

Uroš Lajovic

Gustav Mahler

Perilegomena

k izvajanju njegovih simfonij št. 1–7

Gustav Mahler – Perilegomena k izvajanju njegovih simfonij št. 1–7

Avtor: Uroš Lajovic

Uredil: Miha Pitako

Jezikovni pregled: Damjan Popič

Založila: Založba Univerze v Ljubljani

Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

Izdala: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

(zanjo Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete)

Oblikovanje in prelom: Aleš Cimprič

Slika na naslovnici: Borut Krajnc

Ljubljana 2024

Prva izdaja

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Naklada: 150 izvodov

Cena: 19,90 EUR



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.4312/9789612974336

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=212775939

ISBN 978-961-297-434-3

E-knjiga

COBISS.SI-ID 212763907

ISBN 978-961-297-433-6 (PDF)

Kazalo

Uvodna beseda: Simfonije Gustava Mahlerja	5
<i>Matjaž Barbo</i>	
Biografske notice.....	13
Sociološki oris dobe.....	14
1. simfonija.....	15
1. stavek	17
2. stavek	30
3. stavek	34
4. stavek	39
2. simfonija.....	53
1. stavek	58
2. stavek	66
3. stavek	68
4. stavek	73
5. stavek	74
3. simfonija.....	79
1. stavek	80
2. stavek	98
3. stavek	100
4. stavek	107
5. stavek	108
6. stavek	110

4. simfonija	113
1. stavek	117
2. stavek	121
3. stavek	124
4. stavek	131
5. simfonija	135
1. stavek	138
2. stavek	144
3. stavek	156
4. stavek	170
5. stavek	172
6. simfonija	181
1. stavek	184
2. stavek	192
3. stavek	195
4. stavek	197
7. simfonija	207
1. stavek	209
2. stavek	217
3. stavek	220
4. stavek	222
5. stavek	223
Seznam okrajšav.....	227
Seznam imen	229
Kako beremo zapiske, nanašajoče se na partituro	231

Uvodna beseda

Simfonije Gustava Mahlerja

Matjaž Barbo

Pričujoče delo je že na prvi pogled edinstveno delo. Nedvomno ne toliko po svoji tematiki, saj se ukvarja z Mahlerjevimi simfonijami, za katere bi težko rekli, da so danes zapostavljene, odrinjene ali pozabljene. Nasprotno, gre za skladatelja, katerega dela so zlasti od zadnje tretjine prejšnjega stoletja naprej doživele izjemno razširjenost in priljubljenost tako med izvajalci kot tudi med poslušalci. Ne nazadnje pa se ta vse širša sprejetost kaže tudi v strokovni in znanstveni refleksiji, ki se sooča z Mahlerjevim opusom in nedvomno še posebej z njegovimi simfonijami. Edinstvenost pričujočega dela torej ni toliko v predmetu, ki se mu posveča, kolikor v pristopu, ki na svojevrsten način odstira vpogled na eni strani v Mahlerjevo delavnico, v kontekst njegovega ustvarjanja, na drugi strani pa v razumevanje in interpretiranje njegovih del skupaj z poglobitvenimi potezami interpretacijske zgodovine, ki opredeljujejo tudi naše današnje sprejemanje in razumevanje skladateljevega samosvojegega ustvarjalnega pristopa.

Nedvomno je namreč res, da je Mahlerjeva glasba doživela nekakšno »modno« priljubljenost v obdobju po drugi svetovni vojni, kot to izpostavlja avtor pričujočega dela, Uroš Lajovic. Pri tem je celo, kot upravičeno poudarja, »totalna kataklizma«, ki jo je svet v tragediji vojne morije doživel, predstavljala nekakšen predpogoj za globlje tragično spoznanje sveta, ki ga slika Mahler oz. pred katerim sviri. Vendarle skladatelj ob tem riše vizijo svetlobe, ki nakazuje človeštvu celo slutnjo svojega možnega odrešenja. In kot je iz Mahlerjeve glasbe zaznati, da je »kruta brezobzirna stvarnost našega vsakdana« pometla z našimi sanjami (43), tako je na drugi strani mogoče upati, da bo brezno zlega končno prešinila lepota brezčasnega, po katerem hrepeni razklana duša mahlerjenskega umetnika.

Prav razklanost je ena glavnih potez, ki označujejo Mahlerja kot človeka in umetnika. Razklanost, ki se kaže v nasprotjih med spoznanjem in hrepenenjem, med zaziranjem v oddeljeno preteklost in zaganjanjem v prihodnost, med čisto glasbenim in uslužnostno programskim, med naravnim, umetelnim in izumetničenim, med pogrošno banalnim in umetniško vzvišenim, med komorno intimnim in simfonično maestoznim, med zemeljsko posvetnim in poduhovljeno nebeškim ... In ta razklanost, četudi v veliki meri dediščina romantičnega svetobolja, je hkrati znanilka modernističnega razkroja sveta ter človeka in človečnosti v njem.

Svet, ki ga slika Mahlerjeva glasba, je tako sicer na eni strani zavezan še tonalitetnemu romantičnemu očičču, fokusu, v katerega centripetalno teži glasbeni razvoj, v katerem se sproščajo harmonske tenzije in v katerega se izliva melodična linija. Hkrati pa na drugi strani ne zatiska oči pred razbitjem in razpuščenostjo, ki tonaliteti zoperstavlja politonalnost, metrični urejenosti poliritmične strukture, hierarhičnosti melodične linije in spremljave konglomerat prepletenih motivičnih drobcev, enakovrednih struktur, samostojnih orkestrskih glasov in barv ... Navidezna forma sonatnega stavka, ki se včasih jasneje, včasih bolj zakrito pokaže, se razblinja v preplet fragmentiranih drobcev, rondojsko ponavljanje se umika permanentni permutaciji, simetričen pesemski skelet pa se oblači v navzkrižno referenčen plašč kolažno nametanih barv in motivov. Kot opozarja tudi Lajovic, je ob tem slutiti številne aluzije na včasih jasneje, drugič pa bolj prikrito nanizane reference na Beethovno ali Brucknerjevo glasbo, pa na kontrapunktske baročne mojstrovine, ob tem, da v poslušalcu odzvanjajo palimpsestno naslojene značilno »wienerisch« obarvane melodije, pa zvoki iz narave, vojaške budnice, godba na pihala, plesni ritmi, oddaljena lajna, zvonci in zvonovi ... Vse kot v sanjah ali — še bolje — v neki novi realnosti, ki se dviguje nad pričujočnost sedanjika. Sam Mahler si je, kot nas opozarja tudi Lajovic, želel, da bi njegovo glasbo odkrili desetletja pozneje, ko bi šele zares lahko spoznali njeno pravo vsebino in veljavo. Lahko bi rekli, da se je v marsičem njegova želja izpolnila, saj se je zares uveljavila šele s postmodernističnim izbrisom vélikih enovitih pripovedi kot njegova oddaljena znanilka iz preteklosti. Navkljub »modnosti« dela, ki nedvomno ustreza današnjemu razpršenemu občutenju sveta, pa je tovrstno branje Mahlerja, ki ne potrebuje globljega uvida v prave značilnosti njegove glasbe, zares v nevarnosti, da tako, kot je nastopilo, tudi izzveneva ter se tako kot drugi modni pojavi samo sebe ukinja. In res, upravičeno opozarja Lajovic, se pogosto danes z detajli, ki jih obravnava knjiga, »ukvarja zelo malo dirigentov — pač pustijo, da orkester igra, kot je navajen.« (180) Tem knjiga ni namenjena. Lajovic celo terja, naj se taki dirigenti, ki izhajajo le iz modnosti Mahlerjevega jezika, njegovi glasbi ne približujejo.

Branje tega dela je namenjeno namreč intenzivnemu soočenju z Mahlerjevimi simfonijami, detajliranemu uvidu v posamezne vsebinske in strukturne poudarke, razodeva navzkrižne reference, opozarja na skrite poudarke in zanke ter se loteva njihove natančne večplastne razčlembe. Delo je nastajalo, kot je razvidno tudi iz nekaterih konkretnih opazk, ob več desetletij trajajočem avtorjevem ukvarjanju z Mahlerjevimi simfonijami, ob spopadanju z njihovim razumevanjem, interpretiranjem in glasbeno izvedbo. Vse od Lajovčevih študentskih začetkov pri slovitim profesorju Hansu Swarowskem do let, ki jih je sam preživel kot dirigent mnogih uglednih orkestrrov, s katerimi je vseskozi izvajal tudi Mahlerja, pa do dela s študenti

v svojem dirigentskem razredu, iz katerega so izšli danes tudi nekateri najbolj priznani dirigenti.

Pričujoče delo pomeni torej vpogled v dolgoletno delavnico Lajovčevega intenzivnega ukvarjanja z Mahlerjem, pri čemer je sam tudi umetniško in človeško zorel. Besedilo ne želi prikriti procesa tega postopnega oblikovanja, ampak ga odkrito razodeva, pri čemer se avtor ne sramuje tega, da so se z leti njegove interpretacije postopoma spreminjale. Še celo več — prizna tudi svoje zmote, kot npr. tisto, ki jo je porodila prevelika »obsedenost od Bruchhäuserjeve teorije o klasičnih tempih« (117). Tako se skesano, a vendarle s kančkom zanj značilne duhovitosti, pokesa za napake z besedami: »Naj mi Mahler oprostí!« (99)

Hkrati to pomeni, da je Lajovčeva interpretacija Mahlerja vendarle stalno na preizkušnji, da ni toga, ampak živa, odprta za različne nove pristope, za iskanje prepričljivejših rešitev. Pri tem pa je njegovo glavno vodilo slediti skladatelju. Pozorno opozarja na vsako njegovo oznako — od metronomskih številčk do besednih navodil, od lokovanj do širših fraziranja, od najdrobnejših fines pri igranju na posamezni instrument do iskanja prepričljivih zvočnih učinkov, dvigovanja instrumentov, igranja v stoje, igranja izza odra ipd. V knjigi najdemo razlago Mahlerjevih artikulacijskih znakov, cezur, lokov pod vezajem ipd. Mahlerju avtor celo sledi pri napotkih glede tega, kako dolgi naj bodo premori med posameznimi stavki, da si lahko publika opomore po dolgotrajnem intenzivnem poslušanju. Osrednjo vodilo, ki ga izžareva praktično vsaka stran knjige, je skrajna spoštljivost do Mahlerjevih idej. »Danes, po tolikih izvedbah šele vem, kako nujno je držati se vseh Mahlerjevih navodil!« (27), zapiše Lajovic.

Vendarle to branje ni togo in slepo. Ne nazadnje so tudi Mahlerjeve pripombe in zapisi pogosto koncipirani tako, da omogočajo več različnih pristopov, razpirajo več različnih interpretacijskih pogledov. Avtor tako opozarja, da na določenih mestih tudi Mahlerjev zapis spodbuja nekaj več izvajalske svobode, zaradi česar predlaga, da denimo pri dvojnem punktiranju v vedno večjem tempu ni treba »igrati dobesedno«. Opozarja na to, da je najti nelogične loke, svari pred napakami pri zapisu in podvomi v verodostojnost na videz natančnih oznak, ki bi lahko bile posledica preprostega lapsusa (kot denimo zapis metronomske oznake 96 namesto 69). Najdemo celo kritiko, da je na določenem mestu opaziti »malo preveč kontrapunktičnega 'Tischarbeit'« (64).

Lajovic se tako konkretno in v podrobnostih loteva vprašanj izbire pravilnih tempov in njihovih relacij ter konkretno opozarja na problem izvedljivosti določenih mest z ozirom na tempo. Stalno opozarja na to, kako naj se dirigira določena mesta, kje je treba poddeliti, kako je mogoče konkretno izvesti nek *rubato*, kdaj je oznaka za spremembe postavljena prehitro ali prepozno ... Srečamo tudi opozorila na mesta,

ki ne zvenijo, kjer se v vsakem orkestru violinisti mučijo ali pa kjer morajo basi igrati glasneje od drugih. Ponuja tudi rešitev za izvedbo *glissanda*, ki je sicer tehnično težko izvedljiv, ali pa predlog za uporabo čim večjih činel.

Za konkretno pripravo interpretacije so nadvse dragoceni tudi preštevilnih napotki glede poteka vaj, da bi imelo delo večji učinek. Opozarja na mesta, ki naj jih dirigent vadi denimo samo s trobili in pihali, da pride v zavest harmonija, ali pa, na kakšen način naj uskladi igro oddaljenih instrumentov in orkestra v dvorani.

Da bi se približal učinkoviti in prepričljivi izvedbi Mahlerjevih simfonij, si Lajovic prizadeva, da bi postala materija »res zelo pregledna«, in pri tem razvija tudi povsem samosvoj pogled. Inovativen je tako v interpretaciji »dvojne forme«, s katero označi prvi stavek Tretje simfonije. Na drugi strani pa ponuja prepričljivo »teorijo kvalitativnosti« (90), po kateri »je vsaki noti, opremljeni s trilerjem, imanenten akcent«.

Eden verjetno najbolj dragocenih elementov pričujočega dela so tudi analize strukture, ki pomagajo pri pomnjenju posameznih odlomkov in formalnih delov. V tem delu je knjiga izrazito namenjena tudi študentom dirigiranja in paradigmatsko je, da je v njej morda še posebej izrazito slutiti tudi odmev Lajovčevega študijskega mentorja, dunajskega profesorja Swarowskega. Tudi prek tega je besedilo mogoče brati kot sled širšega zgodovinskega procesa sprejemanja in interpretiranja Mahlerjevih del, ki se v liniji Gustav Mahler – Anton Webern – Hans Swarowski napajajo pri viru in ozaveščajo dolgo tradicijo soočanja z njegovimi deli. Tako si mestoma za referenco jemlje samo Mahlerjevo interpretacijo, kolikor je ohranjena na zvočnih zapisih in s pomočjo katere je mogoče prav tako iskati ključ za razumevanje njegovega dela. Pa vendar ne v celoti in nekritično, seveda.

Dragocen je tako uvid v specifični historični kontekst, v katerem je nastala glasba. Lajovic denimo izpostavlja pomen lovskih rogov kot simbola povezanosti in zlitja človeka z naravo pri Mahlerju. Poudarja tudi, da je bil *glissando* ob prelomu stoletja običajen kot estetska norma za godalno igro ob menjavanju leg. Med drugim izpostavlja, kako je tretji stavek skladateljeve Druge simfonije želel biti v njegovem času humoren, saj je namerno negiral postulate funkcionalne harmonije. S tem je meril na konkretno recepcijsko izkušnjo izobraženega poslušalstva svojega časa, ki pa je danes ne moremo zares obuditi, razen s prekomernim pretiravanjem izraza. Lajovčev tekst tako v določeni meri razkriva in obravnava tudi sledi interpretacijske zgodovine in se kritično sooča tudi s tako slovitimi interpretacijami, kot so jih ponudili denimo Bruno Walter, Herbert von Karajan, Claudio Abbado ali Pierre Boulez. Poleg tega v kritični pretres prevzema tudi različne analitične pristope, kot so jih razvili Karl Heinz Füssl, Manfred Huss, Hans Heinrich Eggebrecht idr.

Avtor pričujočega dela se mestoma opira na zapise Mahlerjevih sodobnikov, razumljivo tako še posebej skladateljve žene Alme. Ta je denimo pripomnila, da je v drugem stavku Šeste simfonije prikazana igra otrok, ki štorkljajo po pesku in se igrajo. Vendar, opozarja Lajovic, je golo iskanje te podobe v glasbi »odveč«, saj je to »lahko le popolnoma subjektivna asociacija, ki interpretira ne sme zavesti k iskanju nečesa realističnega, ker le-tega v stavku ne bo našel« (192).

Glasba namreč pri Mahlerju nikoli ne pomeni neposredno odslikavo naracije v nekem drugem mediju, nikoli ne pomeni neposredni prenos enega diskurzivnega sistema v drugega. A vendar je hkrati vsa podoba in izraz Mahlerjevih osebnih radosti in stisk, prepričanj in idej, je hkrati odraz pretanjenega prisluškovanja stiskam in zablodam svoje dobe, je odmev zvokov narave in zvokov iz narave, pa človekovega poseganja vanjo, je pravzaprav svojevrstna filozofska ali celo teološka meditacija o svetu in človeku v njem. Mimo tega pravzaprav nobena interpretacija glasbe ne more v celoti. In še posebej ne Mahlerjeve glasbe, ki želi biti svojevrstna uglasbitev sveta v celoti.

Prav zato posega Lajovic pri poglobljanju vanjo po neštetih prisposodobah, analogijah, primerah, ilustracijah, vtisih, občutkih ... Piše o plesu, »ki se vije po neskončnem cvetnem polju. Ena sama nedolžna radost, ki se včasih razvije v razposajenost nedolžnega bitja« (98). V Četrty simfoniji najde Mahlerjevo ironijo: »Smeje se celemu svetu in smeje se mu lahko, ker se sam nahaja visoko nad njim« (115). Peto simfonijo opiše kot objokovanje z dostojanstvenim korakom, izbruh čustev ob vsesplošnem propadu vsega, kar smo smatrali za dobro, pa potem pomiritev s svetom, iskanje miru in ravnotežja. Interpretira ritem kot karikaturu, ki odslikava družbi ogledalo njene namišljene pomembnost, govori o lepi in otožni melodiki, ki dobi »velike tragične dimenzije« (163), pa celo o »obešenjaških rogovih«. Pri Mahlerju najde »občutek, kot da se glasbena materija popolnoma razpre, kot svečenik v molitvi razpre roke,« (64) ali pa zasledi »nenaden, kratek izbruh dvoma in zatajevane jeze« (63). Posamezne teme po njem nakazujejo Almino naravo, ki je »mehka in odločna obenem, popustljiva in premočrtna« (185). Posebej plastičen je denimo opis fanfar nebeških tromb, ki naznanjajo poslednji dan; sledi jim odrešujoča melodika, ta se nato prelevi v grozeči *Dies irae* in svarilo bližanja poslednjega dne kot poveličanje, za katerim se zruši svet (64).

Ali zares lahko to slišimo v glasbi? Ali si je Mahler prizadeval, da bi v polnosti z glasbo ilustrativno podprl tovrstne podobe? Odgovor ponudi sam Lajovic, ki se odločno zoperstavi plehkemu interpretiranju glasbe zgolj s programskimi podobami. Nasprotno glasba ni njihova odslikava, temveč so tovrstne podobe le poti približevanja k vsebini, h globljemu spoznanju pravega bistva, prave biti glasbe, ki je globlja od vsake ilustracije, kot je poudarjal že Liszt. In prav to je verjetno bistvena

značilnost pričujoče knjige. To ni interpretacija Mahlerjevih simfonij v smislu reševanja antagonizma med programskim in absolutnim, tudi ne nasprotja med formo in vsebino, tudi ne besedilo, ki bi iskalo zgolj historično adekvatno ali strukturalistično čistunsko podobo glasbe. Prav zato celo bralec v tekstu ne bo našel neke formalistične sheme, ki bi ji pisec slepo sledil in se ji zvesto prilagajal ne glede na gradivo, ki ga obdeluje. Nasprotno gre za živo interpretacijo konkretnega glasbenega gradiva, po katerem se oblikuje in se mu prilagaja. Tako predstavlja pričujoče besedilo čisto strukturno analizo, pa vsebinsko interpretacijo, semantično približevanje, intertekstualno primerjavo, hermenevitično razlago, fenomenološko analizo, pa tudi povsem tehnični pripomoček za študij, pripravo in izvedbo Mahlerjevih simfonij. Avtor besedila je na eni strani zgodovinar, ki opisuje okoliščine nastanka in izvedbe dela, riše njegove družbene in kulturne pogoje, slogovne in poetološke značilnosti, išče reference in vsebinske poudarke. Poleg tega je dirigent, ki pripravlja orkester, preverja svoje odločitve in spoznanja ter si jih zapisuje. Hkrati pa ga srečujemo tudi kot profesorja, ki daje napotke svojim študentom, jih opozarja na nevarna mesta, jim ponuja oporne točke, obenem pa jih v maniri najboljših profesorjev tudi prosi za njihovo mnenje.

V Mahlerjevo zapleteno strukturo, večpomensko in večplastno formo s slojevito teksturo barvitih instrumentalnih barv pričujoče besedilo vnaša red, bralcu posreduje glasbeno logiko in nam jo razlaga. Ta razlaga pa je individualna in samosvoja, namenoma vsakič prinaša nek drug poudarek in se vsakič loteva drugačnih plasti razumevanja in interpretiranja Mahlerja, da bi se tako zares lahko približala pravi Mahlerjevi govornici, razumela Mahlerja v njegovi večplastnosti in kompleksnosti.

Gustav Mahler

Perilegomena

k izvajanju njegovih simfonij

Biografske notice

Gustav Mahler je bil rojen v Kalištu na Češkem l. 1860. Oče je bil mali trgovec, a zelo ambiciozen in je nekaj let kasneje v Iglauu (Jihlava), kamor so se preselili, odprl tudi tovarnico žganih pijač. Kulturno je pripadal nemškemu in ne judovskemu krogu.

»*Seit meinem vierten Lebensjahre immer Musik gemacht und komponiert, bevor ich noch Tonleiter spielen konnte*«¹ – je dejal Mahler sam o sebi.

Z desetimi leti je prvič javno nastopil kot pianist.

Učenec je bil slab in sam je rekel, da se v gimnaziji ni ničesar naučil. Svoje poznavanje literature je lahko pridobil v domači knjižnici.

Mahlerjeva dvojnost značaja (poglobljena sanjavost na eni strani in taktična preračunljivost na drugi) se kaže v več segmentih: izredna čistost duše v intimnem razmišljanju in popolna brezskrupuloznost v javnem udejstvovanju.

Kot otrok je Mahler baje izjavil, da bi bil rad, ko odraste, mučenec! Pozneje je kot motiv za svoje delo navedel »*das Gefühl, dass ich für meine Meister leide*«.² Z vsemi sredstvi si je prizadeval za »*Wiederherstellung des ursprünglichen Willens des Komponisten*«.³

1 »Od četrtega leta dalje sem vedno delal muziko in komponiral, preden sem sploh lahko igral lestvice.«

2 »občutek, da trpim za svoje mojstre«

3 »vzpostavitev izvirne volje skladatelja«

Sociološki oris dobe

Konec 19. stoletja je bilo obdobje velikih tehničnih izumov in močne duhovne rasti in zavesti takratnega človeka. V dunajskem okolju je bila močno prisotna judovska intelektualna in duhovna elita (**Sigmund Freud, Gustav Klimt, Adolf Loos, Alexander von Zemlinsky, Hugo von Hoffmannstal, Arnold Schönberg, Rainer Maria Rilke, Robert Musil**, kasneje **Stefan Zweig, Oskar Kokoschka, Franz Werfel** idr.). Predvsem v umetnosti so prevladovali predstavniki judovskega življa – do takrat preprosto del družbe, z naraščanjem antisemitizma pa vedno bolj oddvojeni, vedno bolj pod kritičnim in sumničavim očesom javnosti – in dajali s svojo kohezivnostjo po vsej Evropi raztresenega, pa med seboj duhovno in predvsem v religiji močno povezanega naroda, tej isti Evropi ton kozmopolitizma.

Bližal se je začetek novega stoletja in s tem povezana upanja in strahovi, negotovost. Kolikor so zadnja desetletja zagotavljala varno eksistenco, tako so bile napovedi za novo stoletje negotove. Svet se je spremenil; Dunaj ob prvi veliki gospodarski krizi pleše valček in se ubija; nenadoma se opazi puhlost fasad in teatralnost poze, ki jo je predstavljala takrat sama sebi tako všečna monarhična oblast, ne samo v Avstriji, tudi drugod. Vse bolj naraščajoče in ponavljajoče se gospodarske krize so spravljal množice v obup. *Jugendstil* in vse večja odtujenost človeka.

1. simfonija

Gustav Mahler se je v Kasslu zaljubil v pevko **Johanno Richter** in iz te nesrečne ljubezni so l. 1884 nastali teksti, ki tvorijo osnovo njegovih *Lieder eines fahrenden Gesellen*.⁴ Te so močno avtobiografsko obarvane. Ta nesrečna ljubezen se je odražala še štiri leta kasneje v njegovi **1. simfoniji**, vendar ta ljubezenska afera po Mahlerjevih lastnih besedah ne predstavlja vsebine simfonije, temveč zgolj impulz za njen nastanek.

Mahler je kot dirigent že imel prakso (angažmaji v Halleju, Ljubljani, Olomoucu in sedaj v Kasslu). V vseh teh provincialnih mestih se je moral boriti z nivojem ansamblov, ki jih je imel na voljo in povsod je lahko v praksi spoznal probleme, ki so mu preprečevali, da bi dosegel višji nivo izvedbe. Ta izkušnja je bila zanj kot skladatelja neverjetno dragocena: iz partitur se vidi, kako natančno je dajal izvedbene napotke posameznim instrumentom in kakšno neverjetno sposobnost kombiniranja barv je sčasoma razvil.

Prvotno je bila simfonija zamišljena kot dvodelna in petstavčna kompozicija (Mahler sam jo je označeval kot »*Symphonische Dichtung in zwei Teilen*«.⁵ Pri 2. izvedbi v Hamburgu pa je dobila ime »*Titan*« – kot asociacijo na roman Jeana Paula – in dodatek »*eine Tondichtung in Symphonieform*«.⁶ Kasneje je Mahler 2. stavek z imenom »*Blumine*« izločil – l. 1896 ga pri izvedbi v Berlinu že ni več. V tisku pa je simfonija izšla pod enostavnim naslovom *Symphonie Nr. 1 in D Dur*. Tako je sedaj na 2. mestu scherzo, ki bi dejansko v simfoniji spadal na mesto 3. stavka. Po tem stavku je Mahler prvotno zahteval daljšo pavzo. Opomba je v partituri ostala tudi potem, ko je avtor 3. stavek izločil. Razlog zanjo je seveda v popolnoma spremenjeni atmosferi, v povsem drugem svetu.

Gustav Mahler je sam o sebi dejal, da se počuti brezdomec v več pogledih (»*als Böhme in Österreich, als Österreicher in Deutschland und als Jude in der Welt*«).⁷ Interesantno je, kako se je držal tega domisleka v 1. simfoniji: v 1. stavku je posegel po pesmi brezdomca – *eines fahrenden Gesellen!* Ta drža vandrovca se v 2. stavku

4 »Pesmi vandrovca«

5 »simfonična pesnitev v dveh delih«

6 »skladba v simfonični obliki«

7 »kot Čeh v Avstriji, kot Avstrijec v Nemčiji in kot Jud v svetu«

obrbe v gesto plesa, ne plesa samega po sebi, temveč bolj groteske, karikature plesa kot družbene norme iztekajočega se 19. stoletja. V 3. stavku pa najdemo v bistvu osnovno sporočilo: avtor si želi miru, želi si doma, ne večnega brezdomstva in preganjanja!

Instrumentarij

Zasedba orkestra je ogromna: z večanjem orkestra je sicer pričel že Berlioz in nadaljeval Wagner, predvsem v tetralogiji *Der Ring des Nibelungen*, kjer zahteva vse različke in predvsem Wagnerjeve tube, toda tako daleč kot Mahler s svojimi zahtevami ni šel še nihče pred njim. Poleg 3 picc (str. 137) zahteva tudi 2 es.cl v 3. st. ter 2 timpanista. Vsega skupaj šteje orkester 98 ljudi (ob normalni zasedbi godal, je pa priporočljivo, da jih je celo več).

1. trobenta in 1. Cor naj bosta duplirana, ker je part obeh zelo naporen. V 4. stavku naj 5. trobenta do finala duplira prvo, potem pa naj igra skupaj s Cor. Tako naj bi v optimalnem slučaju igralo 5 trobent in 8 rogov.

Mnenje

Schönberg: *»In der ersten Symphonie ist eigentlich schon alles da, was ihn charakterisieren wird.«*⁸

8 *»V 1. simfoniji je prisotno dejansko že vse, kar ga bo označevalo pozneje.«*

1. stavek

V formalnem pogledu je 1. stavek sonatnega značaja z zelo razvejano izpeljavo in dovolj zabrisanim začetkom reprize, tako da o kakem formalizmu ne more biti govora. Kljub vsemu je sonatni stavek kot forma zelo čist, v izrazu komprimiran, v tematskem pogledu pa predstavlja *novum insofern*,⁹ da v izpeljavi najavi motivično zvezo s 4. stavkom in na ta način neverjetno potentno zaokroži miselni tok cele simfonije. Stavek je razmeroma kratek, v uvodu in na začetku izpeljave se nahaja programsko potencirani del – *ein für Mahler typisches Verfahren: Invokation der Natur*.¹⁰ Ta odnos do narave se zares izkristalizira v 3. simfoniji, deloma še v izpeljavi 4. simfonije (od 5. simfonije naprej se Mahler vrača k človeku).

Začetek simfonije leži po mojem mnenju v sintagmi »**Mensch, erwache!**«¹¹ – zato fanfarni klici, povezani z *Urmotivom* čiste kvarte. Prvi motiv se počasi sestavlja, a vedno prekinjan s fanfarami.

Dejanska sonatna forma se prične šele v [4], pred tem pa je široko razložen uvodni del, ki igra važno dramaturško vlogo v celem stavku in simfoniji. Treba ga je upoštevati enakovredno ostalim sonatnim delom; pojavi se namreč tudi v izpeljavi, pa tudi v 4. stavku.

Izpeljava je daleč najobsežnejši del tega stavka: poleg uvodne motivike, obdelave obeh tem, se pojavi tudi cel pasus (45 taktov) kasnejšega 4. stavka! Repriza je silno kratka in stavek se konča z virtuozno Codo.

Vprašanje relacij: Tempo I. ima dve niansi: prva je »*Schleppend, Langsam*«¹² druga pa v [3]4: Tempo I. (*Nicht schleppen*). Tej oznaki tempa je kot kontrast postavljen »*Piu mosso*«, ki vsebuje sam še *accelerando* in v [1]8 ter še izraziteje v [2] pripombo »*Schnell*«. To bi pomenilo, da ima druga definicija tempa dve hitrosti: prva je približno $mm = 100 - 104$ (t.9, začetek [1]5) in druga $mm = 116 - 126$ ([1]5, [2], [3]), kar bi pomenilo približno dvojno hitrost Tempa I.; le tako si namreč lahko razložimo izjemno točno notacijo spremembe tempa v [3]4, ki sicer ne bi bila izvedljiva.

9 novost do te mere

10 Za Mahlerja tipičen postopek: invokacija narave.

11 »Človek, vzdrami se!«

12 razvlečeno, počasi


Kratek pregled tempov na začetku:

Zač.	Tempo I (<i>Langsam. Schleppend</i>)	58 – 60	(raje počasneje)
t. 9	Piu mosso	96 – 100	
1 [1]	Tempo I	58 – 60	(raje počasneje)
[1] 5	Piu mosso	100–104 (→ 126 – <i>accelerando, schnell</i>)	
8 [2]	Tempo I.	58–60	(raje počasneje)
6 [2]	Piu mosso	100–104	
4 [2]	Tempo I.	58–60	(raje počasneje)
[2]	Piu mosso	126	(<i>schnell</i>)
4 [3]	Tempo I.	58–60	(raje počasneje)
[3]	Piu mosso	100–104	(analogno)
[3] 5	Tempo I.	63	(<i>nicht schleppen</i>)

Te pripombe so zelo filistrske, vendar je treba upoštevati minuciozna Mahlerjeva navodila oz. poskušati razumeti, čemu je avtor uporabljal tako različne notacije za sicer analogne momente.

Uvod

Stavek se v bistvu prične na dominantni (*Orgelpunkt in der Höhe*¹³). V uvodu je stalno prisotna dvojnost, na eni strani izreden mir s svojimi zvoki iz narave (*Naturklänge*), na drugi strani nemir, izražen v večjem tempu in z motivi, ki izvirajo večidel od človeka in ga determinirajo. V tem prostoru. Če temu dodamo še klic kukavice (prav tako v hitrejšem tempu), dobimo kot protiutež naravi vse živo, ki skuša dobiti svoje mesto v tej večni harmoniji sveta, ki nas obdaja.

Motiv  obvladuje celo simfonijo. V 4. stavku se pretvori v triumfalen koral. Na istem intervalu bazira kasneje klic kukavice v 6 [2] in **A-tema**. Petkrat je mirni tok predstavitve narave prekinjan ali s triolno fanfarno motiviko ali klicem kukavice (ki seveda po svoje tudi predstavlja naravo!), zadnjič celo oba skupaj v *stretti*. Vendar naj bi relacija obeh tempov ne bila 1 : 2 (to je namreč matematično sozvočje in v tem primeru ne bi mogli govoriti o prekinjanju ali motenju). Oba tempa si morata nasprotovati, ne smeta biti v nikakršnem sorazmerju, med njima naj ne vlada nikakršna relacija.

13 Pedalni ton v visoki legi

Začetek: *flageoleti* predstavljajo le način igre, ne spremenjene notacije! Prvi ton je treba zares uglasiti, ker so *flageoleti* (seveda predvsem naravni) prenizki.

1 5 Tr (*in sehr weiter Entfernung aufgestellt*¹⁴): Mahler je imel izrazit smisel za teater in v simfonični muziki za prostor: trobente je najbolje postaviti izven dvorane, če je to mogoče (morda za vhodna vrata v dvorano, tako da glasbeniki vidijo dirigenta; danes se da ta problem rešiti s kamerami). Take napotke srečamo praktično v vsaki simfoniji (od zgodnjih je izjema le 4. simfonija). V psihološkem smislu pa predstavljajo dislocirani instrumenti odzvanjanja iz njegovega otroštva (zvoki *Militärkapelle*; *Posthorn*,¹⁵ zvončkljanje kravjih zvoncev v dolini; spomini na lepe in mirne trenutke itd.).

5 2 Izjemna ideja: cl igra svoj tempo, ki mu ga točno nakažemo, ne glede na spremembe v tempu! Dirigent pa lahko vsakič v taktu pred Tempo I. v 2. polovici dirigira že v polovinkah (nakazana poddelitev // \.), ki predstavljajo v kontekstu prihodnjega takta predtako četrtinko (ker je razmerje tempov približno 1 : 2). S tem dobimo potrebni mir v nadaljevanju!

3 4 Tempo I. (*nicht schleppen*¹⁶): ta oznaka nas prepričuje, da mora od tu naprej tempo imeti svoj notranji ritem in ne recitativnega značaja kot na začetku. Prehod 12 taktov nas motivično in agogično pripravi na glavno temo. Prvih 6 taktov moramo ostati v osnovnem tempu! *Accelerando* ni velik, le od *mm* = 52 → 84. Ostanimo raje zelo zadržani v tempu, prilike za hitrejši tempo bo še dovolj!

Do slej sem to mesto vedno dirigiral napačno: pričel takoj z *accelerandom* in vedno prišel v mnogo prehitro tempo ob začetku sonatnega stavka! Treba je vzdržati v osnovnem tempu, le povečevati *Spannungscrescendo* – intenziteta tona naj narašča, dinamika pa ne!

3 6 Cela fraza Cor še v starem tempu! Diminucija v 5. taktu sama po sebi že vzbudi občutek hitrejšega tempa

3 8 Mnemotehnično pomagalo: diminuiran motiv je sedaj hemiolen in tako si tudi zapomnimo vstope: 1. Cor → 4. Cor → cl. 2. in 3. Cor naj nas ne skrbita.

– Prehod v novi tempo je počasen in diferenca med obema tempo-
ma ne velika, zato naj bi pričeli misliti na *stringendo* šele od tu dalje.

14 Postavljeni v veliki oddaljenosti

15 Vojaška kapela; poštni rog

16 Ne obotavljati se, ne zaostajati

- 2 **4** V bistvu je tu že dosežen tempo; težko bomo namreč spravili v red *diminuendo* v Vlc in ev. *stringendo*, zato je bolje, da tempo dosežemo že prej.
- 4** Potem ko nastopi po *accelerandu* nov tempo, ga pred nastopom Vlc nikakor ritardirati!

Ekspozicija

Tematiko *allegra* je Mahler vzel iz svojih »*Lieder eines fahrenden Gesellen*«. Kurt Blaukopf zastopa tezo, da imamo pri Mahlerju opravka z razvijanjem in nadaljevanjem že obravnavanih materialov, ne z izmišljanjem absolutno novih. Uporaba že komponiranih pesmi to tezo potrjuje.

A-tema:



Ging heut' Morgen übers Feld, Tau noch an den Gräsern hing, sprach zu mir der lust'ge Fink: »Ei, Du! Gelt?«
 hrv.: Ju – tros ra-no šetah ja, ro – sa u polju blješ-ti se, zove mala ptica me: »Kako si? Kako si?«
 slov.: Šel sem zjutraj čez po – lje, ro – sa v tra-vi se ble – šči, poje mala ptica mi: »Pridi že! Pridi že!«

Verjetno je Mahler vzel tekstovno predlogo za predlogo 2. dela pesmi (nanj se namreč navezuje **A¹**).

*Und da fing im Sommerschein
gleich die Welt zu funkeln an;
alles, alles Ton und Farbe gewann
im Sommerschein,
Blum und Vogel, gross und klein*

*In prevzel je širni svet
sončnih žarkov zdaj lesket,
vse je en sam pisan cvet;
vsej je flori, favni zdaj
sončni žarek dal sijaj.*

To je zanesljivo, ker citira pesem dobesedno v vseh niansah, le malo jo preinstrumentira (celih 33 taktov!). V **8** poseže avtor v pesmi malo nazaj (»*Guten Morgen! Ei du! Gelt?*«) in tekst znova melodično dobesedno citira, je pa preinstrumentiran. V **2 9** pa se prvič odpove citatu solističnega glasu in mu je spremljava dovolj. Ta del (od **8** naprej) lahko smatramo za **B**-del skladbe (njegov pričetek na stranski domnanti). Cela ekspozicija je motivično in agogično čvrsta.

V zaključnem delu se pojavi nov motiv (8 **10** v pihalih); v **11** dobi svoj odgovor in se kasneje pojavlja tudi povsem samostojno.

- 4 »*Im Anfang sehr gemächlich*«: razlago za ta tempo je treba poiskati kasneje – v [26] omeni Mahler metronomsko številko *mm* = 84 ob oznaki **Hauptzeitmass**.¹⁷ Mislim, da je treba to pripombo upoštevati kot splošni tempo, od katerega kasneje divergira z oznakami »*Steigerung bis zum Zeichen **«,¹⁸ kjer nastopi nova metronomska oznaka *mm* = 92. Do konca ekspozicije se tempo dvigne vse do hitrosti *mm* = 116.

Začetni tempo mora imeti značaj lahnega sprehajalnega koraka!

- 4 4 **A-tema** nastopa vedno z imitacijo v primi! Imitirajoči glas seveda ne ponavlja teme v celoti, temveč je koncipiran v nadaljevanju svobodno. Mora biti dobro slišen!
- Štrih v Vlc je sijajen, zahteva pa nekaj vaje in napora. Omeniti je treba, da je Mahlerju delal lokovanje njegov svak **Arnold Rose**, sicer koncertni mojster Dunajskih filharmonikov!

- 6 **1. epizoda: A-temi** sledijo najrazličnejše melodike, vzete iz 2 pesmi »*Lieder eines fahrenden Gesellen*«. Ta epizoda je melodično razmeroma veren povzetek pesmi.



- 7 5 Karakteristični motiv kukavice (**motiv α^2**), kot ga srečamo že v [4], je tu citiran v različnih instrumentih in nam mnemotehnično zelo pomaga: | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩

- 7 10 Periodika za en takt podaljšana, da se utrdi dominantna funkcija akorda; ob tem pa Tr že anticipira novo harmonijo! Tako obenem zazveni E⁷ in A⁵₃! Bitonalno kadenciranje!

– Štrih v Vlc je sedaj aktivnejši, zato ni več pod lokom.

- 8 **2. epizoda:** »*Guten Morgen! Ei! Gelt! Ist's nicht eine schöne Welt?*«¹⁹ Seveda je tekst glasbenikom težko verno predočiti, je pa bistveno, da zadenemo atmosfero pesmi.



17 Glavni, osnovni tempo izvedbe

18 Stopnjevanje do znaka *

19 »Dobro jutro! Hej, drži! Kaj ni lep ta svet?«

- 8 7 Bistvena za razumevanje fraze se mi zdi v tem taktu cezura v *Holz*! Za uveljavitev prestavljenega ritma je potrebno dobro artikuliranje! Pike pod vezajem naj le semantično pomagajo pihalcem res skrajšati noto in dobro artikulirati naslednjo!
- 8 9 Posrečeno se mi zdi imitiranje besede »Zink!« s trianglom – ta mora biti zaigran močno, z debelo palico, da zares odmeva!
- 2 9 V partih na tem mestu v basu *arco*!
- 9 5 Tu Mahler prvič eksplicitno napiše metronomsko številko; do tu se je bilo treba akribično dokopati do metronomskih rešitev glede na besedna navodila avtorja. Tri osemtaktja stabilizirajo potek skladbe.
- Nov motiv veselja v pihalih (**motiv β¹**) se oglašča v *stretti* hkrati z osnovno mislijo vandrovc.
- Dovolj težko je dozirati *animando* – razteza se do tega mesta in ne sme biti niti prehitro niti preveliko!
- 4 10 Razloži smisel melodične spremembe melodike (z obratom zadnjih dveh not je fraza zaključena, prvotno pa se je razvijala naprej). Tudi nadaljevanje melodike je v obratu in utrjuje doseženo tonaliteto A-dura.
- 2 11 Vni I. *detache*, Vni II. pa *spiccato*.
- 8 12 Ritmična formula kukavice, ki se ves čas pojavlja v enakem ritmu, tako tu kot tudi na začetku ekspozicije (4). Na tem mestu je razdeljena med različne instrumente, zato je toliko pomembnejše ravnati se po ritmičnem vzorcu. Ta je naveden dvakrat, drugič ga moramo zelo *rallentirati*!
- 12 Ekspozicija je kratka – repeticijo je dopisal Mahler kasneje, že po nekaj izvedbah, zato moramo to pripombo upoštevati in ekspozicijo izvesti še enkrat.

Izpeljava

je v formalnem smislu razdeljena na 5 vsebinskih oddelkov, ki jih je najbolje študirati vsakega posebej kot zaključeno enoto, da materijo sploh lahko obvladamo.

S signalom v flavti (*Naturklang*) se prične izpeljava. Skrivnostni klic Ob in cl (nara-ve) povzroči rojevanje povsem nove, melanholične melodike v Vlc (**motiv δ**). Po

nenadnem klicu in napevu oddaljenih rogov, tako daleč, da postanejo samoumevni del narave (oz. bolje povedano povezanosti z naravo) se melodija pretvori v optimistični spev.

12 I. del: tempo $mm = 96$ je za moje pojme prehitro (motiv v flavti nastopa v najrazličnejših hitrostih: od $mm = 72$ preko $mm = 96$ na tem mestu pa vse do $mm = 116$ v Vni (**31**), da ne govorim o analognem mestu v 4. stavku, kjer je ta motiv notiran še enkrat hitreje ob sicer enakem tempu kot v 1. stavku (gl. 4. stavek 4 **41**!). Zato motiv sam po sebi ne more biti kriterij za določanje tempa, vodi pa v razmeroma veliko frustracijo, kaj je prav in kaj ne. Kaj pa, če je prišlo do pomote in je številka obrnjena $96 \rightarrow 69$???

– Materija sama spominja na misterozni začetek.

12 4 Spet argument za počasnejši tempo: na začetku je Mahler notiral dve različni hitrosti (Tempo I. in *Piu mosso*), sedaj pa se poslužuje triolne notacije kukavičjega klica, ker se siceršnja materija giblje v osnovni hitrosti naprej. Če naj bo kukavičji klic zaigran v enakem tempu, mora biti sedanji tempo $mm = 69$, da pridemo v triolni prolaciji do približno enakega tempa kot na začetku!

6	2	♪ ♪	$mm = 100$	[♪ = 200]
	12	4 ♪ ♪ ♯	$mm = 69$	[♪ = 198]
		└─┬─┘		

– Daleč najpomembnejši izrazni moment v skladbi (**motiv 8**): motiv človeka, ki od daleč opazuje neverjetno skladnost narave. Na drugi strani je ta motiv glasnik bolečine, človeške, ki ga sama narava, bukolična kot je, ne pozna.

12 7 Kaj pomeni dvojni lok nad frazo Vlc?

Da se igra sicer cela fraza na en lok, da pa se loči prva nota od ostalih, še posebej, ker ima tenuto oznako - nad seboj.

Cel pasus od **12** do **14** je mnemotehnično zelo zahteven. Mahler se je držal principa, da se nobena materija ne ponavlja dobesedno in je zato motiviko stalno spreminjal, tako samo v sebi kot v prostoru. Dober primer za to je motivika flavte, ki se pojavi vsakič v drugačni kombinaciji.

Naslanjati se je treba na periodiko na eni strani, na drugi pa na skupine motivik, ki vsebinsko sodijo skupaj. Predlagana periodika (od **12** naprej) naj bi bila sledeča:

$$3 + 6 + 8 + [5 + 4].$$

$$[2+1] + [2+4] + [4+4] + [2+(2+1)+(1+3)]$$

Motivično spadajo v drugi periodi akord v pihalih in odgovor nanje v Vlc skupaj. Klici v pihalih postanejo tako del zase, ki se odvija bolj po slučajju. Priroda in človek sta vsak zase.

Od 3. periode naprej pa postanejo klici v pihalih tisti impulz, na katerega se odziva Vlc. Človek prirodi prisluhne.

14 Glede na motiviko v Hfe bi moral biti tempo *mm* = 66.

– Izredno mirno in tiho mesto, v katerem klici fl in cl že nekoliko motijo. Motivika Vlc naj ne bo sentimentalna! Biti mora le silno nežna in igrana povsem po vrhu, preko strune!

4 15 Izjemno tiho igranje, tesnobno pričakovanje je v zraku!

15 **II. del:** prikaz idilike jutra v gozdu; za rogovi se končno oglasi v Vlc kompletna melodika, tokrat že v bolj optimistični atmosferi kot prej. Lovski rogovi imajo pri Mahlerju simbolni pomen povezanosti in zlitja človeka z naravo.

– Flavta zaradi karakteristike motiva le-tega igra tako kot prej, čeprav je prej notiran triolsko.

Če naj bi bili dosledni in pikolovski, bi se moral tempo predtem spustiti nazaj do *sesquialtere* – *mm* = 44 – kar pa je seveda absurdno.

16 Primerjava med tem odstavkom in odstavkom 6 v ekspoziciji: osnova (1. epizoda) je enaka, le da so v 3. taktu izpuščeni 4 takti, v 9. taktu sta izpuščena 2 takta ekspozicije in v 13. taktu 2 takta dodana. Pač pa je dodana nova melodika v Ob in v nadaljevanju se zdi, kot da sta notirani vedno po dve paralelni melodiki, čeprav je to slučaj tudi že v ekspoziciji in ni to nič novega. Spremljevalna melodika v tercah (Vla, Cor) sčasoma prevzame dinamično vodstvo – postaja vedno glasnejša. Najprej zaigrana zelo subtilno in občutljivo, a vendar v ospredju.

17 Bukolična terčna povezava, tako primerljiva z Beethovnovi Pastoralno simfonijo! Posamezni motivi se popolnoma nevsiljivo kopičijo, modulacije so bogate.

– Živahen motiv v picc in cl mora kljub vsemu biti zaigran v **pp**! Mahler je tu prvič uvedel pojem *Echoton* pri klarinetih: samo ti instrumenti lahko igrajo skrajni **pp**. Kako se to tehnično izvaja, ne vem,

vem le za efekt (zdi se mi, da se igra s skrajno malo zraka, toliko, da prične instrument odzvanjati).

– Spet mnemotehnični pripomoček: **motiv** β (motiv vesolja) vsakič sledi drugačen odgovor, skupaj z njim pa se vsakič pojavi osnovni **tema A** (drugič le njen zgornji del).

Zanimivo je, kakšne vsebinske preobrazbe doživlja **motiv** β : od evforičnega značaja (9)5 preko misterioznega klica (12)3 do tihe, bukolične melodike v (17)!

- 3 (18) Nerodna fraza v Vni, ki nikoli ne zveni! V vsakem orkestru se na tem mestu violinisti mučijo!
- (18) **III. del:** – dve motiviki vzporedno: **motiv** δ (prej v Vlc – t. 220) *wird zum Thema* (δ^1 v Vni) in popolnoma spremeni tudi svoj značaj: sedaj postane vesela; njej se pridruži v *legni* nova kontrapunktična melodika (tudi ta je izpeljanka epizodne tematike št. 2). Obe motivični liniji je treba obravnavati enakovredno! Vse zelo mirno in **p!** Praktično cela izpeljava se pripravlja na izbruh v 6 (26)! V taktu (18)8 prevzamejo Vni optimistični melodični tok iz ekspozicije (6 (9)).
- (19) Enako hemiolno mesto kot v ekspoziciji ((9)), le da tokrat ni igrano v *accelerandu*, nasprotno: v (19)3 nastopi nenaden zastoj: mislim, da je oznaka *ganz unmerklich etwas zurückhalten* postavljena 2 takta pozneje!
- 4 (20) Dvoje različnih lokovanj, ki pa sta obe nerealni – loka sta predolga. Avtorjeva intencija je bila, da se uveljavi tako dolga linija kot artikularanje. Mislim, da je primernejše, da se v Vni I. menja lok na vsak takt, v Vni II. pa se lokuje skupaj 2 + 3 takte.
- 3 (20) Tokrat ni takšnega akcenta na 1. dobo kot prej, ker je dinamika povsem drugačna! Vse mora biti zaigrano mirnejše. Izdelati različno dinamiko Vni I. in II.!
- (20) 3 Spet nova kombinacija v imitaciji: tokrat fl/cl : basi. Spet aluzija na pasus v ekspoziciji ((5)–(6)): namesto Tr so tu fl in cl, namesto cl pa tu odgovarjajo violoncelli.
- Naštej in primerjaj vse kombinacije med seboj!*
- 6 (21) Pričenja se postopen proces spreminjanja **motiva** δ iz durove oblike v molovo: tu je še povsem optimistična, naslednjič dobi molovo terco, v (21)8 pa je že povsem prestavljena v molovo obliko.

– Obenem s to motiviko pa se odvija v pihalih paralelno dogajanje: linija fl/cl→Ob→Vni I. odgovarja približno liniji finala v ekspoziciji (9|5). Ob primerjavi se opazi le, da je interval v Ob sedaj nona, prej pa je bila v Vni I. septima.

21 Čprav imajo Vni I. oznako **pp sempre**, naj vendar v melodičnem smislu crescendirajo *poco a poco*, tako kot se materija tudi harmo- nično razvija.

21 8 **IV. del:** – **silno pomemben pasus:** tu imamo opravka s celim kompleksom, ki predstavlja most k reprizi in obenem povezavo s 4. stavkom. Velika gradacija, v smiselnem pogledu pa znameniti Mahlerjev pesimizem in obotavljanje. Tema je, kot že rečeno, molov odvod **motiva 8** (12|5). Ta del je v 4. stavku reproduciran dobesedno (celih 45 taktov je melodično enakih), če izvzamemo dinamične in agogične finese. Lahko ga pojmujeemo kot arhetipski način izražanja (normalno imamo pri arhetipih opravka z motivi, tu pa je tak cel pasus!).

Cel ta pasus ima v 1. stavku programski značaj! Dvomi in oklevanja! Medtem ko imamo na začetku stavka t. i. »literarno predlogo« (*Lieder eines fahrenden Gesellen*), je tu nimamo in spada seveda ta pasus v polje absolutne muzike, vendar izpada iz okvira sonatnega stavka, zato sem ga tako imenoval, čeprav velja ta oznaka zanj seveda pogojno.

Omenjeni trpeči izraz je za Mahlerja tipičen: omenjeno je bilo, da je avtor že v mladosti izjavil da bi bil rad mučenec (»*ich möchte Martyrer werden*«), vendar to zanj ni poza, temveč povsem iskren izraz doživljanja sveta!

– Trojni kontrapunkt: z njim se nenadoma tempo ustavi in izgleda, kot da stoji na mestu. Dejansko je ta kompozicijska tehnika sama po sebi statična, ne dopušča razvoja.

1 22 Za celo simfonijo pomemben motiv v pihalih: anonsiranje osnovnega motiva 4. stavka! Iz tega motiva se v 4. stavku razvije nenavadno široka melodika – preko 19 taktov.

22 5 Lokovanje Π Π V V. Nastopa le težava, ker glasbeniki zaradi <> porabijo preveč loka; *crescendo* in *diminuendo* narediti z vibratom! Pri lokovanju Π V Π v postane vračanje loka vedno nazaj utrudljivo. – < > izvesti ne s pritiskom, temveč z zakasnelim močnim potegom loka!

To mesto je v primerjavi s analognim mestom v 4. stavku (49)3) agogično izrazitejše, bolj razgibano!

- 2 [23] S poddelitvijo pomagamo zares izvesti dolgo noto v *Streichu*. Naslednji takt dirigirati *a quattro*
- [23] Fanfare iz uvoda nas prav tako kot prej skušajo spraviti ven iz obupa.
- [24] Dolg *cresc.* + *allargando* obenem je težko izvesti: basi stalno glasneje od drugih.
- 6 [25] Glej Vni: pravilno dinamično doziranje je bistveno za pravo barvo! (Vni I, II, fl, Cor)
- 6 [26] V tem trenutku se sprostijo silne energije: uporabiti moramo največje možne činele; enako je treba stremeti k temu, da imamo veliko *gran cassa*.
- Fanfare pomenijo triumf sam po sebi in niso več samo njegovo oznanilo. Dvomi so premagani – z novo močjo in upanjem gremo naprej! Bitonalna postavitvev materije!
- 3 [26] *Holz*: se morajo note igrati punktirano ali triolno? Punktirano! – triolna varianta je izpisana v Cor, in če bi Mahler hotel isto tudi v pihalih, bi tako tudi notiral!
- [26] **V. del**: ponovitev II. dela izpeljave v popolnoma drugačni luči: klic rogov, zatem pa še optimistična melodika β^1 popeljeta poslušalca spet nazaj v vedro vzdušje. Tempo le *mm* = 84, ne hitreje, ker moramo kasneje tempo še stopnjevati!
- [27] *Etwas bewegter*:²⁰ **motiv δ** se znova pokaže v optimistični luči in v tem vzdušju gre stavek vse do konca. Poleg izrazite Tr tudi zelo samostojna linija Vlc! Vse melodike izdelati samostojno. Vemo: človeško uho sprejema lahko do tri informacije hkrati! To mesto najavlja reprizo, ki formalno nastopi šele v 1 [29]. Tempo na tem mestu: *mm* = 92.
- Danes, po tolikih izvedbah šele vem, kako nujno je držati se vseh Mahlerjevih navodil!**
- [28] Nenadoma dobi veljavo še do nedavna povsem neopazna epizodna, spremljevalna melodika v Cor (**epizodni motiv št. 3**). Motivi si

sledijo v enakem vrstnem redu kot prej; za orientacijo in razlikovanje obeh delov je dobro narediti primerjavo!

– Vni I. in II. *leggierissimo*; šele v [28] 11 *molto crescendo* in igranje s težo!

[28] 7 »Von hier ab wird das Tempo bis zum Zeichen * in unmerklicher, aber stetiger Steigerung immer lebhafter«:²¹ nevarna oznaka, saj se nanaša na območje 38 taktov in predvideva povečanje tempa od $mm = 92 \rightarrow 112$, kar je razmeroma malo! Mislim, da je bolje napraviti to oživljanje tempa po etapah. Najprej prehod 6 taktov od tu do začetka reprize ($\rightarrow mm = 100$), zatem v [30] $\rightarrow mm = 104$ ter v zadnjih dveh taktih pred [31] še ostanek. Seveda je to lažje reči kot storiti!

5 [29] Najprej *spiccato*, po dveh taktih, ko ni več *staccato* oznak, pa *deta-che*, na struni! Pazi, da ne nastane prevelik *accelerando* !

Repriza

1 [29] je po močno razširjeni izpeljavi močno skrajšana in se omejuje na citiranje **A-teme** in motivik, ki se pojavijo šele v izpeljavi. Tako kompletnemu citatu **A-teme** sledi 8 taktov **motiva δ**, vendar sedaj v evforični drži skrajnega optimizma! Sledi mu 8 taktov epizodne motivike iz [18] na kar Mahler povsem suvereno naveže motiviko 6 taktov iz 6 [9], ki se sedaj pojavi že tretjič! Naravnost neverjetno je, kako se da ves material obdelati, postaviti v nove konstelacije in s tem dobi obenem povsem nov pomen! Vsega skupaj je v reprizi **A-tema** citirana trikrat.

[29] 3 Akcenti v basih so obrnjeni – veselje se razvija in vzdiguje celo v razposajenost –, zato jih je treba močno potencirati.

[29] 8 Vstavljeni takti – tokrat skoraj citat iz izpeljave ([27]), s presenetljivo modulacijo, kratkim ekskurzom v tonaliteto z nižaji.

Znova primerjaj vse metamorfoze **motiva δ**: skrivnosten, raztrgan vzdih ([12] 5) se razvije v kantileno človekovega zlitja in sožitja z naravo (4 [16]), bukolična melodika v 7 [21], nemir in negotovost v [21] 8, celo njen odvod v ekstremne vzdih v [22] 5, ter znova povratak v zaupanje vase (*Zuversicht*) v [27] in na koncu skrajna razigranost v [29] 8!

6 [30] Ob in cl so na tem mestu težko slišni – zares pravi **ff**!

21 Od tu dalje naj bo tempo do oznake * v neopaznem, vendar stalnem vzponu vedno živahnejši.

- 30** Tri vzporedne melodike, pri katerih ne veš, kateri bi dal prednost! Vse en sam velik *crescendo* in *accelerando* vse do konca! Vzkliki veselja (**motiv β**) naj bodo orientacijske točke. Po njih vidimo, da se je tudi periodika ustalila: v 3 osemtaktjih se jim dvakrat pridruži vandrovočev motiv (**tema A**), tretjič pa ostanejo same in prešerno zaključujejo stavek.
- 31** Burdonska kvinta, postavljena kot *Orgelpunkt* vse do konca, da celomu koncu izjemno stabilen podton in zveni skoraj arhaično.
- 33** 6 Izjemno delikaten konec – z nobeno gesto se ne sme v obeh G.P. taktih vznemiriti silno napetih igralcev! Seveda je treba ta dva takta izdirigirati, vendar z gesto brez impulza, impulz je na mestu šele v 3. taktu in tako vsakič ob nastopu pihal. Štetje: 2 + 3 + 3.
- Dosegli smo agogični nivo $mm = 132$, kar ustreza relaciji z naslednjim stavkom (*alla breve* $\downarrow = \frac{3}{4} \downarrow$).



2. stavek


Kot v nekem kolažu se v neskončnem krogu vrtijo v tem stavku različni *Ländlerji* in valčki, na začetku grobi in vitalistični, kasneje ironični in skoraj perverzni – le povsem na sredini se oglasi »prava« melodika: tu je treba iskati pravega Mahlerja, tistega, ki se v svoji boječnosti skriva in dâ priti do sebe in svojega srca le na redke trenutke. Prvotni naslov se je glasil »*Mit vollen Segeln*«,²² pod čemer naj bi se razumel predvsem življenjska radost, izražena najbolj neposredno s plesom. Kasneje pa se je zadel Mahlerju izraz neustrezen in ga je umaknil.


Tema 2. stavka je vzeta iz pesmi »*Hans und Grete*«, komponirane v Kasslu. Stavek ima obliko scherza – 1. del je razmeroma verno ponovljen, le brez ponavljanja, in tudi skrajšan.

Dobro je pričeti dirigirati stavek *a tre*, da se tempo učvrsti. Vseh osem taktov uvoda vzdržati isto napetost, ne popustiti! Zanimiva je Mahlerjeva metrična oznaka \downarrow . = 66 šele od 5. takta naprej. Zdi se, kot da je hotel šele od tu dirigiranje *in uno*.

Uvod: prvič 8 taktov ostinatnega uvoda, drugič 4, tretjič samo 2. V vseh 8 taktih začetka je treba vzdržati isto napetost, nikakor ne popustiti!

t. 2 Ritmična formula  povzroči sama po sebi mali zamik (kakšen bi bil efekt, če bi bila notacija .

t. 9 Zgradba stavka je tipično scherzozna v klasičnem smislu, z mnogimi metričnimi premiki in presenečenji: periodika je povsem evidentno 4+5+5; [2+2]+5, je pa mnemotehnično precej lažje dirigiranje od 2  naprej v dvotaktjih.

 Silno neroden štrih, ki povzroči, da se triola igra stisnjeno kot *mordent*, ker sicer ne moremo igrati dvakrat



Zato smo rešili ta problem tako, da igramo






1  Dobro je v tem taktu spet dirigirati *a tre*, da dobi pavza polno vrednost.

 Seveda dirigiramo cel stavek periodično: //X//

- 5 2 *Schalltrichter in die Höhe*:²³ neobhodno je treba upoštevati Mahlerjev napotek, da se instrumente vzdigne v zrak – s tem se namreč dobi popolnoma drugačno barvo in bolj neposreden, predirljiv zvok!
- 5 7 Enako je treba vztrajati tudi pri Cor. Dvotaktje v Cor naj bo konstanta, vedno naj se z njo pričenja nova periodika!
- 6 5 Nenavadna in težko izvedljiva notacija: treba je paziti, da pihala ne prično igrati *alla lombarda*!
- 7 Ritem se menja in sedaj je predpisani štrih lažje igrati.
– Strogo teoretično bi morala biti periodika [1 + 3] + 4, vendar je lažje dirigirati 4 + 4.
– Samo v tem primeru pridejo Cor na lahko periodično dobo – edina izjema!
- 8 **B-del**: oznaka »*Wild*« se po mojem mnenju nanaša na sp. pihala in Vlc, ki naj ponazarjajo divje vrtenje in kolobarjenje pri plesu.
– Najprimernejši načina periodičnega dirigiranja je (po mnogih poizkusih) X Δ Δ //; najprej se v tem primeru na pravem mestu (na lahek takt) postavijo **sf**, zatem pa determinirajo potek dirigiranja vedno fanfare, ki se nahajajo vedno v 1. taktu periode.
- 8 7 Dvotaktje fanfar v rogovih dobi v teh taktih še nadaljevanje v Tr, zato moramo dirigirati periodično tritaktno.
- 9 Silno težko mesto za Vni – to mesto se morajo naučiti na pamet!
- 9 4 Izraziti spondeji. Tu periodiko sicer določa *ostinato* v Pos, skrajno pa zmede orientacijo naprej premaknjeni citat **A-teme** v Cor (7 10).
- 6 10 Cor premaknjen za en takt naprej, kar lahko povzroči zmedo, vendar dirigiramo dalje v štiritaktjih in se ne pustimo motiti! Periodike se stalno prekrivajo – tipično za scherzo!
Možna pa je seveda tudi druga periodika, ki stvari seveda postavlja drugače in na nek način na staro mesto: če vzamemo začetek igre Cor kot novo periodo, dobimo spet tipično periodiko tega stavka 4 + 2! V tem primeru se periodiki v t. 6 10 prekrivata in moramo od t. 9 10 dirigirati torej Δ X //.
Spet drugačna periodika pa se kaže v Vni: material 3 10 je vzet iz pasusa 8 3. Tam se je v periodiki nahajal v njenem 3. taktu – akcenti so pač premaknjeni

– in moramo zato tudi tu misliti na sličen način. Tako se periodika za violin-ski *pasus* prične v 7 **10** ter se pojmuje kot 4 + 4 + 2. Tako dobimo v bistvu tri periode, le odločiti se moramo, po kateri bomo od 9 **10** dalje *pasus* strukturirali:

						10					
stara periodika:	4		5			3					
Cor	3		[4		2]	3					
Vni:	2	4		4		2					

10 Pomembna sprememba v notaciji! Nič več , pač pa  I .

2 **12** Repriza 1. dela (scherzo ima izpisano in prekomponirano reprizo **A-dela**). Vni silno zastrto, absolutno ne dopustiti nikakršnega *crescenda*!

Mahler je imel izjemen smisel za zvok – tako prefinjeno kot on pred njim orkestra ni še nihče obravnaval! Na to kažejo vse mogoče oznake v tem stavku: *Schalltrichter auf* (popolna novost); *mit dem Bogen geschlagen* (popolna novost, pri čemer ni mišljen le balzato, temveč tudi vzporeden efekt udarca lesenega dela loka ob struno); *Hälfte* (pri godalih).

12 8 V vsesplošnem **pp** in zadržanem zvoku samo fg **ff** – izjemna razlika v dinamiki, še potencirana z igro samo polovice godalnega aparata.

1 **13** Izpuščen takt – primerjaj z ekspozicijo! – zato periodika 4 + 3.

14 Spet je stavek metrično premaknjen, zato izgleda v tem osmetaktju periodika 1+4+3; tako se mora ta del tudi periodično dirigirati! S tem ustvarja skladatelj neverjetno napetost.

– Za nepoučenega so to nenavadni štrihji – kako je s tem v resnici?

Trio

naj bo zaigran – kljub temu da je tempo počasen – na način dunajskega valčka. Pri tem ne mislim toliko na predčasno igro na 2. dobo kot bolj na zakasnelo 3. dobo. Tako nastane nekak obotavljajoči korak, ki pa se silno lahko sprevrže v karikaturu. Sama materija je karikatura plesa, v nadaljevanju po-stane celo malo sprevržena, predvsem z mnogimi *glissandi* nas navaja k misli, da avtor ne misli resno, temveč postavlja pred družbo ogledalo, v katerem naj se odslikava njena namišljena pomembnost.

- t. 3 Ne morem mimo občutka, da bi bilo treba v tem taktu 2. noto kljub točki nad njo igrati malo prepunktirano, z izrazitim rubatiranjem znotraj takta – na zunaj vse mirno, le znotraj takta razigrano.
- t. 7 Tipična gesta dunajskega valčka s prehitro 2. dobo in kasnejšo 3. dobo! Sploh se priporoča v Triu *molto rubato* igra!
- t. 8 Dvojni lok: en lok pomeni frazo, drugi igro v tehničnem smislu.
- 18** Ta takt je treba igrati izrazito *wienerisch*!
- 19** 4 Lep zadržek, ki pa morda zaradi ligature ne pride toliko do izraza. Zato je treba akcent toliko bolj potencirati, ker je pod lokom.
- 21** Iz veznega tkiva 1. dela vzet motiv.
- 20** Od tu dalje prava muzika, zato tudi dinamično intenzivnejša igra. Loki so nelogični!
- 21** 3 Prefinjena notacija, ki točno določa način izvedbe (primerjaj ta takt z naslednjo frazo!)
- 4 **23** Aluzija na Mozartovo Sonato v A duru – prispodoba čistosti in nepokvarjene nature!
- 24** 6 Po mojem mnenju *interpunkcija*: analogno mesto **18** 6 in zato spet rahel *rallentando*. Sploh se mora ta trio igrati *molto rubato*, treba je le paziti, da se ne pride čez mero in ne postane izraz cenen in pocukran!
- 5 **25** *Abgesang*,²⁴ analogen onemu iz 5 **19**, le da je sicer enakemu pasusu dodanih še 8 taktov prehoda.
- 26** **Repriza** je dovolj dobesedna (pustimo ob strani instrumentacijske fine-se) – seveda je uvodni pasus skrajšan in je uporabljen tak, kot se nahaja v **3** – in traja v melodičnem citatu 37 taktov, nakar pa naredi Mahler velik skok in izpusti kompleten srednji del (89 taktov!) ter skoči naravnost na zaključek prvega dela, kar je obenem tudi finale celega scherza (spet motivični citat z malenkostnimi instrumentacijskimi spremembami).
- 27** Prej basi **ff**, sedaj **mf**.
- 32** 4 Pazi – drugače postavljene hemiole v spremljavi; prej (v frazi **15**3) so se pričele šele v 2. taktu, vendar na 1. dobo!
- Avtor poganja proti koncu stavek vedno znova z »Vorwärts« prav nevrotično v skrajno hitrost.

24 Odpev, konec nekega formalnega odseka

3. stavek

Mahler je v pismu svojemu prijatelju še kot povsem mlad zapisal:

»Seltsames Verhängnis, das mich auf den Wogen meiner Sehnsucht bald im Sturme umherwirft, bald im lachenden Sonnenschein fröhlich dahinweht.«²⁵

*Sehnsucht*²⁶ je tisto temeljno vzdušje, ki vodi Mahlerja ne samo skozi življenje, temveč tudi pri njegovem ustvarjalnem delu: hrepenenje po miru, sreči, ki ju sicer nikjer ne najde. Beži od laži in ponarejenega sveta (*Heuchelei und Lügenhaftigkeit*), pa jima ne more ubežati. Edino kar mu ostane, je njegov fantazijski svet. V njem orisuje svoje hrepenenje in svoj cilj.

Vsa ta vzdušja, vse to hrepenenje najdemo v največji meri prav v tem stavku.

Prvotno je Mahler ta stavek imenoval »*Totenmarsch*«. ²⁷ Kasneje je ta naslov opustil, vendar je v razgovoru z Natalie Bauer-Lechner ponavljal, da je to lahko nek zunanji oris:

»An unserem Helden zieht ein Leichenbegängnis vorbei und das ganze Elend, das ganze Jammer der Welt mit ihren schneidenden Kontrasten und der grässlichen Ironie fasst ihn an. Den Trauermarsch des '**Bruder Martin**' hat man sich von einer ganz schlechten Musikkapelle, wie solchen Leichenbegängnissen zu folgen pflegen, dumpf abgespielt zu denken.«²⁸

Vladimir Karbusicky pravi, da si je Mahler pri tej karikaturi pogreba čisto konkretno predstavljal razne godbe iz njegove mladosti, ki so si takoj, ko so zapustile pokopališče, dale duška z razposajenimi polkami in marši ob korakanju v najbližjo gostilno, da si privežejo duše.

V komentarju k hamburški izvedbi simfonije je Mahler ta stavek opisal kot »*Totenmarsch in Callots Manier*«. V mislih je najverjetneje imel staro slikanico, v kateri je bila reproducirana Callotova parodistična slika lovčevega pogreba in ki je bila takrat vsem otrokom južne Nemčije dobro znana. Vendar Mahler (spet kasneje) dodaja: »Povsem nepomembno je, kaj predstavlja ta stavek; gre samo za vzdušje.«

25 »Čudna usoda, ki me na valovih mojega hrepenenja zdaj v viharju premetava, zdaj v sijočem soncu ziblje«.

26 hrepenenje

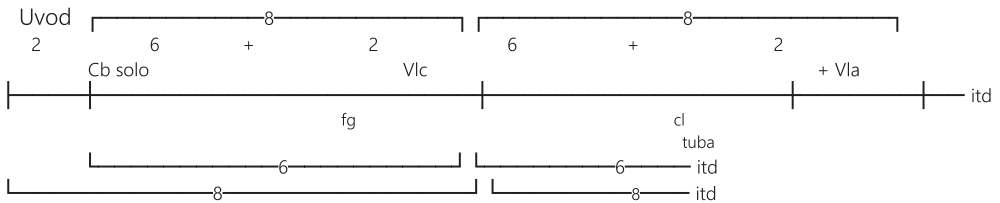
27 Pogrebni marš

28 »Pred očmi našega je junaka se odvija pogrebni sprevod in vsa beda, vsa siročina tega sveta z njenimi ostrimi kontrasti in strašno ironijo. Pogrebni marš »Boter Jaka« si je treba predstavljati zaigranega gluho s strani povsem bednega ansambla, ki ponavadi spremlja takšne pogrebe«.

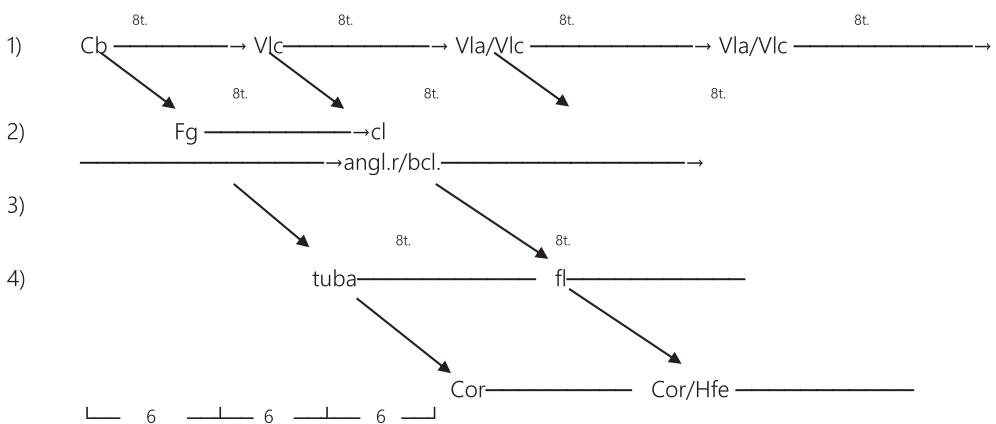
Na vsak način hoče avtor v prvem delu predstaviti vse negativne plati življenja, ki jim v srednjem delu kot kontrast postavlja svoj ideal, drugo stran obstoječega sveta, nepokvarjeno naravo, prirodno lepoto in lepoto prirode. In to je temeljni problem, ki ga hoče prikazati ta stavek: v karikiranem svetu, kot ga vidi čista duša, in v arkadijskem miru srednjega dela kot njenem končnem cilju, skrajni, nedosegljivi, večni želji.

Začetek tvori, kot že rečeno, otroška pesem »Boter Jaka« (»*Bruder Jakob*«).

Strukturo začetka si je najlaže zapomniti tako, da se za osnovo vzame osemtaktni citat teme in ob njem nastopajoče imitacije. Zanimivo je, da prva imitacija nastopi že po šestih taktih in to je obenem tudi princip tega kanona: tudi ta sama imitacija dobi svoje nadaljnje posnemanje že po šestih taktih!! Vsak od nastopajočih instrumentov je v dvojnem odnosu do sledečih nastopov. Osemtaktje sestoji iz dveh širitaktij in tako si je najlaže zapomniti redosled vstopov.



Če izvzamemo Ob in cl z docela tretjo tematiko, nekakšnim refleksom na muzikalna dogajanja izven njiju, dobimo četverni kanon v primi, in sicer v sledečem vrstnem instrumentacijskem redu:



- 3 Ob do skrajnosti parodirano, z zategnjenimi ligaturami preko takta in ostrimi *Vorschlagi*

- 3 4 Brezobzirne paralele med Ob in Cor – tako brezobzirno mora biti igran cel part Ob!
- 5 Začeti zares počasi! Muzika mora zveneti neokusno! Šele po 3 taktih dosežemo pravi tempo. (V partituro sem zapisal, da mora pasus zveneti kot slaba ruska muzika). Na ta pasus se nanaša pripomba na začetku (*ganz schlechte Musikkapelle...*). To je pravi podeželski *Trauermarsch* v smislu naricanja.
- Tr morajo igrati pretirano, fraza naj ne bo igrana kot spremljevalna melodika, ampak povsem brez ozira na ostale, celo preglasno (celo z vibratom!?! – to je pravi način za trobentače, ki igrajo enkrat na mesec in so povsem brez ambažure!).
- 6 *Nicht schleppen*: to ni kak poseben tempo, hitrejši je le za nianso, vendar povsem drugačen v izrazu – muzika mora zveneti bolj odrezavo, v bistvu predrzno!
- 2 es-cl dajeta situaciji s svojo barvo in predirljivim tonom posebno noto – nenadoma zazveni vse ostro, popolnoma neprimerno situaciji: godba gre v gostilno ... neokusne viže, neprimerno obnašanje, pogreb je mimo in pozabljen.
- fl enako kot cl zelo *staccato*, parodirano.
- 7 Enako kot prej polagoma priti nazaj v tempo I., potem ko smo *ritardando* izvedli s poddelitvami, prav tako pretirano močno. Tudi v notaciji je *ritardando* sedaj v primerjavi s 5 avgmentiran. Pazi: notna slika je za pol takta premaknjena – to utegne dirigenta zavesti!
- 7 8 *Nicht schleppen*: ta oznaka je enaka kot v 6, zato jo je treba izvajati *per analogiam*, v enakem tempu kot prej, z enakim izrazom, le **p** (muzika se oddaljuje).
- 8 2 *Ritardando* je nekako obotavljiv, tudi v tonu samem brez prave teže, kot da bi v opravičevanju in izgovarjanju ne našli prave besede.
- 8 3 *A tempo*: za moje pojme moment lažnega sočutja – *gelogene Welt*! Še posebej akcenti v fg par taktov naprej, ki silno nazorno kažejo jok, ki je seveda narejen, ne pravi.
- 4 9 Dvojna periodika: ena velja za pihala in ni povsem točna, druga za godala. Reminiscenca uvoda; pogrebni sprevod oz. njegova vizija se oddaljuje oz. izginja. Ostanemo sami in se zasanjamo.

- 10** Srčika stavka, avtorjev pravi obraz: spet se moramo vrniti k pesemskemu ciklu »*Lieder eines fahrenden Gesellen*«, tokrat k njegovi zadnji, četrti skladbi. S tem tekstom se cikel končuje in tu je avtorjevo zadnje sporočilo: vandrovec, *der ewig Reisende* bi rad miru!

Spet je Mahlerjevo mladostno pismo (istemu prijatelju) ključ k razumevanju tega pasusa:

»Doch wenn ich des Abends hinausgehe auf die Heide und einen Lindenbaum, der dort einsam steht, ersteige, und ich sehe von dem Wipfel meines Freundes in die Welt hinaus... Überall Ruhe! Heiligste Ruhe!«²⁹

Lindenbaum je za Mahlerja sinonim narave, miru, njegovega hrepenenja. Povsem isto sliko predstavljajo kasneje teksti k *Lieder eines fahrenden Gesellen* – Mahlerja so ta vzdušja hrepenenja spremljala celo življenje in postala arhetipi njegovega glasbenega jezika:

**»Auf der Strasse stand ein Lindenbaum,
da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!**

(Unter dem Lindenbaum,

der hat seine Blüten über mich geschneit,)

**Da wusst' ich nicht, wie das Leben tut,
war alles, alles wieder gut!**

Alles! Alles!

Lieb' und Leid! Und Welt und Traum!«

Tam ob cesti lipica stoji

tam sem prvič v sen zasnul

pod njo, ves z listjem bil zasut

Tam nisem znal, kaj življenje je,

biló lepó je znova vse,

vse, prav vse!

Žâl, ljubav! In svet in sen!

– Srednji del ne sme biti poseben del za sebe, temveč se mora *nahtlos*³⁰ izviti iz prejšnjega dogajanja, kot nekakšen odziv na vse doslej doživeto. Prej je bil lažnivi svet, sedaj pa se pojavi pred našimi očmi svet resnice in idealov. Popolna zamaknjenost, komaj slišen zvok, čas se ustavi!

- 10** 4 Sam pustim Vni I. *divisi* igrati brez 1. pulta – tako je zvok še bolj odmaknjen (koncertni mojster igra vedno intenzivneje od drugih, kar je načeloma seveda dobro, vendar v tem slučaju ne).

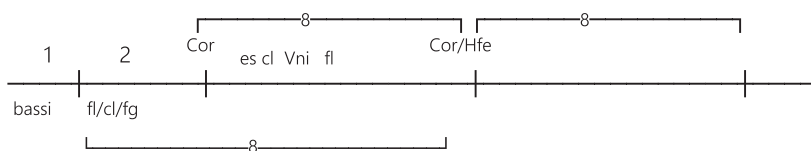
V naslednjem taktu se vidi, da je imel Mahler *implicito* v mislih prav to, sicer bi lahko obe violini notiral v istih sistemih kot violine doslej, vendar jih notira separirano.

29 »... Vendar pa ko grem zvečer na poljano in prispem do lipe, ki tam samo stoji, vidim z vrha (tega) mojega prijatelja daleč tja v svet...Povsod je mir, Blažen mir! ...«

30 Brezšivno, brez presledka

4 **11** Vni soli niso soli v vsakdanjem smislu, temveč naj se v njihovem tonu zasluti popolna odmaknjenost od sveta – igrajo naj zares **p**, le njihova barva (*senza sordini*) je drugačna kot prej. V bistvu je zvok sedaj še diminuiran!

13 Za pol tona pomaknjena intonacija ↗. Zvok malo rezkejši, resnejši, stvarnejši. Struktura je to pot malo drugačna: spet je treba vzeti za vodilo kompletne citate. Ti se tokrat javljajo dvakrat v Cor.



To pot je sicer kompletan citat že v fl, cl in fg. Bolje je, da se jemlje prvo imitacijo kot celoto $[8 + 2] + 8$.

14 3 Nenadoma se v Tr pojavi popolnoma nova melodika, ki pa ni parodistična, prej resnejša. Opomin srednjega dela je pustil svojo sled. Tr ne sledita več grobi igri es-cl in fl, prej bi rekli, da se s svojo tožbo od njiju distancirata.

15 Ta del se je na začetku igral izrazito sarkastično, sedaj pa je resen – preveč nas je prevzelo vzdušje apolinične lepote srednjega dela, ni nam več do cenene šale.

2 **16** Kompletna partija godal je vsebovana v razloženem in razdrobljenem pihalnem stavku. Njegov zvok je do kraja zabrisan – če bi igral res samo *col legno*, se ne more slišati nič, zato je dobro, da pustimo igrati godalce z malenkost žime.

16 2 To ni več karikatura, temveč do skrajnosti priveden krik obupa! Čeprav je material enak kot prej, ima sedaj drugačno sporočilnost.

17 Tempo I.: igramo v starem tempu, kot da se ni nič zgodilo.

Konec: Glede na to, da je treba 4. stavek igrati *attaca*, se je treba že tu pripraviti na nov tempo. Pripravimo ga po principu *sesquialtere*:



4. stavek

Zadnji stavek se pričinja, kot bi treščil grom iz vedrega neba – Mahler sam je dejal: »*Es ist einfach der Aufschrei eines im Tiefsten verwundeten Herzens*«. ³¹ Ta stavek je težko oblikovati, ker je sestavljen iz več pasusov, ki morajo medsebojno korespondirati in voditi h končnemu cilju – apoteozi volje in njenemu triumfu.

Obsežnemu uvodu, kjer se tema v ozračju kataklizme počasi sestavlja, sledi pet obsežnih delov, od katerih je vsak po sebi v tempu dvodelen (z izjemo preinstrumentiranega citata 1. stavka): hitremu, dramatičnemu delu sledi ali liričen pasus ali finalna apoteoza.

Stavek vsebuje dva finala: prvi je zaustavljen s citatom 1. stavka, pogledom nazaj in znova strašnimi dvomi, drugi pa nas končno pripelje k triumfu volje.

Začetek: tempo absolutno ne hitreje od *mm* = 92–96! Relacija med 3. in 4. stavkom predstavlja čisto *sesquialtero*!

- 1 3 Pustiti, da Vni izigrajo prve 3 note s težo! Predvsem 1. nota naj bo zaigrana *martelle*. Počasi se tempo etablira; dejansko zaigramo prvo frazo v konstantnem *stringendu*.

To pasažo je treba z violinami zares dobro posebej izvežbati!

- 2 2 Vni I. in VIc dejansko *diminuirata* od **fff** → **ff**, zato je njuna zadnja nota v bistvu tiha!!

- 1 2 Čeprav je orientacijska točka postavljena takt kasneje, mislim, da je bolje računati periodiko od tega takta: le tako dobimo namreč *hemiole* v basu konsekvntno notirane.

– Pasažo Vni se je treba enostavno naučiti: razen v zadnjem taktu je grajena na harmoničnem f-molu z alterirano kvarto in brez sekste (*des*). V 1. taktu se formula ponavlja, v 3. taktu imamo opravka z razloženim akordom, prav tako v 5. taktu. Ker lestvica ni uporabljena konsekvntno, si je frazo težko zapomniti.

Tudi ritmično je odsek težak, ker se abruptno menja hitrost lokovanja – od *ribattut* do enostavnih triol, kvartuol in sekstuol. Le če frazo zares znamo, ji lahko sledimo – violinistom je treba kljub vsemu pustiti čas za izigranje kompletne fraze.

31 »To je enostavno krik do dna ranjenega srca.«


- 1 – 3 Sestavljanje, konstruiranje teme, prekinjano z izbruhi strasti, težko ukrotljivih viharnih občutkov, izraženih v divjih pasažah Vni.
- 3 4 Če primerjamo triolne skupine z analognim mestom predtem (5 2), vidimo, da tokrat manjkajo druge triole v archi na 2. dobo!
- 4 4 *Piatti* pričnejo crescendirati prvi, timp jim sledijo šele v zadnjem taktu, a zato intenzivneje
- 4 3 Mnemotehnično se da vstope trobil zapomniti tako, da priredimo zanje periodiko (od 4 naprej): 2 + 3 + 3. Prvič in tretjič sta vstopa na 2. dobo.
- 5 Vsaka skupina ima drugačno metriko, kar daje vtis razdvojenosti:
 pihala: [3 + 2] + [2 + 3]; 4 + 4
 trobila: 3; 3 + 3; 2, [2 + 3] + [2 + 2]
 godala: 2; [2 + 2] + [4 + 4]; 4
 Če pa jemljemo kot mnemotehnično oporo **sf** v Tr – s tem postane fraza v Tr predtaktna –, pa je možna tudi sledeča periodika:
 4 + [3 + 3] + [2 + 2] + [2 + 2].
- 6 **I. del:** ekspozicija oz. glavni stavek: **A-tema** je silno razvejana (19 taktov!) in se jo da razdeliti v več odsekov (štiri: **a, b, c, d**), od katerih postane kasneje vsak tematski konstitutivni del. Interesantno je, da Mahler vanjo povsem organsko vgradi motiviko 1. stavka (primerjaj med seboj **motiv 8²** 1. st. in odsek **b** (4 7) v tem stavku!
- 4 7 Odsek **c** te velike teme je obenem **motiv 8²** iz 1. stavka; a tu nima tiste mračne konotacije kot v 1. stavku, temveč je odločen, *trotzig*³² in ostaja cel čas v tempu.
- 7 8 Ponovitev kompletne teme je spremljana sedaj s kontrapunktom, sama tema pa se seli iz ene instrumentalne grupe v drugo. V svojem 5. taktu (lahko bi torej označili ta del z **b¹** – glej pripombo zgoraj) pa se pričinja odmikati od osnovne smeri – dodani so 4 takti. Mahler nikoli ne ponavlja materije dobesedno! To se zgodi v taktu.
- 8 8 Kjer postopa Mahler povsem klasično in témo gnete, oblikuje, dodaja in odvzema (*das Thema lässt sich bearbeiten*¹³³). Tako povzroči sprememba enega samega intervala v temi (8 8 – b namesto as) povsem drugačno nadaljevanje s štirimi vrinjenimi takti, nakar znova

32 trmast

33 Tema se lahko obdeluje

sledi nadaljevanje teme, seveda na drugi višini (prej $\underline{c} - \underline{d}$, sedaj $\underline{f} - \underline{fs}$) in v drugi smeri.

- 8** Nadaljevanje z motivom **c**: tokrat je materija iz 1. stavka podana motivično skoraj dobesedno, le v njenem 5. taktu je sedaj projekcija v duru ter število taktov zmanjšano na 2 (prej 6).
- Cel **A-kompleks** je od **6** naprej grajen v treh odsekih; drugi (**7** 8) predstavlja že njegovo obdelavo, tretja navedba (4 **9**) pa je kratka – 8 taktov – in obenem njegov triumfalni zaključek. **A-tema** predstavlja voljo, neuklonljivo energijo.
- 8** 8 Ta motivika je imela v 1. stavku (**21** 8) značaj obotavljanja, tu pa ima avtor smer jasno načrtano, zato se igra na tem mestu cel pasus v strogem tempu!
- 9** 5 Tretji del prvega velikega odseka je izrazno vedno bolj razburkan – voljo je počasi zamenjal obup, ki postaja vedno bolj neznosen. Tematično je tu zastopan **b**-del teme. Tu so izbruhi, kriki trobil do **ff**, v **12** pa so še močnejši, še silovitejši – do **fff**!
- 4 **10** Interesantno: v vsesplošnem **ff** igrata samo obe Tr **f** in mehko, pa se ju kljub temu sliši! Po skoraj nasilnem *crescendu* pa v **10** prevzameta vodstvo in suvereno igrata čez cel orkester.
- 1 **10** Mala spominska opora: enak postop kot v t **9** 4 in malo kadenciranje v Cor, le da ostanemo v tempu.
- 10** 6 Triolni motiv v Tr spada med arhetipe Mahlerjeve glasbene govorce: v 5. simfoniji otvarja ta motiv *Trauermarsch*!
- 10** 9 Prvi in drugi motiv v osnovni tematiki se pričenjata spreminjati, ni več tiste trdne odločenosti, ostaja le neznosna volja – obup vse bolj prevladuje. Cel odsek deluje nekako *trotzig*.
- 11** Prvi pomenski del se končuje s 3. delom teme – z njeno inverzijo; sledi ji kataklizma.
- Vni I. naj igrajo deljeno, da dobe večjo moč: eni naj igrajo $\Pi V \Pi$, drugi pa $\Pi \Pi \Pi$!
- 12** *Mit grosser Wildheit*:³⁴ ta kataklizmični odsek 24 taktov je treba pojmovati samega zase: muzikalno doživljanje je prignano do roba. Tudi naučiti se ga je treba aksiomatično – za dirigenta naloga *par excellence*! Za boljši pregled: periodika je 3 + 3; 2 + 2; 1 + 1; 2.

- 12 3 Trobila: zadnja nota kljub vezavi po *crescendu* nastavljena na novo (tadap)!
- 3 13 Fermata na taktnici: igrati popolnoma v tempu, da ob fermati nastane nasilna praznina. Enako čez 2 takta. Dirigentsko tehnično se to izvedeta ta dva takta sledeče:


Po 2. fermati vedno bolj utrujeno, počasi.
- 14 Zanimiva periodika, ki je tudi mnemotehnično enostavna:
 $1 + 2 + 3 + 4.$
- 14 4 Oznaka *accelerando* pomeni v bistvu *piu mosso*, skoraj tako hitro kot je bila igrana ta floskula (*Motiv des Schreckens*³⁵) na začetku. Z *accelerandom* namreč ne moremo doseči skoraj ničesar, ker je na razpolago premalo not.
- 1 15 Ta takt je dobro na 2. udarec poddeliti, da dobijo Vni dober vstop in *pizz* v naslednjem taktu dobro informacijo. Takoj zatem znova *a due*.
- 1 16 Prvi nastop Hfe! Ta takt naj bo dirigiran *a quattro* z odmahom, da pride ob sinhroni igri do izraza *molto ritardando*.
- 16 II. del ekspozicije: sanje o sreči in nežnosti
- Mahler ni bil melodik *von Haus aus*: vseskozi imamo občutek, da melodike sestavlja z muko. Rezultat pa je frapanten: njegovi domisleki se vležejo v spomin kot nekaj povsem aksiomatičnega.
- B-tema** je sestavljena iz treh odlomkov, po dolžini skoraj enakih [16, 14+1, 16]. Drugi del daje občutek, da je skomponiran terco nad prvim (seveda z drugačnimi harmoničnimi rešitvami). Tretji del je od vseh agogično najbolj razgiban, v njem pa se najbolj občuti konstrukcija in straussovski konec. Timp na *Orgelpunktu!*
- 18 7 *Rubato*: izvesti ga je mogoče na ta način, da se prvi del takta pohiteva, drugi del pa zadržuje
- 9 19 *Ritardando* je tokrat notiran malo pomanjkljivo: ali bi se moral raztezati čez 4 takte, ali pa bi morala biti takoj zatem oznaka *a tempo*.

- 19 *Abgesang*³⁶ stoji v agogičnem odnosu do dogajanja pred njim: tako kot se je končal prejšnji odsek, naj se v enakem tempu odvija njegov odzven, povsem mirno, široko in tolažeče.
- 1 20 Imam občutek, kot da bi morala biti oznaka *molto riten.* notirana že en takt predtem.
- 21 V atmosferi in motiviki 1. stavka – spet nekakšno prebujanje, ki pa ne pelje v optimizem 1. stavka, temveč se prelevi v usodnostno muziko. Paus je popolna paralela 1. stavku, le da je notiran v avgmentaciji in je zato tudi metrična osnova druga (tu *alla breve*, tam navaden 4/4 takt). V cl pa se pojavi **motiv α** 1. stavka, povezovalni element, ki je obenem prva najava triumfalnega motiva na koncu tega stavka, ob tem pa fanfarni motivi 4. stavka – motivi **α** in **β** , motivi upornosti in groze.
- 7 22 Silno zahtevna oznaka v Tr: *accelerirati* morajo v okviru dane polovinke (ali pač ne?!), kar bi pomenilo počasneje začeti in nadoknaditi zamujeno.
- Danes (26. IX. 2001) mislim, da igrajo Tr ne glede na siceršnji tempo svoj *accelerando* in tudi pridejo do drugega dela takta prej kot drugi!
- Danes (3. XI. 2008) pa sem mnenja, da *accelerando* pomeni tako kot prej enostavno igro v hitrejšem tempu.
- 2 22 Interesantna notacija: v kratkih dveh dobah silovit *crescendo* v godalih, pri čemer je oznaka **fff** notirana že v pavzo – sicer bi morala nota na svojem koncu vsebovati akcent!

– Dirigirati je treba ta dva takta *a quattro*, kar pomeni, da se z gesto nahajamo v tempu $\downarrow = 126$ in da moramo zato tempo v naslednjem taktu *rallentirati* od $mm = 126 \rightarrow 92$. Tako pridemo do čiste relacije 1 : 2 ($\downarrow = \downarrow$ v 22).

Izpeljava

- 22 **II del:** ima obenem značaj izpeljave. Cela izpeljava je sestavljena iz 3 odsekov, v katerih se že nahaja 1. finale.

Kot da je realiteta pometla z našimi sanjami; kruta, brezobzirna stvarnost našega vsakdana! Ta del je morda v celem stavku najbolj


neprijeten, ker vzbuja najbolj občutek, da je delan preveč na silo – »zu gewollt« – in da zato materija ne teče.

Med vsemi motivikami je treba najti relacije in jih dramaturško utemeljiti. **Motivu α** sledi motiv usodnega spraševanja (motiv γ) in spet njemu **motiv δ** , motiv pomirjanja – ta motivika je vzeta iz počasnega dela (18).

Dobro je vaditi kompletan pasus samo s trobili in pihali, da pride vsa harmonija v zavest!

- 22 9 Tu je konstrukcija jasna: **motiv γ** (usodno spraševanje) sledi vsakič **motiv δ** (pomirjanje), citat 2. dela **B-teme** (18).
- 4 23 **Motiv δ** postane v Tr nestrpen (še dvakratna ponovitev 2. takta – citiraj!), zato ni čudno, da se mora **motiv γ** dvakrat ponoviti (v pihalih in zatem še v godalih); tako dobimo sledečo periodiko:
[4 + 8] + [(4 + 4) + (2 + 2) + (2 + 2)].
- 24 »Nicht eilen«:³⁷ materija je gosta, malo nepregledna, zato je oznaka zelo na mestu; poleg tega je to že agogična priprava na fanfare v 26, ki morajo biti zaigrane v zmernem tempu.
- Motiv pomirjanja v Tr, **motiv δ** , dobi drugega sogovornika: motiv 2. takta **A-teme** (kasneje sem dal temu motivu ime **motiv β**) se kot njegov kontrast vsebinsko pridružuje **motiv γ** iz t. 262 in pomeni njegovo nadaljevanje in neko vztrajanje, odločenost iti naprej po svoji načrtani poti.
- Naravnost neverjetno agresivna in brezobzirna pa je harmonija paralelnih septakordov v Cor na *Orgelpunkt* v Pos!
- 26 V tem silno zahtevnem kontekstu nenadoma jasna misel, motiv in glasnik kasnejšega triumfa (izpeljan iz osnovnega **motiva α** v durovi projekciji – **tema A²**); ki mora biti zaigran p, v pripravljeni atmosferi! Kot da je trpečemu in dvomečemu predstavljena slika, zaradi katere se je bilo vredno boriti!
- V svoji naslednji simfoniji, v kateri »*der Held der D-Dur Symphonie zum Grabe getragen wird*«, pa uporabi Mahler v 5. stavku izraz, ki bi se podal tudi tu: »*der grosse Appel*«, tista velika ideja, zaradi katere je vredno živeti in umreti!

Temu motivu sledi v 26 9 **tema C** (gl. notno prilogo!) – prva najava finalne tematike

- [26] 6 Silno oster vzmah, da lahko Vni jasno in eksaktno izvedejo *spiccato* v tem razmeroma počasnem tempu.
- [26] 9 V trobilih *anonsa* kasnejše triumfalne **teme C**, tokrat še pritajeno, v **pp**. Počasi se vračamo v tempo I.! Kako je Mahler racionalno postopal z motiviko, kaže dejstvo, da je **tema C** v svojem začetku dejansko inverzija **teme A¹**, izpeljanke glavne muzikalne misli! Nanjo se v oboah in klarinetih navezuje originalni 3. del **A-teme**.
- 2 [28] Slabo znamenje je molov akord – takoj sledi reakcija težkega tona v Vni: zaigrati ga **ne f**, pač pa s potegom loka v **mf**. Zares **f** izbruh naj bo v *seksuolah* naslednjega takta!
- [28] **III. del** Motivika, izpeljana iz kontrapunkta osnovni temi, je razvejana v široko, spevno linijo (**K²**). Pihala so s svojimi »*Schaltrichter in die Höhe*«³⁸ izjemno penetrantna! Globlji smisel take igre: z novo energijo napolnjeni junak se je pripravljen zoperstaviti vsem oviram in težavam!
- Basi tvorijo s svojo ostanatno igro skoraj kvartni *Orgelpunkt*. Cela spremljevalna skupina v godalih izpričuje s svojo *detache* igro neverjetno energijo.
- [29] 2 *Orgelpunkt* se pomakne na dominantni ton: basi vedno ga znova načenjajo:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Periodika se tu šteje drugače: 8 + 5 (basi se vedno oglašajo v 2 taktu – makrometrični jamb). Mnemotehnično pa se je morda najboljše ravnati po ponavljajoči se dvotaktni motiviki v pihalih in trobentah: 2 + [3 x 2] + 3.
- [30] Siloviti izbruhi v Cor: crescendo **mf** < **fff** se da pokazati z veliko gesto na 2. dobo. V
- [30] 4 pa je nasprotno najprej *diminuendo* in v naslednjem taktu šele *crescendo* – za ta intenzivni dinamični proces pa potrebujemo 2 takta.
- s citatom 26 taktov uvodnega dela (5 [4]) je zaokrožen prvi del 4. stavka – to pot je dogajanje predstavljeno na dominantno.
- Za razliko od ekspozicije je na stoječem akordu tu dodan cel takt in dinamika je tu bolj komprimirana: prej je bil notiran *diminuendo* po dveh taktih in *crescendo* tik pred nadaljevanjem gibanja, tu pa se vse zgodi v prvih dveh taktih.

- 8 **33** V ekspoziciji so basovsko linijo igrale Pos.
 3 **33** Samo trije takti so tu na razpolago za silovit *rallentando*!
 1 **33** Drugi pojav triumfalnega motiva, sedaj že v **ff** (prvič v **26**). Dirigirati *a due* s poddelitvami, da ostanemo v enaki gestiki in da obenem močno upočasnimo tempo.

(Dirigranje *a quattro* bi vsebovalo nevarnost, da dirigiramo enostavno v relaciji 1 : 2 in bi se izgubil naboj in bi bile polovinke zaradi tekoče geste preveč kantabilne, tako pa poudarimo vsakič akcent v notah.)

- 1 **34** Ta takt na 2. dobo triolno poddelimo in na mestu 3. poddelitve odmahnemo: *Luftpause* naj bo tako dolga kot triolna četrtnika!
34 *Luftpause*:³⁹ D-dur za njo mora zazveneti kot triumfalno, prvovrstno presenečenje!

Primerjaj obe mesti (**26** in **34**) ter razloži psihološki učinek preloma!

- 34** 4 **1. finale: tema C** – triumf

- 35** **Tema A⁴** je dokončna preobrazba osnovnega motiva Mahlerjeve 1. simfonije: iz *Naturlauta*⁴⁰ kot simbola narave je nastala široko razvejana tema zmage človekove volje nad usodo!

- 35** 5 Triumfalni motiv (**motiv α^1**) v Tr je že tretji citat tega motiva (le da je brez auftaktnega tona) sedaj avgmentiran, dinamično povsem zase! Tr morajo igrati drugače kot ostali, sicer ostane tema nezapažena, skorajda neslišna. Zato naj Tr igrajo dolge note.

- 36** 3 3 picc!

- 36** 9 *Abgesang*: silno bistvena pripomba avtorja, da morajo basi zveneti vedno šibkeje, je na mestu zaradi notacije, ki ne dopušča večjih diferenciranj: vsakič je notiran fp – bolj natančnih dinamičnih nians te oznake naša notacija ne premore!

- 37** *Sehr zurückhaltend*:⁴¹ vprašanje je, ali naj basi svojo floskulo prav tako upočasnijo ali ne (po mojem se karakter floskul preveč spremeni – bolj nagibam k soluciji, da ostanejo *quasi in tempo*).

- 38** **IV. del: reminiscence**

Naš junak se ozira nazaj, vendar ne v hrepenenju, temveč z zadoščenjem človeka, ki je uspel v svojih naporih in samo gleda na prehojeno pot.

39 predah


40 zvok iz narave

41 zelo zadržano

V tem delu je zanimivo, da se pojavljajo izključno motivi zunanjega sveta (fanfare in ptice, nekoliko brez reda, tako, kot se to dogaja v naši glavi ob asociacijah!). Tako kot v 1. stavku imamo tudi tu dogajanje v dveh tempih Počasno ($mm = 54 - 56$) ter hitrejše (*piu mosso* $mm = 100-104$)

39 Tokrat sedijo Tr v orkestru, zato poveri Mahler fanfare cl, ki so po svoji barvi zelo blizu igri Tr v daljavi.

39 4 Velik problem predstavljajo na tem mestu klici ptic, ki so v tem tempu prehitri. Če primerjamo notacijo klica kukavice na tem mestu in kasneje v **40**6, vidimo, da je tokrat zaradi notacije v triolah za polovico hitrejša!

Vzemimo kot aksiom notacijo cl  v **40** 5, ki zahteva popolnoma determiniran tempo zaradi vandrovcovega motiva v fg takt kasneje. Ta tempo je z Mahlerjeve strani determiniran kot $mm = 84$. Da bi dobili vsaj približno tak tempo tudi na analognem mestu pred tem, moramo tempo izračunati:

$$84 \times 2 \text{ (tempo osminke)} : 3 \text{ (tempo triolne osminke)} = 56 !$$

Mnenja sem, da bi morala biti oznaka »*sehr zurückhaltend*« prestavljena za 2 takta nazaj! Na sedanjem mestu se namreč drejnata dve oznaki, ki pomenita približno isto, na novem mestu pa bi odpravila mnoge nejasnosti (glej naslednjo pripombo!).

6 **40** »*Sehr zurückhaltend*«: mislim, da velja oznaka že tudi za predtakt. V naslednjem taktu pa je nov napotek »*Sehr langsam und immer noch mehr zurückhaltend*«:⁴² pomeni v bistvu počasno *rallentiranje* poleg že počasnejšega tempa! Če je bil prej $mm = 60-63$, je sedaj 52–54. Flavta igra svoj motiv, tako kot že mnogokrat omenjeno, v svojem tempu do konca!

5 **40** Kot iz podzavesti se oglasi ljubka **B-tema** tega stavka (sanje o sreči in nežnosti) v totalnem **pp**. Cela izraznost fraze se mora odvijati v tej dinamiki in je ne sme preseči!

40 Ali se oznaka »*a Tempo*« nanaša na zadnji napotek 5 **40** ali na analogno mesto v 1. stavku (še posebej zaradi pripombe »*Schleppend*«⁴³ – mimogrede: v 1. stavku je pripomba na analognem mestu »*nicht*

42 zelo počasi in vedno še bolj zadrževano

43 razvlečeno

schleppend«! – in motivike)? Mislim, da je zaradi oznake »*schleppend*« tu primeren tempo ♩ = 63. »*Poco accelerando*« takt vsebuje motiv kukavice, zato poskušajmo ujeti odgovarjajoči tempo, vendar imamo zato težave ob vnovičnem »*molto ritardando*«, ki pa se nanaša na t. 442 !

- 40 3 Motivika 1. stavka in njena transformacija alelujne teme v mol nam jasno prikaže, kakšna je bila zavestna usmeritev 1. stavka (v optimizem); spet imamo veliko problemov z agogičnimi napotki! V 39 npr. je tempo fanfar daleč počasnejši kot v 1. st.
- 40 5 *Poco accelerando* le do tempa → 84, kot je v 1. stavku na začetku. Motiv vandrovcva mora biti prepoznaven tudi v tempu. V 1. stavku je imel cel pasus pripombo »*allmählich und unmerklich in das Haupttempo übergehen*«,⁴⁴ zato se je klic kukavice oglasil že v novem tempu, tu pa je situacija malo nerodnejša, ker moramo napraviti *stringendo* prav v pasaži cl s kukavičjim klicem.
- 4 41 Množica agogičnih napotkov človeka le zmede: oznako »*molto rit.*« bi sam osebno raje bral kot »*molto ritenuto*«, vendar je zatem nemška pripomba »*wieder sehr langsam*« odveč. Motiv v fl naj bo vedno zaigran v enakem tempu, brez agogičnih nihanj.
- 42 Tu pretirano *rallentiranje* ni več na mestu, ker je tako ali tako *rallentando* že izkomponiran.
- 42 4 Tu se instrumentacija, interesantno, popolnoma prelomi in na tem mestu lahko pride do cezure. Zato je dobro, da Ob in Cor igrajo v naslednji takt.
- 43 **ff** (»*noch breiter als vorher*«⁴⁵): nekakšna odrešujoča atmosfera nenkrat, po tesnobni in zatajevani igri v prejšnjem pasusu. Mislim, da je tu prelomni trenutek! Tu se tempo sprosti in moramo ga vzeti v kontekstu z nastopajočo reprizo in njenim tempom, kot ga poznamo iz ekspozicije (*mm* = 92). Pred vsakim arpeggiranim akordom poddeliti!
- 44 Čeprav je iz fakture razvidna drugačna periodika, svetujem, da se šteje 4 + 4 takte – izredno nevarno mesto, da se človek izgubi, še posebej pri dirigentih brez absolutnega posluha!

44 Počasi in neopazno preiti v glavni tempo

45 Še širše kot prej

- 44 9 Tempo I. se nanaša na tempo pred *poco accelerando!* Torej znova tempo $mm = 92$. Ko namreč nastopijo Vle, ni nobene možnosti več za korekcijo tempa! Lažje si predstavljamo ta okrepljeni del v Vlc, če si ga mislimo v *tempo ordinario*, diminuiranega. Lažje je tudi, če dirigiramo *in uno* (na začetku z nakazanimi poddelitvami), ker dobimo na ta način jasnejšo predstavo o gibanju melodike.
- Sinkopirana formula takta predtem (v Vlc) se vedno bolj širi: tej avgmentaciji sledi čez 4 takte dvojna, čez 4 takte pa celo četrtna avgmentacija!!! Štirje takti pavze, ki jim sledijo, so lahko usodni – tu se ne smemo zmesi, z nikakršno gesto pokazati ev. naše negotovosti, ker lahko takoj vstopi eden od violistov, ki je prav tako napet in lahko zgubi živce!
 - Ob nastopu četverne avgmentacije (44 13) je morda dobro preiti na periodično dirigiranje *in uno*: tako imamo namreč v gesti 3 x 4 takte in se ne moremo izgubiti. Na vsak način lahko preidemo v dirigiranje *in uno* po akcentu v cl. čez 4 takte. Mirna, široka gesta brez impulza. Podelimo v zadnjem taktu pred nastopom Vla in jih z močnim impulzom vzpodbudimo k igri.
- 13 45 Vla: nujno misliti v dvotaktjih; le tako namreč dobimo povsem jasno sliko dogajanja. Prvi vstop je predtakten, drugi je na 2. dobo (močan impulz na 1. dobo!), tretji prav tako, le da je impulz že šibkejši.
- 8 45 Tu se periodiki prekrivata: zadnji takt dvotaktja je obenem prvi takt v novem štetju. Konstrukcija je tu spet jasna: vsakič je takt več pavze med violskimi floskulami.

Repriza

- 45 Začetek reprize je zelo zabrisan: tematika se šele gradi, sestavlja. Citat prvih taktov **A-teme** je takoj uporabljen za svobodne imitacije. Pazi na ritmično metamorfozo 3. takta! Primerjaj obe mesti med seboj!
- Silno važni so na tem mestu vstopi! Po 7 taktih se znova oglasi in razprede fanfarna motivika prehoda v Vla. Tokrat je proces drugačen: prej se je melodika širila z vedno večjimi pavzami, sedaj se širi sama po sebi, vedno več not je v njeni notni verigi.
- 46 Kako je repriza koncipirana svobodno kaže nadaljevanje: šele tu dobimo občutek prave reprize, vendar nam avtor postreže le s

kontrapunktom k glavni temi, pa še ta je modificiran (**K³**: v 5. taktu je za nadaljevanje melodike vzet material iz 17. takta melodične verige **A-teme!**).

Strašna, neizprosna je odločenost, ki se odraža v **pp** in konstantnem tempu marša in strumnega koraka; le viole vežejo oba pasusa s svojim silovitim **ff**. Od tu dalje ni več preprek za avtorja: svoj cilj ima pred očmi in dosegel ga bo za vsako ceno!

46 8 Avtor suvereno gnete in sestavlja različne motivične momente iz materije tega stavka in jih sestavlja v nove sintagme:

mesto v partituri	št. taktov	odkod je vzet material	pripombe
46	K³	4	modificiran K²
46 5	A-tema	3	4. st. 7 5 material iz 17. takta A-teme
46 8	A-tema	18	4. st. 7 8 2. navedba A-teme ; vsebinski citat, preinstrumentiran
47	55	1. st. 7 22 – 26	ib.; sedaj sta v 51 6 dodana 2 takta

3 **48** Na analognem mestu v ekspoziciji a (glej **8** 5)!

49 4 V 1. stavku je bil na tem mestu notiran tak *meno mosso*, da ga je bilo treba dirigirati *a quattro*; tu ostanemo pri dirigiranju *a due in tempo* skoraj neopazno modificiramo ter ostanemo v njem. Trobente pa naj igrajo enako *animato* kot prej, čeprav morda tempo ni enak.

Cel pasus je vzet dobesedno iz 1. stavka, vse do 3 **53**!

5 **51** *Lang gestrichen*: Mahler je imel kot praktik izkušnje z orkestrsko igro – brez te pripombe bi violinisti glede na dinamiko uporabili malo loka, s to zahtevo pa postane igra izrazito široka, *legato*, in precej bolj intenzivna.

51 6 Dva takta sta vnesena; če *rallentiramo* v enaki intenziteti kot v 1. stavku, pridemo *eo ipso* do počasnejšega tempa, kar je seveda nujno zaradi kasnejših triol v basih.

52 Fanfare so napisane v svojem bistvu heterofonsko, tako kot jih je doživljal mladi Mahler iz vojaškega tabora v soseščini, tu pa dajejo vtis prostora: na *Orgelpunktu*, ki je za obe grupi enak in sprejemljiv, igrajo Tr v D duru na dominantni (⁶₄), vsi ostali pa v A duru, kar je glede na harmonično situacijo že sama po sebi dominantna.

- 1 [53] *Pesante*: ta takt dirigirati tako kot v 1. stavku *a due* s poddelitvami.
- [53] 4 *Ritardando* izvedemo s triolno poddelitvijo samo na 2. dobo!
- [53] 5 V prejšnjem taktu je notiran *ritardando*, ki pa v tem taktu ni preklican! To bi sicer pomenilo, da *ritardando* traja naprej, kar pa je nesmiselno. Mislim samo, da je od tu naprej tempo malo širši kot na analognem mestu prej. Imperialni značaj finalnega pasusa to dovoljuje.
- [54] **2. finale**: Mahler triumfalno fanfaro gradi in sestavlja počasi: najprej navaja **temo D⁴** od 5. takta naprej, nakar se v odgovoru v pihalih dotakne 3. takta **teme 1b**. V [55] se šele oglasi **tema D⁴** od začetka.
- [56] Mahlerjeva zahteva, da hornisti na tem mestu vstanejo, naleti splošno pri hornistih na odpor, ker niso navajeni igrati stoje. Odpor pa ima neko praktično ozadje: če igralci vstanejo, so puliti postavljeni prenizko, nakar se morajo sklanjati in je efekt enaka, kot če bi sedeli.
- Pos in 5. Tr sta postavljeni poleg Cor: ta dva imata lahko pulte za igro v stoje že pripravljena. Ostaja le vprašanje, ali naj bo to trobenta, ki naj duplira 1. Tr v **ff**, tako kot je omenjeno v instrumentariju za 5. stavek, ali pa naj bo to v bistvu 6. trobenta. Osebno plediram za zadnjo rešitev. Za 4. Pos velja, da je postirana pri Cor že od vsega začetka.

2. simfonija

(Auferstehungssymphonie)

Bruno Walter je simfoniji zaradi njene plastičnosti predvidel »*grosse Überlebungs-chancen*«,⁴⁶ **Theodor Adorno** pa je v njeni gostobesednosti ter banalnem razvoju misli videl njeno največjo pomanjkljivost.

K izvedbi je Mahler dodal programski načrt (kasneje ga je umaknil):

1. stavek: Am Grabe eines geliebten Menschen. Sein Kampf, sein Leiden und Wollen zieht am geistigen Auge vorüber. Fragen drängen sich auf: »Was bedeutet der Tod? – gibt es Fortdauer?«⁴⁷
2. stavek: Ein seliger Augenblick aus dem Leben des Toten, wehmütige Erinnerungen.⁴⁸
3. stavek: Der Geist der Verneinung hat sich seiner bemächtigt. Die Welt erscheint ihm als sinnloses Treiben. Aufschrei der Verzweiflung.⁴⁹
4. stavek: Rührende Stimme des »naiven« Glaubens: Vertonung eines Volksliedtextes aus »Des Knaben Wunderhorn.«⁵⁰
5. stavek: Die Fragen des ersten Satzes drängen sich erneut auf. Apokalyptische Vision: der große Appel; schließlich der Ausblick auf Erlösung: »Und siehe da: es ist kein Gericht, es ist kein Sünder, kein Gerechter – kein Großer und kein Kleiner –, es ist nicht Strafe und nicht Lohn! Ein allmächtiges Liebesgefühl durchdringt uns mit seligem Wissen und Sein.«⁵¹

46 Velika možnost preživetja

47 Na grobu ljubljene osebe. Njen boj, trpljenje in volja se zvrstijo v duhu pred nami. Gostijo se vprašanja: »Kaj pomeni smrt? – obstaja nadaljevanje?«

48 Blažen trenutek iz življenja umrlega, otožni spomini

49 Duh zanikanja se ga je polastil. Svet se mu zdi kot nesmiselna gonja. Krik dvoma.

50 Ganljiv glas »naivnega« verovanja: uglasbitev ljudske pesmi iz »Dečkovega čudežnega roga«.

51 Vprašanja 1. stavka se znova kopičijo. Apokaliptična vizija: veliki apel; končno vidik odrešitve: »In glej: ni sodbe, ni grešnika, ni pravičnega – ne velikega, ne malega –, ni kazni in ni plačila! Samo vseobsežen občutek ljubezni nas preveva z blaženim spoznanjem in bistvom.«

1. stavek 2. simfonije je Mahler imenoval »Totenfeier«⁵² in se ga večkrat izvaja tudi ločeno. Trije sledeči stavki so kratki in jih je avtor imenoval »interludij«. Šele ti trije stavki pa nam odpirajo pogled na življenje, ki nam je dano. Vsebinsko pa sta med seboj povezana 1. in 5. stavek, ki tako tvorita kolosalne opornike tej grandiozni kompoziciji.

Zgodovina nastanka

2. simfonija je bila komponirana med leti 1888 in 1894 ter prvič izvedena pod Mahlerjevim vodstvom leta 1895 v Berlinu.

»Niemand hat Musik einen abstoßenderen Eindruck gemacht; das hohle Nichts dieser lärmenden, in einem Chaos von – nicht Dissonanzen, sondern Mißtönen sich bewegendem Orchestermasse, die Unfähigkeit, selbst aus einem guten Gedanken, einem brauchbaren Motive...etwas zu machen..., die Trivialität der Musik in zweitem Satz.... Ist nicht Musik, sondern 'Lärm', 'Skandal', 'Unfug', 'Umsturz'.«⁵³
Kritika ob praizvedbi prvih treh stavkov v Berlinu 1895⁵⁴

»Gleich beim Eintritt in den Konzertsaal bot das Podium einen ungewöhnlichen Anblick. Außer dem philharmonischen Orchester, bis auf 120 Künstler verstärkt, kampierte vor demselben eine große Schar Sänger und Sängerinnen... Im Orchester bemerkte man geheimnisvolle Instrumente: halboffene Kassetten, eine ganze Reihe großer Glocken an einem Balkengerüst hängend, zahlreiche Pauken, kleine und große Trommel usw. Man sah es schon, dass eine große Schlacht geliefert werden sollte. Der Feldherr stand kampfbereit in der Mitte, mit düsterer Miene – im nächsten Moment ging es los.«⁵⁵

Kritika ob praizvedbi cele simfonije I. 1896

52 Praznik mrtvih, lahko pa se prevede tudi kot praznovanje mrtvih

53 Nikoli poprej še glasba ni napravila bolj odbijajočega vtisa: prazen nič te hrupne, kaotične – ne v disonancah, pač pa v neubranosti gibajoče se orkestrske mase, nezmožnost, da iz celo dobrih misli, uporabnih motivov ... izlušči kaj dobrega ... trivialnost muzike v 2. stavku ... to ni glasba, temveč »hrup«, »škandal«, »nedostojnost«, »prevrat«.

54 Berliner allgemeine musikalische Zeitung, 8. 3. 1895

55 Takoj ob vstopu v koncertno dvorano je nudil oder nenačuden prizor. Poleg filharmoničnega orkestra, okrepljenega na 120 glasbenikov, je (na odru) domovala velika čreda pevcev in pevk ... v orkestru smo opazili skrivnostne instrumente: napol odprte kasete, celo vrsto velikih zvonov, obešenih na ogredje, mnoge pavke, velike in male bobne itd. Videlo se je že, da naj bi se odvijala velika bitka. Vojskovodja je stal pripravljen na boj na sredi, mrkega obraza – v naslednjem momentu se je začelo.

»Bisher glaubte ich, dass Richard Strauß das Haupt der Umstürzler sei, nun sehe ich aber, dass Mahler der König der revolutionäre ist.«⁵⁶

Johannes Brahms, cca. 1895

Debussy je sredi izvedbe vstal in odšel s pripombo:

»Die Musik ist einfach zu deutsch.«⁵⁷

Zvrst kombinacije simfonije s kantato (»kantatna simfonija«) ima v 19. stoletju že tradicijo. Pričel jo je **Beethoven** s svojo 9. simfonijo, nadaljeval **Berlioz** s svojim »Romeom in Julijo« ter **Mendelssohn** z 2. simfonijo »*Lobgesang*«. In **Liszt** z »*Dante*« simfonijo (če navedemo zgolj nekaj primerov). V romantiki je povečani izraz namreč potreboval drugačne izvajalne predpostavke. Simfonija je dobila svoj *pendant* v simfonični pesnitvi, Wagner je usmeril pozornost v opero. Na drugi strani pa je romantika kot svojevrstni glasbeni izraz svoje dobe prinesla ogromno število zborov in zborovskih združenj. Bilo je na dlani, da se lahko ta nova možnost glasbenega udejstvovanja uporabi tudi v simfoničnem ustvarjanju (v želji, da s približajo tem pojočim množicam, so skladatelji pričeli uporabljati bolj poenostavljen zborovski stavek: nobenih ekstremnih glasovnih zahtev, mnogozborij, nobenih pretežkih kontrapunktičnih postopkov več) in se s tem lahko doseže tudi nova monumentalnost.

Svojo 2. simfonijo je Mahler ustvarjal več let, od 1888 do 1894. Zamislil si jo je kot nekakšno ponotranjeno razmišljanje o smrti kot fizičnem koncu ter metafizičnih oblikah nadaljevanja zaključenega zemeljskega bivanja. Zastavil jo je kot petstavčno kompozicijo, pri čemer mislim, da v začetku tega še ni imel v mislih; konstrukcija se mu je bolj in bolj udejanjala tekom komponiranja.

Prvi stavek, prvotno zamišljen kot samostojna kompozicija (pisan l. 1888), mu je dajal dobro osnovo za nadaljevanje razmišljanja o naši končni usodi. Oba srednja stavka sta plesnega značaja, oba pisana v triplem metru in odstopata od sicer resne naravnosti ostalih stavkov ter izpolnjujeta romantično zahtevo, kot jo je formulirala **Clara Schumann** v pismu J. Brahmsu:

»Zwischen dem ersten und letzten Satz bedarf der Geist nach meiner Empfindung etwas der Ruhe, eines Gesanges.«⁵⁸

Mahler je od vsega začetka pri pisanju te simfonije mislil na povezavo simfoničnega instrumentalnega izraza s človeškim glasom, da bi se lahko bolje izrazil, kot je sam omenil, ter pripomnil, da žal pri 1. simfoniji še ni prišel na to misel.

56 Doslej sem mislil, da je Richard Strauss vodja prekucuhov, sedaj pa vidim, da je Mahler kralj revolucionarjev.

57 Glasbe je enostavno preveč nemška.

58 »Med prvim in zadnjim stavkom potrebuje duša po mojem občutku nekaj miru, nekega speva«.

L. 1893 se je pričel ukvarjati z obema »*Wunderhorn*« stavkoma. Interesantno je, da je pri prvem od obeh (časovno je bil tretji stavek komponiran prej!) uporabil material svoje pesmi »*Fischpredigt*«⁵⁹ –, a jo je koncipiral samo *instrumentaliter*. Človeški glas je imanentno prisoten samo skozi sicer znano materijo orkestralno spremljanega samospeva. Človeški glas se pridruži orkestru dejansko šele v 4. stavku.

Ob komponiranju tega stavka pa je vzniknila ideja o uporabi zbora v zadnjem stavku, vendar Mahler zanj ni našel primernegega teksta. Po lastnih besedah je prečesal vso literaturo vse do biblije, vendar ni našel nič primernegega.

Bruno Walter piše v svoji knjigi, da je prav takrat prišla iz Kaira vest, da je preminil **Hans von Bülow**. Ob žalni maši je deški zbor pel Klopstockov koral »*Auferstehen*«⁶⁰ in takoj je bil prepričan, da je to pravi tekst za Mahlerjev stavek. Ko je popoldan prišel k Mahlerju, je bil ta že sredi dela.

Sam Mahler pravi, da je bil pri žalni maši za Bülowom, ko je zaslišal deški zbor peti Klopstockovo pesem:

»Die Stimmung, in der ich da saß und des Heimgegangenen gedachte, war so recht im Geiste des Werkes, das ich damals herumging – Da intonierte der Chor von der Orgel den Klopstock- Choral »*Auferstehen!*« – Wie ein Blitz traf mich dies und alles stand ganz klar und deutlich vor meiner Seele! Auf diesen Blitz wartet der Schaffende, dies ist die »heilige Empfängnis!«⁶¹

Mahler je Klopstockovo pesem uporabil le deloma in jo prepesnil ter dopolnil.

Estetika

Mahler v pismu Almi o vrstnem redu stavkov:

»Es wird so sein, wie ein moderner Roman. Mitten drin fängt er an; und im 2. Kapitel wird dann die Vorgeschichte herausgeholt.«⁶²

59 Pridiga ribam: ker so sv. Antonu mestne obasti v Riminiju prepovedale pridigati v mestu, je odšel iz mesta ter pričel pridigati ob morju in takoj so se pričele zgrinjati ob breg množice rib in poslušale njegove besede.

60 Vstajenje

61 Vzdušje, ob katerem sem tu sedel in mislil na rajnika, je bilo zares v duhu dela, ki mi je takrat rojilo po glavi – v tem je zbor pri orglah intoniral Klopstockov koral »*Auferstehen!*«. Kot blisk me je to zadelo in vse je stalo povsem jasno in razločno pred mojo dušo! Na ta blisk čaka ustvarjalec, to je »sveto spočetje«.

62 To bo tako kot moderni roman. Pričel se bo na sredini, in v 2. poglavju bo zajeta predzgodovina.

Vidimo, da si Mahler sam ni bil popolnoma na jasnem, kakšna je narava njegove muzike: vedno znova je predpisoval komentar in vedno znova ga je umikal. S komentarjem postane njegova muzika programska, brez njega je absolutna. Vemo, da je pisal tekst za lažje razumevanje dogajanja, kar je bilo v času nastanka simfonije zaradi njenega izjemnega obsega in zahtevnosti verjetno nujno potrebno.

1. stavek je Mahler imenoval »*Totenfeier*«⁶³ in se ga večkrat izvaja tudi ločeno. Trije sledeči stavki so kratki in jih je avtor imenoval »interludiji«. Šele ti trije stavki pa nam odpirajo pogled na življenje, ki nam je dano. Vsebinsko pa sta med seboj povezana 1. in 5. stavek, ki tako tvorita kolosalne opornike tej grandiozni kompoziciji.

Analiza

Vse analize povezujejo prvi in zadnji stavek simfonije, vprašanja ob smrti in kasnejše vstajenje (podobno kot Richard Strauss v »*Tod und Verklärung*«). 2. in 3. stavek sta mišljena kot intermezzo.

Simfonija zahteva ogromen izvajalski aparat, predvsem godala naj bodo zares močno zasedena (misli na najmanj 16 Vni I., optimalno število godal bi bilo 22, 18, 16, 14, 12. Seveda zavisi ta zasedba od prostorskih možnosti dvorane. V pihalih so potrebni 3 picc, 4 fl (skupaj 4 igralci), 4 Ob + 2 angl. roga, 2 es-cl 3 cl + bcl; 4 fg + Cfg. Ob 6 Tr še 10 Cor ter 4 Pos s Tubo.

Posebne zahteve so, kot je pri Mahlerju običajno, v tolkalih: 3 zvonovi neodrejene višine (običajno 3 bronaste plošče); 2 timpanista, 2 TT, 2 GC, piatti, triangel m. boben, v šop povezano šibje (Rute), 2 Hfe.

In der Ferne:⁶⁴ 4 Cor, 4 Tr, GC + piatto, triangel. Vsi ti instrumenti morajo biti razporejeni po različnih mestih zunaj dvorane, da se dobi stereo vtis. Za to muziko je dobro angažirati pomožnega dirigenta.

Najmanjša možna zasedba trobil je 8 Cor – 2 Cor igrata zunaj dvorane in sodelujeta v orkestru na koncu zadnjega stavka – ter 8 Tr – v scenski muziki potrebujemo 4 Tr; sicer jih igra v orkestru 6 in morata primeru manjše zasedbe 2 trobentača pomagati pri scenski muziki zunaj dvorane).

63 Praznik mrtvih

64 V daljavi

1. stavek

Mahler o vsebini tega stavka:

»Ich habe den 1. Satz 'Totenfeier' genannt, und wenn sie es wissen wollen, so ist es der Held meiner D – Dur Symphonie (der Ersten), den ich da zu Grabe trage, und dessen Leben ich, von einer höheren Warte aus, in einem reinen Spiegel auf-fange. Zugleich ist es die große Frage: Warum hast du gelebt? Warum hast du gelitten? Ist das alles nur ein großer, furchtbarer Spaß? – Wir müssen diese Fragen auf irgendeine Weise lösen, wenn wir weiterleben sollen – ja sogar, wenn wir nur weiter sterben sollen! In wessen Leben dieser Ruf einmal ertönt ist – der muss eine Antwort geben, und diese Antwort gebe ich im letzten Satz.«⁶⁵

In spet na drugem mestu:

»Wir stehen am Sarge eines geliebten Menschen. Sein Leben, Kämpfen, Leiden und Wollen zieht noch einmal, zum letzten Mal an unseren geistigen Augen vor-über. Und in diesem ersten tiefsten erschütternden Augenblicke, wo wir alles Verwirrende und Herabziehende des Alltags wie eine Decke abstreifen, greift eine furchtbar ernste Stimme an unser Herz, die wir im betäubenden Treiben des Tages stets überhören: Was nun? Was ist das Leben – und dieser Tod?

Gibt es für uns eine Fortdauer?

Ist das alles nur ein wüster Traum, oder hat dieses Leben und dieser Tode einen Sinn?

Und diese Frage müssen wir beantworten, wenn wir weiterleben sollen.«⁶⁶

Stavek je izjemno obširen in zahteva od poslušalstva polno koncentracijo, zato Mahler na koncu stavka tudi predlaga: »*hier folgt eine Pause von mindestens fünf Minuten*«,⁶⁷ da si publika opomore.

65 1. stavek sem imenoval »Praznik mrtvih«, in če želite vedeti, je to junak moje Simfonije v D-duru (Prve), ki ga nosim v grob, in kogar življenje sem, iz višjega stališča, ujel v čisto ogledalo. Takoj se postavi vprašanje: zakaj si živel? Zakaj si trpel? Je to vse samo neka velika, strašna šala? – Mi moramo to vprašanje na nek način rešiti, če hočemo dalje živeti – celo, če hočemo dalje samo umreti! In v kogar življenje zadoni enkrat ta ključ – ta mora podati odgovor, in ta odgovor podajam v zadnjem stavku.

66 Stojimo ob grobu ljubljenega človeka. Njegovo življenje, njegovi boji, trpljenje in volja se še enkrat, poslednjič zvrstijo pred našimi duhovnimi očmi. In v tem resnem, pretresljivem trenutku, ko vso zmedo in vsa ponižanja vsakdana kot pregrinjalo odkrijemo/odvržemo, naše srce pretrese strašno resen glas, ki ga v oglušujoči gonji vsakdana vedno preslišimo: kaj zdaj? Kaj je življenje – in kaj je smrt?

Obstaja za nas kako nadaljevanje?

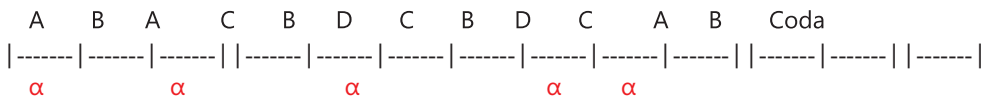
So vse to le mučne sanje ali pa ima to življenje in ta smrt kak smisel?

Na to vprašanje moramo odgovoriti, če hočemo dalje živeti.

67 Tu sledi najmanj petminutni odmor.

Tematično gradi avtor na velikih kontrastih in se ob tem za lažje razumevanje materije poslužuje tudi znanih in splošno razumljivih obrazcev – npr. »*Dies irae*« ali punktirani ritem žalnega koraka.

Oblika: silno težko je temu stavku določiti obliko, ker je nekakšen hibrid med sonatno obliko in nizanjem posameznih oddelkov v smislu kitične pesmi. Gledano s stališča sonatnega stavka se kaže ekspozicija kot razmeroma kratka, a v gradnji ne navadna (**ABA**, pri čemer se zadnji del formalno že šteje k izpeljavi!), sledi pa ji silno obsežna izpeljava. Ta ima sama po sebi svojo formo: **ABCABCA** (dejanski **C** imenujem tu **A**). Repriza je znova zelo kratka in koncizna, Coda pa spet zelo obsežna.



Z α označeni deli vsebujejo punktiran ritem žalnega koraka.

Pri iskanju oblikovnega smisla te skladbe bi prišli še najbližje, če bi označili nizanje pomenskih delov tega stavka kot nepovezano beganje misli, od enega do drugega dogodka, pojma ali situacije.

Vprašanje tempa: Mahler je prvotno koncipiral ta stavek kot samostojno kompozicijo z naslovom »*Totenfeier*«⁶⁸ in jo tudi samostojno izvedel. Iz te predispozicije se da definirati tudi tempo – tempo *kondukta*, kot ga je prvi uporabil že Beethoven v svoji »*Eroici*«: *mm* = 84 v smislu dvojnega konduktnega koraka. V pripombi navaja tudi Mahler enak tempo.

Tako izberem tudi sam za osnovni tempo tega stavka tempo *mm* = 84.

1. stavek je po besedah Reinharda Schultza (Konzertführer Wunderlich) »*das Bild der musikalischen Bewegungslosigkeit*« – cel začetek se odigrava na zagrenjenem vztrajanju na enem tonu.

Začetek: jaz osebno bi takoj potegnil lok na zg. polovico, da dobimo še dodatno težo prve note.

t. 2 Mahler pripominja, naj bo tempo igranja floskul v basu *mm* = 144. Basisti naj te floskule odigrajo sami, dirigent ostaja v osnovnem tempu.

t. 4 Basi igrajo v svojem tempu do fermate; od 3. dobe naprej strogo na struni, prve tri note z veliko težo, *accelerando*, a od 5. takta naprej strogo v tempu *kondukta*!

- t. 11 Za razliko od prejšnjega takta v Vni sedaj samo **ffp** in ostanemo v **p**, basi pa praktično ponove dinamiko prejšnjega takta in igrajo **p** šele v naslednjem taktu.
- t. 18 **Motiv A¹** z enakim zaključkom kot prvi: pihala brezizrazno, kot profesionalni pogrebci, ki nosijo krsto brez emocije.
- t. 19 Basi: je treba sedaj igrati pasažo *detache* ali jo lahko *spiccato*?
- 1 3 Za razliko od godal v naslednjem taktu pihala samo objektivni **f** in *decrescendo*. Godala nasprotno od njih prično mehko, v **p** in intenzivno crescendirajo.
- 4 2 Za to simfonijo tipično kadenciranje, ki se izvije iz enega tona. Interesantno je, da doslej nisem opazil, da V1a in V1c sploh ne igrajo trilerja, temveč *tremolo* – zavedel me je verjetno *Nachschlag*. Verjetno sem na tem mestu vedno gledal pihala.
- 2 Osnovni kontrast sestoji na eni strani iz marš ritmov žalnega koraka in na drugi iz tolažečih melodik. Zahteva »*Schalltrichter in die Höhe*« – kljub siceršnjemu **p** – ima seveda osnovo v popolnoma drugačni, bolj penetrantni barvi pihal. Ta motiv imenujmo **B¹**.
- Tudi pihala prično igrati *espressivo* – objektiviteta se počasi umika.
- 1 3 Zadnje note izjemno mehak, skoraj mističen prehod v nov, počasnejši tempo
- 3 »*Im Tempo nachgeben*«⁶⁹ – agogična sprememba naj bo malenkostna, sicer nastane prevelik *rallentando* v pihalih.
- Prvi par Cor igra precej tišje kot drugi! Oznaka je važna, ker se sicer oba para zlijeta v eno in postanejo linije obeh nejasne.
- Vni I.: **motiv B²**; linija te motivike pomeni pogled v nebo – naj bo zaigrana nežno in z lahnim *Spannungscrescendom*.
- t. 57 Vni < > z zakasnelim vibratom, nič več!
- 3 4 Zaključek fraze s težo. Zatem močan prelom iz es-mola na osnovni ton.

Izpeljava

- 4 Se pričinja silno zgodaj, razmeroma neuravnoteženo glede na obseg stavka. Je neprimerno obsežnejša od ekspozicije in navaja mnoge motive, ki jih v ekspoziciji enostavno ni bilo. Zaradi tega ta stavek težko determiniramo kot sonatni stavek. Zaradi lažjega pregleda bomo ta oddelek razdelili na več skupin. Vsak od 5 kasnejših delov pripada enemu od vsebinskih polov tega simfoničnega stavka: žalnemu maršu ali tolažbi. Oba principa se izmenjujeta.
- Uvod izpeljave najprej navede oba uvodna motiva, **A** in **A¹**.
- 2 5 Basi *pesante*, s težkimi koraki.
- 5 Namesto »tolažeče« melodične sedaj motiv *apoteoze*, ki pa ima prav tako tolažilni značaj, obenem pa predstavlja **prvo najavo** motivike zadnjega stavka (čeprav se v tej obliki ne pojavi več, pa ima enak semantični pomen in enak vsebinski *ductus* kot fanfarne melodične zadnjega stavka).
- 5 7 **1. del** (37 taktov): motiv neizprososti (**C¹**) s svojim stalnim *pendantom* v akcentuiranih četrtnkah v godalih.
- Vni I. gredo svojo avtonomno pot in se ne ozirajo mnogo na ostale glasove.
- t. 88 Verjetno je v začetku stoletja predstavljala menjava intonacije v Timp velik problem predvsem zato, ker ni bilo dovolj časa za cel postopek; danes je s pedalnimi Timp menjanje intonacije popolnoma neproblematično.
- *Crescendi* se izmenjavajo v basu in sopranu: **ffp** naj se zaigra hipno ΠV in ne šele na sredini takta!
- 6 Vsak del ima svoj pomenski *pendant* – tu je odgovor na razburjenje na začetku. Basi naj igrajo bolj s težo kot *tenuto*.
- V vsesplošnem umirjanju ostane le Hfe **f**, z ostro igro. Prvi nastop globokega TT!
- t. 104 Na tem mestu naj linija Ob ne bo preveč intenzivna, ker gre le za vsesplošno umirjanje. Ta motiv postane kasneje pomembnejši. (**D²**)j
- 7 **2. del** (30 taktov): **B-tema** ekspozicije pa služi tu bolj kot prehod, kljub svoji nesporni spoznavnosti in liričnosti. Prekrasne, pomirjujoče modulacije!

V tem taktu smo mnenja, da smo pristali na toniki, zato je vzpon Vni I. toliko bolj presenetljiv in navdušujoč. Tokrat naj bo vzdušje še precej bolj nežno in tajinstveno kot prvič!

- 8 Motiv upanja (**D**¹): angl. rog: intenzivna in široka igra prvega intervala, s *crescendom*; nekaka zaupljivost, varno zavetje veje iz tega *siegfriedovskega* motiva!
- 2 9 Po mojem mnenju d v Vni I. ne spada v to melodiko, vendar se je Mahler zanj moral odločiti, ker bi v nasprotnem primeru dobil paralelne premike akordov (⁶₃ ♮).
- 9 5 3. del (49 taktov): spet smo v žalnem koraku: basi punktirane note ne izvajati prepunktirano, pač pa z izrazitim naslonom na šestnajstinko. Vlc naj se jim približajo v barvi. Vla intenzivna, *legatissimo* igra, v neizproslem gibanju.
- t. 151 Sijajno instrumentirana melodika angl. roga in bcl (**motiv E**) je izpeljana iz gregorijanskega koralā, ki ga je uporabil tudi Verdi v svojem Requiemu (*Agnus Dei*). V 4 10 se ji v Cor pridruži še motiv neizprosnosti (**C**) – vidimo, da je izguba drage nam osebe dokončna, da ni vrnitve.
- 4 11 Vni močno na struni, sicer ostanejo neslišni ob vnovični **prvi najavi** v Tr in Cor. Le-ta je sedaj že bolj prezentna in bolj optimistična, v svoji fanfarnosti pa presenetljivo podobna odrešujočim fanfaram iz 4. stavka 1. simfonije!
- 11 4. del (75 taktov): *pendant* žalni temi (**E**) je tokrat navedba **teme C** v velikem **ff** in neizproslem koraku.
- 12 »Vorwärts«⁷⁰ naj pomeni približno *mm* = 96–104, ne prehitro, sicer tempa kasneje ne moremo več gradirati! Ta del pripada sicer segmentu tolažbe, a ga okvirita dva izbruha v **ff** na začetku in na koncu. – Vni morajo v *ribattutah* močno poudarjati *Abstriche!*⁷¹ To daje pasusu še posebno težo.
- 12 2 Punktirane note v basih in Cor ne igrati triolsko!
- 13 Motivika »vizije *apoteoze*« (**3**) postane sedaj malo nestrpna (*etwas drängend*⁷²) in nima več tistega apoliničnega miru kot ob prvem nastopu. Zaradi nje ne smemo tempa na začetku preveč pognati.

70 Naprej, dalje Poteza z lokom navzdol

71 Poteza z lokom navzdol

72 Malo priganjaje

- Cel del mora biti vse do [15] igran razmeroma tiho in ne preveč pomembno, da dobimo kontrast.
- t. 220 Anticipirana nota v Vni se nanaša na harmonijo es-mola v naslednjem taktu, na tem mestu pa zveni malo alienirano.
- [14] 3 Dvotaktje se ponovi, vendar dobita oba instrumenta, tako Tr kot Cor, svojo terco in zato prihaja zaradi premočrtnosti avtorja do kolizij.
- 9 [15] Razmeroma težko je orkester pripraviti do tega, da igra vedno tišje in vedno hitreje.
- [15] Nenaden, kratek izbruh dvoma in zatajevane jeze. V 6. taktu že **ppp** v godalih! Cezura!
- [16] **5. del** (37 taktov): zaradi počasnega tempa je Mahler notiral dvojno punktiranje, da ostane prisotna železna neizprosnost žalnega koraka.
- [16] 9 Mahler zaradi sicer počasnega) *stringenda* ne more ostati več v isti notaciji, zato se odloči za normalno punktiranje, kar pa ne pomeni drugačne ritmične igre!! Ostanemo v dvojnem prepunktiranju, vendar se le-to zaradi vedno večjega tempa po malem izgublja. Ne igrati dobesedno!
- t. 266 Tu se že kažejo prvi znaki popolnoma brezobzirne bitonalnosti, kot jo kasneje srečamo toliko v 5. simfoniji (npr. v 3. stavku).
- 8 [17] **Druga najava:** Cor intonirajo koral *Dies irae*. Koral sam po sebi je modificiran, predvsem njegov 2. del, ki zahteva harmonično podlago, vendar takoj prepoznaven.
- Pozor: cel pasus 21 taktov se pomensko ponovi v 5. stavku (→8 [19])!
- [17] Ena za drugo se oglašajo fanfare (nebeške trombe), naznanjajoč poslednji dan in *Herrlichkeit Gottes*⁷³ se sedaj zaznava v kompletni, izdelani fanfari prve najave.
- 5 [18] **Tretja najava:** fanfara »vsega Božjega« postane v 5. stavku odrešujoča, finalna melodika simfonije, tu pa se v svojem 3. taktu prelevi v grozeči *Dies irae*, ki najavi kataklizmo.
- Vse tri najave vsebinsko povezujejo oba zunanja stavka. V 1. stavku pomenijo bolj svarilo bližanja poslednjega dne kot povečevanje in ni čudno, da se takoj zatem zruši svet!

- t. 285 Prvi pojavi popolne linearnosti linij, brez obzira na tonalitetne postulate, ki se kasneje, v kasnejših simfonijah razvijejo v heterotonalnost!
- 18** **6. del** (38 taktov) – kataklizma; mnogo hitrejši tempo, svet se sesuva sam vase. Motiv neizprososti dominira in kulminira v vsesplošno uničenje. Prehod v reprizo.
- Cezure izrazite, igra groba!
- 19** 5 **Motiv A²** je, kot že rečeno, definitiven. Zdi se nam, kot da zabija žeblje v krsto. Ob tem lahko pomislimo na neverjetno razliko v pomenu, v semantiki glasbenega jezika: ta motiv ni nič drugega kot tonalna transpozicija prve teme 1. stavka Brucknerjeve 4. simfonije! Kakšna razlika! Kako drugačen pomen!
- 20** Na *Orgelpunktu* v oktavi (!) se pojavi še septakord 2. stopnje v molu in to vodi k neverjetni disonantnosti, grobosti in z njo povezani brezprizivnosti. *Pesante* ne pomeni zmanjšane tempa, le povečano intenzivnost igre!

Repriza

- 7 **21** Je zelo skrajšana: po uvodnem tremolu vzame iz uvoda le takte 4–7 in takoj preskoči na t. 17. Od tu dalje je vsebinski citat 23 taktov, ki jim po dveh izpuščenih taktih sledi takoj prehod v **B-temo**. Seveda prihaja do malih sprememb v melodiki, kot npr. v t. 343, ki pa zvone precej prisiljeno, ker so preveč hotene – malo preveč kontrapunktičnega »*Tischarbeit*«⁷⁴
- t. 362 Interesantno je primerjati vsa analogna mesta: **B-tema** je doslej (v ekspoziciji v **3** ter v izpeljavi v **7**) ostala v tonaliteti, sedaj pa se premakne na spodnjo dominantno. Obenem z vzpenjanjem melodike v zg. glasu in s fisom kot zadržkom imamo občutek, kot da se glasbena materija popolnoma razpre, kot svečenik v molitvi razpre roke. Izjemen mir veje iz te muzike!
- 23** Cela linija v Vni (*molto espressivo*) mora ostati v **p** in ne sme dobiti preveč izrazne teže, ker je le prehodnega značaja!
- 23** 4 Simptomatično je, da je Mahler hotel potencirati sicer običajno godalno igro ob prelomu stoletja, kjer so se lege menjavale z

74 »Delo za mizo«: mišljeno je suho delo, tehnična plat komponiranja brez navdiha.

glissandom. Mahler je iz te, za današnje pojme pomanjkljive, violin-ske tehnike napravil estetstko vrlino.

Glissandi se pri Mahlerju igrajo vedno zadnji hip in s popuščeno dinamiko.

- 24** **Coda:** *Tempo sostenuto:* po tem ko smo se v zadnjih taktih pred tem spustili že pod tempo $mm = 60$, sedaj znova neizprosen tempo kondukta vendar kljub vsemu malo bolj zastrt – morda $mm = 72$.
- Motiv neizprososti **C**¹ postane motiv popolne resignacije. Vse je igrano popolnoma zastrto.
 - Zanimivo, da je ob približno istem času na popolnoma drugem mestu drug skladatelj uporabil podoben postop za ilustriranje podobnega vzdušja: Čajkovski na kraju 1. stavka svoje 6. simfonije (l. 1893!).
- 25** 5 Mahler počasi destruira materijo: politonalni momenti – g- in f-tonaliteta obenem!
- t. 410 Medtem ko se v zg. glasovih vse odvija pretežno v g-tonaliteti, se bas giblje samostojno v c-molu in z njim Vla. Bitonalnost se nadaljuje.
- t. 417 Kako daleč gre pri Mahlerju v tej materiji samostojnost linij, kažejo paralele med Vla in Vlc: vsaka od linij sledi svoji logiki, ki je brezprizivna in se ne ozira na nič okrog sebe – zato tako divje zakrite paralele!
- 2 **26** Zadnji izbruh je le nemočen jok.
- 2 **27** $\# \rightarrow \flat$ je tako tipičen za *Weltschmerz*⁷⁵ tistega časa, za veliko negotovost ob prelomu stoletja. Stavek se zaključi z razmeroma grobim razloženim zmanjšanim septakordom, ki spet zveni popolnoma objektivno in s tem neizproсно.
- 2 **27** Zelo zategla 1. nota – absolutno ne v tempu!
- Naslednji trije stavki so mišljeni kot intermezzo
Tu je morda primeren trenutek, da vstopi zbor, v kolikor ga ne pustimo sedeti cel čas na odru.

2. stavek

Ländler

Mahler: Ein seliger Augenblick aus dem Leben dieses theueren Toten und eine wehmütige Erinnerung an seine Jugend und verlorene Unschuld.⁷⁶

Tempo je v tem stavku zelo kočljiva stvar – treba se je ozirati na izjemno težko triolno mesto v [3], ki postane v prehitrem tempu praktično neizvedljivo. Zato predlagam tempo *mm* = 96–102. V predlaganem tempu pa dobi *Ländler* pridih zasanjane, vase in v preteklost zazrte muzike.

- t. 2 V moji partituri manjkajo v Vni I. pike pod lokom, v drugih instrumentih so notirane, prav tako kasneje v Vni I., zato ni razloga, da jih ne bi vpisali tudi tu.
- t. 9 *Abgesang* prve misli v popolnem **pp**! Pričakujemo, da se bo končal v As-duru, vendar se umakne na 6. stopnjo, se ponovi in je obenem prehod v naslednjo misel.
- [2] 4 Nenadoma velik *crescendo*, ki nas mora prav zanesti – prvi ekskurz v glasno igranje!
- t. 30 Močna cezura – vzemimo si čas za nov zaključek! Spet sledi zaključna misel v popolnem **pp**.
- [3] **Srednji del:** tempo pred tem naj ne bo prevelik – brez najmanjše spremembe moramo v njem nadaljevati! *Fugato* naj pokaže brezskrbno mladost – dejansko imamo z njim največ dela! Pri čemer je verjetno res, da za glasbenike ta pasus ni toliko težak, kot je težak za dirigenta, če se hoče za izvedbo zares pripraviti! V končni konsekvenci naj dejansko zveni vse breztežno. Melodika je s svojo molsko naravnostjo po malem nostalgična
- 4 [5] Kolikor smo v preteklih taktih pospešili, toliko moramo sedaj v tempu popustiti; za to imamo na razpolago 11 taktov, ne samo prve 4! Tempo lahko popusti povsem neopazno.
- t. 93 Kontramelodika v Vlc ni izrazita, nasprotno, malo je posiljena: v celoti je seveda izraz polnejši, bistvenega prispevka k melodiki pa pasus Vlc ne predstavlja, zato ga tudi ni treba posebej izpostavljati.

⁷⁶ Blažen trenutek iz življenja tega dragega umrlega in otožen spomin na njegovo mladost in izgubljeno nedolžnost.

- 6 **Srednji del II:** znova materija srednjega dela, ki naj ponazori našega junaka v razburkanih letih adolescence. Ta del je prekomponiran in razširjen. Sam zahtevam pri godalih igro *am Frosch*, dokler traja **fff**, potem pa se lok pomakne na sredino. Ob vsaki spremembi dinamike naj se spremeni tudi igra!
- Motivika v trobilih in pihalih je sedaj že izrazitejša, tudi harmonično podprta in konkretnjša.
- t. 157 Tu po mojem mnenju Mahler ni zmožl rešiti harmoničnega problema: Pos – v grobi disonantnosti proti ostalim instrumentom, predvsem Cor – daje vtis *Orgelpunkta*, vendar jo Mahler vodi navzgor, kar je po logiki vodenja glasov v polifoniji slaba rešitev.
- 4 9 To štiritaktje ima svoj *pendant* v 9, čez 4 takte, vmes pa je pasus, ki mora ostati popolnoma v ozadju, ker je le nekakšna emocionalna reakcija na prej izrečeno. Izvedbe ne smemo preobložiti s samimi pomembnimi motivikami! Razpoloženje pa se menja: prva motivika je bila v molu, vmesno štiritaktje spol tonalitete obrne in v 9 se prikrade v motiviko nežna *bukolika*, podkrepljena s fanfarnimi triolami v spremljavi.
- 9 Dvojna melodika: na eni strani Vni I., skupaj s cl, na drugi 2 takta kasneje Tr in fl/Ob. Od 10 naprej se obe liniji zlijeta. Obe liniji sta nežni, prav tako spremljava v nežnih fanfarnih postopih.
- 10 5 V spremljavi enaki postopi kot od t. 54 v uvodu naprej! Nad enako materijo pa se pne nova melodika, zato se karakteristike spremljave ne sliši. Ta opomba je zato bolj mnemotehničnega značaja.
- 11 *Vorwärts* (*die Triolen immer gleich schnell, die Pausen breiter ausführen*⁷⁷): ta pripomba se lahko začne uveljavljati šele v 3. taktu, ko nastopi na 3. dobo generalna pavza, prej to ni mogoče. Mnenja pa sem, da se z zmanjševanjem dinamike počasi zmanjšuje tudi tempo, zato velja oznaka *Vorwärts* samo za prvih 6 taktov!
- t. 245 Znova uvodna melodika, v Vni I. pa dodatna spevna linija, morda malo posiljena, takorekoč kontrapunkt po sili.

77 Triole (izvajati) vedno enako hitro, pavze pa izvesti širše.

3. stavek

Der Geist des Unglaubens, der Verneinung hat sich seiner bemächtigt, er blickt in das Gewühl der Erscheinungen und verliert mit reinem Kindersinn den festen Halt, den allein die Liebe gibt; er verzweifelt an sich und Gott. Die Welt und das Leben wird ihm zum wirren Spuk; der Ekel vor allen Sein und werden packt ihn mit eiserner Faust und jagt ihn bis zum Aufschrei der Verzweiflung.⁷⁸

Ta stavek, pisan po predlogi Mahlerjeve pesmi iz zbirke »*Des Knaben Wunderhorn*«, je po obliki *scherzo* – parafraza na pesem iz Dečkovega čudežnega roga – ribam namenjeno pridigo sv. Antona Padovanskega.

Stavek na začetku sledi dovolj verno predlogi, od **34** naprej pa gre svojo pot, seveda ob uporabi istega tematskega materiala. Stavek se odvija v groteskni in deloma surovi igri; tekst iz pesmi nam tu ne pomaga več, ker je stavku Mahler namenil drugačno vlogo; ostal je le bizarni notni tekst.

Pesem je v originalu pisana v tridelni pesemski obliki (prvi del pesmi vsebuje 3 strofe in 2 refrena), ko pa je Mahler pesem uporabil za simfonijo, jo je močno predelal in razširil. Oblikovno je tako nastal v grobem *scherzo*, v katerega 1. delu je uporabljen material iz pesmi, trio pa je komponiran povsem na novo. Prvi del postane sedaj tridelen (3. del je v smislu izpeljave izveden močno spremenjen 1. del). *Trio* je široko zasnovan (skoraj 100 taktov!). Repriza *scherza* se – interesantno – veliko bolj naslanja na predlogo kot uvodni del. Drugi trio je veliko bolj dramatičen od prvega, njemu pa sledi le še umiritev in *Coda*.

Ker teksta ni in je ostala samo še instrumentalna materija, sem mnenja, da je treba celo skladbo močno karikirati. Prepričan sem, da se je Mahlerju zdel material strašno humoren – morda je danes nekaj tega značaja izgubil; muzika zveni za naše pojme in vsega hudega navajena ušesa malo prelepo in nima več tistega naboja, kot ga je lahko imel v tistih tako tonalnih časih.

»*Der Geist des Unglaubens, der Verneinung...*«: Mahler je ob izbiri kompozicijskega načina imel verjetno v mislih glasbeno izobraženo poslušalstvo, ker je skušal vsesplošno negiranje upodobiti na način, da je namerno negiral postulate funkcionalne harmonije, se posluževal vzporedij, nelogičnih harmoničnih zvez, skoraj heterofonskega vodenja glasov in podobno. Dandanes ti postopki v poslušalcu ne

78 »Duh nevere, zanikovanje se ga je polastil, gleda v vrvež prividov in izgublja v svojem čistem, nedolžnem srcu čvrsto oporo, ki jo nudi le ljubezen, podvomi vase in v Boga. Svet in lastno življenje se mu sprevržeta v divji strah; gnus pred vsem živim ga pograbi z železno pestjo in ga preganja do krika obupa.«

vzbudijo nikakršne reakcije več – funkcionalna harmonija je v zavesti publike izgubila svoj prvotni smisel in je pojmovana izključno samo še kot barva.

V pesmi je Mahler stavek opremil s pripombo: *Behäbig. Mit Humor*⁷⁹ (am Anfang ♩ = 138). V simfoniji je oznaka sicer malo drugačna: »*In ruhig fliessender Bewegung*«⁸⁰ ter kasneje, po nekaj taktih »*Sehr gemächlich: Nicht eilen*«,⁸¹ vendar ostane njen prvotni smisel enak. To pomeni, da v nobenem primeru ne smemo iti preko v pesmi označene metronomske oznake (**Boulez** je npr. s Filharmoniki ta stavek dirigiral verjetno *in uno* v hitrosti *mm* = 60, kar pomeni v osminkah *mm* = 180, za moje pojme absolutno prehitro, ker ni imel več manevrskega prostora za kasnejše agogične finese – ta tempo je sprejemljiv le za *Trio*). Sam mislim, da je tempo *mm* = 132 idealen za začetek tega stavka. Boulezov tempo pride v poštev samo v *Triu*.

Problem obeh stavkov leži v tem, da sta si premalo kontrastna – oba se igrata namreč v skoraj enakem tempu! Poleg tega je 2. stavek pristnejši, 3. stavek pa je parafraza (kot je že zgoraj omenjeno), vendar je sama muzika izgubila svoj naboj. Rešitev vidim le v skoraj prekomernem pretiravanju izraza.

V prvotni zasnovi je Mahler ta stavek postavil takoj za 1. stavkom in šele kasneje med oba postavil sedanji 2. stavek – zato tudi nadaljevanje orientacijskih števil iz 1. stavka!

Instrumentarij: samo v tem stavku potrebujemo *die Rute* – to je šibje, povezano skupaj, s čemer se udarja ali ob pult ali na obod GC (morda je to preglasno).

Začetek: takoj vzbudi našo pozornost s svojo agresivnostjo – prvi udarci Timp dajejo stavku popolnoma drugačno konotacijo, kot smo je vajeni iz pesmi. Verjetno hoče Mahler poudariti diskonuiteto med obema sicer v metrični fakturi podobnima stavkoma.

t. 41 *Vorschlagi* so preneseni iz Vni I. v Vni II. in morajo biti zaigrani pred dobo!

4 **30** Karikirana igra es-cl ima tu pomen osnovnega nesporazuma in zavračanja osnovnih vrednot.

30 12 Kar je v pesmi poverjeno solistu, prevzamejo tu pihala, v prvi vrsti picc, ki ima edini **mf** dinamiko. Sicer pa teče stavek sam po sebi zelo mirno.

79 Izraz sam po sebi pomeni »ugodno«, vendar naj bi v tem kontekstu pomenil »v zmernem tempu«.

80 V mirno tekočem gibanju

81 Zelo mirno; ne hiteti

- 32** 3 Paziti na Vlc, ki rad zaostaja zaradi stalnega prehajanja preko strune.
- 32** 10 Do tod je tekst vsebinsko identičen prvotni pesmi, sedaj pa se pričinja spreminjati, predvsem zaradi večjih, simfoničnih dimenzij stavka. Predvsem pričinja prihajati do različnih modulacij.
- 34** V prejšnjem zapisu (in v partituri) sem notiral, da se na tem mestu prične izpeljava, vendar takemu oblikovnemu delu *Scherzu* ni prostora. Ponovi se **A-del**, ki je le močno preinstrumentiran in svobodno interpretiran!
- t. 157 Obe liniji, tako v Tr kot v Vni, sledita svoji notranji logiki in se ne uklanjata ena drugi, zato prihaja do kolizij
- 37** **TRIO** bi lahko rekli temu delu s popolnoma novim tematskim materialom, seveda na motivični in motorični osnovi začetka.
- »Vorwärts« – tempo postane nenadoma zelo živahen (*mm* = 160 – 176), vendar ne bi priporočal takoj dirigiranja *in uno*, ker nam orkester lahko uide iz rok. Dirigiranje *in uno* bi se dalo uveljaviti od 5. takta dalje, ko je tempo že zasidran.

Repriza

- 44** Repriza seveda ni dobesedna, je le pomenska. Med drugim poseže Mahler po materiji ekspozicije (v pesmi), vendar jo močno, včasih celo nasilno preoblikuje in ji dodaja nove motivike, cel *duktus* prvotne materije pa je tako zgneten, da ji le stežka najdemo odgovarjajoče mesto v originalu. Kljub vsemu pa je material takoj prepoznaven. Repriza ima po mojem mnenju značaj izpeljave, tako je materija obdelana.
- 44** 2 Brezobziren vstop Vla v **ff**, v povsem svoji tonaliteti, v močni koliziji z basovsko linijo. Materija je pomensko vzeta iz ekspozicije pesmi.
- t. 385 2 *picc* naj igrajo povsem v ozadju (edini igrajo v **pp**), a so zaradi svoje penetrantnosti dobro slišni. Kasneje morajo *fl* v njihovem pomenskem nadaljevanju igrati celo **ppp**! Motiviko poznamo že od prej (Tr v t. 157), le da je sedaj malo prirejena.
- Pri Vni je treba ob njihovem igranju *col legno* paziti na tempo, ker le-te v tem načinu igre rade pohitevajo.

- [45] Mahler vzame cel material 2. strofe v pesmi (t. 60–99) celo v periodiki dobesedno. Malenkostne razlike so v motivični obdelavi (namesto t. 67 prevzame t. 13) in pelje naslednje 3 takte v malenkostni predelavi, a harmonično dosledno.
- t. 397 Praktično cel orkester gre z es-cl v njegovi harmoniji (gis mal), le bas v nižini in fl povsem zgoraj igrajo ob istem času g. Izkazuje se harmonična bipolarnost C-dur - E-dur.
- [48] Kontramelodika v .Ob/cl se v originalu pojavi šele ob ponovitvi čez 12 taktov, tu pa že takoj.
- [49] **TRIO II** ima dramaturško gledano drugačno nalogo: pripeljati mora do kataklizme, sledeč seveda opombi v uvodu »...und jagt ihn zum Aufschrei der Verzweilflung«. ⁸² Tempo se sčasoma silovito poveča (ne tako kot prej, ko je bil tempo tega odseka že takoj hitrejši), vse dokler ne pričnemo dirigirati *in uno* (sam preidem na dirigiranje *in uno* v [50] 5 ob tempu celega takta *mm* = 63).
- 2 tam-tama, od katerih spodnji ostaja v svoji **f** dinamiki, visoki pa mora crescendirati, obenem z GC! Svojevrstna dinamična lestvica!
- 8 [51] Nekako utrujeno zastajati v tempu; *rallentando* je na tem mestu razmeroma enostavno izvesti, vendar ne smemo pozabiti, da se razteza preko 40 taktov in da je praktično neopazen.
- [51] Zaradi **ff** v basih bi predlagal na tem mestu dirigiranje *a tre*, čez 4 takte pa lahko znova dirigiramo naprej *in uno*, da dobimo večjo linijo. Predpogoj seveda je, da je orkester ritmičen in da zna držati tempo!
- Medtem ko basi igrajo še razmeroma hitro in glasno (pri čemer zgornja polovica Vlc in Cb igra **ff**, spodnja pa samo **mf** – razmeroma težko izvedljiv napotek!), se oglasi v pihalih miren akord brez terce (!). Z nežnimi premiki kvinte v seksto in nazaj se vzdusje počasi pomirja in glej, nenadoma zazveni **četrta najava**, najava še enega motiva iz 5. stavka (v 5. stavku Tr v [2] 5), h kateremu pripada pravkar omenjena akordika!
- t. 511 Šele tu bi ob dobrem orkestru predlagal dirigiranje *a tre*, da dobimo sinhrono izvedbo osmink v godalih ter hemiol v trobilih.

53 Vse agogične spremembe (*morendo*; *allmählich zum Tempo I. zurückkehren*⁸³) so malenkostne; večje kot jih delamo, večje težave imamo – gre bolj za nekakšno agogično valovanje. V tem dolgem pasusu se seveda tempo močno umiri.

t. 537 Enako kot v prejšnjem prehajanju v Tempo I. (le da smo takrat morali v tempu popuščati, sedaj pa se vzpenjamo) uporabi Mahler enake harmonije v Tr.

54 **CODA:** sarkazma ni več, le neka utrujenost veje iz muzike. Tempo je enak kot na začetku, vendar brez žara.

t. 570 **ff** me v tem taktu spominja bolj na obupan krik kot na spakovanje, ki smo mu bili priča na začetku stavka.

zadnji takt: **sf** v Cfg se nanaša na siceršnji **pp** in ne na **f**, kot mislijo vsi kontrafagotisti. Edini instrument, ki zares zaigra **ff**, ja samo Hfe, pa še ta naj ga zaigra *au talon*, da ne odzvanja preveč!

Stavek se nadaljuje *attaca*, vendar je treba počakati, da godalci namestijo sordine!

83 Umirâje; polagoma se vrniti nazaj v Tempo I.

4. stavek

Stavek je zaradi večnih menjav takta mnemotehnično težak.

- 2 5 $\frac{5}{4}$ takt pojmujem kot izrazit $\frac{3}{4}$ + $\frac{2}{4}$ takt; le-ta naj bo močno poudarjen, sicer dobimo občutek, kot da se $\frac{5}{4}$ takt dobesedno nateguje.
- 5 <> se v Vni napravi samo s potegom loka.

5. stavek

Wie stehen wieder vor allen fürchterlichen Fragen – und der Stimmung am Ende des 1. Satzes. Es ertönt die Stimme des Rufers: das Ende alles Lebendigen ist gekommen – das Jüngste Gericht kündigt sich an, und das ganze Schrecken des Tages aller Tage ist hereingebrochen.

Die Erde bebt, die Gräber springen auf, die Toten erheben sich und schreiten in endlosen Zug daher. Die Großen und die Kleinen dieser Erde – die Könige und die Bettler, die Gerechten und die Gottlosen – alle wollen dahin – der Ruf nach Erbarmen und Gnade tönt schrecklich an unser Ohr, immer furchtbarer schreit es daher – alle Sinne vergehen uns, alles Bewusstsein schwindet uns beim herannahen des ewigen Geistes. Der

Große Appel

ertönt – die Trompeten der Apokalypse rufen; mitten in der grauenvollen Stille glauben wir eine ferne, ferne Nachtigall zu vernehmen, wie einen letzten zitternden Nachhall des Erdenlebens! Leise erklingt ein Chor der Heiligen und Himmlischen: »Auferstehen, ja, auferstehen wirst Du.« Da erscheint die Herrlichkeit Gottes! Ein wundervolles, mildes Licht durchdringt uns bis an das Herz – alles ist still und selig!

Und siehe da: es ist kein Gericht – Es ist kein Sünder, kein Gerechter, kein Großer – und kein Kleiner – es ist nicht Strafe und nicht Lohn!

Ein allmächtiges Liebesgefühl durchleuchtet uns mit seligem Wissen und Sein.⁸⁴

84 Spet smo postavljeni pred vsa težka vprašanja – in vzdušje na koncu 1. stavka. Zadoni glas klicarja: konec vsemu živemu je prišel – poslednja sodba s epričenja in vsa groza dneva vseh dni je napočila. Zemlja drhti, grobovi se odpirajo, mrtvi se vzdigujejo iz njih in korakajo v neskončni vrsti od tam. Veliki in mali te zemlje – krqlji in berači, pravični in brezbožno – vsi hočejo tja – klic po usmiljenju in milosti udarja strašno na naša ušesa, vedno strašneje kriči od tam – zavest nas zapušča, vsa zavest nam poje – ma ob približevanju večnega duha.

Veliki apel

zadoni – trombe apokalipse kličejo; sredi grozljive tišine se nam zdi, kot da slišimo slavčkov glas, kot zadnji odmev zemeljskega življenja! Rahlo zazveni zbor svetnikov in nebeščanov: »Vstal, ja, od mrtvih boš vstal.« Pojavi se vsa krasota Gospodova! Čudovita, mehka luč nas prevzame vse do srca – vse tiho in blaženo!

In glej: ni sodišča – ni nobenega grešnika, nobenega Pravičnega, nobenega Velikega – in nobenega Malega – ni kazni in ni plačila!


Vseobsežen občutek ljubezni obsije z blaženo vednostjo našo bit.

- Začetek: dirigirati moramo *a tre*, da determiniramo tempo. Material je isti kot na koncu 3. stavka, tudi tempo je isti, dodan je le apokaliptični klic Tr in Pos (*mit aufgehobenem Schalltrichter!*⁸⁵).
- [2] Zavlada tišina, le basi dajejo s svojo motoriko vtis napetosti in nemira. Trije motivi se prepletajo: čista kvinta v Cor, njena izpeljava v *legni* ter klic v Vni. Vse je zelo tajanstveno: razprtih oči in v strahu pričakujemo, kaj se bo zgodilo.
- [2] 5 Motiv, nam že znan iz četrte najave, se oglasi v Tr kot sledeča fanfara, ki obeta mir.
- [3] **1. fanfara:** »*die Stimme des Rufers*«⁸⁶ – iz velike daljave se zasliši glas rogov – naj bi bila odigrana v zelo počasnem tempu, predvsem auftaktna nota – s tem dobimo vtis velike oddaljenosti, upoštevati pa moramo tudi akustiko oddaljenih instrumentov. Rogovi morajo biti postavljeni daleč izven dvorane, morda tako, da se sliši njihov oddaljeni glas izza priprtih vrat.
- [3] 6 Ob naj se ne posveti toliko lepoti igre, kot naj bolj razodeva z *non legatom* in **ppp** stisko in strah!
- 4 [4] Akordika v Hfe in godalih razodeva sferičnost, popolnoma izven vsake tonalitetne pripadnosti.
- [4] 4 **Dies irae** (2. najava v 1. stavku). Vse se odvija naprej v istem koralnem tempu.
- [6] Mahlerjeva pripomba »*Die mit ^ bezeichneten Noten länger aushalten*«⁸⁷ se nanaša na siceršnjo igro hornistov, ki fanfarne note običajno igrajo kratko. Na noben način na sme bit s tako igro ogrožen osnovni tempo!
- [6] 7 Daleč največji problem predstavlja sinhronizacija igre oddaljenih Cor ter instrumentov v orkestru, ki morajo ostati v svojem tempu. Če ne drugače, morajo Cor igrati za spoznanje vnaprej!
- [7] Aluzija na motiviko 4. stavka (motivika v [5] je bolj obigrana, tu pa bolj njeno ogrođje);
- Bolj proseč izraz – diriganje *a due* – šele kasneje se tempo poveča (pričetek okrog *mm* = 60). Pač pa je harmonija razmeroma komplirana, ena harmonija drugo nekako spodriva.

85 Z navzgor obrnjenimi odmevniki

86 Glas klicarja

87 z znakom ^ označene note držati dlje

- 7 13 Paziti na sinhronost predajanja harmoničnih elementov v godalih: običajno tista skupina, ki končuje, ob *crescendu* pospeši igro in prihaja do neskladij! Velika nestrpnost ob pričakovanju nečesa!
- 10 **Der grosse Appel**⁸⁸ – kakšna dialektična preobrazba motiva *Dies irae*! Prej grožnja, sedaj mirno in brezprizivno povabilo – popolnoma mirno, veličastno igranje v tempu *mm* = 60–63!
- 11 Kot reakcija na veliki klic široka, vznesena igra triol v Cor in Tr. Nič več nervoze, to je druga stran, kjer se razlivata samo milina in mir.
- 5 14 Hemiolne triole je treba brezpopogojno dirigirati *a quattro* in glasbenikom samo razložiti, da morajo udarce šteti v triolah:
- 3 3 3 3

 > > > >
- 1 14 Počasen, grozeč *crescendo*. Enostavno počakati, da se dovolj razvije (to nam dovoljuje opomba *molto ritenuto*). Dozirati tako, da napravi končni *crescendo* mali boben (zares *crescendira* tik pred zdajci).
- 14 2 Fermata se dejansko drži dvojno; počakati moramo, da je *crescendo* tak, kot je bil prvič. Ta naj bi bil eksponencialen in grozeč, pričel pa naj bi se šele v tem taktu.
- 14 3 *Allegro energico* – *nicht zu schnell*:⁸⁹ v bistvu bi morali vzeti tempo, ki je dvakrat hitrejši od prejšnjega (*mm* = 120–116), vendar je bolje, da se pripravimo na kasnejši marš in vzamemo malo širši, težji tempo (*mm* = 100–104).
- t. 220 Marš umrlih duš pred sodni stol se prične. Odvija se ob božjih trombah in petju hvalnic. Neskončne množice se prično valiti pred božje obličje. V krepki melodiki je skrit koral *Dies irae* (strah pred kaznijo?), obenem pa v Tr zazveni koral vstajenja (upanje na plačilo za dobra dela?).
- 8 19 »*Mit einem Male noch etwas wuchtiger*«:⁹⁰ samo intenziviranje igre, ne sprememba tempa! Cel koral *Dies irae* je citiran v kompletu. Njemu sledi v 5 20 motiv *apoteoze*. Cel del do 20 je vsebinsko ponovljen pasus iz 1. stavka (le 4 takti od 19 naprej so drugačni). Seveda je drugačna tudi spremljava, čeprav je na obeh mestih podobno punktirana.

88 Veliki klic, veliki zov

89 *allegro energico* – ne prehitro

90 naenkrat še malo silneje, z večjo težo

- [20] *Piu mosso*: zdi se, kot da množica vkopana obstoji, ko zagleda Božje obličje – silovit **fff**; tu morajo biti najmočnejša tolkala! Tu predlagam takoj po prvem taktu, kjer vzamemo nov tempo z nakazanimi poddelitvami, dirigiranje *a due* – velika gradacija!
– Silovito valovanje v godalih, pri čemer jim pomaga GC!
- [21] Primerjava te melodike z analogno v [7] pokaže velike podobnosti, a tudi bistvene razlike: prva dva motiva sta zamenjana; prvi motiv je povezan s *pizz* v Cb. V končni konsekvenci ostane število taktov enako – osemtaktje. Naprej pa gresta obe melodiki svojo pot.
- [22] **Scenska muzika**: vsakič se najprej oglasita 2 udarca tolkal (triangel in GC s piatti), sledi pa jim $\frac{4}{4}$ in $\frac{2}{4}$ takt, čeprav je scenska muzika vpeta v siceršnjo notacijo orkestra in zato notirana drugače. Za boljšo razumljivost: scenska muzika je koncipirana v sledečem smislu:
- | | |
|----------------|---|
| scenska muzika | $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ |
| orkester: | $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ |
- Zato je tudi razumljiva notacija celega orkestra v $\frac{6}{4}$ taktu, ki ga moramo razumeti kot $\frac{2}{4} + \frac{4}{4}$ takt in ga tako v mislih tudi dirigirati. Kasneje je isti koncept scenske muzike vpet v druge metrične vzorce ostalega orkestra, ostaja pa večji del enak.
- [24] 4 Faktura sledečih taktov je tričetrtinska, čeprav so notirani v štiričetrtinskem taktu. Interesantno je, koliko bolj učinkovit je *stringendo* v takšnem metru, kot bi bil sicer!
- [27] Nenaden mir, kot pred viharjem; znova čisti akordi (brez terce), znova tajanstveni fanfarni motivi, kakor od daleč.
- [29] *Sehr langsam und gedehnt*:⁹¹ vsako noto pod fermato igrati najmanj kot celinko ter jo pustiti, da se ton izgubi; fermato po noti pa pojmovati kot cel takt, v katerega se že všteje nov *Auftakt*.
- [30] 5 Tudi ta fermata naj se drži cel takt, zatem začeti dirigirati od 2. dobe naprej.
- [30] 6 V kolikor je treba ta takt dirigirati, je dobro držati za ostale levo roko v zraku (kot znak, da takt traja). Ta takt je več kot dvojen, zato je ta gesta leve roke potrebna.

- 30** 8 Tr naj zaigra svoj motiv v hitrem tempu sama zase, mi pa ostanemo v počasnem gibanju. Enako 2 takta kasneje.v
- t. 467 Ta takt je dejansko notiran v 5/4 taktu, enako oba takta kasneje! Seveda so to svobodni takti, zato je treba preveriti v partih oddaljenih instrumentov njihovo notiranje, da se znamo orientirati. Vse takte do konca recitativa dirigiram a cinque!!
- 1 **42** Lep *rallentando* dosežemo, če v tem taktu v duhu štejemo osminke!
- 42** Spet koralni tempo *mm* = 58–60. Prvi zborovski **f!**
- 4 **43** Ta takt nujno igrati še v tempu in nato skoraj na silo zadržati! Tako dobimo večji lok in povezanost cele fraze
- 44** Tretjič se pričinja instrumentalni interludij z *Auftaktom* Vni (**33**) in **37**). Vsakič je izraz močnejši, tu mora priti do izbruha v **ff!**
- 44** 5 Edino dramatično mesto za obe solistki! Tako »Schmerz« kot »Tod« morata biti zapeta z močnim akcentom.
- 46** Mahler vzame motiviko vstajenja (če ne prej, je to motivika Tr iz **33**) in jo v zborovskem fugatu zelo interesantno obdeluje, tako da dobimo vtis ekspozicije dvojne fuge: tema nastopa v parih – 1. nastop na dominantni (B), drugi na toniki (A). Ker sta temi postavljeni tonalno, v smislu *comes – dux*, ima ta postopek za posledico, da je višek fraze (v 3. taktu) v drugem nastopu za terco višje kot prvič in je tako dosežena dobra gradacija.
- Tema se pojavi v tem fugatu v 3 parih: B – A; T I. – T II; S – B. Seveda si tak mojster kot Mahler ne dovoli administrativnega ponavljanja motivike: v 2. nastopu ostane alt na dominantni, le v svojem 3. taktu poseže po zg. terci (kot da bi že pred tem pel v zg. intonaciji, tako kot v prvem nastopu!). V tretjem nastopu pa poseže sopran še po terci višje in seveda vzdigne temu primerno tudi adrenalin poslušalcev.
- 46** 9 Tema nastopa obakrat na dominantni, čez 4 takte pa obakrat na toniki!
- 50** 5 Bitonalno postavljene Pos v siceršnjem As duru.

3. simfonija

Simfonija izjemnih razsežnosti, saj spada med najdaljše v simfonični literaturi! V njej je avtor skušal ponazoriti (ne naslikati!) ideje svojega, na način muzike obravnavanega in predstavljenega miselnega sveta. Svoj miselni kozmos oz. bolje rečeno, svoj miselni svet kozmičnih razsežnosti je sistemiziral v naslovih, vendar ne centrifugalno, s svojega stojišča gledâje na razne strani (*Was mir die Blumen..., die Tiere..., der Mensch..., die Engel...die Liebe erzählt*⁹²), temveč centripetalno, preko gledišč, ki se imenujejo »Blume«, »Mensch«, »Tier« in ki jih uporablja kot rožnata očala, gleda navznoter, v center, v Ono, v Idejo, ki je po njegovem mnenju gibalo vsega in mora biti le izrečeno, ki čaka, da bo izrečeno, ki more biti izrečeno le na način umetnosti, na način muzike. Odgovor na vprašanje v vsakem stavku (»*Was mir die....erzählen*«) stoji na koncu in v centru te simfonične poti, v 6. stavku. Mahlerjev panteizem se sublimira v Ljubezni.

Gigantsko, Božjemu primerljivo oblikovanje glasbene materije se pričinja v 1. stavku s prebujanjem Neživega k Živemu v 2. in 5. stavku in konča v neskončnih višinah in globinah Duhovnega.

Prvotno je nosila simfonija naslov »**Ein Sommertagtraum**«!⁹³ Bila je šeststavčna, vendar je Mahler stavek z naslovom »*Was mir das Kind erzählt*«⁹⁴ izključil iz te simfonije ter ga kot zadnji stavek vgradil v 4. simfonijo. Namesto njega je skomponiral stavek s prvotnim naslovom »*Was mir die Liebe erzählt*«.⁹⁵

Prva izvedba pod Mahlerjevim vodstvom v Krefeldu l. 1902 je bila triumfalna; dve leti kasneje jo je avtor izvedel na Dunaju. Tako različne vrste muzike so glasbenega kritika tako iritirale, da je izvedbo imel za škandal in zapisal: »*Für so was verdient der Mann ein Paar Jahre Gefängnis*«.⁹⁶

92 »kaj mi rože ..., živali ..., človek ..., angeli ..., ljubezen pove«

93 Sanje poletnega jutra

94 »Kaj mi otrok govori«

95 »Kaj mi ljubezen govori«

96 »Za kaj takega si človek zasluži par let zapora.«

1. stavek

*Pan erwacht. Der Sommer marschirt ein.*⁹⁷

Stavek, ki govori o temeljnih vprašanih življenja, v katerem se izražajo najsilovitejša čustvovanja, od najtragičnejših do najveselejših ob koncu stavka, kjer zmaguje življenje Noben naslov ne odgovarja kozmičnim dimenzijam stavka, vsak je preveč opisen in omejujoč. Mislim, da skuša avtor v tem stavku razmišljati o energijah, ki omogočajo življenje. Gleda in ogleduje si duhovno dimenzijo Absolutnega in mu hoče dati zemeljsko primerico. Tako se vrste naslovi, eden za drugim, vedno oprijemljivejši, da bi bili navadnemu, zemeljskemu poslušalcu razumljivejši. Na koncu avtor uvidi, da nobena od oprijemljivih prispodob ne ustreza in se jim (v tem stavku) odreče.

Kljub vsemu omenjam naslove, ker nazorno in *eo ipso* izražajo avtorjev prvotni namen:

- a) »*Was mir das Felsgestein erzählt*«⁹⁸ – ta naziv najbolje korespondira z ostalimi naslovi v simfoniji in najbolje karakterizira metamorfozo od neživega k živemu.
- b) »*Pan erwacht; der Sommer marschirt ein*«. V bistvu sta oba naslova v službi istega analognega procesa, ki sem ga pravkar omenil. Avtor je sicer kasneje oba naslova opustil, ker bi si poslušalec hotel preveč na silo ustvariti preveč omejeno sliko ideje, ki jo avtor sicer skuša posredovati (tej modrosti ni bil Richard Strauss nikoli dorasel – šel je celo obratno pot: konkretno izvenmuzikalno sliko ali predstavo je hotel naturalistično oglasbiti (= oslikati), kar mu je večkrat spodletelo in pristalo skoraj na nivoju kiča – *Intermezzo, Sinfonia domestica* itd.).

Oblikovno je ta stavek nemogoče spraviti v katerikoli kalup, ker je enostavno prevelik. Lahko govorimo le o pomenskih sklopih, ki jim bomo dali pogojna imena, da jih lažje ločimo med seboj in da jim lažje določimo medsebojna razmerja. Stavek je v grobem tridelen in le v najbolj splošnih obrisih bi ga lahko označili za sonatni stavek. Vsak od delov vsebuje tri pomenske sklope. Prva dva si med seboj kontrastirata, 3. sklop pa je enota sama zase in vsebuje tudi tematiko prvih dveh skupin, zato jo poimenujem »sinteza«.

Povsem povrhnja oblikovna analiza pokaže sledečo shemo: **A B A B C; A B C; A C B**.

Stavek je s tematsko analizo izjemno težko urediti, ker so teme podvržene stalnemu spreminjanju. V t. i. «**C-kompleksu**» izgube le-te namreč svojo (spet pogojno rečeno) programsko noto in postanejo gradbeni material absolutne muzike.

97 »Pan se zbudi. Poletje prihaja.«

98 »Kaj mi skalovje govori«

Uvodne fanfare bi lahko bile »*Das Leben an sich*«⁹⁹ (Mahler sam jih je v manuskriptu imenoval »*Weckruf*«¹⁰⁰); takoj za njimi pa se soočita dva svetova, svet mrtve in svet žive prirode oz. svet, v katerem se življenje poraja. Za svet mrtve prirode (*Trauermarsch*¹⁰¹) bi lahko uporabili Mahlerjev stavek »*Was mir das Felsgestein erzählt*« (t. 27–131) in njemu se zoperstavlja svet žive prirode (ev. Mahlerjeva oznaka »*Pan erwacht*« – t. 132–150). Oba odseka se pojavita dvakrat in šele zatem nastopi odsek, na katerega bi lahko Mahler mislil s stavkom »*Der Sommer marschert ein*« (t. 247–369). Cel ta odsek (za katerega je prof. **Hans Swarowsky**¹⁰² v svoji analizi uporabil naslov »Exposition« – sicer 14 taktov prej¹⁰³) ima svoj *pendant* tako v srednjem delu kot v finalu tega stavka. Kako se mnenja o obliki tega stavka med seboj razlikujejo, pa kaže podatek, da pojmuje **Richard Specht**¹⁰⁴ ta odsek že kot izpeljavo!

V vsakem od delov v trodelni obliki stavka se prepletata dva principa: eden, ki bi ga lahko označili za programskega, in drugi, ki bolj odgovarja kompozicijskim principom absolutne muzike. Tematika programskega dela se pojavi tudi v 3. delu vsakega odseka, vendar dobi tu drugačne pomenske karakteristike. Ta del, označen s »**C-kompleks**«, pripada, kot rečeno, absolutni muziki, a se tudi ta v nekem programskem smislu spreminja. V ekspoziciji je optimističen, v izpeljavi postaja temačen, celo sarkastičen, tretji pa znova vpelje optimizem. V omenjenih delih se pojavljajo tudi kontrapunktične posebnosti (predvsem *strette*), ki jih v ostalih delih ni. V reprizi se »**C-kompleks**« vrine med »**A-kompleks**« in »**B-kompleks**«, s tem pa da slednjemu kot znanilcu »živega« končno besedo in s tem zmago živega nad neživim.

C-odsek navaja teme obeh ostalih kompleksov v smislu izpeljave: prvič navaja fanfarno temo v terčni projekciji (**A²**), drugič v postavitvi na toniki, vendar kljub vsemu spremenjeno, in v tretji spet v terčni projekciji. Bolj pa so bogate metamorfoze **B-teme**. Pojavljajo se mnogokrat; predvsem kromatične postavitve so zelo različne.

Ena od pomenskih karakteristik je uporaba in kontrapoliranje dveh tipov maršev: »*Totenmarsch*« se pojavi na začetku v **A-kompleksu** (zanj sem uporabil tempo *mm* = 80–84, tempo Beethovnovega »*marcia funebre*« iz njegove 3. simfonije Eroice), živahni marš, ki pripada »živemu« svetu, pa se pojavi v **C-kompleksu**. Zanj je primeren tempo običajnega marša *mm* = 116. V 2. **C-kompleksu** nastopa taisti

99 Življenje samo po sebi

100 Budnica

101 Pogrebni marš

102 Legendarni profesor dirigiranja na Dunaju

103 Hans Swarowsky: Gustav Mahler – 3. simfonija – oblikovna analiza (v rokopisu)

104 Richard Specht: Gustav Mahler – 3. simfonija, Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1913

marš v drugačnem tempu (Mahler priporoča »*lo stesso tempo*« kot v materiji predtem), zato predlagam tempo *mm* = 92 (mimogrede: tudi tempo samega začetka s fanfarami pripada isti skupini marša!). Na koncu se spet pojavi marš v svoji hitri različici in tudi zmagovito zaključi ta stavek.

Bruno Walter¹⁰⁵ se je zoperstavljal programskemu razčlenjevanju simfonije, enako tudi Mahler sam, zato je tudi opustil programske naslove. Vse to tudi ni namen pričujoče oblikovne analize; izvajalcu želi le pomagati bolje strukturno zaobjeti vse elemente te neverjetno obsežne zvočne materije 1. stavka.

Prof. **Hans Swarowsky** (kasneje **HS**) je prvi naredil oblikovno analizo stavka; za njim sta ga nekako »popravljala« prof. **Karlheinz Füssl** in **Manfred Huss**¹⁰⁶. Nobena od analiz ni do kraja konsekvantna. Prof. Swarowsky postavlja ekspozicijo tega stavka v t. 225¹⁰⁷ in smatra dogajanje predtem za *Einführung*,¹⁰⁸ vendar se tega principa kasneje ne drži več. Sicer uporablja izraze *Durchführung*¹⁰⁹ in *Reprise*, vendar v teh odsekih ne ločuje več med seboj odsekov, kot jih je v ekspoziciji. Ta odločitev je zato šibka. Enako ravnata tudi oba kasnejša analitika, ki gresta še daleč bolj v detajl kot prof. Swarowsky, vendar tudi onadva ne razjasnita kaj več te komplicirane materije.

Sam sem se v oblikovni analizi sicer opiral na analizo prof. Swarowskega, vendar sem pojmoval **C-kompleks** kot samostojno enoto. Zaradi večje preglednosti sem zato v preglednici postavil **C-kompleks** v okvir, ker je prav ta odsek tisti, ki dela ta simfonični stavek tako poseben in enkraten. Na ta način postane materija res zelo pregledna. Tako siceršnja izpeljava kot repriza kompletnega stavka ostajata na mestih, kamor jih postavljajo tudi ostali analitiki.

Vsak od treh delov ima svoj (pogojno rečeno) programski začetek z recitativi in fanfarami ter svoje nadaljevanje v »sonatni« obliki. Tako nastane nekakšna dvojna forma, doslej še nikdar uporabljena. Samo na ta način dobimo jasnejšo sliko o tematskem dogajanju v stavku! S to analizo pa nikakor na posegamo v vsebino dogajanja in ne jemljemo posameznim odsekom njihove vsebinske teže!

Trauermarsch v tem stavku ni tragičen, temveč suh, monoton, prav v svoji motoriki statičen.

105 dirigent

106 Karlheinz Füssl in Manfred Huss: Gustav Mahler – 3. simfonija – oblikovna analiza (v rokopisu)

107 Prof. Swarowsky ni spoznal, da gre na tem mestu za ponovno navedbo B-odseka, ki pa služi ob tem kot prehod. Dejansko bi se »ekspozicija« kot oblikovni del lahko pričela šele v t. 239.

108 uvod

109 izpeljava

Oblikovna analiza

UVOD

takt		tempo	periodika
1	Fanfare (A)	$\text{♩} = 92$	$(4+6) + 3 + (3+6) + 4$
27	A -kompleks (mrtva priroda)	80–84	$(4+4+4) + 2 + (3+2) + 2 + (3+2) + 3$
56	1. recitativ (Cor)	100	$2 + (3+3+1) + 4 + 8 + 6$
83	2. recitativ (Tr)	$\text{♩} = 54$	$(4+4) + (4+4)$
99	1. recitativ (Cor)	$\text{♩} = 63$	$(2+3) + (2+2+2)$ $(4+4) + (6+4+4)$
132	B -kompleks (živa priroda)	$\text{♩} = 100$	$4 + (4+8)$
148	»Klic življenja«*	112	$8 + 8$
164	A -kompleks – ponovitev	80–84	
	1. recitativ (Pos)		$2 + 5 + (4+3+3) + 4$
185	nadaljevanje (Pos)		$(5+4) + (4+2+3+3+3) + (8+8)$
225	B -kompleks – ponovitev	100	$4 + (4+4)$
237	»Klic življenja«*	112	2

C-kompleks – 1. sinteza **C, A, B**

239	uvod	$\text{♩} = 112$	$(6+2) + (4+2)$
	marš		$(2+2) + (2+2) + 4 + (2+4+1)$
273	A ¹		$4 + 2$
279	B + B ¹		$(8+2) + (3+2) + 4$
298	marš		$(4+5) + (4+4)$
315	1. stretta (A, C motivika)		$(8+8) + (6+4) + (6+4)$
351	B ³		$8 + 3$
362	prehod	$\text{♩} = 80$	$2 + 4 + 1$

SREDNJI DEL

369	A -kompleks		
	1. recitativ (Cor)	$\downarrow = 100$	$(6+1+4) + 4 + (3+3+4) + 4 + 4$
398	2. recitativ (Tr)	$\downarrow = 54$	$(4+4) + 4 + (4+4) + 6$
424	3. recitativ (Pos)	$\downarrow = 54$	$(4+4) + (2+2) + 4$
440	1. recitativ (angl. r.)	$\downarrow = 54$	$(4+6) + 3 + 2$
455	B -kompleks	$\downarrow = 100$	$4 + 4 + 5$
468	(+ fanfare + A ¹)		$(5+5+4) + (4+6)$
492		B ³	88 $(8+6+8) + (8+8)$

C-kompleks – 2. sinteza C, A, B

530	marš	$\downarrow = 88-92$	$(5+4) + (2+4) + (5+2)$
552	nadaljevanje		$2 + (4+3) + 4$
565	2. stretta (C motivika)		$3 + 6$
574	3. stretta (A, B ^{2a} + C motivika)		$(4+5) + (8+4) + (4+4)$
603	»Klic življenja*«	112	2
605	prehod	$\downarrow = 112 (->126)$	$4 + (4+2) + 3 + 4 + 3 + 3 + 4 + 3 + 8$

ZAKLJUČNI DEL

643	Fanfare (A)	$\downarrow = 92$	$(4+6+2) + 3 + (3+6) + 4$
671	A -kompleks	80-84	$(3+4+3) + 2$
683	1. recitativ (Pos)		$(4+3) + (1+3+3+3) + 4$
704	3. recitativ	92	$3 + (4+4) + (2+2) + (4+4) + 2 + (4+4)$

C-kompleks – 3. sinteza C, A, B

737	marš	$\downarrow = 112$	$4 + 6 + 3$
750	A ² + marš		$4 + (4+4)$
762	B + B ¹		$(8+2) + 6 + (4+1) + 4$
787	marš		$4 + 5 + 4$
800	A ¹		$8 + 8$
816	4. stretta (dvojna C motivika, A ²)		$4 + 4 + 4 + 4$

FINALE

832	B -kompleks (B ³)		(8+4+2) + (8+3)
857	prehod (»Sieg des Lebens«)*	80	2 + 4
863	Coda	132	4 + (4+2) + 2 + 1

* naziv prof. Swarowskega

Komentar

Uvod

Uvodne fanfare imenuje Gustav Mahler »**Weckruf**«. ¹¹⁰

- t. 5 Samo z dodatno težo se dobi efekt napotka »*nicht eilen*«.
- 1 **1** Pos.: **sf** že v **p!**, samo oster nastavek.
- 1** To tritaktje imenuje prof. Swarowsky (dalje: **HS**) – »*Kadenz*«. Pojavlja se vedno v enaki obliki, tudi v 4. stavku.
- 1** 5 Samo 1. Cor ima akcent, torej izrazitejši vodi.
- 2 **2** Že tu je treba vzeti novo tempo (*mm* = 80–84). Notacija GC je drugačna od ostalih instrumentov v **2**, vendar je treba vse unificirati, tako kot pripominja Mahler na dnu strani.
- 2** Šest različnih motivičnih elementov se pojavi v tem odseku:
- Pos/Timp/GC kot ritmična spremljava, fg kot njihov stalni spremljevalec; ta segment je vedno štiritakten in se ne spreminja;
 - cl/Ob kot klic in Tr kot tožba;
 - njim sledijo tremoli v Vla in Vni kot neposredna reakcija na klice ter Cb s svojimi auftaktimi skalami.
- Odsek tega *Trauermarscha* ima dvojno periodiko: na eni strani Pos, Timp in GC, na drugi vsi ostali instrumenti. Konduktna spremljava se odvija v štiritaktjih, ostalim pa se periodika menja. Oktavnemu motivu v cl sledi septimni krik Tr prvič na drugo dobo naslednjega

takta, drugič dobo kasneje (2|9), tretjič (3|4) pa nastopata oba motiva istočasno. V t. 1 (4) se vrstni red zamenja in nastopa kot prvi motiv Tr. Kot neposredna posledica trobentinega krika se pojavi **ff** *tremolo* prvič v Vla, drugič ga ni oz. manjka v (2 (3)), tretjič v Vni I. in četrtič prav tako, le dobo kasneje in močneje (**fff** v (4)).

Kot vidimo, imamo opravka s silno konsekventno in logično konstrukcijo, ki se izogiba ponavljati isto ter navaja iste elemente vsakič v drugačni konstelaciji. **Prav ta spremenljivost je največja konstanta skladbe!**

3 Spremljevalna motivika je tokrat opuščena, da se napravi prostor za vstop Cb in njegovemu kljuovalnemu motivu (je to motiv ali samo domislek? Motiv, le da se pojavi vsakič drugače. Prof. Swarowsky ga imenuje **generalaufтакт**). Kljub temu imamo občutek, da konduktni ritem odzvanja cel čas naprej! Vsakič se ta *generalaufтакт* pojavi v drugačni podobi:

- 1) septola: gledano v *ribattutah* je ob izpuščenih 1. noti to triola (trikrat ППП), vendar je bolje zamisliti si pavzo in prvi dve noti kot triolo ter zatem igro v duolah;
- 2) oktola: igrano normalno;
- 3) decimola: v *ribattutah* mišljena izpade pentuola, ki naj se deli v 2 + 3;
- 4) nonola: vezana s prejšnjo noto, ki mora biti zato absolutno igrana V, nakar se prva nota samo nadaljuje pri žabici in se igra kot oktola naprej.

(4) 5 Basi: noto je treba vzdržati do konca v **ff**, če ne drugače, z močno menjavo loka (HS: **Generalaufтакт gedeht**¹¹⁾).

(4) 7 Takt je notiran v veliki trioli in kot takega bi ga dejansko morali dirigirati naprej *a quattro*. Seveda je skušnjava velika, da ga dirigiramo *a tre*, ker je v tem primeru lažje izvesti sinhron začetek v vseh instrumentih, vendar moramo v tem primeru menjati tempo (če smo doslej dirigirali v tempu $mm = 92$, moramo sedaj tempo abruptno menjati v $mm = 69$ ter takoj v naslednjem taktu preiti nazaj na stari tempo (**Zubin Mehta** ta takt dejansko dirigira *a tre*!!). Sam tej ideji nisem naklonjen.

Moj predlog je drugačen: ostanemo v dirigiranju *a quattro*, pač pa naj Vni pričnejo svojo frazo prej (v veliki trioli je namišljenih šestnajstink

24, kar znese pri dirigiranju *a quattro* po šest not na udarec. Violinisti naj mislijo v triolah in na zadnjo triolo 3. dobe prično igrati v sekstolnih šestnajstinkah).

- 8 [5] **1. recitativ** (HS: *Aufruf*¹¹²): Cor znova povzamejo svojo vitalistično melodiko, od 2. dela naprej (od začetnega 7. takta naprej) in jo razvijajo v drugi smeri, v smeri ki pa ne more zatajiti neke bridkosti, še posebej s svojim trikratnim ponavljanjem zaključka ([5] 5) Dvojnost značaja iste melodike! Ta drugi del kasneje povzame Pos solo v svojem tragičnem spevu.
- [5] Kljub *rubatu* v Cor ostanemo pri dirigiranju *a quattro* v normalnem tempu, da basi lahko sledijo tekstu.
- 4 [6] Od tu dalje je že bolje dirigirati *a due* ($J = 54$), v vsakem 2. taktu pa 2. dobo poddeliti // //∪ // //∪
- 8 [7] **2. recitativ** (HS: *Anruf*¹¹³): Tr nekako tolažeče; predlagam izmenično dirigiranje: v štiriktaktjih vedno 1. takt *a quattro*, naslednja dva *a due* in 4. takt (zaradi pasaže v Cb) spet *a quattro*.
- 2 [8] *Drängend*:¹¹⁴ predlagam že tu dirigiranje *a 2*, ker je situacija po *fermati* jasnejša.
- 1 [8] *Glissando* v Pos in Tubi šele po vzmahu za nov takt, za *fermato*. *Glissando* je v bistvu razmeroma kratek in ne tak, kot je notiran.
- 3 [11] Meni se zdi bolje pričeti dirigirati *a quattro* šele v tem taktu. Pač pa je važno držati se avtorjeve pripombe »*sempre l'istesso tempo*«!
- 2 [11] Enaka floskula v GC, pa takšna razlika! Sedaj je namreč tempo za polovico hitrejši (prej *mm* = 80, sedaj *mm* = 100) – javlja se življenje, vendar je zanj še prekmalu!!
- [11] **B-kompleks** (živa природа) naj bo kljub **pp** poln življenja, poln nekega pričakovanja, optimizma! Ta oddelek je kratek in zveni bolj kot vrinek. Interesantna je instrumentacija: v **pp** vodita 2 *picc*!
- [11] 9 Vna solo naj zveni kot nadaljevanje linije Ob in ne kot nov začetek! V motivu brstenja najdemo v glavnih notah *Urmotiv*, kvartni motiv, *Naturlaut* iz 1. simfonije!

112 poziv, oklic

113 klic

114 priganjaje

- 13** **3. recitativ:** pogled se vrne nazaj v neživo naravo: zaslišimo veliko tožbo. **Ta del predstavlja zame vsebino naslova »Was mir das Fels-gestein erzählt«: kot Laookona¹¹⁵ vežejo kače, tako skalovje veže njegova litomorfna pojavna oblika in mu ne pusti premakniti se, zaživeti. Spev Pos je spev obupa nad neizprosnostjo usode.**
- Solo pozavne je kondicijsko in v muzikalnem pogledu izjemno zahteven, tip kondukta, v katerem je spremljava težka, a vedno **pp sempre**, solistični glas pa popolnoma izoliran.
- 3/2 takt predstavlja komprimiranje dveh 4/4 taktov iz začetka (**2**).
- 1 **14** V novi meri mora avtor dodati motiv v vrednosti polovinke, da spet ujame korak z osnovnim ritmom.
- 14** 2 Počasi preidemo na diriganje *a due*, vendar pomagamo Pos pri njihovem punktiranem ritmu z nakazanimi poddelitvami.
- 7 **15** Harmonije so vzete iz začetka (3 **1**). Tudi te harmonije postajajo počasi arhetipske.
- 15** Dirigirati stalno z nakazanimi poddelitvami, a v gestiki $\frac{3}{2}$ in $\frac{2}{2}$ takta, da ostanemo z roko jasni. To velja za predvsem za takt 1 **16**! Shema je $\frac{3}{2} + \boxed{\frac{2}{2}}$, $\frac{3}{2} + \boxed{\frac{2}{2} + \frac{2}{2}}$, $\frac{3}{2} + \boxed{\frac{2}{2} + \frac{2}{2}}$, $\frac{3}{2}$
- 16** Nenaden, nepričakovan izbruh obupa!
- 16** 9 Mahler zahteva »Ausholen zum Akkord«¹¹⁶ na 2. del takta: s tem dobimo potrebno težo ob presenetljivem D-dur akordu.
- 18** **B-kompleks** je tokrat še krajši in služi bolj kot prehod v naslednji oblikovni del: znova **motiv življenja**; cel čas si podajata roko oba pola narave, živo in neživo; živo kot impulz, povabilo, neživo kot popoln pesimizem, totalna resignacija.
- Prof. Swarowsky je po mojem mnenju napačno postavil začetek ekspozicije v ta takt: to je le ponovitev **B-kompleksa**, mišljenega kot prehod k novemu oddelku, **C-kompleksu**.
- 18** 5 Basi: njihova melodika je kombinacija melodike Ob (prva dva takta) in Vne solo (druga dva takta). Cb v tej legi težko igrata razločno; prepustijo naj vodstvo Vlc, sami pa naj igrata zelo svetlo.

115 Laokoon: trojanski svečenik, ki je Trojance svaril pred trojanskim konjem; za kazen je Pozejdon poslal nadenj dve kači, ki sta usmrtili njega in njegova dva sinova.

116 Dobesedno: »zaleteti se k akordu.«

- 2 [19] HS imenuje ta signal »*Ruf des Lebens*«. ¹¹⁷ Nastopi nenadoma, fanfarno. Ta motiv ima vedno značaj povezovalca in oznanjevalca novega.

Ekspozicija sonatnega stavka

- [19] Osnova temu delu je marševski ritem. Nad njim se pnó melodike iz obeh uvodnih tematskih kompleksov, tokrat v izrazito optimističnem duhu, kot da se avtor veseli zmage Živega nad Neživim. Vse skupaj kulminira v 1. *stretti*, ko se **A-temi** pridruži navdušujoča **C-tema**.

Formalno bi lahko to bila (prepričanju Swarowskega ekspozicija /pogojno rečeno/ sonatnega stavka – sam se s to definicijo ne strinjam – zame je to bolj nekakšna izpeljava oz. obdelava obeh glavnih tem): teme postanejo *Baumaterial* absolutne muzike in nimajo več svojega prvotnega programskega pomena – znebiti pa se ga popolnoma tudi ne morejo! Sonatni del ima tri glavne teme (z njihovimi variantami); prvotna fanfarna tema je zdaj na drugem mestu, uvodno mesto pa pripada vsakič marševskim ritmom (»*Der Sommer marschert ein*«).

– Nenadoma svež tempo in druga atmosfera! **Cela »sonatna« ekspozicija je bolj optimistična!**

– Popolnoma neobtežena igra, čeprav je v **ff** (enako mesto kot v [12]3, z enakimi fanfarami pred tem)! Dinamika **ff** se po 4 taktih umiri in umakne v **p**. Od tu dalje je cela spremljevalna materija postavljena v **pp**, le tematični material ostaja v **p** vse do [23].

- [20] 4 Na tem mestu nadaljuje Mahler 1. simfoniji začeto prakso politemporalnosti, vendar gre tu le za posamezne instrumente, ki se časovno svobodno gibljejo, medtem ko je v 1. simfoniji cela skupina fanfarnih instrumentov, ki igrajo v svojem tempu. Podobno koncipiran je tudi začetek 4. simfonije.
- 2 [21] cl: razlika v notaciji punktirane note med 1. in 2. cl. temelji v Mahlerjevi želji, da se trilerji v obeh spodnjih cl. igrajo do kraja: v notaciji, kot jo ima 1. cl., bi bil triler prekinjen! Ritmično gledano pa imajo *Nachschlag* in punktirana šestnajstinka isto časovno vrednost.

- [21] 4 Po moji teoriji kvalitativnosti je vsaki noti, opremljeni s trilerjem, immanenten akcent, prav tako prvi noti, vezani na naslednjo z lokom.
- 4 [22] Predlagam rahlo prepunktiranje v Vni I. – naj se tudi pri njih po malem čuti *ternar*!
- [23] **A-tema** je enostavno proicirana na terco, zato jo imenujemo **A¹**. V tej postavitvi postane ljubka, ne več fatalna. Samo tema je v svojem **mf** popolnoma izolirana, vsi ostali ostanejo v **pp**!
- [23] 7 **B-tema** je bistvu kombinacija motivov **B^o** in **B'** iz **B-kompleksa** na začetku ([11]5 in [11]9). Iz njih se razvije široka melodika z notranjo močno logiko.
- Temi **A¹** in **B** se združita v en sam pomenski sklop in predstavljata kontrast marševskim motivikam tega odseka.
- [24] Tr: to ni fanfarni klic 1. simfonije, temveč nadvse nežno klicanje!
- 4 [25] Vsebinsko se ponavlja pasus 4 + 5 taktov iz 4 [22], vendar harmonično drugače postavljen in – resnici na ljubo – malo preveč heterotonalno posiljen. Temu sledi 4 + 4 takti, ki pa so prej pred omenjenimi 9 takti (v 2 [21]). Mahler gnete materijo v klasičnem smislu in ji to vsebinsko nič ne škoduje!
- [26] **1. stretta (A^{1a} + B²)**: prvi višek optimizma! Mahler vodi dve ekstatični melodični liniji naenkrat! Ob tem je **A-tema** znova spremenjena (označena zato z **A^{1a}**), njej pa neposredno sledi še spremenjena **B-tema** (funkcijska projekcija **B-teme** na dominantni, dominira kromatična postavitev glavnih not – v preglednici označena z varianto **f**).
- [26] 5 Čudno se mi zdi, da je po mojem mnenju logično nadaljevanje v *archi* Mahler postavil v drugi plan glede na *legni*.
- [26] 9 Tr: oznaka *portamento* kaže, da mora biti ta partija zaigrana spevno in slišno
- [27] Cor: silno interesantno mesto, ko ponuja 2. par Cor drugačen harmonični potek (medtem ko eni ostanejo na toniki, končajo drugi frazo na dominantni) in prihaja do silno kompaktnega zvoka
- [27] 11 V vesplošno slavje se pomešajo trpki toni: nekako sami zase ostanejo Pos s svojim tožečim klicem v **fff**; naznanjajo skorajšnjo kataklizmo! Tr morajo biti v nadaljevanju precej tišje.
- Samo **f**, kot da se jih to ne tiče!

- 4 [28] Cor s svojim **ff** vodijo, Tr pa v **f** predstavljajo njihov oktavni alikvot. Akord je postavljen zelo zdravo – če bi bilo razmerje med obema grupama obrnjeno, bi zvenelo kričavo!
- 7 [29] V partituro sem zapisal: »**Media gaude dolor**« – tako za Mahlerja tipična nenadna sprememba razpoloženja! Nikoli ne smemo izpustiti iz vida, da nas lahko sredi največje sreče zadane nesreča – biti moramo vedno na preži, pazljivi!

Srednji del

- [29] **1. recitativ (Aufruf)**: v tem delu so izpuščene uvodne fanfare in se avtor takoj poda *in medias res*. Znova zazveni programska muzika, ki korespondira z Uvodom. Mislim, da je največji kontrast v tej simfoniji kontrast med programsko in absolutno muziko.
- [30] V sicer dobesedno ponovitev ekspozicije (gl. [5]4) so dodani obupani klici Tr iz začetka. Nastane dvojni zadržek okrog osnovnega tona \underline{d} (Tr ↗ , Pos in Basi ↘), še bistveno bolj dramatičen kot prej.
- [30] 5 V primerjavi z analognim mestom v ekspoziciji ([5]9) je harmonična podpora postavljena šele na 3. dobo, zato je potreben širši takt ($\frac{3}{2}$ namesto $\frac{2}{2}$).
- [31] **2. recitativ (Anruf)**: dirigira se malo mirneje *a due*, vendar vsak 4. takt v širitaktju *a quattro*, da se lahko *Generalauftakt* v basih izigra
- [32] 4 Ena najsilovitejših Mahlerjevih strani! Vsak instrument gre svojo pot, brez ozira na druge!
- *Septole* so sicer notirane kot enakovredne note, vendar so zadnje štiri označene z akcenti, zato naj bodo zaigrane potencirano. Popolne sinhronizacije s Cor seveda ni.
- Dobro je vaditi tako Tr kot Cor + Pos posebej, ker igra v vsaki skupini več instrumentov!
- [33] **3. recitativ**: silovit poltonski prelom (prejšnji oddelek se konča v H-duru, sledeči pa daje s svojo dominantno slutiti B-tonalitetu). Ta recitativ je še bolj tolažeč kot prejšnji.
- Fraza je oblikovana tako, da dobi solist vsakič nekaj časa za nadaljevanje; v periodiki (dirigira se *a due*) 4 + 4 + 2 + 2 je vsakič zadnji takt tridelen. S tem dobi fraza veliko širino in kontemplativni mir:
// // // Δ

- 4 **[34]** Mahler gnete materijo v najboljši maniri klasičnih mojstrov: na koncu dolge fraze 3. recitativa preide na motivični tok 2. recitativa (**[7]** 5) in ga uporabi kot vezivo za prehod nazaj k 1. recitativu, tako kot že v ekspoziciji (**[8]**).
- 5 **[35]** Preiti v diriganje *a quattro* brez najmanjše spremembe tempa!
- [36]** *Tutti gli archi* naj igrajo povsem na špici! Le tako lahko dobimo res pravi **pp!**
- [36]** 4 Hfe/Vla: mala aluzija na »*Ruf des Lebens*«, vendar v $^{5+}_3$ (*verstellt*), ne v durovem trizvoku, kot bi nakazovala, da izhod tokrat ne bo triumfalen.
- [36]** 6 »*Wie aus weitester Ferne*«¹¹⁸ – silno težko je ostati v velikem **pp!** Pojavi se namreč še en fanfarni motiv (α^6), ki nas lahko potegne za seboj in se vrine v siceršnji **B-kompleks** (fanfarni motiv iz **C-kompleksa** – gl. **[24]**7), kar seveda odgovarja naravi tega srednjega dela, izpeljave, kot jo imenuje prof. Swarowsky. Vsebinsko je to treba razumeti kot dejansko vzpodbudo k doslej optimistično naravnani materiji tega oddelka.
- [37]** 2 Seveda je *Schleifer* predtakten, kljub **sf!**
- [37]** 3 Velike razlike v barvah: Vla *sul ponticello*, Vni I. *sul tasto!*
- [37]** 7 Samo omemba teme **A³**, obenem s fanfaro α 6, brez teže, prehodno, vse v **pp!**
- [39]** **B-tema** se prede preko 38 taktov kot *unendliche Melodie*¹¹⁹ v **p**, zelo espresivno, vendar tiho.

Periodika je sledeča: Cor Ob cl/fl Vni I. Cor Vlc Tr cl
 [4 + 4] + 6 + [2 + 2 + 2 + 2] + [6 + 2] + 8
 Vna solo Vlc solo

Pri Mahlerju je treba (v tem stavku še posebej) gledati cele oddelke kot celoto, sicer postane materija nepregledna. Tako je treba kot celoto gledati pasus od **[39]** do **[43]**. Cel ta del je neverjetno liričen, umirjen, sam s sabo spravljen.

- 2 **[43]** Kljub oznaki »*morendo*« preiti počasi nazaj v tempo *mm* = 88. Na to nas navajajo svarilni klici v basih in Pos.

118 »Kot iz največje daljave«

119 neskončna melodija

Izpeljava »sonatnega« stavka

Čeprav izraz »izpeljava« za ta del ni najbolj posrečen, ga zaenkrat ohranjam. V tem delu se v nadaljevanju pojavita dve *stretti*: prva se posveča motiviki marša in ga obdeluje na najboljši kontrapunktičen način, druga pa navaja vse tri teme ter jih istočasno samostojno vodi, **A-temo**, njej priključeno **B^{2a}-temo** ter **C-tematiko**.

- 43** **Marš** tokrat nima uvoda, temveč seže takoj *in medias res*: Tematika je zelo razširjena in se razteza čez 8 taktov. Marš ni več marš iz tako optimistične ekspozičije, temveč postaja bolj in bolj grob, vedno bolj spačena karikatura dogajanja v ekspozičiji, v *ductusu* pa podoben *Totenmarschu* iz njegove 1. simfonije. Motorika marša gre bolj sama zase, prav tako motivika v pihalih, sama po sebi sarkastična (sam jo razumem bolj kot obrambo pred agresivnim zunanjim svetom).
- Tempo naj bo neizprosno; morda je za nianso počasnejši (predlagani tempo se navezuje na prejšnjega – *mm* = 88–92). **C-tema** obvladuje praktično ta cel odsek. Marš postaja sčasoma razglašen in hrupen.
- 44** Kvintna postavitev akorda spominja na akordiko motiva »*Ruf des Lebens*«, vendar je postavljena v mol in ima popolnoma drugačen pomen nečesa neprijetnega, celo grozljivega.
- 44** 3 Motiv v Cor ima svoje korenine v motiviki 1. recitativa (gl. 8 **5**).
- 4 **45** Nevarna intonančna situacija: es cl skupaj s cl (s *Schalltrichterji in der Höhe*) – te instrumente je treba spraviti v red, ker es cl tendirajo k visoki igri!
- 48** Od tu naprej postaja situacija vedno bolj heterotonalna – vsaka skupina zase sledi svoji notranji harmonski logiki. Na *Orgelpunktu* se vrstijo najrazličnejši motivi v *strettah*, najprej fanfarna **A-tema** + α^6 .
- Zanimiva je geneza spremljevalne materije s trilerji, ki spada k **B-kompleksu**: prvič se pojavi v **11** samo kot nekakšna brsteča, ključa prst, iz katere se izvije **B-tema**; v **18** imajo vzpenjajoči se trilerji že predložke s *Schleiferji*; v **35** nastopata že obe pojavni obliki te materije skupaj; v **36** se vse že močno bohota in povzame v 4 **37** končno obliko motivike, ki se na tem mestu v **48** še enkrat ponovi. Lahko bi celo rekli, da postane na tem mestu v *stretti* eden od konstitutivnih materialov.

- 4 **50** Cor: morda je ta melodika najbolj hotena in zato oglata; melodična linija za vsako ceno!
- 2 **51** Znova »*Ruf des Lebens*«, vendar tokrat bolj v krču in vodi k vsesplošni kataklizmi.
- 51** *Archi unisono*: napisan je lok, pod katerim je treba napisati tehnični lok: če se sledi dinamičnim oznakam, ki so napisane pod basom, se dobi dinamično valovanje, ki ga je po vsej verjetnosti hotel imeti tudi Mahler. Lokovanje je razmeroma iregularno, zato pa je toliko večji efekt, ker ga morajo godalci zelo pozorno igrati! Dinamiko se da v prvih taktih nakazati tudi s telesom.
- 54** 3 Izjemno težko politemporalno mesto, kjer ne veš, čemu bi se posvetil; trenutno mislim, da je mnemotehnično bolje, da se spremlja male bobne, kot base, ki lahko nadaljujejo svoje *pizz.* v starem tempu. Na vsak način pa je treba to mesto razložiti in zvaditi!

Zaključni del

- 55** Je precej krajši kot na začetku. Namesto 2. recitativa je sedaj naveden 3. tolažeči recitativ. Cel **B-kompleks** pa je v tem delu izpuščen ter premaknjen v Finale stavka.
- 2 **57** Mislim, da je bolje že tu uveljaviti tempo, ki je predpisan 2 takta kasneje (»*Schwer*«), da ne pride do težav ob spremembi tempa. Osnovni ritmični moment je nakazan že tu. Kasnejša pripomba »*Et was – aber unmerklich – zurückhaltend*« postane s tem odveč.
- 57** GC je tokrat notirana drugače kot v ekspoziciji, v velikih notnih vrednostih in ne kot *Vorschlag*; pravega razloga za to ne vidim, prav tako mislim, da se *Vorschlagi* izvajajo tako kot na začetku. Tokrat je v binarnem taktu dejansko izpisana 3/2 taktna mera.
- Basi se igrajo (tako kot pri Beethovnovi Eroici) na en lok, *ricochet*. Nenavadno je, da¹²⁰ je na lok vezana tudi zadnja nota – s tem se morda malo zamegli jasnost triole.
- 1 **58** **1. recitativ** odgovarja oddelku v ekspoziciji (**3**4) le v principu, ker je močno spremenjen

- [60] 8 **3. recitativ** ostaja v svojih karakteristikah enak (2_2 in 3_2 takt) Spremenjen in zelo razširjen je le konec, ki ponuja mir in pokoj ter popolno vdanost v usodo.

Repriza »sonatnega« stavka

Cel **C-kompleks** obvladuje tako kot že prej marševski ritem. V tem delu Mahler citira mnoge dele sonatne ekspozicije in jim dodaja zelo racionalno, v smislu obvladovanja kontrapunkta, nove melodike, ki pa so dostikrat posiljene. Tako tudi **B-tema** izgublja svojo prvotno povednost in je le eden od mnogih elementov v celi polifonični strukturi. Od [70] dalje se atmosfera prevesi v slavje (Swarowsky: »*Sieg des Lebens*«¹²¹).

- 4 [63] Navedba **teme A²** (v prvotni legi, ne v terci kot **tema A¹** v [23]) deluje bolj resno, zadržano.
- Njej takoj sledi **B-tema** kot neposredni odgovor, tako kot že v Izpeljavi.
- [63] Melodični citat 6 taktov iz ekspozicije (2 [21]), vendar drugače harmoniziranih.
- [63] 5 Harmonska podlaga v tej motiviki ostaja vedno enaka (gl. [21]3) in postaja arhetipska: vedno isti postop na težke dobe: a – C – F – B, ne glede na to, kako se sicer gibljejo zgornji glasovi.
- 4 [64] Basi so že doslej šli bolj svojo pot, sedaj pa se ne ozirajo na nikogar več, temveč skačejo s svojimi kvartami v kvartnih korakih navzgor brez ozira na sopran.
- [64] Izpuščenih je 17 taktov in sedaj so **B^f-temi** malo po nepotrebnem) dodane še tri dodatne melodike v Vni I., Vni II. in Vlc, ena bolj posiljena kot druga. Naj se jih drži pri strani!
- Vse naj bo igrano v **pp**, pihala celo v **ppp**, z eno samo izjemo *crescenda* v t. 3 [65] cel pasus do [66] naj res igra tiho!
- [65] Nenadoma je vnešenih 6 taktov v sicer dovolj verno citiranje ekspozicije – vse naj bo igrano v **pp**!

- 66 Od tu dalje se dinamika sprosti.
– Melodični citat 18 taktov ekspozicije (24–25)4); temu se dodajajo vedno nove in nove melodike, variacije **motiva B^e** (gl. tabelo 8 z metamorfozami tega motiva). Tako se v motivični *stretti* znanemu materialu pridruži motiv marša v Tr, zatem še dve variaciji **motiva B** (**f^x** in **h**). Mesto postane s tem zelo banalno, zato je dobro, da se drži pihala bolj v ozadju.

B-tema je podvržena največjim metamorfozam – od diatonične do kromatične, od navadnih osmink do punktiranih – in vsakič se v drugačni obliki in preobleki! Vsega skupaj se pojavi več kot 8 različnih oblik!

- 67 3 Instrumentacija je silno apartna, vendar je v harmoniji enaka kot prej v 2 25) takrat so te punktirane terce igrale Vni II. in Vla ter niso bile vpadljive.
- 2 68 Samo tokrat **B-tema** v pravem **ff** in v 1. planu!
- 68 4 Nenadoma se vse umiri, ostane le kadenciranje in miren, tih zaključek.
- 4 69 V to mirno atmosfero se nenadoma zadre in nas preseneti citat **A¹-teme** iz »ekspozicije sonatnega stavka« (23), ki pa se tokrat močno razširi in razpoje.
- 4 70 S trikratno ponovitvijo triolnega vzklika dosežemo silno gradacijo!
- 70 **4. stretta:** poleg marša (**C**) še **A²**. seveda si Mahler ne more kaj, da ne bi na silo dodal še dodatne motivike v Vni I. in fl, ki spet zvenita malo hoteno. *Zuviel des Guten!*
– **A-tema** je proicirana v paralelni dur osnovnega d-mola; seveda je vodena drugače in dobi s tem drug značaj, zato jo tudi imenujemo **A²**.
- 71 Citat osnovnega motiva iz Mahlerjeve 1. simfonije kaže prvobitno radost, energijo, ki jo prinaša tudi v ta stavek.

Finale

- 72 **B-tema** dobi nazaj svoj pomen kot klica življenja in postane končni nosilec dogajanja.

- 72** 7 V tem dvotaktju totalno brezobzirno paralelno vodeni glasovi.
- 2 **73** Pred to noto zahteva Mahler »*Ausholen zum 1. Viertel*« in s tem doseže nedvomen višek fraze. Predlagam, da sta tudi dva naslednja takta zaigrana zelo široko in da se igra v tempu nadaljuje šele od **73** naprej.
- 74** Swarowsky: »*Sieg des Lebens!*« Primerjaj oba, sama po sebi identična dela: to mesto in enako mesto v 7 **29**! Kakšna razlika! Prej totalen obup, sedaj neizmerna sreča!
- 3 **76** Na kraju dobi tudi **C-motiv** svoj končni pomen fanfare ob vsesplošnem radostnem vriskanju.

2. stavek

*Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen*¹²²

Bistvena Mahlerjeva pripomba za ta stavek stoji na začetku: »*Tempo di Menuetto*« povsem točno opredeljuje tako metrično sliko kot tempo. Metrično je to *ganztaktige Musik*, v tempu pa je glede na dodatno pripombo »*Sehr mässig*« treba izbrati hitrost, ki je še v obsegu plesne muzike. Pred pričetkom dirigiranja je treba pomisliti na triolne takte v **3**–le-ti namreč determinirajo končni in s tem pravi tempo. Sam jemljem tempo *mm* = 92–88.

Neskončna milina veje iz tega stavka, kjer so celo kontrastni deli ljubki, na nek način plesni, vendar v smislu reja, kolovoda, *Reigentanza*, ki se vije po neskončnem cvetnem polju. Ena sama nedolžna radost, ki se včasih razvije v razposajenost nedolžnega bitja. V agogičnem smislu je stavek izredno zahteven, vendar mu prav to agogično niansiranje daje vso milino in gracioznost.

Stavek še pridobi na gracioznosti, če vse punktirane note rahlo prepunktiramo.

- 1 **2** Silno važna je Mahlerjeva pripomba, da ostanejo šestnajstinke ob *rallentandu* enako hitre; vendar zelo težko uresničljiva.
- 2** 10 Meni nerazumljiv napotek: v sicer že pod lokom igrani frazi je na zadnjo noto triole posebej vezan še *Vorschlag* – le kako naj se ga igra? Edina možnost bi bila, da se ga pod istim lokom artikulira še enkrat, sicer notacija *Vorschlags* nima smisla!
- 3 **3** V prekrasni Schubertovski maniri pisan stavek navaja ob največjem *ambitusu* melodije, kjer bi moral biti *espressivo* največji, **pp**, zato naj bo to mesto zaigrano posebej občutljivo in zakasnitvijo.
- 3** **B-del** je sam po sebi tudi tridelen; ternarju sledi kot srednji del binarna motivika, zelo motorična in dinamično razgibana. Prehod sam pa povzroči mali zastoj – namesto šestih not so sedaj le štiri na udarec.
- 5** 2 Vla zaradi *ricocheta* rade pohitevajo
- 4 **6** Nemogoča sinhronizacija sekstol in binarno notiranih punktiranih not v 2. fl in 1. Ob!

- 3 **6** Seveda ostanemo v gestiki v enakem tempu, kar ima za posledico nenadoma počasnejšo igro Vni.
- 6** Oblikovno je tu redosled zamenjan: najprej konec, zatem srednji del ekspozicije.
- 6** 6 Oznaka »*a tempo*« na 3. dobo daje nadaljevanju fraze močan vzgon.
- 10** »*Allmählich etwas bewegter*«:¹²³ od tu do **11** moramo tempo kar pospešiti vse do *mm* = 104 in ga v 8 **12** spet spraviti nazaj – sicer se bodo triole v 12 podrle!
- Interesantno senčenje: fl igrajo v **f**, es-cl pa v **pp**!
- 12** Težko mesto, ker kolidirata binar in ternar, ob čemer so šestnajstinke enako dolge! Vni I. igrajo skupaj s pihali v dejanskem $\frac{6}{8}$ taktu, Vni II. in Vla pa igrajo triole v $\frac{2}{4}$ taktu. Seveda dominirajo spodnji glasovi, do preloma pa pride v 5. taktu, ko ostane nenadoma le ternar v Vni.
- 1 **14** Na 3. dobo »*Ganz plötzlich gemächlich*«¹²⁴ – pomeni, da morajo violine spremeniti na 3. dobo nenadoma tempo igranja pasaže!
- 14** Še tretjič se pojavi 1. del, prav tako z melodiko zaključka, vendar to pot v osnovni tonaliteti.
- 14** 9 Vni I. igrajo *accelerando* – naj jim drugi sledijo ali ne?
- 16** 4 Moja velika napaka: na prejšnji strani sta bili postavljeni dve notni liniji za Vni I.: za solo violino in ostale; na tej strani (v t. 246) ostajata prav tako dve liniji, vendar so tokrat Vni I. divisi!!! To sem spregledal, še več, celo na posnetku sem dal igrati solistu ves preostali part do **18**; ob tem me je zavedla tudi linija z mnogimi izrazito solistično naravnanim lokovanjem! Naj mi Mahler oprost!
- 19** 3 Vni II. naj zaigrajo svojo težko frazo kantabilno in široko, mirno.

123 »Polagoma malo gibčnejše«

124 »Nenadoma mirno«

3. stavek

Was mir die Tiere im Walde erzählen

Interesantno je, da je kot prvotni naslov za ta stavek Mahler notiral »**Das Gesindel**«¹²⁵ in ga v končni fazi preimenoval v »**Was mir die Tiere im Wald erzählen**«.¹²⁶ Razmeroma velika vsebinska razlika, vsebovana v naslovih, nas seveda mora začuditi. Drugi naslov je bolj uglasen z ostalimi definitivnimi naslovi stavkov, ki centripetalno krožijo krog avtorja kot radoznalega poslušalca (»Was mir das Felsgestein... die Blumen... die Tiere... der Mensch... die Liebe... erzählt«), prvi pa je morda bolj fokusiran na samo naravo muzike. Predvsem njen prvi del naj učinkuje »*derb*«¹²⁷ in skuša predstaviti okolje, v katerem se avtor nahaja, drugi, nežni, lirični del v poštnem rogu pa njen antipod – avtorja samega in njegovo čisto dušo npr. ali pa nedolžno čistost njegove mladosti (poštni rog sam po sebi kot arhaični instrument – že zdavnaj iz rabe – ponazarja doživeto in pri Mahlerju nikdar preživeto preteklost, v tem primeru mladost, h kateri se vsi v mislih vedno bolj vračamo). V toliko bi se ev. s prvim naslovom bolj strinjali; drugi je preveč dobessedno prozen.

Dieter Schnebel je imenoval ta stavek »*Arme-Leute-Musik*«,¹²⁸ kar ima prav tako neko težo. Dejansko aludira ta stavek s svojo preprosto in često zelo grobo govorico na nižji sloj prebivalstva ter njegovo čutenje in občutenje.

Prof. Swarowsky v svoji analizi tega stavka za posamezne oddelke posrečeno uporablja naziv »die Strophen« kot *übergeordnete Periodengruppen*,¹²⁹ vendar vsebinsko pogojeno. Razlog je seveda v tem, da Mahler v vsaki od strof navaja množico domislekov in jih nekako prozno, pripovedno niza enega na drugega. Preglednost je zaradi tega otežena. Tako se razteza 1. strofa od začetka do [2], druga od [2] do [4]. Vsaki skupini strof sledi srednji del.

125 Drhal, svojat

126 Kaj mi v gozdu živali povedo

127 grobo

128 Muzika siromakov

129 Strofe kot nadrejene periodne grupe

Groba oblikovna analiza bi (po prof. Swarowskem) izgledala takole:

EKSPOZICIJA (abcabca)

1	1. strofa	1	–	2
34	2. strofa	2	–	4
68	medigra št.1	4	–	6
121	1. strofa (variirana)	6	–	7
136	(izpeljana)	7	–	9
176	2. strofa (variirana)	9	–	11 8
211	medigra št. 2 (kratka)	11 9	–	12
229	1. strofa kot prehod	12	–	14

TRIO (abaca)

a	14	–	15
b	15	–	15 8
a	15 8	–	16
c	16	–	16 12
a	16 12	–	17

REPRIZA (ac)

347	1. strofa (variirana)	17	–	19
374	(izpeljana)	19	–	23
432	medigra št. 3	23	–	27
	TRIO (a)	27	–	30
	CODA	30		

Slika je malo drugačna, če pogledamo tematsko analizo – pri njej so posamezni deli med seboj precej bolj povezani: tako imata obe strofi skupno tipiko refrena v Cor ali Tr z močno poudarjenimi sinkopnimi artikulacijami (gl. 4 **1**– primerjaj z Ob v **3** ali pihali v **7**).

Posamezne strofe so si med seboj v periodiki podobne. Če jih med seboj primerjamo, dobimo sledečo sliko:

		takt	
1. strofa	1	$4+(7+4) + (4+4) + (6+4)$	
1. strofa (variirana)	121	$(7+4) + 4$	↘
(obdelava)	136		$(4 \times 4) + 6;$ $4+6 + 8$
1. strofa (kot prehod)	229	$(7+4) + 4 + (4+4) + 8$	
1. strofa (variirana)	347	$(7+4) + 4 + (4+4) + 8$	↘
(obdelava)	374		$(4 \times 4) + 4 + (4+4); 8+(4+4); 6+8$

Podobno je z 2. strofo, ki pa se pojavi le dvakrat:

2. strofa	34	$(4+4+4) + (4+3) + 4; 4 + 8$
2. strofa (komb. s 1.)	176	$(4+4+4) + (4+3) + 4; 4 + 8$

V drugem citiranju 2. strofe se kot kontramelodike pojavljajo motivi 1. strofe. Vidi se, kako je Mahler materijo neumorno gnetel, preoblikoval in kombiniral posamezne elemente med seboj.

- 4 **1. medigra:** tema je sicer auftaktna, vendar tako izometrična, grobo steptana, da imamo vtis, kot da je njen težki del vedno na 2. delu takta; seveda temu ni tako, to se vidi vedno v nadaljevanju, ko se metrično dojemanje spet ujame in uredi.
- Igrati strogo na žabici, s težo! Tempo ostaja praktično nespremenjen, le drugačna prolacija naredi vtis hitre igre.
- 6 5 Hotena disonantnost na *Orgelpunktu*: razen prvega akorda noben ne vsebuje več osnovnega tona \underline{g} – nekaj ples okrog osi, ki kaže neugnano razposajenost, plesno neuglajenost.
- 5 7 fl: melodika tipa »*Gassenhauer*«¹³⁰ se oglasi le enkrat, v Vni I. in Ob pa že njena izpeljanka; tako dobi cel pasus značaj *en passant*. Še bolj razposajeno, še bolj razglašeno je njeno nadaljevanje v
- 6 izjemno dinamično in barvno prefinjena igra Vni I. Treba jo je izdelati do potankosti! Medtem ko igrajo pihala v **mf**, ostajajo Vni I. v **pp** (Mahler zahteva na začetku celo **pppp** kot neke vrste opozorilo za najtišjo možno igro): tu gre za dobesedno dva svetova! Če kje, je treba v tem stavku zares paziti na različne dinamike obenem!

- 10 **6** Z brezobzirnimi hemiolami: razmeroma nevarno mesto za dirigenta!
- 6** **2. strofa** je variirana v toliko, da nastopa v tercah in da ima spremljavo v skrajno tihi in ljubki motoriki Vni I. (**pppp!**)
- 5 **7** Razmeroma nepotrebne kvintne paralele, enako v **7** 6 oktavne (Ob – Cb).- Popolnoma drugačna je situacija takt kasneje, kjer očitne akordne paralele spadajo v kompozicijski princip tega stavka.
- 7** **1. strofa (izpeljava):** razmeroma neprehodna goščava motivik, nepregledna materija, ki jo je treba nekako obvladati! Vodi vsakič obdelan **motiv b¹** (Fl, Basi, Fl/Ob, Pos). v se drugo naj bo v drugem planu.
- 8** 7 Nova, karikirana motivika, ritmično izpeljana iz **motiva b**.
- 9** **2. strofa (variirana):** dodane so nove melodike (cl, fl); na nežno podlago naj bo cl zaigran močno, a ne grobo!
- 4 **10** *Picc:* triler naj se iz ležčega tona razvije počasi, ne nenadoma.
- 10** Z izjemno fantazijo komponiran ta v bistvu konstruktivistični del!
- 11** 7 Spet močna igra na žabici – linija naj prehaja brez zastojev iz ene orkestrske skupine v drugo. Postop sam pa je vzet iz ekspozicije ob prehodu v **B-del** (2 **4**).
- 12** **1. strofa kot prehod:** Tr je že notirana v 6/8 taktu in najavlja srednji, bukolični del. Nenavaden je njen pojav kot nekakšen klic, anonsa, ki nam v hipu preusmeri našo pozornost. Cela materija 1. strofe ni več hrupna in groba, temveč postane nekako žalostna in se umakne v 2. plan – mi pa hočemo prisluhniti Tr, ki nastopa praktično že v vlogi Posthorna.
- Violinski solo je meditativnega značaja in naj bo predstavljena bolj v spremljevalni vlogi. Solo igra *senza sordino, gli altri Vni I.* pa *con sordino!* Podobna barvna situacija kot v **6**.
- 13** Nekako *zum Trotz*, kljubovalno, vendar brez prejšnje energije se oglasi groba motivika iz 4 **1**, vendar nas ne premaga in premakne več.
- 1 **14** Vstop *Posthorna* naj bo neopazen: Tr popušča ton polagoma, dokler ne obvisi v zraku oddaljeni ton Posthorna! *Quasi fermata!* V naslednjem taktu moramo obstati na drugi dobi, da ujamemo solista, ki zaradi oddaljenosti lahko zamudi! Cel orkester naj se umakne v absolutni **ppp!**

Trio

Silno zanimivo oblikovno razlago tria nam nudi prof. Swarowsky (ob kasnejšem posredovanju prof. Karlheinz Füssla in Manfreda Hussa): po njem ima trio obliko **a b a c a**. Del **a** tvori Posthorn s svojo melodiko, **b**- in **c**-del pa predstavlja variirana 1. strofa! Tako sta oba dela celega stavka med seboj tudi vsebinsko, ne samo formalno povezana!

14 **Posthorn:** naj bo igran res na Posthorn, če pa instrument ni na razpolago, na *piston*, v skrajnem primeru na široko menzurirano B-trobento. V obeh zadnjih primerih pa je bistveno, da igravec vzame ustnik od roga!!! Le na ta način lahko dobimo res mehak nastavek in zamolkel ton, ki je sicer za Posthorn tipičen (njegova barva leži v sredini nekje med trobento in rogom).

14 3 Šele tu se prične igra Posthorna v tempu – do tu je bila le fanfarna najava.

15 **1. strofa, variirana,** vendar ne tvori novega dela, temveč je inkorporirana v tematiko tria.

6 **16** Tu moramo dirigirati s poddelitvami, ker lažje spremljamo in ujemamo solista, ki je daleč in nam neviden.

16 **1. strofa, drugič variirana,** ponuja metamorfozo osnovne misli v inverziji in v tercah.

11 **17** Izjemno močno, izpisano *rallentiranje*, zato ostanimo kolikor mo- goče dolgo v tempu, sicer se pasus preveč razvleče in postane pre-sentimentalen! Šele v t. 338 poddeljujemo, da lahko Cor ritmično korektno zaigrajo svoje parte.

1 **17** Morda *accelerando* na tem mestu ni najboljši izraz, ker igra Tr od prvega trenutka naprej že v novem tempu.

Repriza

17 Znova scherzo s svojo **1. strofo**, še bolj variirano. Od cele melodike je ostala le še harmonična senca.

1 **18** Popolnoma brezobzirno se v dogajanje vrineta Ob in Cor v drugi tonaliteti!

- 19] **2. strofa (izpeljava): motiv b¹** je še bolj variiran, njegova sinkopska drža še bolj ekstrapolirana, nad njo pa se pne duhovita kontramelodika v pihalih.
- 19] 5 Mahler se noče odpovedati dobrim melodičnim domislekom, zato raje tvega kolizije in prihaja zato med posameznimi melodikami do intonančnih trenj.
- 22] Spet predrzni, nenadni **ff** ter ob tem močan prelom!
– Akord pred tem taktom je v osnovi (brez alteracij) E⁷₃, v tem taktu pa zdrs v subdominanto, d-mol – silovite paralele! To se na tem mestu žal močno občuti.
- 22] 8 Če v harmoničnem pogledu primerjamo to mesto z analognim mestom v izpeljavi 2. strofe na začetku (8 [14]), vidimo, da je fis v basu tokrat bistveno manj prepričljiv kot prvič: tam je s Tr tvoril sekstakord 7. stopnje, postavljen nad *Orgelpunkt*, tu pa igra Tr terco višje in tako ostane fis nekako sam, brez akordične podpore s strani Tr.
- 23] **3. medigro** uvajajo obešenjaški rogovi s projekcijo **motiva b** v duru.
- 23] 5 Obe ritmični entiteti, binarna in ternarna, morata igrati brezobzirno ena proti drugi, predvsem triole morajo biti igrane na žabici.
- 25] Podobnost z 6 [5], vendar močno razširjena: na *Orgelpunktu* g v prvih dveh taktih enake akordične postavitve kot prvič (C⁶₄, As⁶, Es⁶, Des⁶), kasneje pa še sekstakordi F⁶ in D⁶ ter Ges⁶ in Es⁶. Vidimo, da so v posameznih taktih stalna terčna sorazmerja med akordi!
- 4] 26] V treh taktih je na 1. dobo sekundakord ⁶4₂; zaradi vzpenjajoče se linije je *accelerando* razumljiv.
- 2] 26] Napaka v Cor: namesto **fis** mora stati **eis**!
- 26] 3 fl: opomba »*nicht zurückhalten*«¹³¹ pomeni, da igrajo te naprej v tempu, medtem ko orkester že zavzema nov tempo, primeren za *Signalruf* trobente! Še bolj nas v tej hipotezi potrjuje pripomba dva takta kasneje v Vni »*nicht eilen*«!
- 10] 27] Sporadični klici v pihalih, vedno v svojem hitrem tempu (tako kot prej *piccoli*), vzbujajo vtis, kot da se avtorju rogajo ob njegovih razmišljanjih in mislih na mladost.

- 27** Spet moramo biti pripravljeni na intervencijo, še solist slučajno zamudi (*quasi fermata* – obstanemo z roko, dokler ev. solista ne ujamemo).
- 27** 3 V originalni notaciji bi morala biti oba takta v 6/8 notaciji, vendar ju Mahler razširi – zavestno *rallentira* dogajanje, zato notacija v 3/4 taktu. Seveda dirigiramo naprej v 6/8 gesti.
- Solistu naj se predoči, kako naj bi izgledala originalna notacija, nato pa naj igra avgmentirane note mehko, skoraj legato in v močnem diminuendu, zelo tiho.
- 31** Podoben moment kot v finalu 1. stavka – »*Ausweichung in die andere Tonalität*« kot dramaturško sredstvo.
- 32** 10 Tr: v postopu mala aluzija na triumfalno linijo trobent v 1. simfoniji!
- 33** **Motiv b** v obeh projekcijah, durovi in molov, pri čemer imajo Pos v teh hitrosti bistveno večje težave (ob prepihovanju še menjava lege, kar v durovem akordu ni potrebno!). Po obeh vidih fanfar se avtor na koncu odloči za akord s prazno kvinto.

4. stavek

*Was mir der Mensch erzählt*¹³²

- 6 **1** Avtor uporabi za podlago ob osnovni misli vokalnega stavka harmonične postavitve iz začetka 1. stavka.
- 1** *Septole* v Vlc so v skupini razmeroma težko ritmično izvedljive; mislim, da je hotel avtor bolj amorfnost spremljavo, bolj zvočno kuliso. Najbolje si jih je predstavljati triolno tako, da na zadnjo triolno osminko pridejo tri note. V prvih taktih skušamo fiksirati tempo igre Vlc, naprej pa igrajo sami zase, mi pa se posvetimo ostalim instrumentom.
- 2** **Prof. Swarowsky: »Die Fernaten bedeuten ganz gehaltenen 'tenuto'-Ton, aber nicht Verlängerung.«**¹³³
- 3** 4 Mislim, da je v Vla notiran izpisan *accelerando*, zato za njih *per natura* ne more veljati oznaka *molto rit.* Tako ali tako igrajo od 3. dobe naprej triler in je vseeno, koliko časa držimo *fermate*.
– Angl. r.: z roko vsakič obstanemo na *fermati*; vzmah je obenem znak za dih.
- 5** Vni naj že na polovinki mislijo triolno ter nato *septolo* zaigrajo v formuli 3 + 4 (s podelitvijo 2 + 2). Isto velja za Cor 3 takte kasneje.
- 7** 10 Povsem zamegljena spremljava: septole, avgmentirane septole in velike pentole obenem! Tu se ne da orientirati po nobenem od instrumentov.

132 »Kaj mi človek pove«

133 »Fermate pomenijo zelo zadržan 'tenuto'-ton, vendar nobenega podaljšanja«

5. stavek

*Was mir die Engel erzählen*¹³⁴

Nenavadno je, da Mahler solističnemu glasu v dramaturškem pogledu ni namenil ene same vloge, temveč mu je dodeljeval različne: od komentatorja do Petrusa samega. Pri teh odločitvah ga vodi izključno notranji muzikalni instinkt. V 7 [6] menja solist pozicijo: od tu dalje je Kristus.

V tem stavku Vni I. in II. ne igrajo! Mahler jih kondicijsko pripravlja na zadnji stavek!

Vprašanje zvonov je danes odveč: Mahler predpisuje 4 zvonove (c, d, f, g) in dopušča možnost še dveh (b, A), v kolikor so na razpolago – verjetno v njegovem času še ni bilo cele »tastature« zvonov na razpolago.

- 1 2 Vsi trije naglasi so izometrični in naj bodo dobro nastavljeni; vse naj zveni hudomušno. V bistvu je ta moment le *diminucija* dogajanja v taktu pred tem.
- 2 8 Navidezna napaka v 2. Cor: na prvi pogled bi morala biti namesto note g nota a; domnevam lahko samo, da se je Mahler s to potezo hotel izogniti šolski napaki vzporednih glasov (bas : alt).
- 3 Do tu je bila materija zastavljena ostro, skoraj odrezavo, tu pa postane zvok nenadoma mehak.
- 3 5 Tu postane jasno, čemu je Mahler 7. stavek prestavil v 4. simfonijo oz. se mu v tej simfoniji odpovedal: razlog je isti material, uporabljen v obeh stavkih, razmeroma dobesedno citiran, kar bi povzročilo monotonost.
- 4 Na analognem mestu v 4. stavku 4. simfonije stoji opomba »*meno mosso*«, tu pa ne; naj ravnamo *per analogiam*? Na vsak način po dveh taktih spet *a tempo*.
- 7 [6] Vlc: oba *divisi* parta sta pisana v ekstremno visoki legi! Ta pasus je treba igrati *flautando*, kolikor je to zaradi velikega pritiska sploh mogoče.
- 8 [7] Kako si razlagati silne kolizije, vodene celo v povsem odkritih paralelah (Basi b, alt/cl/Cor pa h)? Basovsko linijo moramo kot celoto jemati v smislu *Orgelpunkta*, ki je motorično in motivično *belebt* v

intervalu spodnje terce. Dejanski *Orgelpunkt* leži na noti d. Enaka razlaga velja za paralele med basom in trobento v 4 **7**.

- 4 **8** Od tu dalje je tekst moralka.
- 9** 4 V tem stavku pa so paralele nepotrebne (S – B)!
- 10** 8 4 *piccoli*! Doslej sem srečal 4 picc samo pri Luigiju Nonu («Como una fuerza y luz«).

6. stavek

Was mir die Liebe erzählt

»Vater, sieh an die Wunden mein!

Kein Wesen lass verloren sein.«¹³⁵

Spet stavek izjemnih dimenzij in največjega možnega diapazona izraza. Brez formalne analize se ne da dobiti pregleda nad njim! Največja izvedbena težava tega stavka je v počasnosti tempa in velikih linijah, ki jih je treba vzdržati. Zato naj bi imel vsak ton svoj *spanungscrescendo* in vsaka fraza naj bi težila jasno k svojemu višku.

V tem stavku se Mahler kaže kot mojster suverenega vodenja različnih melodik obenem, od katerih sledi vsaka svoji notranji logiki.

Oblikovno ima ta stavek značaj rondoja, ki pa je prav zaradi njegovih dimenzij težko razpoznaven. Na kratko bi ga mogli formalno determinirati sledeče (ta formalna analiza prihaja seveda izpod roke prof. Swarowskega):

Takt		periodika	tempo
1	A (glavna misel)	(8+4+8+8)	♩ = 48
	a	8	
9	b	4	
13	c	8	
21	a	8	
29	Abgesang	8+4	
41	ritornel (z B-motiviko)	4+2+4	72
51	B	4+4+5	80
64	Izpeljava A	4+7	
75	1. višek	8+9	♩ = 66
92	meditacija (+ b)	8+8	♩ = 56
108	A (+ razvoj na SD)	8+8	48
124	ritornel (idem)	4+2+2	72
132	B	8	80
140	izpeljava A (motiv b)	6+3	
149	ritornel (idem)	4+1+3	72
157	izpeljava B	4+3+4	92

135 »Kaj mi ljubezen govori: 'Oče, moje rane glej! Ne daj, da bi lahko bil kdo izgubljen!«

168	prehod	6	76
174	A 2. višek	8	♩ = 92
182	1. <u>reminiscenca 1. stavka</u>	8+8	♩ = 72
198	meditacija (+ b)	8+8	♩ = 52
214	2. <u>reminiscenca 1. stavka</u>	6+4	60
224	3. višek	(6+4) + (4+5+2)	♩ = 84 → ♩ = 60
245	prehod	5+2	♩ = 54
252	A (koral – razširjeno)	[(8+8+8) + 8 + (8+8)]	48
	a	8+8+8	
268	b	8	
284	a (paralela k t.108)	8+8	
300	3. <u>reminiscenca 1. stavka</u>	8+8	
308	Coda	8+4+1	

- 1 4 Ta takt zaigrati s težo, pomembno, in tudi malo širše; nadaljevanje je spet v **pp**, kot funkcija že povedanega.
- 4 **Ritornel** ima nenavadno sekvenčno pogojeno harmonijo: Fis → fis, Cis → cis, Gis → gis,(cis).
- 2 7 Nenavaden harmonični zasuk: kot harmonija bi moral biti tu naveden g-mol akord s kvartnim zadržkom, pa se Mahler odloči za c-mol akord, navidezni zadržek v Vni I. pa se kljub temu razveže (v g-molu bi bila to terca na tonu b). Prof. Swarowsky bi to označil kot »*schwebende Tonalität*«. ¹³⁶
- 1 9 Na *fermati* počakati toliko časa, da dosežejo Vlc **pp**.
- 9 Part Vla se mirno sprehaja po tonih harmonije brez kontrapunktičnih ozirov.
- 1 11 Tipičen mahlerjanski zaključek, ki bi bil lahko silno širok, če ne bi bilo na 4. dobo še vstopa pihal. Tako pa samo nakažemo poddelitev 4. dobe in lahko že s tem razširimo konec fraze (ter obenem začetek nove!).
- 14 **B-tema** dobi še dodatno melodiko. Obe liniji sta do kraja logični.
- 4 15 **Izpeljava A:** naveden v je **b**-del **A-teme** (v ekspoziciji t. 13). Situacija postane do kraja zamotana – liniji obeh gornjih glasov, tako Vni I.

kot Vni II. sta povsem enakovredni, v izrazu pa je ta del veliko bolj espresiven kot tisti na začetku.

- 15 4 **p subito** prinaša še dodatni, tretji zadržek v Vla, ki se, potem ko se na 3. dobo že razveže v dominantni akord, znova povrne v isto tonaliteto kot prej,
- 1 16 Mala dinamična zmeda okrog vprašanja, kje je **pp**, na 1. ali 2. dobo. Nobena rešitev ni dobra.
- 17 **Izpeljava B:** na eni strani dolga, izdržana espresivna linija Tr, na drugi *leidenschaftlich* igrana kontramelodika Vni!
- 18 Tri dvotaktja, trikrat dinamična »*Anschwellung*«¹³⁷ kot dramaturška priprava na 2. višek skladbe; čeprav dvotaktja niso koncipirana sekvenčno, se dobi zaradi visoke kategorije zadržka tak vtis.
- 1 20 Cor: to ni mala aluzija na 1. stavek; mislim, da spada ta motiv med arhetipe Mahlerjeve glasbene govorice, med glasnike vzburjenosti, velikega afekta.
- 4 23 Tu poseže avtor povsem zavestno na dikcijo 1. stavka (finale – 74)ff). – Cb imajo interesantno notacijo! Kljub vezavi želi verjetno avtor menjavo loka po 4. dobi in ne na taktnico!!!
- 23 Nenavaden harmonični potek: po enem taktu nenadoma ugasne ton v basu in s njim nonakord ter se vzpostavi s Cor kot novim spodnjim tonom nova konstelacija razmeroma objektivnega sekundkvartakorda. Znova se nonakord vzpostavi v taktu 24 ter z njim znova stara napetost, ki tudi tokrat ostane nerešena ter obvisi v zraku.
- 2 26 Mahlerjev napotek *Sehr zurückhaltend* $8/8$ ¹³⁸ pomeni lahko le to, da moramo ta dva takta dirigirati v osminkah, v tempu, ki smo ga pravkar z *molto rit.* dosegli!
- 26 Izjemen napor predstavlja za trobilce ta prekrasni *Bläsersatz*¹³⁹ po uri in pol napornega igranja! Biti mora miren, uravnotežen, polifono izdelan in izveden – to pa je v tem trenutku dejansko težko!
- 28 Kot prehod je znova ponovljenih 8 taktov iz pasusa 22, ki so harmonično malo drugače postavljeni (Mahlerjeva maksima, da se nobena fraza ne ponavlja dobesedno, tako kot se v življenju nič ne ponovi enako).

137 Nabreklost, »narastek«

138 Zelo zadrževano, izvedba zamišljena v osminkah

139 Pihalni stavek, del kompozicije, koncipiran v pihalih

4. simfonija

Zgodovina nastanka

L. 1900 se je Mahler vrnil z zmagovite turneje z Dunajskimi filharmoniki iz Pariza, kjer je nastopil z njimi na koncertu ob priliki svetovne razstave (*Monsieur Mahleur* – to je bil izpis njegovega imena na plakatu!). Na programu so bile sledeče kompozicije: Wagner: *Meistersinger*, Mozart: *Symphonie KV 550*, Weber: *Oberon*; Beethoven: *Leonore III* in 5. simfonija). Takoj je odšel v *Maiernigg* na Vrbsko jezero, kjer je leto predtem najel vilo »Antonio« in si v bližini dal zgraditi posebno »*Komponierhäuschen*«. ¹⁴⁰ To je bila le mala hišica, bolj nekakšna uta z enim samim prostorom, v katerem je imel Mahler klavir in nič drugega.

Tu je pričel l. 1900 poleti s skicami za svojo novo simfonijo in bil, kot poroča **Natalie Bauer Lechner**, skrajno razdražen: vse ga je motilo, od petja ptic do lajanja psov in lajne v vasi, predvsem pa pihalne godbe z druge strani jezera. Na razpolago je imel namreč le par tednov časa. Sčasoma pa se je predvsem po dolgih sprehodih in kolesarjenju umiril in pričel uživati v delu.

Prvotno je imel Mahler namen napisati večstavčno simfonijo s sledečimi naslovi:

- 1) *Die Welt als ewige Jetztzeit*¹⁴¹
- 2) *Das irdische Leben*¹⁴²
- 3) *Caritas* (Adagio)¹⁴³
- 4) *Morgenglocken*¹⁴⁴
- 5) *Die Welt ohne Schwere* (Scherzo)¹⁴⁵
- 6) *Das himmlische Leben*¹⁴⁶

140 Hišica, namenjena komponiranju

141 Svet kot večna sedanjost

142 Tuzemsko življenje

143 Usmiljenje

144 Jutranji zvonovi

145 Svet brez težav

146 Nebeško življenje

Kasneje je ta plan opustil: 4. stavek je postal 5. stavek 3. simfonije, 2. stavek je postal del *Wunderhornlieder*, 5. stavek pa je postal del 5. simfonije. Ostali so le 1., 3. in 6. stavek, ki jim je dodal nov scherzo.

5. avgusta 1900 je Mahler simfonijo končal. Njegova dobra znanka **Natalie Bauer Lechner** je v svoj dnevnik zapisala:

»Mahler ist mit der Vierten heute fertig geworden – wie immer nicht freudig erregt, sondern tief verstimmt, einen solchen Lebensinhalt zu verlieren.«¹⁴⁷

Estetika

Zanimiv je Mahlerjev ustvarjalni proces: koncipira stavek od začetka do konca in ga ne spreminja več dosti, pač pa stalno popravlja instrumentacijo – vse do konca, po mnogih izvedbah, je z njo nezadovoljen in stalno vnaša nove retuše. Tako obstaja 4. simfonija v 5 različnih variantah!, vsakič je Mahler popravljajl orkestralni part. Zadnja varianta datira iz l. 1911, 10 let po nastanku simfonije, verjetno potem, ko je Mahler delo 17. januarja 1910 dirigiral v New Yorku. Žal avtor pri zadnji varianti ni mogel več opraviti korektur, ker je 18. maja 1911 umrl. Tako imamo pred seboj krtačni odtis (*Bürstenabzug*) iz l. 1910, so pa v pričujočo partituro po vsej verjetnosti izpod peresa redaktorja te partiture **Erwina Ratta** vnesene vse opazke, ki jih je Mahler napravil l. 1911.

V eni od prvih variant je Mahler navajal še metronomske oznake tempa. Le-tem se je kasneje odpovedal, tako, da do ostane danes ta odločitev prepuščena interpretu.

Svojčas je imel Mahler tudi neke vrste program, ki pa se mu je kasneje prav tako odrekel in ni hotel o tem nič več slišati:

»Ich wüsste mir wohl die schönsten Namen dafür, doch werde ich den Trotteln von Richtenden und Hörenden nicht verraten, daß sie mir wieder aufs albernste verstehen und verdrehen.«¹⁴⁸

Prvotno je imel Mahler namen pisati humoresko, iz tega pa je nastala simfonija – »Če bi imel namen pisati simfonijo, bi iz nje nastala njena trikratna dolžina, tako kot je to slučaj pri 2. in pri 3. simfoniji!«, je avtor komentiral dolžino tega dela (simfonija traja 45 minut).

Njegov komentar k simfoniji:

147 »Mahler je danes končal četrto (simfonijo) – kot vedno ne veselo razdražen, temveč globoko slabe volje, ker je izgubil takšen smisel življenja.«

148 »Seveda bi vedel navesti za to najlepša imena, vendar nočem tem tepcem med usmerjevalci in poslušalci ničesar razkriti, da me ne bi znova na najbolj aboten način razumeli in prevračali.«

»Was mir vorschwebte, war ungemein schwer zu machen. Stell dir das ununterschiedene Himmelsblau vor, da schwieriger zu treffen ist als alle wechselnden und kontrastierenden Tinten. Das ist die Grundstimmung des Ganzen. Nur manchmal verfinstert es sich und wird spukhaft schauerlich: doch nicht der Himmel selbst ist es, der sich trübt, er leuchtet fort in ewigem Blau – nur uns wird er plötzlich grauenhaft...«¹⁴⁹

4. simfonija je ironično delo in ironija nastaja pri Mahlerju iz njegovega v bistvu negativnega odnosa do sveta in razumevanja le-tega. Smeje se celemu svetu in smeje se mu lahko, ker se sam nahaja visoko nad njim.

Bruno Walter je v pismu Ludwigu Schiedemaierju omenil, da je Mahler absolutno proti vsakemu programskemu tolmačenju simfonije, ker je le-ta absolutna muzika in kot taka popolnoma neliterarna; vendar kljub vsemu omeni par pripomb, kot jih je slišal od Mahlerja samega: tako pravi, da je popolnoma nemogoče opisati posamezne stavke, ker da se različne podobe med seboj mešajo, da pa v splošnem prvi trije stavki predstavljajo »ein himmlisches Leben«:¹⁵⁰

1. stavek: *man könne sich den Menschen denken, der es kennen lernt; es waltet darin (in dem himmlischen Leben) eine unerhörte Heiterkeit, eine unirdische Freude, ein erstaunliches Licht und eine erstaunliche Lust.*¹⁵¹
2. stavek: *der Tod streicht recht absonderlich die Fiedel und geigt uns in den Himmel hinauf.*¹⁵²
3. stavek: *»Sankt Ursula selbst dazu lacht« – die ernsteste der Heiligen lacht, d. h. sie lächelt nur (so sagte Mahler), wie die Monumente der alten Ritter oder Prälaten (kaum bemerkbares, fridenvolles Lächeln). Tief schmerzliche Kontraste...(sind) als Reminiszzenzen des Erdenlebens und Erdenleidens.*¹⁵³
4. stavek: *Wenn der Mensch nur verwundert fragt, was das alles bedeute, so antwortet ihm ein Kind mit diesem Satz: »Das ist das himmlische Leben.«*¹⁵⁴

149 »Kar sem imel v mislih, je bilo skrajno težko napraviti. Predstavljaj si najrazličnejše modrine neba, kar je težje zadeti kot vsa spreminjajoča se in nasprotujoča si črnila. To je osnovno vzdušje celote. Le včasih se potemni in postane strašljivo: samo nebo tega ne počne, se ne oblačí, ostaja vedno modro – le nam se se nenandoma zazdi grozljivo.«

150 Življenje v nebesih, nebeško življenje

151 Lahko si predstavljamo človeka, ki to izkusi; tam (v nebeškem življenju) vlada neizrekljiva vedrina, nezemeljsko veselje, osupljiva luč in osupljiva radost

152 Smrt gode čudaško na gosli in nas gode gor v nebo.

153 »Sveta Ursula se k temu smehlja« – najbolj resna med svetniki se smeje, tj. se le smehlja (tako pravi Mahler), kot spomeniki starih viteзов ali prelatov (komaj opazen, umirjen smehljaj). Boleči kontrasti ... (so) kot reminiscence tuzemskega življenja in trpljenja.

154 Ko se človek začudeno sprašuje, kaj naj to pomeni, mu odgovarja dete s tem stavkom: »To je nebeško življenje.«

Praizvedba in kritike

Mahler je delo finaliziral 1. 1901 v Opatiji, kamor se je zatekel kot rekonvalescent po prelomu s filharmoniki in hudih naporih, ki so načeli njegovo zdravje (isti dan je npr. dirigiral filharmonični koncert in zvečer v Operi še *Zauberflöte*!). 4. simfonija je bila izvedena 25. novembra 1901 v Münchnu (Kaim-Orchester), kjer je doživel leto dni prej velik uspeh s svojo 2. simfonijo. Kritike so bile deljenega mnenja, večidel uničujoče:

Theodor Kroyer: *»Nichts von Ursprünglichkeit, kein selbstständiger Gedanke, kein originelles Fühlen, ja nicht einmal originelle Farben zu den unechten Bildern... eine kränkliche abschmeckende Übermusik«*¹⁵⁵

Darmstadter Zeitung je napisal, da je *»das neue Stück merkwürdig, das Publikum sei vorwiegend verblüfft gewesen«*.¹⁵⁶

Berlin (poročilo **Natalie Bauer Lechner**): *»Die gesamte Berliner Kritik fiel über Mahler und sein Werk wütend her und begaß ihn mit der Jauche ihres Schimpfes, Spottes und Holmes...«*¹⁵⁷

Samo v mesečniku *»Die Musik«* je bila ocena izjemno dobra (Bernhard Schuster): *»Ich weiß nicht, was ich mehr bewundern soll, das hochbedeutsame Werk..., die unsäglich feinsinnige Direktion Mahlers...oder die geradezu geniale Instrumentation...«*¹⁵⁸

Na koncu še par misli **Eliahuja Inbala** o razumevanju Mahlerja in specifikah interpretata:

»Der besonder Nerv, die spezifische Ausdruckart Mahlersche Musik bedarf eines Interpreten, der in sich selbst den inneren Kampf, eine innere Unruhe besitzt und nie zum viollen Frieden kommen kann«.¹⁵⁹

Dirigenti, ki Mahlerja dirigirajo samo zato, ker je v modi, njegovega »tona«, dejanskega *duktusa* njegove muzike ne bodo mogli zadeti v polni meri.

Mahlerjevo muziko je pričel svet dejansko razumeti šele po 2. svetovni vojni, po totalni kataklizmi; prej te kataklizme, ki je Mahlerjevi muziki imanentna, enostavno niso mogli razmeti, ker jim je manjkala prav ta izkušnja.

155 *»Nič izvirnega, nobene samostojne misli, nobenega originalnega občutka, celo nobenih originalnih barv k nepravim slikam...samo bolešno plehka nad-muzika.«*

156 *»Novo delo je nenavadno, publika je bila pretežno zbegana.«*

157 *»Cela berlinska kritika je divje padla po Mahlerju in ga polila z gnojnico njihovega zasramovanja in posmeha.«*

158 *»Ne vem, kaj naj bolj občudujem, visoko pomembno delo ..., Mahlerjevo neizrekljivo rahločutno vodenje ... ali naravnost genialno instrumentacijo ...«*

159 *»Specifični izraz Mahlerjeve muzike zahteva poseben živec interpretata, ki sam v sebi nosi notranji boj, notranji nemir in nikoli ne more priti do polnega miru.«*

1. stavek

»Mit Eleganz lassen sich meine Symphonien nicht behandeln,«¹⁶⁰ je dejal Mahler v pismu prijatelju **Maxu Marschalku**. Ta stavek velja tudi za 1. stavek te simfonije.

Kot že rečeno je Mahler prvotno ta stavek imenoval »Die Welt als ewige Jetztzeit«. Kaj pomeni ta izraz, ki ga je Mahler kasneje opustil? – »dieses entestzliche Stimmungsgewirr der Jetztzeit (das mir vorkommt wie das Stimmen im Orchester, bevor es angeht)«. ¹⁶¹ S tem izrazom je Mahler mislil publiko, ki njegove muzike ne razume in jo pojmuje le kot uglasčevanje orkestra.

Dejansko je ta stavek beg iz te filistrske, razglašene družbe v mir, v radost, in to najavlja že njegova 1. tema, ki zveni, kot da bi bila Haydnova ali Mozartova. Izgleda, kot da bi se avtor hotel vrniti v čas, ko takega nerazumevanja glasbe še ni bilo.

Začetek: Mahler sam je prve takte imenoval »Schellenkappe«, ¹⁶² kot bi se hotel z norčevsko kapo na glavi ponorčevati iz tega sveta. Ta moment daje stavku karakter hudomušnega gledanja na svet iz distance. Prvi trije takti so dejanski domislek in temeljna razpoloženska ideja te simfonije. Zato so tudi v tempu samostojni. Mislim, da bi bil za začetek primeren tempo *mm* = 100–104), z *rallentandom* oz. »etwas zurückhaltend« pa bi prišli v glavni tempo stavka *mm* = 88–92.

Zanimivo je, kako sem v vseh dosedanjih izvedbah – razen zadnjih – begal pri izbiri tempa! Bil sem obseden od **Bruchhäuserjeve** teorije o klasičnih tempih in sem zato vedno prehitro dirigiral začetek!

Pripombe iz različnih časov:

2. V. 1985: šele sedaj vidim prvotno Mahlerjevo intencijo glede tempa 1. stavka, čeprav sem uvod večkrat prebiral (*mm* = 88 → 76 *Hauptthema*). Doslej sem to dirigiral v tempu *mm* = 112 → 104! Tempo moram evidentno reducirati, v svojo obrambo pa povedati sledeče:

- tempo kraguljčkov sem verjetno hotel poenotiti v 1. in 4. stavku (vendar sem ob tem prezrl opombo na str. 106, kar se mi je hudo maščevalo!);
- *Haupttempo* sem glede na klasični karakter tematike 1. stavka izvajal iz metronoma 108 (9 → 27 → 54 → 108), kar je, kot vidim, napačno in ga

160 »Z eleganco se mojih simfonij ne da obravnavati«

161 »Svet kot večni zdaj – ta strahovita razpoloženska zmeda današnjega časa (zdi se mi kot zvok orkestra preden se prične uglasčevati).«

162 Pokrivalo s kraguljčki, norčevska kapa

moram izvajati principiелno iz perfektnega razmerja (9 → 27 → 72), vendar za to nimam argumentov.

Kasneje: Vzamem Mahlerjevo razmerje 88 : 76 in uporabim za *Haupttempo* $mm = 92$, kar pomeni prvi tempo v hitrosti $mm = 104 \rightarrow 100$.

Mahler je svoje metronomske oznake črtal, kar bi pomenilo, da pozneje ni bil več takega mnenja glede tempa. Razmerje naj ostane, vse skupaj pa mora biti mirno in ne tako brezglavo hitro, kot sem to dirigiral doslej!

Analiza

t. 3 Absolutno je treba upoštevati Mahlerjev napotek glede prstnega reda in *glissanda*! Ta moment daje začetku tisti neverjetni šarm in ljubkost.

1 Vlc kot imitacija naj igra malo močnejše kot Vni I., da lahko zaradi nižje lege pride do izraza.

1 4 Cor so običajno tu hitri – treba je biti zelo previden v tempu, sicer basi ne morejo odigrati pasaže v originalnem lokovanju z nošenim lokom!

4 V tem kratkem pasusu od 4 do 5 imamo tri različna tempa za isto tematiko:

Plötzlich langsam und bedächtig $mm = 72-76$

Etwas fließender $mm = 84-88$

Wieder gemächlich $mm = 92-96$; dejansko je to tempo začetka, oz. obratno: tu se zgledujemo po tempu za začetek!

Vsakič se nov tempo determinira že takt prej: prvič v **sub f** v 2/4 taktu, naslednjič pa v 1 5, kjer je v partih naveden *stringendo*, tako kot v reprizi, v moji partituri pa te oznake ni!

1 5 Kasneje je na tem mestu *accelerando*, tukaj ga ni; na zadnjo dobo v tem taktu naredimo odmah ter počakamo za trenutek na mestu; tako dobimo potreben čas za *cezuro*.

3 6 Osnovni »*spielerisch*« motiv se razvije v povedno melodiko z značilnimi **sf** na zadnjo od vsakokratnih štirih osmink.

6 5 Vni I.: čeprav ni nič notirano, dobimo želeni izraz »*keck*« z izjemno kratkimi, odstavljenimi notami.

Izpeljava

- 8 7 Na tem mestu se prične 1. izpeljava.
- 10 3 Vlc nujno igra na špici – le tako dobimo zares nežne akcente in decentno igro, kot to zahteva avtor.
- 11 4 Kako se je zarotitveni spev flaut sprevrgel v norčevanje – kot bi pojavili hudobni duhovi – *böse Geister* – in prevzeli situacijo v svoje roke. Izprevrženi zvoki: »*Schalltrichter in die Höhe*«, divji postopi v Cor in sordinirane trobente pričarajo tako vzdušje.
- 12 7 Nov motiv, ki v nas vzbuja nelagodje, celo utesnjenost, imenujmo **motiv y**.
- 13 ples čarovnic – ta nenavadni, srhljivo zvoneč motiv je vzet iz osnovnega motiva kraguljčkov na začetku takta in njegovega melodičnega razvoja v 3 **6**.
- 4 15 Mnemotehnična pomoč: štirikrat naveden osnovni motiv; drugič in četrtič ima odgovor v basu z motivom 2. Tretja navedba motiva je razlomljena in vodena med različnimi instrumenti: Cor→Vni→Vla→Tr. Tokrat je motivika pretrgana: med 3. in 4. takt je vrinjen **pp** »zarotitveni« takt. Kompletna izpeljava je zaradi razdrobljenosti in množice istočasnih motivik težka za memoriranje!
- 16 Od tu dalje je Mahler v *stretti* pustil igrati 3 motive naenkrat, »Kot bi otroci delali hrup z vsem, kar jim pride pod roke« (**Adorno**) Vse se kulminira v strašnem disonantnem akordu, ki mu po avtorjevih besedah sledi »*Appell*«, »*Machtruf des Kommandanten*«,¹⁶³ ki skuša stvari spet spraviti v red.

Repriza

- 18 Najlažje je zaradi *fermate* pričetek reprize postaviti na to mesto, čeprav se leta motivično prične precej zabrisano že prej, v t. 234.
- Kako različno je v reprizi predstavljena materija! Od začetnih motivov je ostala samo 1. tema, ki ji takoj sledi virtuoзна pasaža v basih (5. motiv). Seveda se v sopranih odvija druga zgodba: prirejen 6. motiv, vzet iz izpeljave in takoj imitiran s trobento. Vse skupaj je

precej pomešano, zato se je treba skoncentrirati samo na posamezne motivike in nanje »obesiti« ostala motivična dogajanja.

- 18 7 Pri vsej kompliciranosti materije najde Mahler mesto in prostor še za eno kontramotiviko: uvodni interval padajoče sekste uporabi za novo misel, jo obrne in gnete: motiv se pojavi v kvinti, a obrnjeno (Cor) ter se razvije *sequenzartig* v septimo. Skupaj z Vni I. ima svojo logiko gibanja in ga je treba posebej izdelati.
- 20 2 V ekspoziciji so to tematiko igrali Vlc »*breit gesungen*«,¹⁶⁴ kar je nujno potegnilo za seboj tudi malo širši tempo; tokrat je napotek drugačen: »*Schwungvoll*«¹⁶⁵ zahteva igro v tempu – interesantno je, da imajo vsi glasbeniki v spominu še prvo igro in jih je težko spraviti k igri v tempu, še posebej zaradi mnogih predložkov.
- 21 5 Na analognem mestu v ekspoziciji je bil na tem mestu notiran 2/4 takt z enako materijo, tu pa je treba biti pozoren na dogajanje v Vni: tokrat sta namesto enega 2/4 takta dva 4/4!
- 22 Neizenačenost v dinamičnem pogledu: bcl **mf**, nosilec melodike cl pa samo **p**: je to napaka ali namen?

II. izpeljava

- 22 7 V bistvu enak začetek kot v 1. izpeljavi v 8 7: nekaki usodnostni zvoki v *pizz.*, tokrat spremljani z motivom utesnjenosti, stiske **motiva γ** v Vni I. Njemu pritakne Mahler motivični material, ki ga je vzel iz t. 6 15 v 1. izpeljavi in z njim prične graditi sledeči odsek.
- 4 23 znova isti konstrukcijski obrazec kot na začetku, le malenkostno spremenjen in malo širši:

1. 2. 3.
a b c x; a b c, b c, b c c.

Vidimo, da se obrazec ponovi, če abstrahiramo njegovo prvo pojavljanje. Seveda je odveč misliti, da se obrazci ponavljajo tudi v melodičnem in harmoničnem smislu! Mahler se nikoli ne ponavlja, vsakič se domisli kakega novega momenta, kake nove fineše!

164 Široko »zaigrano« – »široko zapeto«

165 v originalu vznesen, zanosen

2. stavek

Čeprav je stavek koncipiran *in uno*, ga je iz tehničnih razlogov treba včasih dirigirati *a tre*. Začetek je nujno treba dirigirati v osminkah, od Vna solo naprej (t. 8) pa v celih taktih, vendar s to razliko, da je vsakič četrti takt (**sf** ali nov začetek z Vno solo) dirigiran *a tre*. Prof. Swarowsky je ta stavek dirigiral v tempu ♩ = 132. Tudi jaz ga v podobnem (♩ = 136 – 140), vendar pri meni stavek teče, ker ga ne dirigiram striktno *a tre*.

Shema konstrukcije 2. stavka:

	<i>Takt</i>	<i>Anfang</i>	<i>Thema</i>	<i>Fortsetzung</i>	<i>Episode</i>	<i>Übergang oder Coda</i>
1)	Začetek	4 + 2 Cor – legni	8 + 8 Solo Violine → Soli	4 + 7 Ob → cl → Vna Solo Vla Solo	6 + 6 archi	
2)	2	0 + 2 legni	8 + 8 Vni I.+ Solo			2 + 3 Cb/Cfg
<hr/>						
	TRIO I.					4 + 4 Basi
<hr/>						
3)	5 5	5 + 3 Cor – archi	8 + 8 Solo+ Vni I. <u>Solo Cor</u>	4 + 7 Tr → Vni I. → Vna solo	6 + 6 archi	
	<i>Takt</i>	<i>Anfang</i>	<i>Thema</i>	<i>Fortsetzung</i>	<i>Episode</i>	<i>Übergang oder Coda</i>
4)	7	0 + 3 Cor-Ob (<i>stretta</i>)	8 + [2+4] Vni I.+ Solo <u>Solo Cor</u>	4 + 7 Ob→Vni→ Tr	6 + (4 + 4) <i>verschobenes Bild</i>	
<hr/>						
	TRIO II.					4 + 4 Basi
<hr/>						
	TRIO III					4 + 3 Basi
<hr/>						

- 5) **12** 0 + 2 4 [+4], 4 [+4] 4 + (4 + 6) + 5 6 +1+8
 legni 2. Solo Vna Soli→fl/
 [Ob] Ob→-legni *verschobenes Bild*
- 6) **13**16 4 + 3 4 + 2
 Timp-Cor archi
- 7) **14** 4 4 2+4 [3 + 4] + 2
 Basi Solo Violine Tr-Cor-Basi

t. 5 Biharmonična postavitve daje v bistvu izjemno bizarno, harmonično lebdečo sliko: fl obigrava kvintsekstakord G-dura, cl pa $\frac{5}{3}^+$ na istem osnovnem tonu. Pri igranju na klavirju je pasus razmeroma enostaven, dobimo pa popolno sliko.

Trio I.

je – zanimivo – koncipiran v tritaktjih in zato že v metriki močno različen od ostalega *scherza*.

3 **9** Razglašena fanfara Tr je vzeta iz povsem nepomembne floskule od prej (t. 126).

2 **9** Ta dva takta spadata po analogiji že v trio, vendar nas zavede sprememba tonovskega načina, ki jo je Mahler postavil tokrat na drugo mesto.

Trio II.

je za razliko od prvega koncipiran širitaktno.

t. 212 Vnesen takt, ki vsebinsko odgovarja uvodnemu taktu v **9** (ki ga štejemo še k uvodu).

Trio III.

11 Trio II je vsebinsko ponovljen še enkrat (formalno sem ga poimenoval Trio III), le da je pomaknjen v Des dur, za terco navzdol in

še bolj umaknjen v samoto velikega **pp** (seveda pri tem odmislimo razgrajšaške floskule v *cl*, ki me spominjajo na večkrat neutemeljeno fantovsko junačenje). Dobro je izdelati godalni part v popolnem **pp** – tako pridejo omenjene floskule še bolj do izraza!

- 12 3 Zaradi počasnega tempa je ta pasus treba dirigirati *a tre*.
- 10 14 Mislim, da je ta signal ključ tega stavka, božji klic, ki mu v našem trpljenju za hip prisluhnemo, ki nas za hi prikuje na mesto; ta moment je treba izdelati in mu dati v kompoziciji dominantno mesto – morda ga tudi časovno izolirati, za hip obstati z roko in zatem nekako odrešeno zaigrati naprej.

3. stavek

Hans Heinrich Eggebrecht je v svoji knjigi o Mahlerju navedel in analiziral tri mladostna Mahlerjeva pisma iz madžarske puszte svojemu prijatelju Josefu Steinerju. Mahler je imel takrat 19 let in študij že za seboj (takrat je obstajal na Dunaju le konzervatorij in po študiju je l. 1879 odšel za učitelja klavirja čez poletje k neki družini na Madžarsko). V enem od pisem je citat, ki velja tudi za ta stavek: »... *ich kann mich über nichts ganz freuen und mein seliges Lächeln begleiten Tränen.*«¹⁶⁶

Ta dvojnost je prisotna tudi v tem stavku: na eni strani mir, to veliko Mahlerjevo hrepenenje, na drugi strani bolečina (*Erdensleiden*¹⁶⁷) – oba ekstrema tvorita *diapazon* tega stavka, ki se konča kot apoteoza s pogledom navzgor.

Mahler je ta stavek označeval enkrat kot »*Adagio*«, drugič kot »*Andante*«. Nataliji Bauer-Lechner je dejal, da bi bil prav tako lahko označen kot »*Moderato*«, »*Allegro*« ali »*Presto*«, saj vse te oznake srečamo v njem.

»*Es ist die grösste Farbenmischung, die je da war. Sphärisch ist das Ausklingen zum Schluss, eine fast kirchlich-katolische Stimmung*«¹⁶⁸ – tako je Mahler označil ta stavek.

Oblikovno gledano je to variacijski stavek, petdelen, z dvema temama. Zadnji del je najbolj razširjen in sam v sebi najbolj raznolik. Za te variacije je Mahler sam dejal, da so to prve prave variacije, ki jih je napisal, tj. prve, ki se tako preobražajo (verwandeln), kot si on variacije predstavlja.

Oznaka »*Ruhevoll*«¹⁶⁹ ni tako nevarna kot »*Poco adagio*« – ob besedi *Adagio* po navadi vsi interpreti pretiravajo (Abbado npr. *mm* = 48, podobno Karajan; nihče od njiju ni pozoren na dodatek »*poco*«, kar bi pomenilo le mali korak k širšemu tempu). Ob izbiri tempa je treba namreč imeti v mislih dve relaciji:

- 1) takt 62 (»*Viel langsamer*«¹⁷⁰ – kakšen naj bi bil drugi tempo ob tako počasnem začetku obeh omenjenih interpretov?)
- 2) takt 107 (»*Anmutig bewegt*«¹⁷¹ ♩ = ♩). Tako mora biti tempo že iz tega pogleda tekoč, drug razlog pa je že sama notna slika.

166 »Ne morem se ničesar zares veseliti in moj blaženi smehljaj spremljajo solze.«

167 Zemeljska, tuzemna bolečina

168 »To je največje mešanje barv doslej. Izzven pri koncu mora biti sferičen, skoraj cerkveno-katoliško vzdušje.«

169 »Zares mirno«

170 »Mnogo počasneje«

171 »Ljubko razgibano«

Moj predlog tempa: $mm = 72$ (69). Morda je za koga malo prehitel, vendar jaz sam vztrajam na notni sliki, ki razodeva samo 2 naglasa v taktu. Kako torej dirigirati? »*Poco adagio*« predvideva dirigiranje *a quattro*, notna slika pa kaže povsem drugačne *intence*! Predlagam tip igre v Cb, ki sledi estetiki 19. stoletja, namreč da vsaki naglašeni noti sledi nenaglašena (in je poleg tega najbolj naraven tip igre) in dirigiranja *a due* z nakazanimi poddelitvami (v tempu pod $mm = 48$ postane gesta nejasna, v tem primeru pa bi prišli celo do tempa $mm = 36!$), celo odpovedati se taktiranju in se posvetiti le oblikovanju melodije.

Začetek: Vlc: *unendliche Melodie*!¹⁷² Zaigrana mora biti brez *cezure* – dihanje predstavlja v tem primeru samo skrajno *decrescendiranje*, združeno z izjemno napetostjo in intenzivnostjo tona.

Linija basov kliče k *alla breve* obravnavanju materije, ne glede na tempo! Predlagam igro *spiccata* v diagonalni, da postane ton mehkejši!

- t. 11 V Vlc je predlagana igra *sul D*; sam predlagam 11. takta naprej igro *sul A*, ki naj traja vse do *glissanda*, nakar se preide znova na igro *sul D* – s tem dobimo izrazitejši *glissando* (seveda je prehod tehnično zahteven), pa tudi izrazno precej močnejšo melodično linijo.
- t. 17 **1. variacija:** rahlo variirana ponovitev teme s kontramelodiko v Vni II., kasneje ponovljena v Ob. Tu v prvih 4 taktih še vedno vodi Vlc, nakar preide teža izraza na Vni II.
- 1** **2. variacija** teme (začetek je vedno enak).
- t. 31 Prehodnih 6 taktov, ki se v tej obliki večkrat ponovijo.
- t. 36 Vni I., že povsem na koncu s tonom, le-tega oživijo z vibratom, ne s pritiskom, in povsem nežno nadaljujejo.
- t. 37 **3. variacija:** tema v inverziji
- t. 45 *Abgesang* s tipičnim mahlerjanskim zaključkom, potopitvijo »*in das Unendliche*«.¹⁷³
- t. 55 Sekundni postop zveni skoraj kot »*Naturlaut*«.¹⁷⁴ Njegov odsev v Vlc pa daje vtis paralelnih oktav – naj Vlc igrajo za nianso glasneje, da se ta vtis zgubi.

172 Neskončna melodija

173 V neskončno

174 Naravni zvok, prazvok

- 2 **B**-oddelek: Mahler je ta del imenoval »*Erdensleiden*«. ¹⁷⁵ Tu je espre-sivnost neprimerljivo močnejša, cel del je postavljen neverjetno dra-matično. »*Viel langsamer*« ¹⁷⁶ – sam jemljem proporc *sesquialtere*. Silno neprijeten pa je ta začetek za oboista, ker je lega zelo nizka in instrument težko odgovarja.
- 2 5 Vni naj se priključijo neslišno liniji Ob in šele kasneje razvijejo ton.
- t. 67 **pp subito** obravnavati izjemno občutljivo z malim zadržkom.
- t. 74 Prvi pravi izbruh vse bolečine – *glissando* naj bo dobesedno povle-čen navzdol! Vendar je tako, kot je notiran, težko izvedljiv, ker zaradi skoka čez strune nujno nastane *cezura*; Mahler je sicer napisal lok, a je le-ta enostavno neizvedljiv.
- Rešitev mi je podal **Benedict Cruft**, dekan Akademije v Hong Kongu in svoj čas violinist v London Philharmonic: vse tri zadnje note prejšnjega takta naj se igrajo *sul D* – tako se izognemo *cezuri*, ker je G-struna sedaj sosednja struna!
- 2 3 Citat pesmi iz *Kindertotenlieder* »*Nun seh' ich wohl*« ni kompletan, le bolj aluzija nanjo in kot arhetip njegovega razmišljanja evokacija enakega vzdušja.
- 3 4 Izraz »*leidenschaftlich*« ¹⁷⁷ lahko najbolj udejanimo tako, da vsakič ob koncu takta poženemo agogični tok in ga takoj spet umirimo.
- 3 7 V vsej množici različnih napotkov Vni I. (predložki in takoj zatem *glissandi* ↘) tu silno pomagajo Vni II. s svojim izrazitim *glissandom* navzgor.
- 3 8 Zadnje note v Vni zares dramatično, z veliko težo in široko.
- t. 89 Vla, Vlc in Cb morajo nujno igrati originalni štrih – le-ta je mnogo izrazitejši od katerekoli drugačne kombinacije lokovanja!
- t. 94 Mala spremljevalna floskula v Cb nam lahko zelo pomaga pri obvladovanju te materije, ker se stalno ponavlja (najprej se vzpenja po razloženem kvintakordu, potem pa obstane na kvinti – le še enkrat se vzpne naprej v cl).
- 2 4 Spet *Naturlaut*, kot ga poznamo iz 1. simfonije.

175 Tuzemeljsko trpljenje

176 Mnogo počasneje

177 strastno

- 4 II. sklop variacij **A** – melodike: **4. variacija** z enako periodiko kot na začetku: Bas ostaja enak, tema v Vlc pa je ornamentalno variirana. Melodike se množijo, vse ostajajo prisotne, vse grajene na *quasi ostinato* v basu – njegova ostinatnost pa je le v atmosferi, ki jo povzroča enakomeren tok *pizz.* Sčasoma se vse združi v *stretto*, v kateri so vsi glasovi naenkrat in obenem vsak zase, v skoraj naključnem soglasju z ostalimi, vodi svoj spev.
- Tempo naj bo $J = 56$, tempo ki ga imamo po velikih razburjanjih praktično že od t. 93, se pa za malenkost še zmanjša, predvsem pa ob zadnjih taktih pred 4.
- t. 119 **pp subito** v Vlc potegne za seboj mali zastoj. Kaj naj napravi Vla? Le daljši, bolj potegnjjen *glissando*.
- t. 123 **5. variacija** spominja po *duktusu* na 1. variacijo; po dveh taktih preide melodika v Vni II in se izgubi v ljubkem ornamentiranju. Na tem mestu pa jo moramo obravnavati kot kontrapunkt! Prava tema je v Ob, variiran je sedaj njen interval.
- t. 127 Tematika 4. variacije se pojavi v inverziji.
- 6 5 **6. variacija** ponuja *stretto* tokratne tematike: istočasno se pojavljata tema v inverziji v pihalih ter diminuiran ritem teme v basih (obenem proiciran na toniko in tonalno obravnavan).
- 5 Prehodni takti nas navedejo s svojo sličnostjo na primerjanje obeh delov, začetka in tega sklopa. Pridemo do spoznanja, da je v obeh delih tudi periodika enaka: $8 + 8, 8, 6 + 6$.
- t. 143 **7. variacija** variira inverzni postop 3. variacij (gl. t. 37), kot spremljevalec pa se oglašča ljubka *ostinantna* motivika v Cor.
- t. 147 Vni II. naj v tej dobesedni imitaciji v *primi* igrajo glasneje kot Vni I., ker sicer ne morejo priti do izraza.
- t. 151 **8 variacija** je svobodna.
- 8 6 Cor – *quadrupla* avgmentacija *Seufzerja* v Vni I. iz t. 169. Tokrat trije *Seufzerji*, ki naj bodo vsakič zaigrani z vmesnim dihom, da pridejo bolje do izraza.
- 6 Variacija **B** oddelka oz. **B-teme**: tokrat so relacije jasne: $\downarrow = \downarrow$; prejšnji *alla breve* takt je postavljen v enak tempo ($mm = 54$) kot prvi nastop **B-teme**, zato tu težav ni. Vse linije tega pasusa je treba voditi samostojno in naj bodo igrane zelo izrazito.

- 5 **7** *Auftakt* v Vlc naj bo zaigran široko, sicer se kar nekako izgubi – instrumentacija tokrat ni tako posrečena kot v 1. primeru.
- 7** Pasmus treh taktov odgovarja pasaži Vni I. v t. 72.
- 7** 3 Na analognem mestu dinamika Vni **ppp**, sedaj **fff**!
- 7** 4 Tokrat je lok postavljen bolj logično in ne veže skupaj vseh 4 not.
- t. 199 Skozi tri takte sekvenčni sekundakordi ↗, brez razrešitve, kar razodeva skrajno stisko.
- 8** Notacija *glissandov* je posledica ortografije – polovinka mora biti postavljena v vertikali na isto mesto kot pri ostalih instrumentih, zato je črta dolga, kar pa ne pomeni, da se *glissando* tako tudi izvaja.
- 8** 6 Ob tem višku spet spremljajoči težki septimni, z *glissandom* opremljeni postopi navzdol, ki še potencirajo tragičnost in brezizhodnost trenutka. – Kakšna menjava barve! Ob *diminuendu* Tr stopajo v ospredje kričave Ob s *crescendom*. Spet v naslednjem taktu pa jih s svojim *crescendom* preglasijo Vla.
- 8** 8 Nenavadno je, da se kljub **ff** ostalih instrumentov v nizkih legah v Vni I. **p** in v naslednjem taktu celo **pp** sliši! – izdelati menjavo barve med fl in Vni I.!
- 6 **9** V godalih se ton a kot molova terca razveže v ais in spremeni spol akorda – kanček nade! V Sarajevu sem dal oba tona igrati z istim prstom, dal ais zavibrirati in dosegel neverjeten efekt!
- 9** **9. variacija** (*Andante*): projekcija v 3/4 takt. Zato je ta variacija karakterna. Po moji teoriji medsebojnih metričnih odnosov je treba za občutek istega tempa v ternarnem taktu vzeti tempo v razmerju *sesquialtere*. Če je v *integer valor* veljala metronomska oznaka *mm* = 44, je v 3/4 taktu potemtakem *mm* = 66.
- t. 238 **10. variacija** (*Allegreto subito*) je prav tako karakterna: število taktov je drugačno, prav tako mera (3/8 takt). Ker ne sme biti nobene priprave na nov tempo, je mogoč le proporci $\text{♩} = \text{♩}$, kar pomeni tempo *mm* = 132.
- V Vni II. in Vlc je nakazana melodika 1. variacije (t. 17).
- 10** **11. variacija** (*Allegro subito*): najtežji prehod, ker proporca ni (v primeru, da vzamemo notne vrednosti $\text{♩} = \text{♩}$, pridemo le do tempa *mm* = 63, kar je daleč od oznake *Allegro*). Edina uteha je v dejstvu,

da igrajo motoriko v novem taktu povsem drugi instrumenti kot v taktu pred tem. Svoj čas sem predlagal srednji tempo $mm = 92$, kar dosežemo s punktualno poddelitvijo v zadnjem taktu pred spremembo (vzmah na 2. šestnajstinko).

t. 278 *Allegro molto (subito)*: materija se ponovi v hitrem tempu; enaki so le prvi 4 takti, zatem pa se motivika razvija naprej po svoje. Podoben problem kot prej – spet prehod brez proporca, aksiomatičen: zato je tako tu, kot prej, priporočljivo zvaditi najprej pasus v novem tempu in šele za tem napraviti prehod.

11 6 **12. variacija** je spet v prvotnem tempu (*poco adagio*) in sama po sebi citat 3. variacije z dodano melodiko v Vla. Doseči spet popolni mir začetka stavka!

t. 303 Kot je zapisal Mahler (*Fließend*¹⁷⁸), je treba te takte malo pospešiti, ker se le-ti sicer zaradi avgmentirane notacije preveč vlečejo, vendar je ta moment delikaten, ker spremembo tempa glasbeniki zlahka spregledajo!

13 Seveda vodijo v Vni I. spodnji *divisi*, da se dobi kompakten zvok; še posebej pa to velja za ekstremne višine v **13**11, kjer naj vsi zg. glasovi skrbijo samo za intonacijo in ne toliko za zvok.

Konec: je za pihala skrajno zahteven: vprašanje je, če lahko v tem ekstremno počasnem tempu vsi zdržijo dih – morda ne dirigirati, temveč bolj opazovati glasbenike ter ob primernem trenutku prekiniti ton.

– Interesantno je, da se stavek, ki je bil cel čas trdno zasidran v G duru, konča na dominantni! To pomeni le, da je bilo mišljeno nadaljevanje v 4. stavek *attaca*. Tudi on se pričinja na tonu d, tj. na dominantnem tonu in ne na toniki in s tem povezuje obe materiji.

Ko pregledamo periodiko posameznih variacij, lahko ugotovimo značaj in odnose med posameznimi variacijami. Periodika uvodne motivike in prvih treh variacij se popolnoma ponovi v 2. sklopu variacij. Vidi se, kako premišljeno je Mahler gradil ta variacijski stavek!

	karakteristike		prehod
uvodna misel (A):	8 + 8		
1. A variacija	8		
2. A variacija	6 + 6		
3. A variacija	8 + 6	tema v inverziji	4 + 7
kontrastna misel (B):	5 + 5, 4 + 4, 5 + 4, 4 + 8 + 2		
4. A variacija	8 + 8	ornamentalna variacija uvodne misli	
5. A variacija	8	ornamentalna variacija 1. variacije	
6. A variacija	6 + 6	ornamentalna variacija 2. variacije	
7. A variacija	8	ornamentalna variacija 3. variacije	
8. A variacija	4 + 6 + 6	svobodno variiranje	4 + 8
variacija B	8 + 1, 4 + 3, 7 + 3, 5 + 4, 3 + 5		
9. A variacija	8 + 8	proicirano v 3/4 meter – karakterna variacija	
10. A variacija	8 + 9 + 8	proicirano v 3/8 meter – karakterna variacija	
11. A variacija	8 + 7	variacija temelji na materialu 9. variacije	5 + 5
12. A variacija	8 + 7 + 4	citata 3. variacije z dodano melodiko	8
apoteoza			

4. stavek

je bil komponiran že l. 1892, osem let pred nastankom te simfonije. Bil je mišljen kot zadnji stavek k 3. simfoniji (*Was mir die, Blumen, Tiere, Mensch, die Liebe... erzählt*¹⁷⁹), vendar si je Mahler kasneje premislil in ga vstavil kot zadnji stavek v 4. simfonijo.

Ikonografija

- sv. Peter Ribič Simon, ki si je kasneje nadel ime Simon Peter.
- Herod Upravnik Galileje od 4. pr. Kr. – 39 po Kr. Nagnal je svojo ženo, da bi se poročil s Herodiado. Janez Krstnik (Johannes der Taufer) mu tega ni hotel odobriti oz. mu je to gesto oponašal. Herodiadina hči Salome je na poroki plesala z odrezano glavo Janeza Krstnika.
- sv. Luka Evangelist, iz Antiohije, Pavlov spremljevalec.
- sv. Marta Sestra Marije Magdalene in Lazarja.
- sv. Uršula Rojena v Bretaniji v 5. stoletju kot hči kralja Teonesta. Baje je bila zelo lepa in pametna. Ko jo je angleški kralj Agripa zaprosil, da se poroči z njegovim sinom (Konon), je zahtevala (v upanju, da se ta želja ne bi izpolnila, ker so bili Angleži pogani), da se ji pošlje 10 plemenitih devic za spremstvo in vsaka naj ima 1000 devic za pomoč. Prav tako je zahtevala zase 1000 devic za služabnice. Druga zahteva je bila triletni odlog zaradi skupnega romanja v Rim. Tretja zahteva pa je bila, da se mora cel angleški dvor pokristjaniti, ker da se ona ne bo poročila s poganom.
- Vse njene zahteve so bile izpolnjene. Na poti iz romanja pa so Huni (ki so oblegali Köln) vseh 11000 devic pobili, na kraju pa še Uršulo, ker se ni hotela vdati poglavarju.
- sv. Cecilija Hči rimskega patricija, zaročena z Valerijanom, kateremu je rekla, da se je zaklela devištvu. Tudi Valerijan se je spreobrnil. Ko je rimski upravitelj izvedel za njeno propagiranje evangelija, jo je dal usmrtiti, vendar ji krvnik kar trikrat ni mogel oddrobiti glave.

179 kaj mi rože, živali, človek, ljubezen pove

V svojih zamaknjenjih je bila baje tako blizu neba, da je slišala angel-sko petje in se je v legendi govorilo, da je izumila orgle (dejansko pa je orgle – *Wasserorgel* – dobil v dar iz Bizanca papež Gregor Veliki in od tedaj se je pričel ta instrument širiti po Evropi).

Komentar

Kako Mahler pričara nebeško vzdušje, neobteženo, na oblakih? S tem, da skladbe ne pričena na toniki, temveč na kvinti v basu – s tem nenadoma nimamo tal pod nogami.

- 1 Periodika je prav tako pettaktna, sama motovika v instrumentalu pa je premaknjena za 2 dobi – pač po Mahlerjevi intenciji, nikoli ničesar enako ponavljati.
- t. 18 Mahler skrajša motivično verigo za polovinko, a se sploh ne opazi, ker je melodični tok tako logičen.
- t. 20 Vsebinska substanca teh 5 taktov se kasneje pojavi še dvakrat, le zadnja dva takta sta malenkost modificirana (zadnji je obakrat 2/4 takt in vodi naprej v koral).
- 4 **3** Za kontrapunktika Mahlerja je nenavadno nenadno vodenje glasov v paralelnih kvintakordih – absolutni, aksiomatični domislek, ki pričara za moment arhaično vzdušje. Priporočljivo je, da poje pevka *senza vibrato*, da se približa zvoku orkestra.
- 3** Kraguljčki se igrajo sedaj hitreje kot v 1. stavku (omeni svojo šlamastiko).
- 3** 3 Glej, kateri instrumenti vse igrajo *glissando*! Seveda so najbolj efektivni Vlc, ostali samo popustijo pritisk in jim ton preskoči v nižji alikvot.
- 4** V bistvu smo spet pri osnovni motiviki, le da je prestavljena v paralelni mol.
– Motiv v basu postane važen gradbeni element!
- 5** 4 Ob se ne vklaplja v harmonijo, ker ponazarja tarnanje!
- 6** 2 V Cb izraziti *Vorschlagi*, ki naj zvenijo tožeče, prav takšno tarnanje kot pri Ob.
- 5 **7** Na zadnjo dobo je potrebna manjša cezura, da lahko pevka zajame sapo.

- 1 **7** Tokrat 1 takt več pri prehodu!
- 8** 5 Spet sijajen kompozicijski domislek: bitonalna postavitev, pri čemer lahko smatramo spodnji ton kot *Orgelton* – v tem primeru se lahko Cor pripoji k gornjemu akordičnemu sklopu.
- 3 **11** Sedaj za zaključek že 3 takti (zadnji takt je izpisana corona).
- 12** Hfe igra v ekstremno nizki legi – reverberacija je tu zelo mogoča!
- 1 **14** Fermato se da izvesti le s poddelitvijo.
- t. 169 Dejansko bi moral biti v pevskem partu na tem mestu 2/4 takt, vendar ostaja 4/4 takt iz razumljivih razlogov: fraza v Vni I se mora končati mehko, v primeru 2/4 takta pa bi bila zadnja nota naglašena.

5. simfonija

Zgodovina nastanka

L. 1901 je Mahler v Maierniggu (kjer je medtem kupil vilo) in se ukvarja s študijem Bachovih kantat in motetov, ker v njihovi polifoni strukturi najde analogijo k svojem lastnem kompozicijskem naziranju.

»Die Musik muß immer ein Sehnen enthalten, ein Sehnen über die Dinge dieser Welt hinaus«¹⁸⁰ (Ausserssee 1899).

L. 1902 je v Maierniggu končeval 5. simfonijo tako, da je napisal v partituro le najnужnejše glasove, Alma pa jo je dokončevala!!! L. 1903 je bil z delom gotov.

Oktobra 1904 je bila v Kölnu praižvedba simfonije na ta način, da je domači dirigent z orkestrom celo poletje delo vadil, Mahler pa je prišel le na zadnje vaje.

Na koncert je iz čistega interesa prišlo mnogo znanih glasbenikov (seveda tudi **Bruno Walter**,¹⁸¹ ki je ob tej priliki dejal, da je pri Mahlerju v tej simfoniji prišlo do stilnega preobrata (*zu einer Umgestaltung seines Stils*).

Mahler je spomladi enkrat simfonijo že preigral s filharmoniki in je po Almini sugestiji črtal praktično ves part malega bobna.

Kritike: Simfonija (po kritikovih besedah – praižvedba v Kolnu) »wirkte mehr be-fremdend und abstoßend als erfreuend«.¹⁸²

Tudi kasneje (Arthur Nikisch v Berlinu) simfonija ni dobila boljših kritik. Mahler v pismu iz Hamburga 13. III. 1905: »Die Fünfte ist ein verfluchtes Werk! Niemand versteht sie.«¹⁸³

180 »Glasba mora vedno vsebovati hrepenenje, hrepenenje preko meja tega sveta.«

181 Bruno Walter: pomemben dirigent

182 »Delovala je bolj odtujeno in odbijajoče kot razveseljujoče.«

183 »Peta (simfonija) je prekleto delo! Nihče je ne razume.«

Splošno o simfoniji

Delo ima monumentalne dimenzije in traja 65 minut v neverjetni koncentraciji izraza, popolnoma neprimerljivi z deli podobnih časovnih okvirov, denimo Brucknerja. **Attila Csampai**¹⁸⁴ je v svojem dobrem komentarju zapisal, da je Mahler ob prelomu stoletja kot odraz časa ustvaril »*ein merkwürdiges, unentschiedens, die klassische Viersätzigkeit zweifach leugnendes, tonartlich schwebendes, schizophrenes Werk – eine Symphonie in fünf Sätzen, drei Abschnitten und vier Tonarten*«. ¹⁸⁵

Mahler je delo zasnoval tako, da tvorijo prvo skupino 1. in 2. stavek, centralno stoji sam zase 3. stavek v obliki gigantskega *scherza*, tretji oddelek pa tvorita 4. in 5. stavek.

1. in 2. stavek tvorita tudi vsebinsko celoto s tem, da se teme in melodike 1. stavka najdejo in obdelujejo tudi v 2. stavku. Tako nekateri komentatorji 2. stavek smatrajo za »divjo izpeljavo 1. stavka«, spet pa nam **Attila Czampai** postreže s svojevrstno interpretacijo, da je dejanski 1. stavek v svojem bistvu 2. stavek, 1. stavek sam po sebi pa le »*langsame Einleitung und das erste Thema eines zweiteiligen Satzkomplexes*«. ¹⁸⁶

Podobno je o strukturi tega dela dejal in utrjeval svojo misel že Mahler sam.

Vsebinsko gledano je 1. stavek nekakšen *Trauermarsch*, objokovanje vsega minulega, izraženo z dostojanstvenim korakom vojaškega kondukta, 2. stavek pa silovit izbruh čustev ob vsesplošnem propadu vsega, kar smo smatrali za dobro, vseh vrednot – tako kot se je pač čutilo ob fatalnem prelomu stoletja in osupljivo podobno estetskemu občutku nas samih, ko doživljamo celo konec tisočletja. Nič čudnega, da se Mahler zateče v sarkazem in v centralnem stavku oriše karikaturu glasbenega hita zahajajočega stoletja, dunajskega valčka, združeno z momenti svetobolja in nejasno vizijo nečesa boljšega.

Zadnja dva stavka služita pomirjenju s svetom in sugeriranjem, kje najti izgubljeni mir in ravnotežje: v naravi (kot pravi Attila Czampai) ali v samem sebi, globoko v samem sebi, v razgovoru s samim seboj o končnih vprašanjih. končni *climax* v stavku ni krik obupa, temveč zmagoslavje znova pridobljene lastne moči. Zadnji stavek se obrača s pogledom uprtim naprej in nam z zaključnim triumfalnim koralom kaže horizonte, ki se jih lahko nadejamo s to novo pridobljeno energijo, vstalo iz pepela prejšnjih razočaranj in kataklizme prvih dveh stavkov.

184 Attila Csampai: glasbeni publicist in kritik

185 »Posebno, neodločno, klasični sonatni stavek dvakrat zanikovalno, tonalitetno lebdeče, shizofreno delo –simfonija v 5 stavkih, 3 oddelkih in štirih tonalitetah.«

186 Počasen uvod in prva tema dvodelnega stavčnega kompleksa

Simfonija je v svojem sporočilu pozitivna, česar ji prvi kritiki niso hoteli priznati, preveč jim je bila namreč tuja in komplicirana. Pokaže nam cel spekter občutij:

Mahler nam spet enkrat pokaže iz novega zornega kota svoj *theatrum mundi!*. Simfonija je kot taka naravnost moderna, aktualna tudi za današnji čas.

Instrumentarij

je velik: 4,3,3,3; 6,4,3,1; Tolkala so razmeroma skromna (pač glede na pripombo Mahlerjeve žene Alme po bralni vaji s filharmoniki, češ da zaradi malega bobna sploh ni slišati muzike, nakar je Mahler v enem zamahu črtal skoraj ves part malega bobna). Treba pa je igrati GC in činele skupaj. Godala morajo biti zasedena zelo izdatno, sicer jih pihala in trobila preglasijo.

Izvedbene zahteve

V njih gre Mahler daleč nad izvedbene predstave svojih sodobnikov – deloma se mu približuje le R. Strauss. Mahler je izredni poznavalec instrumentov in blesteč instrumentator z neverjetno filigranskim občutkom za izvedbene nianse.

Dinamika: pri njem ni več generalne dinamike, pač ima vsak instrument svoj specifično dinamiko. Predpisane dinamike ne predstavljajo generalne linije, pač pa so napotki posamezniku, rezultanta pa je v končni konsekvenci lahko nekaj povsem drugega.

Prav iz tega razloga dirigent ne more posredovati neke generalne, vseobsegajoče dinamične stopnje, temveč se mora odločiti, kateremu od mnogih relevantnih segmentov partiture bo dal prednost. Če kje, je v Mahlerjevih partiturah absolutno potrebna in celo usodnega značaja za uspeh dela prisotnost dirigenta, njegovega duha, sposobnosti in pronicljivosti. Tako imenovani *mainstream conductors* pri Mahlerju nimajo kaj iskati; žal se prav oni največ spravljajo na njegova dela in jim s pavšalnim dirigiranjem delajo veliko škodo.

Tempo: Gustav Mahler je **Anton von Webernu** posredoval tempe posameznih odstavkov simfonije, ta jih je predal naprej prof. Swarowskemu, **Manfred Huss** pa jih je objavil v knjigi o Swarowskem.

Minuciozno obdelana partitura s strani avtorja zahteva prav tako minuciozno pripravo s strani dirigenta. Kdor ni pripravljen žrtvovati zajetnega *pensuma* svojega časa Mahlerjevim partituram, naj se jih raje ne loti.

1. stavek

Trauermarsch (In gemessenem Schritt. Streng wie ein Kondukt)

Formalno gledano je stavek grajen tridelno. Kar pade v oči, je nekakšna tridelnost prvega odstavka (fanfare kot *Urmotiv, das klagende Thema* v cis molu in njen tolažeči *pendant* v As duru) ter na koncu stavka še en pomenski odstavek, melodika enako resnega značaja kot prva, ki pa nekako kliče po nadaljevanju in ga dejansko doživi v 2. stavku ter predstavlja torej vsebinsko vez med obema.

Osnovni triolni motiv najdemo tudi kasneje kot spremljevalno figuro in predstavlja osnovno vezno tkivo 1. odstavka te monumentalne simfonije.

Pripomba o hitrih triolah velja seveda za cel stavek; podobno vojaškemu bobnu naj jih igrajo vsi instrumenti (Beethoven: *Eroica* – 2. st.!) . Praktični napotek za njihovo izvedbo: namesto $\frac{2}{2}$ takta naj si vsi zamišljajo $\frac{6}{8}$ takt in naj na zadnjo triolno osminko zaigrajo triolo (godala kvartuolo).

Daleč najboljša ilustracija načina igre, še posebej pravkar omenjenih triol, je posnetek, na katerem Mahler sam igra ta stavek na klavir (*Mahler plays Mahler*).

»In gemessenem Schritt. Streng wie ein Kondukt«¹⁸⁷ Tempo: $\downarrow = 66$

Začetek: Ker želi imeti komponist prve triole zaigrane *quasi piu mosso*, morajo biti te zaigrane kasneje in ne tako, kot je notirano. Tako je treba igrati vse, *per analogiam* tudi kasneje Cor in *archi*.

t. 11 Poseben problem predstavlja hemiolna triola, ki mora biti zaigrana skoraj tako hitro kot ostale, takt ostane pa enako dolg.

t. 14 Archi naj se zgledujejo po tamb; ki igra, tako kot prej Tr, *quasi piu mosso*. Triole v Cor enako hitro: izvedba z zakasnitvijo. S tem se dobi izreden dramatični efekt. Vedno je treba težiti k zadnji noti in efekt je tu.

4 1 2. Tr daje potrebno dinamično injekcijo.

1 1 V stari Petersovi izdaji: *mit Bogen geschlagenje* bila kasneje opuščena. Samo Tr drže to noto dlje, notacija ostalih pa odgovarja pravkar omenjeni intenciji – v vsakem primeru igrati kratko!

– 3. Pos in tuba morajo prav tako igrati kasneje, sicer se ritem prične podirati.

187 »V odmerjenem koraku kot pri konduktu«

- 1 4 V *Trauermarschu* je treba malo poudarjati (sicer prepunktirane) osminke, da se dobi vtis *pesante*. Cor in Pos naj se na ta način igre opozori.
- 1 6 Samo *pizz* v *divisi* kontrabasih in Vlc ostanejo **ff** do 2, vsi ostali dim.
- 1 7 Formulo Pos igra Mahler na posnetku vedno prepunktirano in neka-ko suho.
- »**Etwas gehaltener**«:¹⁸⁸ opomba se nanaša na tip igre – note so sedaj dolge, prej so bile generalno krajše – tempo ostane skoraj enak, le značaj se menja – vse tone je treba igrati zelo *sostenendo*, *Auftakt* pa malo razširjeno.
- Samo Cb igrajo **mf** in ohranjajo vtis kondukta z imitiranjem *pesante* igre Timp. To je **A**-oddelek (do tu je bil uvod).
- 2 8 Ena od značajskih tipik Mahlerjevih melodik je formula $\downarrow \downarrow \uparrow \downarrow$. Treba je izrazito odstavljati lok – nekakšen *Seufzer*.¹⁸⁹
- 2 12 Tu se vidi, v kakšne barvne nianse zahaja Mahler (Vni II **pp**, Vlc **ppp**).
- Tak tip muziciranja zahteva izjemno večje in zavedne glasbenike, ki znajo in želijo verno slediti tekstu.**
- 10 3 Mahler tudi na tem mestu rahlo prepunktira osminke.
- 7 3 Analogno mesto 7 2, vendar je končni efekt mnogo tišja dinamika kot prej; čez 2 takta **sf** v **p**.
- 1 3 Bruno Walter (kasneje **BW**): *Pause!* Triole **p**, vendar ostro in odločno.
- 3 7 Samo basi imajo notiran **fff**, ostali ne; sami zase izvajajo kadenco.
- t. 77 Velik problem so tu bežno zaigrane pasaže, izven takta. V naslednjem taktu je to dejansko problematično, ker pristanejo basi na svoji spodnji noti prej kot Tr, ki tega napotka nima od kje vzeti – na tem mestu je pač treba 2. polovico takta oddirigirati hitreje in zatem manjkajoči čas nadoknaditi, ter Tr problem razložiti. Druga varianta bi bila, da basi svojo formulo zaigrajo *quasi* v *pentuoli*, pri čemer je s tem mišljena najprej osminska pavza ter zatem vse štiri *veloce* osminke.
- 4 »**Wieder etwas gehalten**«:¹⁹⁰ nastopata dve melodiki vzporedno, od katerih bi lahko samostojno nastopala vsaka. Tokrat Cb v **pp**.

188 »Malo bolj zadržano«

189 Vzdihi, vzdihljaj

190 »Spet malo bolj zadržano«

- 4 5 Zgornja melodika prevzame na tem mesto tipiko spodnje (od prej), spodnja pa od melodike iz t. 2¹².
- 4 9 Mahler je v svoji strassbourški partituri brisal zgornji par rogov.
- t. 111 Akcenti v pihalih zelo izolirani, a mehki
- 5 **B**-oddelek: melodika je tolažeča in po svoji intimnosti neverjetno spominja na odločilni moment 3. st. 1. simfonije (13).
- 6 Menjava predznakov v Vni je sicer bolj praktične narave, pokaže pa obenem na bitonalno naravo pasusa.
- 6 5 Vzgib v Vni I. je vzet iz *Kindertotenlieder*, ki so prav takrat nastajale.
- 7 »**Plötzlich schneller. Leidenschaftlich. Wild**«¹⁹¹ (*mm* $\downarrow = 108$): čeprav igra Mahler na posnetku razmeroma počasi (verjetno iz tehničnih ozirov), sem mnenja, da je ta tempo na nek način *pendant* tempu 2. stavka in zato razmeroma hiter ($\downarrow = 108-104$). Spet dve melodiki: Tr vodi, mi pa dirigiramo Vni! (v partituri **BW** so dodane še Vni III!). Pos igrajo *secco* in v komplementarnem ritmu s Cb.
- L. 1984 sem zapisal še sledečo opombo: relacija 1 : 2, da ostane osnovni ritem kondukta. Misel ni slaba, je pa glede na tempovne intencije Mahlerja težko izvedljiva.*
- Posamezne melodike se je treba naučiti vsako posebej. Ob študiju se posvetiti najprej ansamblu *senza* Vni, zatem posebej violinskemu partu in se zatem naučiti slišati vse samostojne linije obenem in zasledovati njihove horizontalne poti.
- Formalno je srednji del razdeljen na 3 oddelke (40 + 24 + 12). Vsak od njih se prične po *rallentandu* znova v tempu, tako da so dobro razpoznavni.
- 7 4 Izjemno težak takt za Vni! Ta takt determinira tempo.
- 7 11 Linija Vni se povzpne v 1. plan. Kljub nespretnosti naj bo zadnja nota zaigrana vedno v *Aufstrichu*.¹⁹²
- 5 8 Ne vem, čemu je samo na tem mestu drugačna notacija Vni 1. kot v 1 8, kjer se *ribattute* takoj nadaljujejo.
- 8 9 **Erwin Ratz**, ki je pripravil zadnjo izdajo Mahlerjeve 5. simfonije, verjetno ni videl partiture, ki jo je Mahler kupil v Strassbourgu 1. 1905 in ki se sedaj nahaja v dunajski biblioteki (v zapuščini Bruna Walterja v

191 »Nenadoma hitreje. Strastno. Divje«

192 Poteg loka navzgor

njegovi sobi), sicer bi verjetno upošteval njegovo retušo in dodal na tem mestu Vni II, ker Vni. 1. zvenijo tu resnično šibko. Prvi višek tega dela.

– *Schalltrichter auf*¹⁹³ – eno od priljubljenih navodil avtorja, s katerim se doseže intenziven in kričeč zvok. Zanimiva je dinamika: vsi ff, le Vlc **pp** – samo mrmranje.

- 1 **9** *Pesante* oznaka pomeni s težko igro nenadoma razširiti tempo in šele iz novega tempa morda zadnja nota malo širše.
- 9** Drugi del – Vni v drugem planu, vendar razgibano. Zaradi narave igre ne morejo v ospredje, zato samo dobri akcenti; kasneje (t. 203) dobi njihova igra širino in volumen zaradi dodanih Vnl II., a je dogajanje še vedno v **p**.
- t. 202 Dubiozno mesto: Vnl 1. imajo obenem notiran *diminuendo* in *crescendo*. Mislim, da je napačen *crescendo*: Vni 1. naj se pripravijo na nežen **p**, Vla pa naj jim s *cresc.* pomaga.
- 8 **10** (Pripomba G. Mahlerja – kasneje **GM**): Cor soli, ne a 2, pihala **p** (samo barva!). To je za moje pojme dobra retuša, ker bi bila v f melodika predebela in prerobustna, tako pa je *schlank*, kljub **f** v Cor.
- 4 **10** Samo Cb v pizz **ff** – Mahler se je zavedel pomembnosti basovske linije za dobro razumevanje materije.
- 10** Situacija obrnjena – sedaj Tr samo **mf**, ostali **ff**.
– *Viel Bogenwechsel*¹⁹⁴ – zaradi dolgih 1inij se lahko zvok izgublja. Pač pa te oznake ni v **10**7, ker se v višini porabi malo loka.
- 10** 10 Drugi višek; od tu naprej v tempu in *Vorwärts*, tako kot je na dveh mestih pripomnil Mahler. Tu naj Vni II. močno podpirajo Vni 1.
- 8 **11** Vla z močnim akcentom prevzame vodstvo.
- 6 **11** »**Allmählich sich beruhigend – unmerklich zum Tempo I. zurückkehren**«:¹⁹⁵ 22 taktov imamo časa, da upočasnimo tempo za polovico (od *mm* = 108 → 54), da se počasi umirimo, naredimo to najprej učinkovito s *pesante* basi, predvsem v zadnjih 6 taktih pa s *tutti* orkestrom in težkimi akordi. Sploh ne opazimo, da se je na tem mestu formalno že začela repriza!

193 Odmevnike (pihal, trobil) obrniti navzgor

194 »Mnogo obratov loka«: s tem je mišljen kolikor mogoče intenziven zvok.

195 »Polagoma se umirjati – neopazno se vrniti na Tempo I.«

Repriza

- 11 5 Ob: (**GM**: *Schalltrichter auf!*) igra v tempu, ne tako kot prej Tr!, čeprav bi se meni zdelo primerneje igrati tako kot Tr.
- 11 12 Kljub postavitvi H dura se Tr odloči za pot navzdol po sekstakordu do h.
- t. 254 V moji partituri sijajna pripomba za izvedbo prepunktiranega ritma: misliti v triolah na udarec (v *alla breve* taktu) in na zadnjo triolo izvesti notirano triolo!
- 4 12 Tu je hotel Mahler c-cl, ki ima kljub vsemu malo drugačno barvo kot d-cl. Danes se to mesto izvaja z d-cl, ker c-klarineti ni več v orkestru.
- 12 Tu je *Klagegesang*¹⁹⁶ razbit s težkimi vzdihovi v pavzah. Vse je mrtvaško žalostno. (**GM**: *Bild der sinkenden Pferd kopfe*¹⁹⁷).
- 4 13 Tako kot ostale igra Mahler tudi formulo v tem taktu prepunktirano.
- 3 13 Ta takt je v bistvu vstavljen, dodan, zato prihaja na koncu fraze do prekrivanja periodik – fraza se še ni končala, pa se že pričinja nova.
- 13 Vla ima oznako **pp**, Tr pa **pp espr.**, kar pomeni, da vodi v kontramelodiki Tr. **B**-melodika je zdaj še intimnejša, vse se umika v neko letargično držo, tudi tolažba ne učinkuje več tako kot prej, kar dokazuje tudi v
- t. 307 Aluzija na Kindertotenlieder (*»Nun will die Sonne so hell aufgehen,«*¹⁹⁸ – in od t. 313 naprej dobesedno: *»als sei kein Unglück die Nacht gescheh'n«*¹⁹⁹).
- 6 15 Ostanejo le gluhi timpani; naprej je vse vse tišje in tišje. Timp so pojmovani melodično in igrajo začetni motiv Tr!
- 15 Nov, tretji *Trauermarsch*, na začetku igran popolnoma gluho. *Auftakt* odigrati izjemno strogo v tempu; Timp morajo biti zaigrani na način Tr na začetku. Strich²⁰⁰ v spremljavi kaže, da ga hoče imeti Mahler igranega na špici.

196 Žalni spev

197 Slika sklanjajočih se konjskih glev

198 »Sedaj bo svetlo sonce vzšlo«

199 »Kot da se ponoči ni nesreča zgodila«

200 Način lokovanja

- 15 3 Vni 1.: *portato* nad noto: ta bi morala biti zaigrana ločeno na isti lok, vendar Mahler tega na posnetku ne igra. Razlaga je lahko sledeča: če bi bili z akcentom opremljeni le zadnji dve noti, bi to dalo morda misliti, da jih hoče imeti avtor posebej na glas ene, tako pa vemo, da so vse tri note enakovredne.
- 15 7 Nova tematika v Vlc je svobodna refleksija dela melodike srednjega dela v počasnem tempu (t. 165): tam obupano in kljubovalno, tu resignirano. Ta tematika pridobi na pomembnosti v 2. stavku, kjer postane ena od nosilcev dogajanja v počasnem delu (2. stavek/ 7): seveda gre tematika takoj svojo pot – bolj se naslanja na varianto motivike, navedeno v Cor v 16 –, vendar je v svojem začetku tako prepoznavna, da jo lahko mirno primerjamo s to, pravkar omenjeno).
- 16 Oznaka *steigern*²⁰¹ 8 taktov nazaj je pripeljala že do tempa *mm* = 72, kasneje (5 17) predpiše Mahler še *etwas drängend*) pa do *mm* = 92, skoraj do tempa srednjega dela.
- 4 17 Seveda vodimo *archi*.²⁰²
- 17 Kontramelodika, tokrat v Pos, pridobiva na teži in pomenu, vedno bolj nasilna je v svojem trikratnem javljanju. Tretjič doseže (skupaj s Cor) v 1 18 **fff** in se razvije v dolg, tožoč krik.
- 1 19 Naj Tr potegne noto čez taktnico, da ne nastane pavza.
- 19 2 Vlc: lok vsakič vračati na žabico!
- t. 402 Težka sinhronizacija Tr (v igri *piu mosso*) in *archi col legno*: morda je najprimernejši način, da si vsi mislijo v velikih, polovinskih triolah in zaigrajo svojo noto na zadnjo triolno osminko (zamik je le majhen). Izvedba na notiran način (kot normalne četrтинke) bi bil moteč. Seveda velja isto tudi za vsa pihala!

201 Malo vzpenjajoče

202 Godala – strokovna oznaka za skupino v orkestru

2. stavek

*Stürmisch bewegt; mit grösster Vehemenz*²⁰³

Wilhelm Furtwängler je ta stavek označil za »*erste nihilistische Musik des Abendlandes*«. ²⁰⁴ Za ta stavek se brez nadaljnega lahko uporabi izraz *Verschiedenstimmigkeit*, morda nemško različico izraza *heterofonija*, le da ima nemški izraz immanentno horizontalno komponento (*die Stimme*²⁰⁵ se lahko razvija in poteka le v horizontali), heterofonija pa vsebuje za moje pojme bolj komponente, nanašajoče se na harmonijo, seveda pa vsebuje tudi pojem melodične linije, ki gre v smeri, ne oziraje se na ostale relevantne tako vertikalne kot horizontalne parametre.

Formalno se da stavek označiti za sonatnega. Po tumultnem uvodu, kjer so naštetni vsi motivi, ki bodo sestavljali glasbeno maso, sta postavljeni obe kontrastni temi; druga je obenem široko razpreden *Trauermarsch* konca 1. stavka.

Izpeljava (t. 146) se po kratkem izpeljevanju različnih motivov ustavi na kaden-cii VIc, čemur sledi znova široko razpredanje **B-kompleksa**, zatem pa zazveni kot epizoda še navedba **B-teme** 1. stavka. Zatem se kot izraz veselja pojavi 2. epizoda – izpeljanka stranskega motiva. Prvi poskus triumfalne fanfare je zatrt v trenutku (3. epizoda, čeprav to ni).

Repriza (t. 323) se pričenja znova s tumultno motiviko uvoda. **A-tema** je tokrat izpuščena in se namesto nje takoj pojavi **B-tema**. Le kot kratka 4. epizoda se oglasi trobentna motivika srednjega dela 1. stavka in takoj utihne.

Finale: (t. 526) drugi poskus fanfar traja dlje kot prvi in je znova prekinjen s (tretjo) uvodno tumultno motiviko. Nekako zlomljeno, brez prave perspektive se stavek konča.

Zanimivo je omeniti, da se fanfare oglase na koncu 5. stavka še enkrat (seveda modificirane) in napravijo vsebinski lok med obema gigantskima momentoma simfonije.

Še ena posebnost je, ki pa družita oba prva stavka: tempo stranske teme se vrača vedno nazaj v temeljni tempo 1. stavka.

Cel prvi oddelek (do **2**) je za razumevanje težak, ker se pojavi naenkrat nekakšna dvojnost dogajanja: na eni strani dogajanje v *archi* in *legni*²⁰⁶; na drugi strani popolnoma svoja linija Pos in na tretji motiv Tr (**13**), vzeta iz 1. stavka gl. 4 **17**). Najbolje

203 divje zagnano; z največjo silo

204 »prva nihilistična muzika zapadnega sveta«

205 Posamezni glas v partituri

206 pihala

je študirati materijo brez omenjenih instrumentov in jih dodati šele kasneje, ko material že obvladamo.

Dirigentsko-tehnično je začetek težak zaradi svojih *ritardandov*: morda je dobro vaditi najprej v tempu in šele zatem tako, kot piše. Roka mora biti stalno v gibanju! Vsakič se gib upočasni na 1. dobo, na 2. dobo pa je že v tempu.

Periodika začetka: 4, 2 + 4, 4 + 1, 2 + 4, 4 + 1, 4. Vidimo, da je konstrukcija razmerna simetrična, če vzamemo takte v okviru kot celoto.

- t. 3 Silno težak za dirigiranje zaradi *ritenuta* v 1. pol. takta: dodati udarec in mehko ponoviti gesto 1. dobe je zelo riskanten maneuver; bolje je na 1. dobo upočasniti gib in si pri 2. dobi pomagati z levo roko v tempu (Vni so tako ali tako na levi strani!) in jo silno vehementno oddirigirati!
- t. 5 Oznaka *a tempo* izgleda morda na prvi pogled odveč, vendar želi avtor, da od tega trenutka dalje teče skladba strogo v tempu, kar doslej ni bil slučaj.
- t. 7 Motiv none bi lahko smatrali za **Urmotiv** tega stavka (**motiv β**). Podvržen je najrazličnejšim permutacijam, pač glede na trenutno razpoloženje.

Ta motiv srečamo že v 1. stavku (15), vendar tam še nima take teže kot tu; tam ima ta motiv bolj spremljevalno funkcijo.

- 1 Motiv Cor se nadaljuje v Tr (gl. opombo zgoraj!). Le-ta živi svoje življenje: vedno bolj se krči, vsakič ima ton manj.
- 2 3 **A-tema** je silno energična; v 3 taktu pa se s skokom v zg. oktavo dotakne motivike **β** in s tem potencira enovitost motivične gradnje stavka.
 - S periodiko nisem zadovoljen, ker je nekako dvojna. Po Swarowskega naziranju je treba melodiko postavljati glede na bas in v tem primeru je to 2, 6 + 4, 4 + 4, glede na sopran (Vni) pa bi prav lahko bila 2, (6 + 3) + 3 + (2 + 2 + 2) + 3. Vprašaj študente o njihovem mnenju!
- 6 3 Floskula v Cor je dejansko različica glavnega **motiva α** (namesto none sekunda, a igrana v obe smeri).
 - 3 Fanfarna motivika spada med epizodne (**Ep. 1**).
- 3 5 Mahler je v svojo strassbourški simfoniji dupliral 1. Vni z Vni II.

4 5 Transponiran motiv uvoda (t. 9) in njegovo precej svobodno nadaljevanje (tudi s Pos).

5 Motiv none nam je znan že od prej (t. 9 – **motiv β**), vendar je bil tam konstitutivne narave, tu pa je le spremljevalna floskula. Fl **p**, cl **pp!**

– Prepletanje 1. in 2. stavka se pričinja: zadnja tema 1. stavka (pod temo razumem seveda melodiko, ker Mahler tém ne uporablja, pri njem gre, kadar bi lahko o temah govorili, za signifikantne motive, ki tvorijo bolj gradbeni material – gl. motive **α** in **β**) nastopa tu kot **B-tema**.

– Spremljava kaže drugačno strukturo, kot je notirana: sestavljena je iz 3 različnih ritmičnih formul (dolga: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | kratka: ♪ ♪ ♪ ♪ | podaljšana: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ |), ki so razmetane po vsem prostoru.

Motiv β pride vedno skupaj z motivi **a** in **a'** na zadnjo noto (v notnih primerih so označeni kot **M³** in **M^{3a}**). Za boljše razumevanje pasusa je dobro naučiti se kot osnovo najprej 8 taktov od 5|6 naprej (ker so ritmično v soglasju z melodiko) in šele zatem sam začetek.

Mnemotehnično obstajajo različne metode za memoriranje večjih odsekov:

- per analogiam: na analognih mestih se definirajo razlike in se (potem ko smo se naučili 1. pasus) učimo le razlik;
- po oddelkih: učimo se vsak kompleks za sebe in komplekse med seboj šele kasneje povezujemo;
- aksiomatično: ta tip učenja je najmanj sistematičen, ker se učimo material tako, kot prihaja, ne da bi se spraševali o notranjih vzgibih.

t. 87 To pot pa nimamo opravka z dvema avtonomnima melodikama, temveč obe skupaj tvorita melodično celoto – melodika postane razpoznavna šele z njeno dvoglasnostjo! Kasneje – v (6 6) – se jima pridruži še tretja v VlC.

1 6 Nonšalantne vzporedne kvinte – v takem tipu vodenja glasov se jim je težko izogniti.

6 1 Na ta osnovni vzgib zm. 5 naveže Mahler motiviko 1. stavka (10 6), le da je tokrat bistveno bolj nežna in se njena dinamika odvíja načelno v **p**.

- [6] 9 Z nakazanimi poddelitvami voditi *pizz* v Vni II. Spet je spremljava uravnotežena (tako kot prej v [5]6) in je koncipirana v sosledju motivov $M^3 - M^{3b}$.
- [7] »*Das Fortspinnen der Melodik*«²⁰⁷ – v širokem zamahu zastavljen motivični material **B**¹, ki ga poznamo že iz 1. stavka (1. st. 7 [10] in [16]), se v svoji melodiki nenadoma spet obrne k melodiki cl v t. 10 [6] in se analogno nadaljuje, vendar s povsem drugačnim razvojem melodike. Pomenski citat je dolg le 8 taktov.
- Mnemotehnično pomagalo: omenjena melodika je osemtaktna in ima vsakič tudi osemtaktno nadaljevanje. Ne glede na osnovno dinamiko melodika vsakič crescendirata in vsakič se po 2 taktih pojavi **p sub** in znova *crescendo*. Ta postopek se vedno ponovi trikrat!
- Kot uvod v to dogajanje lahko smatramo že kontrapunktično pojmovano melodiko cl v t. 87, ki je motivično zelo blizu omenjenemu **B**¹ materialu. Za pomnjenje je bistveno nadaljevanje (*das Fortspinnen der Melodik*): prvič prevzame to vlogo Vla → Vni (6 [6]), drugič Vlc (4 [8]) in kasneje (**13**) speti Vni: tokrat jim vodstvo prevzamejo basi z novo, agresivno lastno potjo.
- Kot vidimo, oblikuje Mahler svojo materijo povsem suvereno, jo gnete v najboljši maniri klasičnih mojstrov ter si ob tem izmišljuje še vse mogoče stranske melodike, motivike in ritmične floskule. Vsak instrument gre svojo pot v svoji imanentni logiki.
- [7] 3 Vla: zelo dramatično poudarjen alteriran ton!
- [8] 5 *Abgesang*²⁰⁸ **B**-melodike je zgrajen zelo premišljeno – glej samo zadnje note v 1., 3. in 5. taktu (c, d, e, ki se končajo na fis v [9])! V tej motivični seriji so Ob in *pizz* v Vni II zvest spremljevalec Vni I. Zanje so potrebni močni impulzi.
- 4 [9] Cor je tokrat notiran 2 dobi kasneje – sicer bi bil cel pasus dveh taktov popolnoma ponovljen.
- [9] Mahler poseže po uvodnem materialu in s tem naznači pričetek izpeljave.

207 »melodična vleka, prêdenje«

208 odpev

Izpeljava

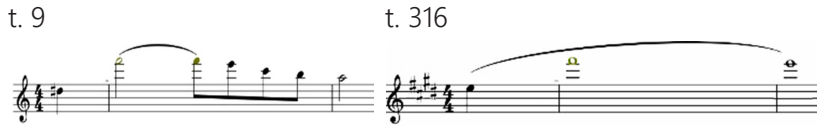
- Uvodni material brez *rit.* ter v Vnl 1. epizodna tema **Ep¹**, v 4 **10** avgmentiran njen 2. takt ter v
- 10** 3 avgmentirano navedena samo glava teme (Vni II.). Iz nje se izvije v Cor nekako samoumevna nova melodika s svojo logiko; iznenada vidimo, da je ta motivika v
- 10** 5 Cor močno modificirana **A-tema**, nič več auftaktna (manjka ji predtaktni ton, čeprav *predtakte* slišim), s štirikratnim ponavljanem osnovnega motiva in drugačnim zaključkom. Prav zaradi manjkajočega 1. tona ima človek občutek, da je tema predstavljena v inverziji!
- 10** 8 Razloži, zakaj **ff** < **ff** (prvotno je bil na tem mestu notiran le **f**, ki pa je bil verjetno Mahlerju prešibak in je dopisal še en **f**).
- 6 **11** Nova epizodna motivika **Ep²** se izvije iz ritmike 2. takta **Ep¹**. Pásus je kratek in njegov konec spet naznani fanfara Tr z **motivom M⁴**.
- 11** Za razumevanje tega prehodnega pásusa je izjemno važno poznavanje harmonične podstati.
- t. 189 **Langsam**: *fermate* – vsakič obstati z roko zgoraj; vsakič z levo roko odmah.
- t.194 Vlc soli sempre *sul tasto*; v tem taktu se mi dozdeva, da je potrebna mala agogična finesa za večjo dramatičnost, mali *stringendo* in takoj za *Vorschlagom* igra *aTempo*.
- t. 204 Nujno pokazati vstop V1a!! Mnemotehnično se da ta vstop zapomniti tako, da je v 4. frazi treba dati vstop V1a po 4 taktih.
- 1 **12** Kljub *accelerandu* od *mm* = 48 do *mm* = 56 napraviti akcente *seufzend*, s slišnimi pavzami.
- 12** *Trauermarsch*, vendar zaigran brez patosa, bolj umirjeno, le kot pričetek in vzgib za nadaljnja dogajanja.
- V odnosu na analogno mesto v ekspoziciji je spremljava podobna, imamo pa ves čas spremljevalno melodiko v Vlc (ki načenja melodiko **A-teme**) in kasneje v cl in fg. Od **12** do **13** dogajanje približno enako, kasneje pa gredo dogodki svojo pot.
- Primerjaj oba pásusa na ta način, da se pri vajah s klavirjem obe mesti izvajata eno za drugim, da se ugotove razlike!

- 12] 6 Kako daleč že gre razvoj harmonij, pokaže ta takt: važne so posamezne melodične linije, zaradi česar prihaja po horizontalno popolnoma logični poti do *clustrov*.
- 13] Motiv v basu naj bo kljub počasnemu tempu aktiven, dovolj bister in naj diktira razvoj tempa. Naj bo spominska opora prav ta motiv: najprej cel tritaktni motiv v basu (**Ep^{1a}** – brez 1. takta) in zatem (že po 2 taktih) v Cor; v t. 236 dvakrat samo glava; znova v t. 242 cel motiv, sledijo pa mu dvakrat trikratne navedbe glave.
- 13] 5 »**Von hier an nicht mehr schleppen**«:²⁰⁹ razmeroma ohlapno navodilo, ki ne pove, do kod je treba v tempu gradirati: glede na materijo v 6 14] je treba v 18 taktih postopoma priti do Tempa I. (seveda ne upošteva *ritardanda* v zadnjih 2 taktih). Kljub vsemu pa tumultna motorika začetka tu še ni igrana v tempu! Cel pasus obvladuje **Ep^{1a}**.
- 7 14] Divji dinamični zagoni.
- 14] Material bi se moral razrešiti v es-mol, razreši pa se v njegovo VI. stopnjo! Nov izbruh gneva in strasti!
- V bistvu dvojna periodika: basi se gibljejo v periodiki 3 x 4, v zg. glasovih pa je treba raču nati periodiko od 2. takta naprej, in sicer 2 x 3 + 1 + 4.
- 14] 5 konstrukcija imitacij je glede na 14] tu obrnjena: Tr bi morala nastopiti 2 takta kasneje.
- 14] 9 Iz trojnega vzklika v pihal v mali noni na začetku se v avgmentaciji izvije popolnoma nov pomen te motivike, in sicer v smislu, kot Mahler uporabi tudi v 1. stavku 4. simfonije: »*Der grosse Appel*«. ²¹⁰ Ta motivični sklop nastopa vsakič ob pomembni vsebinski spremembi materije, zato si ga je dobro zapomniti!
- 15] Na tem mestu je Mahler dodal Tr; **fff** se zruši sam vase; v drugem delu takta igrajo pihala mirno, kot da se ni nič zgodilo.
- Ena od srčik te simfonije je ta melodika, ki jo je treba izdelati skrajno nežno. Cel pasus je vzet [motivično dobesedno iz 1. stavka] (celih 14 taktov od 14] naprej), le da je prekomponiran. Ima pa sedaj malo vedrejši podton; tudi ni več kompletna v sekstnih postopih, temveč se avtor zadovolji (v 15] 5) samo z nakazovanjem motivike v sp. glasu.
- Razmeroma težko mesto, ki ga je treba orkestru dobro razložiti!

209 »Od tu dalje ne več zavlačevati«

210 Veliki zov, veliki klic

- 15 9 Preobrat v razpoloženju nakazujejo kratki vzkliki (Vni I.), ki kažejo na bodoče veselje.
- 1 16 Vni II. in angl. rog imajo važno amalgamatorsko funkcijo skupnega imenovalca oz. osi pri teh težko razumljivih modulacijah, zato naj bo v obeh taktih zares prisotna in razločno zaigrana. Ena najlepših in najdrznejših Mahlerjevih funkcionalnih modulacij!
- 16 3 Poddeliti – za pravo poddelitev ni časa, zato poddelitev samo nakazati
- 16 4 Pazi: v Vla kljub *ligaturi dis – des!* To bi lahko bila napaka in bi morala biti že prva nota *des*.
- 16 5 Do tu sta bila v igri le dva razpoloženska momenta: diabolični in funebralni, sedaj se jim pridružuje še tretji moment navidezne odločnosti in veselja; epizodno mesto varljive radosti kot prehod v reprizo; vsebinsko je seveda važen kontrastni efekt ob nastopu reprize. Zanimivo je, da se melodika izvije iz motiva male none (motiv β , ki na začetku spremlja ritme pogrebnega marša; sedaj dobi optimističen naboj, še posebej v imitaciji, kjer nastopi kot navidezen interval velike none (ker opazimo, da se sedaj nahajamo v Des duru) in se razvije v razposajeno motiviko (varljivega, navideznega) veselja.
- 16 5 Težko opazimo, da Vlc v oktavi imitira Ob/cl. Zato je treba spodnji glas potencirati – naj bo celo glasnejši od zgornjega glasu! Vaditi oba glasova posebej, da zaznata imitacijo!
- 16 8 Nadaljevanje *fröhliche Melodie*²¹¹ se izkaže kot izpeljanka motiva Ep^2 , zato jo imenujmo Ep^{2a} .
- Imitacija Vlc nas aludira na veselo igro dveh otrok, ki tekata radostno en za drugim.**
- 5 17 Občutek radostnega prerivanja ima svojo osnovo tudi v spremenjeni metrični sliki, ujeti v $\frac{2}{2}$ takt: dejansko se tu nahaja serija različnih taktnih načinov: $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{3}{2}$ (2x), $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$ (3x).
- 7 18 Tr, Pos: *ritardando* ob že označeni generalni oznaki bi lahko pomenil le pomembno širok *Auftakt*.
- Končno smo doživeli trenutek metamorfoze: osnovni motiv M^2 oz. glava teme se pokaže v novi intervalni luči:



Tudi popolnoma nov značaj ima sedaj to mesto: prej *konfliktgeladen*,²¹² sedaj *befreient-strahlend*²¹³

- 18** 1. dobo poddeliti, da dobimo mero za nov tempo. Akord se dobesedno sesuje v spodnjo oktavo.

Repriza

nastopi z vso vehemenco: motiv **β** sedaj štirikrat, v intervalu velike none, kot smo ga spoznali par taktov pred tem v fanfarah (6 **18**). Medtem ko smo imeli v ekspoziciji Pos. z njihovimi akordi na osnovnem tonu, imamo sedaj različne postavitve (C, e, c), ki v dialogu odgovarjajo zm.7 Cor na 1. dobo.

- 6 **19** Napotki Cor kažejo, da mora postati ton ob neverjetnem *crescendu* prav nasilen: *gestopft, Schalltrichterr auf, offen*.²¹⁴

– Vni igrajo s celim lokom! Polovinka iz 9. takta na začetku se sedaj razvleče čez 4 takte v neverjetno intenzivnem ponavljanju tona, preden se razreši.

- 2 **19** Primerjava z začetkom pokaže, da je 12 taktov pomensko ponovljivih (v motoriki in ritmičnem *duktusu*, seveda pa so harmonične in melodične poti drugačne).

- 19** *Stretta* fanfar. Od vseh njih so samo Pos. enake kot na začetku, ostale so dodane.

- 19** 7 Harmonično je sedaj situacija veliko bolj nemirna kot v ekspoziciji (C⁷, A⁷, ki se izkaže kot subdominanta kasnejšega e mola).

- 7 **20** Motivično gledano Vni ponovijo 5 taktov od prej (2 **19**), bas pa postane enakovreden in v svojem 3. taktu imitira 4 takte violinske linije iz t. 342. Zaradi njegove samosvoje poti se v 2 **20** situacija izkaže kot bitonalna: basi se gibljejo v e-molu, soprani na dominantni F-dura, vendar alterirano, tako da lestvica odgovarja e-molovi!

212 Konflikten

213 Osvobajajoče žareč

214 Zadušeno, odmevnike obrniti navzgor, odprto.

- 20 4 Namesto heroične teme ekspozicije (**Tema A**) se tu pojavi melodika *Trauermarscha* iz 1. stavka (v tem stavku **tema B**), kot jo najdemo že pri Cor v 12 vendar avgmentirano, tako da ostanemo v hitrem tempu. Melodika po 6. taktu prevzame tipiko **A-teme**.

– Silno širok *Auftakt!* Ta tema je imela prej značaj obupa in strtosti, sedaj pa postane kljubovalna – vendar ne vesela!

Mahler dobesedno prekipeva od invencije, meša že znane melodike med seboj in odkriva nove kombinacije.

V tem oddelku tečejo vzporedno 3 melodike:

Vni **B** (od 5. takta v Vlc nadaljevanje **A**)

pihala osnovni motiv **M²**

Cor, Pos **B¹** (od 9 takta naprej)

spremljava ritmične formule, ki vsakič spremljajo *Trauermarsch*

Motivična stretta torej, ki zahteva do potankosti izdelati vsak glas, sicer se zmede vse in dobimo enolončnico.

- 2 21 Cor se za trenutek vzdigne nad Vni I.
- 21 Gl. opombo 7! – tu je njeno nadaljevanje: tokrat imajo vodilno vlogo Vlc → Vni I.
- 22 Na tem mestu so prej basi držali osnovni ton a, vendar se mu je Mahler odpovedal, da bi Timp prišli bolj do izraza.
- 22 5 Basi izometrično marševski koraki! Kratka reminiscenca 1. stavka, le kot prehod – kratek **intermezzo** 8 taktov.
- 23 Ponovitev 2. dela **B-teme** (7), le s to razliko, da v 5. taktu tega oddelka (v 23 5) dominira sp. glas (Vni, Vlc), zg. glas v Cor in Pos pa je **p** (intonacije obeh glasov so v tem taktu zamenjane!!); Mahlerja ne moti, da disonance ne razrešuje navzdol, nasprotno, povsem neženerirano pelje glas navzgor.
- 23 7 Nerazrešena disonanca v Vni II. na 3. dobo paralizira dogajanje, zato je treba novih moči za nadaljevanje
- t. 408 Nadaljevanje pripombe v 7 in 21 – primerjaj vse analogne pasuse!
- 24 Tr gredo s fanfarami svojo pot in se ne ozirajo na nikogar! Bas je v konkordanci z Vni in nikakor s Tr!

- [24] 5 **Nicht eilen:**²¹⁵ v bistvu je to *rallentando*, razrešitev v **fff**.
- [24] 9 **Wichtig:**²¹⁶ ta takt je po težkem **ff** pisan v *diminuendu*, kot da si od vsega utrujen, vendar iz istega razloga Vni kot v onemoglem besu zaigrajo spet **ff** in v njem vztrajajo, kot da gre za poslednje kaplje energije.
- Basi zaigrajo motiv, ki nekako pomirja – vendar ne, iz njega se izvije samostojna linija, ki priganja naprej in ki mora biti slišna skozi vseh 36 taktov! Od takta [25] naprej naj basi vodijo tudi v *stringendu*, oni naj dajejo ton celemu oddelku!
- Najbolje je z basi ta pasus zvoditi posebej.
- 8 [25] Eno temeljnih spoznanj tega stavka, z grenkobo, energijo dokončnega od tu dalje gradacija v enem loku do kulminacije v koralu.
- [25] Basi: **wild:**²¹⁷ vztrajati v **ff** – bas tu drži svojo vodilno vlogo (pa čeprav je **BW** v svoji partituri to vlogo pripisal Vni!) in v njej vztraja – primerjaj ta pasus od 5. takta dalje z analognim mestom v ekspoziciji (gl. [13]5): kakšna razlika! Ravno tako bitonalno mesto, vendar prej **pp** in nežna igra, sedaj popolno nasprotje: **ff** in neizprosna vztrajnost na svoji poti.
- [25] 8 Harmonični razvoj spremljave (Pos, Tr) gre v smeri linije basov v B dur, v Cor pa se nenadoma divje oglasi še es-mol, tako da dobimo bitonalne postavitve. Bitonalnost in bitematičnost – tu igra dejansko vsak na svojo stran – silna koncentracija energij!
- [26] Ta takt je sedaj drugače konstruiran: dodana je linija basa v sp. terci (glede na Vni II.) in nanj šele odgovarja Cor, ki je bil v ekspoziciji notiran 2 takta prej. Tako pomemben je ta dialog, da ga Mahler v popolnem štiritaktju ponovi še enkrat.
- Nova pojavna oblika **motiva β**: tokrat je interval decima, ki naznanjuje nove čase!
- 1 [27] *Ritardando* samo na 2. dobo, do tod pa strogo v tempu, Ne ostane nam nič drugega, kot poddeliti udarec.
- [27] Ne tako glasno in triumfalno kot v 5. stavku. Vprašanje je, čemu je pravi **fff** (šele kasneje, v t. 6 [28]) samo v Cor. Mislim, da je to tiskarska

215 ne hiteti

216 težko, silno

217 divje

napaka. Da spoznamo prave metrične karakteristike korala, ga moramo diminuirati v razmerju 1 : 4 (v notnem primeru Tr in B):



- 27 3 V tem taktu dihati le, če je zares potrebno.
- 28 Kaj pomeni Tempo I.? Morda *mm* = 108?
- 2 29 Oznaka Mahlerja je signifikantna in jo razumem kot močan *rallentando*.
- 1 30 Silno zanimiva notacija, ki pokaže, kako počasen naj bi bil dosežen tempo v *rallentandu* (*mm* = 72!). Avtor želi s tako notacijo doseči, da se formula igra v tempu.
- Akord, harmonično zadržan, se ne razveže; Cor z anticipacijo povede poslušalca v novo situacijo.
- 30 **Tempo I. subito:** vzeti malo počasnejši tempo, igrati s težo (*mm* = 96), sicer se nam hitrost kasneje lahko maščuje! Misli na triole v 31 ter močne akorde v 32! Čeprav je akord nominalno 9_7_3 , ga slišimo bitonalno; \flat v basu ostane tudi naprej in cel čas daje enak vtis.
- 30 5 V *pizz* Vni II. se kažejo obrisi akordike Pos na začetku.
- 2 31 Tr anticipira razrešitev \flat v \underline{a} . Enako storijo kasneje Vni, medtem ko ostali še vedno držijo \flat in ga šele v naslednji osminki razrešijo v isto smer.
- 31 Triolna floskula v godalih je v bistvu izpeljanka motivike **M**¹, le da je kot take ne spoznamo!
- 31 5 Basi \underline{des} , soprani \underline{d} . Včasih se zdi, kot da gredo glasovi res eden mimo drugega.
- 4 32 *Klagende Schreie*:²¹⁸ Pos spadajo k Vni, Cor k basom
- 3 32 Lokovanje je slabo: bolje je igrati dolgo noto na en lok in z *Aufstreichom* poudariti izvor motiva: to so die Walküren!
- 32 6 Kataklizma.
- 5 33 Od 2. dobe naprej ostro dirigirati, da obdržimo sinkopirana godala pod kontrolo.

33 Zelo položen *spiccato*!

– Močno avgmentiran 4. takt motiva **β**, ki se nadaljuje, tako kot na začetku, z motiviko **M¹**, le da je vse nekako ubito, brez energije.

t. 571 Stavek se končuje z razdrobljeno motiviko **β**, ki se popolnoma brez-ciljno ponavlja in se vtopi v zadnji, skoraj neslišen ton Timp.

t. 573 Samo Pos se ne drže predpisanega ritma in vstopijo polovinko kasneje. Samo zadnje 3 takte dirigirati *a quattro*.

3. stavek

Scherzo

GM: »Der Satz ist enorm schwer zu arbeiten durch den Aufbau und die große künstlerische Meisterschaft, die er in allen Verhältnissen und Details verlangt. Die scheinbarre Wirrrnis muß, wie bei einem gotischen Dome, sich in höchster Ordnung und Harmonie auflösen ... Die Akkordführung ist so schwer, besonders bei meinem Prinzip, daß sich nicht einmal etwas wiederholen darf, sondern alles sich heraus weiter entwickeln muß. Die einzelnen Stimmen sind so schwierig zu spielen, daß sie eigentlich lauter Solisten bedürfen.«²¹⁹

(pismo Natalie Bauer-Lechner 1901).

Mahler je ta stavek razumel kot najpomembnejši v celi simfoniji in vidi se v njegovi partituri ob neštivilnih skicah, kako si je prizadeval napraviti ga čim bolj transparentnega, razumljivega. To je nekakšna nočna mora, kjer se menjata »ein wild übermütiges Scherzothema und ein wienerisch verträumter Walzer«²²⁰ (Dömling). Sam je zapisal:

»Das Scherzo ist ein verdammter Satz! Der wird eine lange Leidensgeschichte haben! Die Dirigenten werden ihn fünfzig Jahre zu schnell nehmen und einen Unsinn daraus machen, das Publikum – o Himmel – was soll es zu diesem Chaos, das ewig aufs Neue eine Welt gebärt, die im nächsten Moment wieder zu Grunde geht, zu diesen Urweltsklagen, zu diesem sausenden, brüllenden, tosenden Meer, zu diesen tanzenden Sternen, zu diesen verathmenden, schillernden, blitzenden Wellen für ein Gesicht machen? ... O könnt' ich meine Symphonien fünfzig Jahre nach meinem Tode uraufführen!«²²¹

BW: »Die Instrumentation brachte das komplizierte kontrapunktische Gewebe der Stimmen nicht zur Klarheit.«²²²

219 »Stavek je izjemno težak zaradi svoje strukture in umetniškega mojstrstva, ki ga zahteva v vseh odnosih in detajlih. Navidezna zmešnjava se mora, tako kot pri gotski katedrali, razrešiti v najvišjem redu in harmoniji... Vodenje akordov je tako težko, še posebej pri mojem principu, da se ne sme nič še enkrat ponoviti, temveč se mora dalje razvijati. Posamezne glasove je tako težko igrati, da dejansko potrebujejo samo soliste.«

220 divje objestna scherzozna tema in po dunajsko zasanjan valček

221 »Scherzo je preklet stavek! Ta bo imel dolgo zgodovino trpljenja! Dirigenti ga bodo 50 let prehitro izvajali in iz njega napravili nesmisel, kakšen obraz pa naj publika– o nebesa – ob tem kaosu, ki vedno znova rojeva nov svet, ki se v naslednjem trenutku razsuje, ob teh prazvokih, ob tem hrupnem, rjovečem, bučnem morju, ob teh plesočih zvezdah, ob teh zadihanih, bleščečih, bliskovitih valovih napravi?...O, ko bi lahko izvedel moje simfonije petdeset let po moji smrti!«

222 Instrumentacija ni prinesla jasnosti v komplicirano kontrapunktično tkivo glasov.

Stavek je na nek način *Hommage a Wiener Walzer*, seveda na svoj način, *per negationem*. Karikatura glasbenega hita izhajajočega 19. stoletja, menjajoča se z vizijo lepših svetov – to spada na epitaf preteklega stoletja.

Kjer je mogoče, z agogičnimi finesami aludirati na specifične izvajanja. Tako mesto je npr. takoj v 6. taktu in kasneje v 5 [2].

Tempo: ♩ = 166. Mahler se je kljub jasni aluziji na dunajski valček odločil za malo zmernejši tempo, verjetno zaradi komplicirane strukture. Pri tem pa sem mnenja, da bi karakteristike dunajskega valčka prišle do izraza le, če se kljub zmernemu tempu dirigira, kjer je to mogoče, *in uno*, sicer *a tre* ter nakazovati poddelitve, kjer je to potrebno.

Gustav Mahler je ta stavek sicer imenoval Scherzo, vendar to ni scherzo v formalnem, temveč v vsebinskem smislu. Formalno je ta stavek zgrajen v formi sonatnega rondoja, vsebinsko pa predstavlja, kot sem že omenil, sarkastičen pogled na glasbene modne tokove tistega časa, konfrontirane s »pravo« muziko najintimnejše avtorjeve izpovedi.

Formalno se konfrontirajo ne posamezne teme, temveč zaradi obsežnosti skladbe celi tematski odseki. Predvsem v **A-delu** se nizajo motivike istočasno ena vrh druge in ta moment napravi stavek mnemotehnično tako težko obvladljiv.

Pri podrobnejši analizi pa prihajajo na dan neke posebnosti, ki jih je treba omeniti:

- vsak začetek **A**-dela se pričinja s 3 takti uvoda
- osnovna periodika je šesttaktje, ki kasneje seveda variira, vendar predstavlja solidno osnovo za strukturiranje stavka in memoriranje. Zaradi dirigiranja *in uno* se ob šesttaktju poslužujemo formule za dirigiranje X //.
- nekatere motivične skupine nastopajo vedno v enaki periodiki, tako npr. **Ep²**, ki vsebuje vedno 5 taktov; njemu pa sledi vedno kromatična projekcija **K²**.

V tem stavku se Mahler pokaže kot mojster kontrapunkta, eden od treh zadnjih velikih kontrapunktikov (**Mahler, Strauss, Reger**). Z veliko fantazije in z izjemno sposobnostjo prilagajanja motivov trenutni harmonični situaciji ustvarja kolose, kjer noben glas ni nepomemben in kjer se vsak giblje po svoji imanentni logiki. Zato je ta stavek tako težak in naporen za poslušalce. Za izvajalce pa je naporen tako fizično kot interpretativno, predvsem za tiste ansamble, ki ne poznajo fines in agogičnih zahtev dunajskega valčka.

Ma

Ma1

Ma2

T1

K1

K2

K2a

K3

K4

K4a

Handwritten musical score for Gustav Mahler's "Perilegomena". The score is written on ten staves, labeled Ma, Ma1, Ma2, T1, K1, K2, K2a, K3, K4, and K4a. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The T1 staff includes the markings "rit" and "rallente". The K1 staff features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The K4 staff includes a vertical text annotation: "K4a: Vokal: Mahler: 12. simfonia, 1911".

Začetek: če odmislimo prve tri takte uvoda, se tema pojavi trikrat, dvakrat v Cor in enkrat v basu, vsakič spremljana z drugo kontramelodiko. Zaradi preglednosti bom teme imenoval **T**, spremljevalne melodike z **K** (= komentar, kontrapunkt), osnovne motive pa z **M**. Periodika je v tem stavku zaradi čestega dirigiranja *in uno* silno pomembna, zato jo na začetku navajam:

	6 + 6	6 + 5	8 + 7
3	[4 + 2] + [4 + 2]	[4 + 2] + [4 + 1]	[6 + 2] + [4 + 3]
	T¹	T^{1a}	T^{1(b)}
	K¹	K²	K^{2a}
	M^a	M^{a1}	M^a

Na prvi pogled je zgradba malo komplicirana. Naloga dirigenta pa je prav v tem, da balansira tako zvok, kot hierarhično uredi vse melodike. Šele tedaj postane materija pregledna.

t. 6



Vsi instrumenti, ne samo cl in fg na tem mestu, morajo igrati *wienerisch*, s kratko drugo in z zakasnelo 3. dobo.

[1] 3

Vsako od treh melodik izdelati posebej!

[1] 7

Petdelna gesta, ker je 1 takt v melodiki izpuščen; v 3 [2]pa je 1 takt dodan!

Preobilje dinamičnih napotkov izkazuje neko imanentno nervozo. Pravi izraz tega stavka pa se dobi šele, ko se vsi napotki dobesedno upoštevajo.

[2]

Epizoden moment: nova motorika (**Ep1**) se bo še mnogokrat pojavila – treba je paziti, da tempo ne zdivja, zato je dobro malo potencirati Abstrich.

[2] 4

Tipična formula v Tr v [2]4



mora biti prav tako zaigrana »wienerisch«, tj. z razmeroma hitrimi in močno poudarjenimi prvimi osminkami. Nič ne de, če osminke niso sinhronizirane z Vla! Periodika je pri tej epizodni motiviki vedno pettaktna!

- 2 9 4. nastop teme v basu je v molovi preobleki, vendar s karikiranim kontrapunktom **K¹**, ki zveni, kot da bi se gledal v ogledalu Panoptikuma – namesto diatoničnega postopa v zg. oktavi nenadoma pol-tonski, karikiran! Periodika je tu zopet 6 + 6.
- t. 54 Ob **p sub** v Vni ostane bas v 1. planu s svojim **f**, na začetku pa je bilo ravno obratno – basi **pp**.
- t. 57 Tako kot vse v tem delu je tudi **tema A** v *Cor obligato* močno karikirana, nekako stisnjena.
- t. 60 Tudi v tej epizodni temi (**Ep. 4**) ostajata periodika (4 + 3) in vsebinski segment vedno enaka in vedno ji sledi 6 taktov teme.
- 6 3 6. nastop teme – *Abgesang* – je močno skrčen na 6 taktov. Ob njem se v Vni I. pojavi tema v inverziji – **A¹**.
- 3 Dve različni notaciji – fi in Vni – izjemno zanimiva zvočna kombinacija!
- To mesto je dobro predvsem na vajah dirigirati *a tre* in šele potem, ko je dobro izvežbano, preiti na dirigiranje *in uno*.
- 3 3 Skrajni dinamični kontrasti – kot dva svetova. Originalno lokovanje je dobro, le tempo ne sme biti prehiter.
- Spodnji part Vni I. div. igrajo deloma *pizz* in deloma *arco*, razmeroma nerodno zaradi tempa. Predlagam, da omenjena skupina Vni I. zamenja način igre z Vni II, tako da le-ti igrajo *arco*, spodnji Vn II. pa *pizz* – razlike v končnem efektu ni, le malo manj zadreg.
- 3 7 Zvončki igrajo osnovni ton, zato pride do disonanc z Vni 1.
- t. 83 To karakteristično motoriko zaigrati vsakič pri žabici in se zatem umakniti na sredino. Težava je le v tem, da lahko tempo zaradi **ff** malo uide iz rok. Razlika v notaciji Vni II. div. je v tej dinamiki in tempu nepomembna, ker ena grupa požre drugo.
- To tritaktje je bilo na začetku eno samo, zdaj sta dve; vsakemu je v 2. taktu dodan epizodni motiv.
- 3 4 Doslej najbolj dinamično razburjena notacija: *crescendo* vsakič do **f** in **p sub**, na njihovo mesto pa po 4 vsakič stopijo basi z akcentuirano 1. noto.
- 2 4 Epizodni motiv fanfarnega cl se takoj ponovi v Vni II: čeprav se to ne sliši, naj služi kot ilustracija, da si je Mahler povsod prizadeval, ustvariti logične in melodično relevantne pasaže v vsakem instrumentu.

- t. 108 Cel pasus 12 taktov praktično ponovljen (13 **3** -1 **3**).
- 6 **5** Praktično dobesedno ponovljen *Abgesang* od prej (t. 67) – nepredvidljiva, razmeroma nelogična modulacija.
- 5** Nova, jovialna **epizodna tema** služi kot prehod v srednji, zasanjan del. Nujno dirigirati a 3, sicer se vse razleti.
- Mahler je ob Vni I. in II. kasneje dopisal vsakič *diminuendo*, tako da se zares sliši le vsak začetek. Samo v t. 6 **6** je zapisal *crescendo* navzdol do b.
- 6** **Etwas ruhiger** – **B**-del.

Gustav Mahler je imel na dunajskem konservatoriju sošolca, za katerega je kasneje dejal, da je bil le-ta najbolj talentiran od vseh in da se je od njega največ naučil. To je bil **Hans Rott**, mladenič, ki je pri 18 letih napisal simfonijo in jo dal v oceno Johannesu Brahmsu. Ta pa mu jo je vrnil približno z sledečimi besedami: »Tega pač niste vi napisali«. Rottu se je omračil um in je umrl 26-leten v norišnici.

Znano je, da je imel Mahler partituro te simfonije v letih okoli 1900 pri sebi in jo je študiral. Zato ni čudno, da je srednji del 3. stavka praktično Rottova muzika! Seveda je bil Mahler v teh letih že mojster svojega poklica in zveni ta motivika pri njem bistveno bolje kot pri Rottu, kjer imamo vtis nekakšne oglatosti. Ne smemo pa pozabiti izvora te melodike.

Ta dunajski valček za razliko od ostalega stavka ne sme biti zaigran karikirano – morda le malo nostalgčno.

– Zanimiv je napotek v Vni I.: ob prehodu na G-struno je treba preiti iz 3. v 4. lego, kar naj bi bilo slišno, z *glissandom*.

Zanimiva je pripomba spodaj na robu (napotek za prepunktiranje), ki daje slutiti, da gre za pravi dunajski valček. Ortografsko gledano bi morale biti note zaigrane ritmično točno, ker so opremljene s pikami, vendar avtor vztraja na omenjeni izvajalski finesi.

– Periodika je 8 + 7; zadnji takt je v *ritardandu* in povsem očitno je, da 1 takt manjka oz. da se periodike prekrivajo.

– *Pizz.* v spremljavi a la *Wiener Walzer*, če stoji nota sama v taktu. Vsaj na začetku dirigirati nakazano a 3.

Drugi del skladbe je mišljen iskreno, prvi del pa je parodija.

Izpeljava

- 7 Znova uvodni del: prepletajo se tri melodike, vsaka zase samostojna in vendar v soglasju. Po številu taktov in melodiki je ta del identičen prvemu.
- 7 16 Takoj sledi vrinjeni zaključni oddelek 1. dela (5ff, epizodna melodika, le da je sedaj od sredine naprej koncipirana v obratni smeri). Vodi seveda *Cor obligato*. Ta del je dobro dirigirati a 3.
- 1 8 Zelo važna sta dva udarca timp, ki nekako definitivno zaključujeta ta del skladbe, na drugi strani pa skrbita za to, da tempo ne zdivja.
- 8 Prejšnjemu vrinjenemu delu sledi del, ki bi bil sicer na vrsti, bogat fugato. Vsak nastop prične zelo divje in se takoj umiri.
- Glede na vstop je periodika sledeča: 4 + 2, 4 + 2, 5.
Vni I. Vla Vlc Vni I. Vla
- 8 18 Ob dvojni črti težak prelom; **epizoda C**.
- Epizoda C je nov moment v sicer sonatni obliki, ki nas navaja na misel, da je stavek pisan v neki drugi obliki kot je sonatna! Na koncu komentarja k 2. stavku navajam formalni pregled vsebinskih kompleksov.
- 8 22 Tr: eden od esencialnih motivov tega stavka, *pendant* živahnemu **motiv u**. Imenujemo ga **motiv b** in je sam po sebi otožen. Obenem se ta motiv pojavi tudi v 2. in 1. stavku (v 2. stavku 13 – motiv groze in opombe –, v 1. stavku 4 17) pa spada v kontekst pogrebnega marša); tu je harmonično drugače postavljen, bolj stabilen (drugačen *ambitus*). V bistvu povezovalni moment vseh treh stavkov, vedno ima *klagend* konotacijo.
- t. 237 Oznako »*allmählich ruhiger*«²²³ se da najlažje izpeljati s kasnejšo Mahlerjevo intervencijo glede lokovanja: v svoji amsterdamski partituri je violam dopisal loke in tako bistveno olajšal *rallentiranje*.

- t. 240 Na tem mestu je tempo že tako umirjen, da lahko dirigiramo a 3.
- t. 241 **Langsamer**: iz **motiva β** se izvije nenavadno lepa in otožna melodi-
ka, ki dobi kasneje v Cor solo tudi velike tragične dimenzije.
- 1 [9] Motiv *fugata* v Vni I. je tako iritanten, tako s svojim pomenom, kot
z dinamiko, da nas zanese in ga takoj igramo v živahnejšem tempu,
vendar Mahler tega ni hotel: šele v naslednjem taktu je predlagal
»*Wieder allmählich belebend*«, kar pomeni, da mora biti takt zaigran
še v starem počasnem tempu!
- [9] **Wieder allmählich belebend**.²²⁴ v tem pasusu bi predlagal previd-
nost: kljub hitrejšemu tempu ostanemo pri dirigiranju a 3.
- [9] 6 Spremljava je vzeta iz **K³** (prva 2 takta); po 4 taktih ista tonska vrsta
komprimirana.
- t. 259 Pos + Cor: konstrukcija motivov, gledano v obeh instrumentih, je
petdelna. Pri tem so hemiolne formule v Vni pomaknjene še za
osminko vstran – njihova konstrukcija je 11/8!
- t. 261 Sijajen štrih v Vni II – nujno ga je treba izvajati tako, kot je notiran!
- 5 [10] Cel pasus je konstruiran izrazito racionalno: v tem taktu nastopi v
fl tip hemiole ($\frac{4}{4}$ takt v $\frac{3}{4}$ meri), zato moramo ostati pri dirigiranju
a 3.
- [10] 5 Vsi Cor **ff sub**, archi celo **fff**; silovit izbruh, ki poenjuje le zato, ker
eden za drugim nehavajo Cor.
- [10] 8 *Cor obligato* nastopa po 43 taktih, zato mu je dobro dati vstop. Ta
Cor prevzame zvok ostalih Cor. Velik recitativni solo roga z motivi-
ko **γ**!
- [10] 9 Mnemotehnična pomoč pri mnogih agogičnih menjavah: Cor dirigi-
ramo v štiritaktju vedno // Δ ↓
- [10] 12 Sam sem držal fermate v Cor po 4 takte, ostale pa po 2, sedaj pa
vidim, da je Mahler z izrazom *lang*, kadar ga je pisal pod pos. in-
strument, označil dolg odmev in počasno odmiranje, ne pa dolžino
fermate.
- [10]–[11] Po mojem mnenju esencialno mesto: *Cor obligato* v dvomu sprašuje
in obtožuje, odgovarja mu Vsevišnji – v 2 [11] spozna: sam si, sam!

- 11** Dramaturška fermata: gremo naprej, ko se ustvari atmosfera.
- Molto moderato**: spet eden Mahlerjevih momentov samote – vse zveni obupno tiho in prazno.
- 11** 3 **Tema (T⁴)** sedaj v *pizz* z obupnim klicem solo Vla kot odgovorom.
– Ob solo silno plaho, brez velikega tona.
- 15 **12** **Tema (T⁴)** sedaj v durovi projekciji – malo upanje.
- 8 **12** Tempo je počasen, zato ne morem predlagati dirigiranja periodično *in uno*, čeprav se meni zadeva preveč vleče.
- 12** Znova dodan takt, tako kot že prej (1 **9**, 1 **10**). Mahler nekako rabi čas, da se lahko nova materija etablira. Enako se mi zdi, da je dodan takt v **12**8, kjer je sicer periodika tritaktna.
- 13** Tema se pojavi sedaj v svoji definitivni obliki.
- t. 39 Ton v cl je zaključek violinske fraze, zato je notiran v nenavadno močni dinamiki – ton naj ne bo grob in ne kratek! Po mojem bi bilo bolje, če bi bil notiran le v **mf**, ker v sedanji dinamiki izpade iz konteksta.
- t. 401 Prvi znanilci *scherza* se pričenjajo sporadično oglašati.
- 13** 15 Za fl je v tej višini težko igrati **p**.
- 4 **14** Cor **f**, Pos **p**! Pos le dodaja malo barve.
- 14** Ton sedaj ni več žalosten, nasprotno, *schon etwas zuversichtlicher!*
- 14** 11 **A Tempo molto moderato** – še vedno a 3 v istem tempu, začetek teme pa naj takoj pokaže karakteristiko odrezavosti: prvo noto zai-gratl močno in povlečeno, drugo kratko; noben naslednji Auftakt ne več tako! Od 3. takta naprej dirigirati *In uno!*
- 15** 3 Sijajen prehod: drugi del **teme T⁶** ima vsakič v drugem taktu drugo harmonično rešitev – tipično za izpeljavo.
- 16** 5 Tempo ne preveč nagnati, ker postane sicer fraza za trombone neizvedljiva!
- 4 **17** **Heftig drängend**:²²⁵ dosegli smo tempo *mm* = 178 (*Wiener Walzer*); notacija kaže, da je treba po cezuri igrati v istem tempu naprej in šele po *ritardandu* v Tempu I., tj. malo zmerneje (♩ = 166).

Repriza

Po *ritardandu* nastopi olajšanje: skladba teče znova v starem tempu (precej počasneje od pravkar odigranega prehoda!).

Repriza je precej skrajšana: izpuščen je 2. citat teme v *Cor obligato* (11 taktov) ter medigra 32 taktov s *fugato* temo (**Ep 1**) – le-ta je premeščena oz. zamenjana s sledečim pasusom, bolje rečeno: 3. epizoda je vrinjena na to mesto, zatem pa se odvija vse tako kot v ekspoziciji.

Pregled sprememb:

začetek taktov	repriza		taktov
uvod	3	uvod	3
Cor (A + K ¹)	6 + 6	Cor (A + K ¹)	6 + 6
Cor (A + K ²)	6 + 5		
Basi (A + K ³)	6 + 7	Basi (A + K ³)	6 + 6
1. epizoda (Ep ¹ + Ep ²)	3 + 5		
Basi (Aa ² + K ⁴)	6 + 6	3. epizoda (Ep ⁵)	10
2. epizoda (Ep ³)	4 + 3	1. epizoda (Ep ²)	5
Cor (A + A ¹)	6	Vni (K ⁴ + B ² + Aa ¹)	6 + 6
3. epizoda (Ep ⁵)	10	2. epizoda (Ep ³)	4 + 3
1. epizoda (Ep ¹ + Ep ²)	1 + 6 + 5	legni (A ¹)	6 + 6
Pos (A + K ⁴)	8 + 6		
2. epizoda (Ep ³)	4 + 3		
Abgesang (Ep ⁴ + A)	6 + 4		

Seveda je treba jemati vse te *perturbacije* le principiелno in *cum grano salis*, ker se Mahler po lastnih besedah nikoli ne ponavlja in so tudi vsi citirani pasusi zelo spremenjeni. Žal se je treba zato vsako skupino vsakič učiti posebej.

17 6 K prvotnemu stalnemu kontrapunktu **K¹** še dodatni, krajši v Vni II, le od 2.–6. takta.

t. 505 Hierarhična razdelitev motivike:

1) basi (non legato)

2) Vni I. (legato, dodana melodika)

3) Cor + Vni II/Vla

Melodika dela **A**¹ v Vni, ki jo poznamo že od prej (6 [3]) v šesttakti izdaji, je tokrat zastavljena precej širše (12 taktov) in nastopa v kombinaciji z **K**³ (Cor, Vni II).

[18] Kljub tempu nujno dirigirati a 3 (danes – 1. II. 2011 – nisem več mnenja, da je to potrebno)! Enako v [20] zaradi hemiolnega karakterja spremljave. Nova, razigrana, epizodna, lovska motivika v Cor, ki mora biti prav zaradi tega v ospredju, ne kot motivika, temveč kot vzdušje.

[19] Prej periodika 3 + 5, sedaj samo 5, ker nastopata oba motiva istočasno.

[19] 6 Ta pasus 22 taktov vsebinsko odgovarja pasusu na začetku ([2]9) – primerjaj briljantno preinstrumentacijo! Kot kontrapunkt se pojavlja celo **B**² v hitrem tempu!

[21] Nenadoma se sprosti materija in lahko preidemo na dirigiranje *in uno*. **B-tema** se transformira, ni več otožna, temveč polna življenja, celo malo nastopaškega pretiravanja najdemo v njej. Pojavi se v povsem novi atmosferi in se pomeša z ritmičnimi elementi materiala okrog **A-teme**, tako da nastane povsem nekaj drugega: o pesimizmu ni več govora!

5 [22] Težki takti, ker se Mahler na disonance ne ozira več (Tr, Cor, Vni).

2 [22] Nov element v agresivnem *crescendiranju* basov.

[22] Znova smo v materialu **A-teme**. Mesto je analogno [8], le da so dodani še dodatni glasovi (v pihalih aluzija na 11 [9] – v bistvu komprimiranje materije kot že mnogokrat) in da posamezne partije igrajo drugi instrumenti. Kljub notiranemu **f** v teh glasovih se zanje ne brigamo preveč, pač pa se naslanjamo na *archi*. Le-ti ohranjajo enako periodiko kot prej (4 + 2, 4 + 2, 5), le redosled pos. Instrumentov je drugačen.

Trobila se poigravajo z metamorfozami motivike **y**¹, vendar ostajajo s svojo mehko igro bolj v ozadju.

6 [23] V primerjavi z analognim pasusom v ekspoziciji ([8]18 – dvojna taktica) je tu materija precej pregnetena: namesto prejšnjih štirih je tu 6 taktov uvoda; 7 sledečih taktov je izpuščenih, nakar sledi 16

pomensko enakih taktov. *Ritardando* nastopi v tem delu 4 takte kasneje in ni tako intenziven! – Pri memoriranju so vse naštete postavke bistvene!

Cb igrajo tokrat svoje motivične floskule brez vezav, vse ostaja *detache*; prav tako pozneje (v [23]6) ni lokov, kot jih je v 1. delu predpisal Mahler za boljši *ritardando*; na tem mestu loki sedaj niso potrebni, ker ostajamo v tempu.

- [23] 8 Svoj čas sem na tem mestu dirigiral *a tre*, vendar sedaj mislim, da to ni potrebno: Vle v svojem **fff** trdno držijo tempo v rokah, ob nastopu pihal v **p** ([23]13) pa se da tempo prav zaradi dinamike avtomatično malo zmanjšati.
- [24] 6 MODULATIVNI DEL izgleda kompliciran le na prvi pogled: najprej nastopa v basu transformirana melodika srednjega dela (**B³**) z malo aluzijo na **B²** v srednjih godalih. Sledita dve štiriktaktji z dvotaktnim imitiranjem glave **B³** v primi (Vni – Basi; Vni I/Vla – Cor). Sledeče triktakte je v Vni motivično vzeto iz **Ep²**.
- [25] **Vorwärts drängend**: mala vsebinska aluzija na most v [15]: vsako tritaktje se konča v drugačni harmonični postavitvi. Motovično je v basu naveden citat 2. dela **A-teme (Aa)**, vendar je podvržen takim spremembam, kot jih lahko sicer vidiš le v dvorani ogledal v Panoptikumu! Zato ga imenujmo **Aa²**.
- [26] Cor mora igrati vsaj deloma *wienerisch* – tempo je približno enak, kot v ekspoziciji (je to res? – nimamo namreč nobenega napotka!). Mislim le, da mora biti v izrazu mirnejši – zaradi basov nakazovati diriganje *a tre* in v 1 [27]nujno preiti v jasno gestiko *a tre*!
- Basi imajo na tem mestu z ritmom težavo: polovinko na 2. dobo zaigrajo vedno prepozno. Razlog je v tem, da sta prvi dve noti igrani preširoko, treba pa jih je zaigrati tako, da je 2. nota kratka in odskočena, polovinka pa zaigrana skoraj pred dobo (*wienerisch*) in poudarjeno.
- [26] 9 Epizodni štiriktaktni motiv se pojavi ornamentirano še dvakrat, drugič zaradi moduliranja že skoraj neprepoznaven.
- 4 [27] V sicer jasni periodiki učinkuje dodatni modulacijski takt kot tujek.
- 1 [27] Prezentiraj študentom ta takt in naslednjega, ki je v bistvu njegova ponovitev, le z dodanim srednjim glasom! Eden slabših harmoničnih

postopov. *Strich für Strich* pomeni *detache*, ki v tej dinamiki ne sme preiti v *spiccato*.

– Dirigiranje *a tre* vse do [28] ker nima smisla da za en ali dva takta menjamo način.

9 [28] Analogen del [10] 3 (z izpuščenim prvim taktom). Prej so Cor odgovarjali resignirani Vlc, sedaj razburjen in agresiven cel orkester.

1 [28] Fermata 4 takte. S palico počakamo v zg. položaju, zatem *in uno* dalje. Težak vstop orkestra – gesta mora biti zares jasna in odločna!

[28] 6 Cor nadaljuje v tempu, njegov *ritardando* je manjši, brez *fermate*, zato moramo dati *Auftakt in uno* v tem zadnjem taktu. V *rit.* je zato poddeljen en sam takt.

Odnos med obema tempoma je približno *sesquialtera* ($\downarrow = 54$, $\downarrow = 108$), pri čemer to izračunavamo tako, da si v mislih pustimo teči kot enoto četrtniko (ta postane v 2. tempu osminka) in dobimo sledečo shemo:

<i>Schnell</i>	<i>Langsam</i>
♩. ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪	ζ ζ ♩ ♩ ♩ ♩
1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3	1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2
└─┘ └─┘ └─┘ └─┘ └─┘	└─┘ └─┘ └─┘ └─┘ └─┘
♩.	= ♩

3 [29] Agogično težko mesto: Pos bi morala svoj *Auftakt* igrati že v tempu!

[29] Nadležno mesto: *sub. a tempo*, Vla in Basi pa morajo vstopiti ob dirigiranju *in uno* po *ligaturi*.

11 [30] Ostane samo še nek skelet *pizz* iz [11], spremljava cl iz [12] ter ostanki melodike fg iz 11 [10].

4 [32] FINALE gre vedno hitreje, vendar ne prinese odrešenja, obratno: vse teme se nekako sprevržejo v grimaso, tudi v Cor se melodika, vzeta iz njegovega recitativa, vrti v krogu.

Primerjava delov [10] 2- [11] in 9 [28] -11 [30]:

10 2: etwas zurückhaltend tempo zurückh. a tempo

6 + 6 + 4 | 4 + 3 | 4 + 4 | 4 + 3 |
 fanf. Cor Vlc Cor Vlc Vlc Cor 2 Cor soli

9 28 molto rit. a tempo rit. a tempo langsam a tempo

4 + 5 | 4 + 6 | 5 + (3 + 3) | 3 + 2 + (3 + 3) | 4 + 4 |
 fanf. Cor tutti Cor tutti Cor Pos tutti Cor tutti 2 Cor soli

Formalni pregled stavka:

Začetek	–	6	A-del, ki je sam po sebi v obliki scherza (a – b – a).		
6	–	7	B-del		
7	–	8	A-del		
8	–	9	fugato prehod z reminiscenco 1. stavka		
11	9	–	19 15	C-del	
19	15	–	17	prehod (B + A)	
17	–	21	A-del		
21	–	22	B-del		
22	–	24	6	C-del	
24	6	–	26	prehod (B + A)	
26	–	27	11	B-del	
27	11	–	30	9	C-del
30	9			finale (A + B)	

Oblike se prepletajo: lahko bi skladbo do 8 imeli za *scherzo* sam po sebi (B-del je v tem primeru Trio). Prav tako bi lahko stavek pojmovali kot sonatni stavek z reprizo v 17. Po vsem navedenem pa lahko rečemo, da je stavek še najbližji **rondoju**. Označka »scherzo« pa se nanaša predvsem na izraz stavka ter samo deloma na formo 1. dela.

4. stavek

ima posebno zgodovino: v našo zavest je prišel s filmom **Luchina Viscontija** *Smrt v Benetkah* in postal sinonim za vse dekadentno ob prelomu stoletja. Ostal je v spominu kot spremljevalna glasba ob umiranju Gustava Mahlerja.

Na žalost je ta film popačil pravo naravo tega stavka. Ta je bil ob svojem nastanku nekaj čisto drugega, kot nam prikazuje film – bil je ženitna ponudba! Gustav Mahler se je konec I. 1901 zagledal v lepo, mlado **Almo Schindler** in ji poslal ta stavek, brez dodatnega komentarja ali spremnega pisma. Po pričevanju **Willema Mengelberga**, prijatelja in velikega interpreta Mahlerjeve glasbe v Amsterdamu, je Alma to pošiljko razumela in odgovorila: »*Er sollte kommen*«. ²²⁶ Čez par mesecev sta bila Alma in Gustav poročena.

Pri dirigiranju tega stavka je treba zaradi počasnega tempa misliti v poddelitvah.

Sam imam navado harfo zaradi njene povezovalne vloge postaviti v orkester med Vni II. in Vla, da jo orkester prav zaradi počasnosti tempa bolje sliši. V prvih 10 taktih igra Hfe v principu v triolah, kasneje v principu v duolah. Princip triol nastopi spet v reprizi.

- t. 2 *Auftakt z ritardandom* spada med arhetipe Mahlerjeve muzike – primerjaj ga s pričetkom 4. simfonije!
- t. 3 Hfe mora igrati auftaktno k 2. dobi, čeprav je to v opreki s siceršnjim taktom – izgleda, kot da je part Hfe koncipiran drugače kot ostala muzika.
- t. 6 Vla v opreki z Vni I., vendar Mahler hoče to linijo izraziti.
- t. 10 Mala poddelitev samo na zadnjo dobo.
- 1 Medigra 5 taktov; gibanje v pos. instrumentih potencirati. Predvsem v 13 je važno gibanje Vla in Vni II. – na klavirju se sliši vse razločno, v orkestru pač ne!
- t. 27 Slišni, delikatni *Vorschlag!* Melodika je koncipirana v $\frac{3}{4}$ taktu in imamo občutek, kot da nas poganja naprej.
- t. 30 Hfe praktično vodi vse instrumente.
- t. 33 Spet medigra 5 + 1 takt.

- 2 Srednji del je dramatičen, vendar ne v tragičnem smislu, le *appassionato*. Tempo je hitrejši, samo izvajanje pa mnogo bolj izrazno kot doslej.
- 2 4 Dejansko bi moral biti na tem mestu notiran 2/4 takt.
- t. 58 *Fliessend*: paziti na **p sub**: štirikrat je enaka motivika, **p sub** pa drugič ni!
- 4 3 Čeprav igrajo Vni II v pp, mora biti njihova melodična linija v spodnjem glasu dobro slišna.

5. stavek

Prvotno je imel stavek oznako »Lustig«.²²⁷ Zakaj jo je Mahler kasneje umaknil, mi ni znano. Na vsak način pa je zadnji stavek optimističen in vzneseno zre v prihodnost.

Formalno gledano je stavek neke vrste sonatni rondo, zelo komplicirano zgrajen. Približna shema bi bila sledeča:

Takt	številka	del	dodatne tematike
24	15 1	A	
56	2	Ritornello	K¹ + K² + K³ (himna) + α¹
100	8 4	B	+ motiv ϑ
136	5	A	
167	10 7	Ritornello	α²
191	7 15	C	
232	8 9	Abgesang	

IZPELJAVA

253	9 13	α²	uvod
273	10	Ritornello	α¹ + ε¹ + δ + K³ (himna) 1. stretta
307	11 11	α³	B¹ + B istočasno
337	12 14	B¹ inv.+ norm. motorika ritornella	
373	15 9	C	
415	8 17	Abgesang	

II. IZPELJAVA

423	17	α²	
441	18	Ritornello	α² 2. stretta
455	10 19	α² norm. + inv.	3. stretta
483	20	ritornello	K³ (himna)

REPRIZA

497	21	A	K³ (himna)
526	23	Ritornello	ϑ¹ + B¹ (inv.)

538	24	α¹	motorika ritornella
581	11 27	A¹	
623	28	C	
711	32	Ritornello	K³ (himna) + koral 2. stavka
731	33 7	Finale (koral)	

Začetek stavka je invokacija narave – prisluškujemo njenemu odzivu (podoben moment je tudi v 4. simfoniji). Motivi, na osnovi katerih so grajene teme v 5. stavku, nastopijo takoj v uvodu in so notirani tu po vrstnem redu:

a) 

1. simf./1. st. 

b) 

c) 

d) 

e) 

f) 

g) 

Steh' auf! *Steh' auf!*

Motivi in njihova tipika odgovarjajo Mahlerjevemu občutju veselja in otroške radosti, mogoče v sozvočju z naravo, takrat, ko v notranjem svetu narava zazveni. Podobna atmosfera je v njegovi 1. simfoniji v 1. stavku – tudi tonaliteta je tipično ista.

Začetek je bukoličen recitativ z odgovori vedno v počasnejšem tempu; zadnji nastop Ob je tako zadržan, da nastopi relacija ♩ = ♩ = 58.

Glede na to, da hoče Mahler 5. stavek *attaca*, se mi zdi, da je prvi ton v Vni komaj še slišen odmev 4. stavka.

Allegro giocoso: metrično gledano je takt glede na *alla breve* notacijo *spondej*, vendar je to gledanje malo preveč dogmatično in se raje odločim za makrometrični trohej, ker je 1. nota najmočnejša, zatem pa se prične umikati (seveda je to vprašljivo – prav tako bi lahko bil jamb, še posebej zato, ker je podprt z basom. Obe tezi imata svoje argumente in svojo težo).

Tema je koncipirana dvoglasno, v imitaciji, se zato ob zamiku enega takta obe metriki mešata. Težka doba se nahaja zdaj v sopranu, zdaj v basu. Gledano celotaktno bi bila metrična shema sledeča:

– ◡ - ◡ - ◡ - ◡
 - ◡ - ◡ - ◡ -

Prva dva takta sta izrazito težka, nakar se težina počasi izgublja.

Analitiki so opazili, da se toni **A-teme** pokrivajo s koralom in da je osnova ista, le da je to pot premik iz *jenseits* v *dieseits* in Mahlerju očitajo banalnost.

t. 12 *Fermata* se drži 2 takta, da se izpolni periodika.

1 [1] Zamegljena periodika, vendar vodi v tem pasusu zanesljivo Cb (morda stoji zavajajoča orientacijska številka?).

8 [2] V Cor vzpodbujevalni klici »*Steh' auf, steh' auf!*«.

[2] **Ritornello:** v prvem trenutku se da misliti, da gre za tematičen del, vendar narava motivike ni taka. Bolj se po začetnem fugatu umika v spremljavo in daje podlago večim motivom, ki jih označujem kot kontrapunkte (**K¹**, **K²**, **K³**). Najznačilnejši je tretji motiv, ki se na koncu razvije v akordično podloženo himno.

– S pomočjo periodike si ta pasus lahko zapomnimo: 7 + [7 + 2] + 7 + [+ 2]. Trije **sf** se pojavijo vedno po koncu štiritaktja.

[3] Prvič se pojavi motivika himne (**K³**), takoj na začetku v kompletu.

[3] 13 **B-tema:** začetek je igriva, graciozna materija, grajena v bistvu dvoglasno, v tehniki stalnega kontrapunkta (skupaj z motivom **9**), z motorično spremljavo, ki se kasneje še dostikrat pojavi in pridobi na veljavi. Sama **B-tema** je koncipirana v ljudskem duhu, zanosna, entuziastična.

[4] **B¹** se popolnoma organsko izvije iz ljubkega preigravanja motivik in se prav tako nekako v ljudskem duhu nadaljuje.

- t. 116 Nenadni svarilni klici nas opominjajo, da se kljub vsemu ne smemo prepustiti evforiji – te fanfare me spominjajo na *Sprecherszene* iz Mozartove Čarobne piščali: »Zurück!« Če je tempo prevelik, ti klici ne pridejo do izraza. Zato moramo že cel **B**-del dirigirati v tempu zdržano.
- 9 **5** Uvodu analogno mesto (recitativne navedbe motivov **K**¹ + **9**) je treba po mojem mnenju že na tem mestu mirneje dirigirati.
- 5**–**6** **8** V bistvu ponovitev 1. dela (**A**), le bogato preinstrumentirana.
- 6** **9** Znova *ritornello*, ki pa ni več koncipiran v fugatu, temveč ostaja nekako zamrznjen v ostinatnem dvotaktnem igranju ter podlaga za motiviko α^2 .
- 7** **15** **C-tema** je široko zastavljena, in karakterno drugače zastavljena interpretacija melodike 4. stavka (4. st. **2**12 ff). Cela melodika se pojavi trikrat (**7**15, **15**9 in **29**3) in ima v prvih dveh variantah enako periodiko (4 x 8 + 10), le melodična linija se spreminja. Tretja varianta ima bistveno širši zaključek. V grobem bi melodiko **C**-oddelka razdalili na tri skupine: prva (8 + 8 taktov) je v vseh treh pojavljanjih več ali manj enaka (če izvzamemo obrate pos. intervalov). Druga (8 + 8 taktov) je enaka samo v prvih dveh variantah, v tretji pa je precej spremenjena, in sicer vzame par taktov zaključka, se vrne v 2. osemtaktje in zelo svobodno zaključuje.
- Kontramelodika v Vni II je ljubka in jo je treba izdelati skoraj v plesnem značaju. Nastopa le v tej varianti **C-teme**.
- 8** **9** Izjemno ljubek zaključek 1. dela! Štrih je dober, le pravilno ga je treba izvajati: ne se z lokom vračati nazaj, temveč nadaljevati; le v 4. taktu naj spodnji igralci lok obrnejo.

Izpeljava

- 9** **13** Se pričinja z **motivom** α^2 , v pomenskem smislu pa je to to bolj most na *subdominanti* in se dejanska izpeljava pričinja kasneje, v **10**.
- 10** **1. stretta**: obenem se oglasita motiva α^1 in **K**³ (himna), pod njimi pa teče kompletan citat *ritornella*! **Motivična stretta!** V izpeljavi je čas za kontrapunktične umetnije in Mahler to mesto dobro izkoristi. Na **motiv** α^1 naveže še motiv **8**, ki je osnova za kontrapunktično gradnjo.

- 11** **Motiv α^1** postane v dvoglasni postavitvi zelo fanfaren in vsprodbudi klice z vseh strani (Tr, Pos). V finalu bo to sijajen material za gradacijo!
- 11** **11** **Sempre l'istesso Tempo**: diminuiran in predelan **motiv α^1** . Mahler se boji, da bi zaradi krepke teme v Vni I. tempo preveč zastal; seveda igramo tematiko s težo, vendar moramo takoj nazaj v tempo! V basih krepke, izometrične note.
- 4 **13** **B¹** znova slede svarilni klici v trobilih, tako kot prvič.
- 13** 7 Nov motiv se izkaže kot nedosledna inverzija **B-teme**, ker se v inverziji pokaže le prvi interval, vse ostalo pa se giblje tako kot prej (v t. 100).
- 14** Še tretji prelom; v zadnjih 12 taktih imamo opravka le s preludiranjem s kvartnim motivom uvoda.
- Spremljevalna faktura sledečega odstavka (Basi, Vni I.) se odvija bitonalno (v kvintnem razmerju), kar daje pasusu neko objektivizirajočo, sivo barvo.
- Tu je važno, da se ne izgubimo v gozdu godalnih kontrapunktičnih not in da zasledujemo 4 nastope Cor (4 + 4 + 2 + 2) ob predhodnem širitaktnem uvodu.
- 15** 9 **Grazioso** po svoji konstrukciji in obsegu točno odgovarja analognem mestu v **7** 15, le da je v spremljavi enostavnejši; kontramelodika pa je tokrat v pihalih. Obdelava celotne melodike, kar v svojem bistvu kontrira Swarowskega tezi, da se da obdelovati samo temo! Mahler se loti dela in skomponira novo melodiko, ki pa ostaja popolnoma prepoznavna!
- Kar so prej igrale Vni II, prevzamejo na svoj način pihala – tudi njih izdelati tako, da bodo dobro profilirani, ker imajo bistveno več akcentov kot Vni II. v prvi varianti.
- 9 **16** *Legni*: vsi 2. instrumenti, ki igrajo le ta takt, igrajo **f**, vsi 1. instrumenti pa cel čas **p**. Ta Mahlerjeva pripomba nima neke posebne teže, ker velja le za 1. takt. Bilo bi v bistvu vseeno, kateri od instrumentov naj bi igral **f**.
- 16** V 3. osemtaktju prihaja do dialoga med Vni I. in Vni II (kasneje Vlc). Pogledati, kako je v 1. varianti!

II. izpeljava

- 17 Motivična situacija je podobna kot pri 1. izpeljavi: prav tako je **motiv α^2** , ki mu po 18 taktih (prej 20) sledi **2. stretta**, tokrat precej svobodna.
- 18 3 fg z basi težko konkurirajo 4 Cor, zato moramo absolutno uveljaviti predpisano dinamiko!
- t. 455 Tirnp igrajo basovski ton v harmoniji – dobro uglasiti! Štirje vstopi v *stretti* II: Tr – Pos – Vnl 1. (inverzija) – Tr.
- 19 7 Tako kot prej sledi *stretti* velika gradacija, temelječa na glavi **motiva α^2** . Tokrat nastopajo motivi tudi v inverziji. Tokrat se gradacija vzpne v dinamiki vse do **fff** in 3., spet **motivnične strette**. V velikih akordičnih kaskadah se izlije v reprizo.
- 6 21 Zanimiva akordika z dvojnimi zadržki.

Repriza

- 2 21 Dejansko se repriza prične že na tem mestu z vstopom Vlc in od tu naprej material odgovarja ekspoziciji celih 20 taktov, ko po 2. stavku znova srečamo koral, to pot bolj *jubilhaft*²²⁸ kot prvič. Le-ta se izkaže za avgmentirano epizodno **temo K³**, ki je bila prej vesela, v sedanjih postavitvi pa postane himnična.
- 21 **Allegro comodo**: cel ta pasus je eden najboljših, najbolj floriranih od vseh Mahlerjevih partitur. ornamentirana ponovitev osnovne melodične (A).
– Glede na retuš, ki jih je Mahler napravil na tem mestu, je bolje, če se vzame drugačne štrihe, kot so v partituri notirani.
- 22 Kakšna barvna niansa: Tr *Schalltrichter auf*; kljub **p!**
- 4 23 Primerjaj te takte z 4 2 ali 6 5.
– Kolikor smo v tempu na začetku reprize popustili, ga moramo v teh 4 taktih dobiti nazaj!
- 23 Podoben prelom kot svarilni klic v 4 12. Tu seveda ni fermate, niti prave cezure, le odločnejša gesta in kratka zadnja nota v taktu. Absolutno pa odsvetujem prekinitvev toka dogajanja, ker se bosta

tako tempo kot kompletna izvedba podrla! V začetku **6** 9 takega navodila ni.

– Spet primerjava z analognim mestom v **13** 5:

					skupaj		
13	5	2	4	2	4		12 taktov
23		2+2	3 + 1	4			12 taktov

V **23** so stvari malo skomprimirane; manjkata v 2. in 3. skupini vsakič po 1 takt.

- 1 **24** Modulacija s celotonsko lestvico v basu, brezobzirno; v bistvu to sploh ni modulacija, le premik navzdol.
- 24** Spet dolga gradacija, to pot kar 43 taktov (v **14** le 24 taktov, čeprav stvar ni povsem primerljiva); priprava 5 taktov v **p**, potem nenadoma, kot strela z jasnega fanfare v Cor. Le-ti odigrajo kompletno motiviko **α¹** za njim pa še Tr in Pos. Periodika je temu primerna: 7 + [7 + 1] + [7 + 1].
- 25** Doslej že tretjič citirani temi (v Pos) se pridruži nova, epizodna misel v Vni I., ki po tipiki spominja na temi **C** in **D**. Sama po sebi je nepomembna in celo malo vsiljiva.
- 9 **26** Sijajne fanfare, ki učinkujejo nekako stereofonsko: glede na tonalitetu prejšnje fanfare se sedaj sopranska giblje na dominantni, basovska pa na subdominantni, vsaka od osnovne tonalitete enako oddaljena.
- 26** Enak postop trobil kot pred začetkom reprize.
- 26** 7 Znova smo v **A**-delu, ki pa s plagalno postavitvijo tokrat nima dominantne vloge, temveč bolj značaj prehoda.
- 27** Edini vstop Hfe v 5. stavku!
- Da je to prehodni material, kaže neenakomerna periodika 2 + 2, 3 + 3, 2 + 2, zatem pa (v Grazioso) vstopi Cor vsakič na drugem mestu (v 3., 2. in 4. taktu) ter zares nenavadne, abruptne modulacije.
- 27** 15 *Bläsersatz* z aluzijo na 1. simfonijo naj bo zaigran epizodno in kot prehod na melodiko **C**.
- 9 **28** Samo 1. ton v cl je **ff**, ostali **mf**.
- 28** **C**-del se pričinja povsem nedvoumno s ново kontramelodiko Vni II. in Vla. Spremljevalna melodika vsebuje dovolj tematskega naboja,

da lahko prevzame vodstvo. Kljub hudim modulacijam, ki burijo kri, najtišji trenutek v skladbi!

- 28 8 V to materijo je povsem neopazno vgrajen tudi anonsa **C**-melodike.
- 3 29 Silno kratek, temperamenten izbruh in takoj spet umik v **pp**.
- 1 29 Po mojem na tem mestu celo majhen *rallentando*.
- 29 Melodika **C** (**C** del rondoja) se tu pojavi že tretjič in je dovolj znana, da le z uvodnim **f** opozori nase; tokrat je treba povsem enakovredno izdelati vse kontrapunkte, posebej bas in jim pustiti priti do izraza.
- Ta pasus je že na meji okusnega – lahko postane kičast prav zaradi svoje kontrapunktičnosti.
- 29 3 Melodično dogajanje je tu bolj komplicirano kot doslej: melodika prehaja iz enega instrumenta v drugega in je tudi bolj svobodno koncipirana: predloge se drži le do svojega 16. takta (**30**), nakar preskoči na 33. takt predloge in naslednjih 7 taktov še enkrat preinstrumentirano ponovi.
- 30 5 Floskula v Cor ima pomembno povezovalno vlogo, enako 5 taktov kasneje. Vzet je iz prve variante **C-teme** (t. 204).
- 30 7 Cb v hudi opreki s Cor, vendar Mahler zasleduje svoj jasno zastavljeni horizontalni cilj. Enako postopa z basom kasneje v
- 30 10, Kjer zveni h tuje, je pa dejansko anticipacija sledeče harmonije $\frac{7}{3}$ v naslednjem taktu) ter – horizontalno gledano – linearna črta na poti od c – h – b.
- 14 31 Tu poseže Mahler po melodiki 4. stavka od t. 64 naprej (8 taktov, zatem pa ponovi še enkrat 4 takte). Mimogrede: enak motiv se pojavi že v 1. varianti **C**-melodike v 16, in sicer kot dodatna, epizodna motivika v Cor.
- Nenavadni štrih – Mahler jih je delal s koncertnim mojstrom dunajskih filharmonikov **Arnoldom Rosejem** (ki je bil – mimogrede – njegov svak): že po aufaktnem **V** še enkrat **V** in nato še enkrat **V** so ta lokovanja dejansko malo izven današnje prakse in hočejo potencirati *crescendo*. V 4. taktu te fraze pa sisledita dva □ □, kar pomeni, da se lok nadaljuje, enako 2 takta kasneje (v Vni II. je notacija $\downarrow \downarrow$ pod lokom, kar pomeni isto).

- [31] Drugi del motiva iz [28]. Tu celo štorijo malo razširiti in nadaljevati v enakem širokem tempu, šele zatem pričeti tempo po malem povečevati.
- [31] 4 V legni *fis*, v basih *f* – vsak od instrumentov zasleduje svojo logiko.
- [31] 7 enako vodenje obeh skrajnih glasov kot v [19] 7.
- [32] Interesantno je opazovati, kako Mahler drobi, kombinira in razveja ritornelno temo *fugata*, tokrat v funkciji kontrapunkta glavni, koralni temi! Zato tokrat tudi ne moremo več govoriti o *stretti*, ker se baš ta linija uklanja harmonični logiki himne.
- [33] **Sehr drängend:** samo vmesne pasuse med navedbami korala igrati hitreje od korala samega.
- V paralelnih sekstakordih mora biti sopranska linija zelo jasna, zato naj Vni I. igrajo močnejše od drugih; dandanes se s takimi detajli ukvarja zelo malo dirigentov – pač pustijo, da orkester igra, kot je navajen.
- [34] V vesplošnem veselju ponavljajo basi v nedogled glavo **A-teme**. Zaradi tempa nima smisla igrati notiranih štrihov!
- [34] 11 Od tu dalje je priporočljivo 12 taktov dirigirati *in uno*, da se dobi dobra linija Pos. V 4 [35] je spet dobro preiti na dirigiranje *a due*, sicer postane zaradi vedno hitrejšega tempa vse nerazumljivo.
- [35] 10 Mahler je na tem mestu notiral kratko *fermato*. Sam jo je notiral s sledečo opazko v svoji zadnji partituri: »NB: *kleiner Halt!*«. ²²⁹
- [35] 11 **Presto:** Vni: *bitonalna* postavitev, v efektu podobna Petruški, le da je pisana 10 let prej in ima popolnoma drug značaj: v *pizz.* je opisana celotonska skala v pihalih.

6. simfonija

Mahler je bil prepričan, da ustvarjalec v trenutkih inspiracije anticipira kasnejša doživetja ... V letih 1903 in 1904 so ga, v fazi navidezne uravnoteženosti, zadeli globoki strahovi. Komponiral je svojo 6. simfonijo, tako imenovano Tragično, katere finale evocira temno vizijo propada. Dogodke l.1907 (demisija v Operi, smrt starejše hčerke, težko srčno obolenje) je morala Alma – morda pa tudi Mahler sam – pojmovati kot izpolnitev te prerokbe (Constantin Floros).

Mnenja drugih

Paul Stefan: »Als Mahler bei einer Probe in München die Herdenglocken rechtfertigen wollte, erklärte er dem Orchester, sie sollten nicht Pastorales schildern, sondern soll es gewissermassen der letzte ferne Gruss sein, der zu dem Wanderer auf den höchsten Höhen von der Erde herdringt.«²³⁰

»Der Wanderer bleibt stehen und lauscht.«²³¹

Alma Mahler: »Der Sommer (1904) war schön, konfliktlos, glücklich. Am Ende spielte Mahler die nun vollendete 6. Symphonie vor. Ich musste mich im Hause frei machen, viel Zeit für ihn haben...

Im **3. Satz** schildert er das arhythmische Spielen der beiden Kinder, die torkelnd durch den Sand laufen. Schauerlich – diese Kinderstimmen werden immer tragischer, und zum Schluss wimmert ein verlöschendes Stimmchen.«²³²

Symptomatično – tudi Kindertotenlieder je Alma razumela kot slutnjo (Vorahnung) – napisane so istega leta!

230 »Ko je hotel Mahler pri neki vaji v Münchnu upravičiti uporabo kravjih zvoncev, je razložil orkestru, da le-ti nimajo namena opisovati nekaj pastoralnega, temveč da naj bi bil to poslednji daljni pozdrav, ki doseže popotnika na najvišjih vrhovih sveta.«

231 »Popotnik obstane in poslušaj«

232 »Poletje (1904) je bilo lepo, brez konfliktov, srečno. Na koncu je Mahler zaigral pravkar končano 6. simfonijo. V hiši sem morala vse pustiti in imeti veliko časa zanj ... V 3. stavku opisuje neritmično igranje obeh otrok, ki štokljajo skozi pesek. Grozno – ti otroški glasovi postajajo vedno bolj tragični, in na koncu ječi le en ugašajoči glasek.«

Im **4. Satz** beschreibt er sich und seinen Untergang, oder, wie er später sagte, den seines Helden. Der Held, der drei Schicksalschläge bekommt, von denen ihn der dritte fällt, wie einen Baum – dies Mahlers Worte.

Kein Werk ist ihm so unmittelbar aus dem Herzen geflossen wie dieses. Wir weinten damals beide. So tief fühlten wir diese Musik und was sie vorahnend verriet. **Die Sechste ist sein allerpersönlichstes Werk und ein prophetisches obendrein.**

Er hat sowohl mit den Kindertotenliedern wie auch mit der Sechsten sein Leben anticipando musiziert. Auch er bekam drei Schicksalsschläge, und der dritte fällte ihn.²³³

Zgodovina nastanka

Prvi 3 stavki 6. simfonije so bili skicirani že l. 1903.

27. maja 1907 je Mahler dirigiral 1. izvedbo 6. simfonije v Essnu ter še med vajami delal retuše. Alma je bila prisotna na zadnjih vajah in kasneje zapisala: »Kein Werk ist (4. Satz) beim ersten Hören so nah gegangen.«²³⁴

Estetske sodbe

5., 6. in 7. simfonija so s svojo grobestjo in neizprosnostjo postale vzor 2. dunajske šole.

6. simfonija je od svojega nastanka naprej trpela zaradi nerazumevanja in vsi dirigenti so se je lotevali z rezervo.

233 V 4. stavku opisuje sebe in svoj propad, ali, kot je kasneje dejal, propad svojega junaka. Junak, ki je doživel tri udarce usode, od katerih ga je tretji podrl – to so Mahlerjeve besede.

Nobeno delo ni tako privrelo iz sreca kot to. Takrat sva oba jokala. Tako sva občutila to glasbo in kar je vnaprej izdala. Šesta (simfonija) je njegovo najbolj osebno delo in povrh še preroško.

Tako s »Kindertotenlieder« kot s Šesto je svoje življenje anticipando (s predvidevanjem) glasbeno izrazil. Tudi nmjega so zadeli trije udarci usode in tretji ga je pokosil.

234 Nobeno delo se me ni ob prvem poslušanju tako dotaknilo.

Kritike

Richard Strauss: »Der letzte Satz ist überinstrumentiert.«²³⁵

Wilhelm Altmann: »Nach der Aufführung von 6. Symphonie sieht man keine Möglichkeit mehr, Mahler auf seinem kompositorischen Weg weiter zu folgen.

Was er zu sagen hat, ist im Grunde genommen immer dasselbe, wie er es aber sagt, das wird immer unaustehlicher. Er kennt nur noch die Blechsprache... Er redet nicht mehr mit uns – er brüllt und tobt uns an, und verwundert fragt man: Wozu der Lärm? – aber der Kern (der Mahlerschen Themen) ist das nachempfundenne: Kapellmeistermusik.«²³⁶

Prvotno sta bila 2. in 3. stavek zamenjana (3. stavek je bil Scherzo), vendar je Mahler vrstni red po praizvedbi zamenjal in s tem – interesantno – dobil med obema stavkoma bipolarnost Urmotiva, sedaj projicirano v tonalitete stavkov: 1. stavek se konča v A-duru, 2. stavek pa znova prične v a-molu – s tem je nekako pogojena tragičnost celotnega dogajanja.

235 »Zadnji stavek je preinstrumentiran.« Strauss je hotel s tem povedati, da je ta stavek v instrumentaciji pregosto postavljen.

236 Po izvedbi 6. simfonije človek ne vidi več možnosti, da Mahlerju na tej poti sledi. Kar ima povedati, je v osnovi vedno isto, kako pa to pove, je neznosno. Pozna le še jezik trobil ... Ne govori več z nami, on besni in rjove na nas, tako da se človerk vpraša: Čemu ves ta hrup? – toda jedro Mahlerjevih tem je podoživeta kapelniška glasba.

1. stavek

Allegro energico, ma non troppo

Dramaturgija stavka se razbira iz odnosov med posameznimi mislimi, idejami, temami. Prva misel izdaja avtorja kot energičnega, odločnega človeka, ki se zoperstavlja objektivitetam zunanjega sveta (Urmotiv, koral).



Antipod tej misli je t. i. Almina tema (**B-tema**), muzikalno izražen afekt ljubezni, po Mahlerjevih besedah posvečen njegovi ženi Almi.



Nekateri analitiki so zapisali, da se v reprizi ta tema ne pojavi več. Res je: ta tema se v reprizi ne pojavi več v svoji prvotni obliki in obsegu, temveč se nasprotno, pojavi neverjetno zgoščeno (**[35]**), na koncu pa docela prevlada, in ko ob tem Mahler citira tudi izpeljanko prve misli (**A²**), s tem pove, da se je s temo ljubezni identificiral tudi sam. Stavek se konča v velikem optimizmu.

Zdi se mi, da tempo ne sme dosegati hitrosti zmernega allegra, temveč se gibati v vrednosti *mm* = 100–104, da se dobi trda odločenost, neizprosnost, ki je za Mahlerja tako značilna!

Začetek: navaja samo neizprosen ritem, tako značilen za ves stavek.

t. 6 **A-tema** je jedrnata, nekako v Brucknerjevem stilu, statična, odločna.

1 **[2]** Motiv je izpeljava 1. takta teme in abrupno prekinjen, nedorečen.

2. začetek: periodika 2. skupine se pričinja na sredini takta – vidi se, da bo materija zgnetena.

[2] 2 Uvodna misel Vni I.(t. 2–5) je v Ob razširjena vsakič za 1 takt (t. 3+1, t. 4+1), tako da dobimo povezano misel **α¹**.

Zanimivo je, da Mahler proti Vni I. in Ob postavi kar 3 Pos z vsemi karakteristikami protimelodike.

- 2 7 Projekcija **A-teme** na sekundakord (v bistvu sekstakord 2. dobe na *Orgelpunktu*), prav tako abruptno presekana. V panoptičnem ogledalu ostanejo le ritmične karakteristike in približno razpoznavna melodična linija.
- Pod njo v Vni I. nov **motiv β** , ki se nekako zruši sam vase in navzdol; 3. začetek.
- 4 3 Triole igrati že na struni, kolikor gre, oz. bolje v struno.
- 3 **A-tema**, navedena komprimirano (z izpuščenim svojim 2. taktom); motivično izhodišče za naslednjo izvedenko **A²** v trobenti.
- 4 Medtem ko Cor ponavlja modificirano **Aa temo** Tr (iz t. 20 – imenujmo jo **Ab**), povzamejo Ob v t. 13 začeto misel in jo povežejo s svojo mislijo α^1 .
- 5 4. nastop **A-teme**, tokrat v **fff** in na kvartsekstakordu.
- 4 7 Goli ritem se od ritma začetka razlikuje in ima usodnostno fanfarno naravo. Sledi mu fanfara v trobentah, osnovno vodilo cele simfonije **Urmotiv**, prelom dura v mol, najava poraza, katastrofe. Zanimiva je menjava barve med Tr in Ob!
- 7 Koral je obenem že žalostinka vnaprej za izgubljene ideale, eksisten-co; zaigran naj bo introvertirano, povsem onostransko. Iz njega se iznenada, v
- 8 izvije **B-tema**, »Almina tema« – kot nekaj, kar je božje, pa vendar tu. Zaigrati odločno, vendar z bogatim tonom in mehkim nastavkom!

(Mislim, da George Szell v svojem posnetku simfonije s Chikaškim orkestrom pomena tega pasusa ni razumel, ali pa je poznal brezkrupulozno Almo šele kasneje, ko je pravzaprav ta brezkrupuloznost šele prišla na dan.)

Schwungvoll:²³⁷ to ne pomeni velikega tempa, temveč veliko notranjo napetost, združeno z razmeroma močnim agogičnim potenciranjem, kljub temu, da ostanemo v taktu in tempu!

Dejstvo, da se obenem (poleg povsem samostojne VIa; ki označuje vitalizem) pojavijo še tri teme, ali v imitaciji (Vni I : Ob/cl) ali spremeljevalno, naj označuje komplicirano Almino naturo, ki je mehka in odločna obenem, popustljiva in premočrtna (inverzija **A¹** v **10**: v njej se Mahler reflektira, ona je njegov ideal).

- vaditi posebej: 1) Vni /fl + Pos, Cor (3-8) in Basi
 2) Basi + Pos + Cor (komplet)
 3) Vla + Ob + cl + Basi/fg

Vse možne kombinacije, da se glasbeniki znajdejo in naučijo, koga naj poslušajo!

- 3 **9** Vlc na tem mestu lahko izdatno pomaga ekstremno visokim Vni I.!
- 9** Auftakt je širok, ne tako v tempu zaigran kot prvič; bolj s težo in široko. Melodika je za nianso skonstruirana, še bolj paralelne harmonične horizontale – vse naj ponazori kompleksno Almino duševnost in obenem njen temperament.

Cor: četrtsklna pavza je zanj le dih; frazo naj takoj povzame in poprime v prejšnji intenziteti.

Mahler je dejal, da morajo pri njem vsi instrumenti peti, tako tudi vsi spremljajoči in basovski. Cela izvedba mora vreti od silne energije!

- 10** Nenadoma igrivo, kot da bi se Mahler spomnil, da je Alma še skoraj otrok! *Pizz* ne trdo, le mehka spremljava; nikakor ne preglasiti Ob! Timp kljub lesenim palicam ne grobo, bolj artikulacija Pos!
- 11** Ta pasus živi in pade z minuciozno obdelavo vseh horizontal!
- 11** 2 Mislim, da je na eni celesti vso materijo težko izigrati in da je treba parte porazdeliti.
- 2 **13** Kako plazeče se razvija harmonija! Celo motorična spremljava ima svojo popolno muzikalno logiko! Izdelati jo je treba valovaje, skoraj nabuhlo.
- 13** Tako mehak zaključek fraze, kot da bi se Alma naslonila Mahlerju na rame. Od tretje dobe naprej **subito a tempo**, kljub vezanemu ritmu.
- 14** Mislim, da je oznaka za ponavljanje formalnega značaja; s tem je stavek determiniran kot sonatna oblika, zaradi dolžine in tipa pripovedovanja pa se mi ne zdi smiselno celega uvoda ponavljati.

Izpeljava

se pričinja z usodnostnimi udarci (4 **7**), vendar brez Urmotiva, pač pa z uvodno mislijo **α**. Znova se Mahler nekako krčevito zaganja v materijo. Najbolj se to vidi v

- 3 **15** kjer anticipirani akord As dura grdo zarezhe v tok melodike. Trdno zaigrati akord!
- 1 **15** Uvajam še **motiv y**. Pojavi se v tem stavku dostikrat in je zelo prepoznaven.
- 15** Vni I.: obrat motiva iz 13. takta, ki hoče v tipični Mahlerjevi ortografiji ponazoriti voljo, čvrsto stremljenje navzgor; motivično je vezan na nadaljevanje v Cor, ta pa je sam po sebi imitacija basov. Vse skupaj je med seboj močno zlepljeno!
- 15** 2 Podobno lahko rečemo o motiviki Vla in Vlc, katerih postopi prav tako spominjajo na t. 21 + 22 uvoda, prav tako obrnjeni navzgor. Počasi prevzamejo te instr. skupine vodstvo, stopicajo v t. 139 + 140 bitonalno na mestu in se zatem poženejo v prvo obdelavo **A-teme**.
- 5 **16** Nekakšna bitonalna postavitev akordov, dovolj statična.
- 17** 2 Šele ta takt se dobro sliši, ker je prejšnji igran z absolutno kratkimi notami.
- 1 **18** Melodični tok je obenem zaključek fraze in nadaljevanje, zato močan cresc. navzdol!
- 18** Dvojno dogajanje: pod epizodno melodiko (**Ep²**) tudi motorika 3.
- 18** 4 Brezkompromisnao poudarjena linearnost posameznih melodik: motiv v Cor se mi zdi nepotreben, še posebej zato, ker nikamor ne pelje in deluje samo kot mašilo. Zaradi njega pride tudi do nepotrebnega prečja z Vni (es – e).
- 18** 5 Ta kratki motiv se kasneje pojavi spet in dobi veliko motivično vrednost.
- 4 **18** Vni II. bistveno močnejše od ostalih!, vendar ostajajo te floskule zaradi kratkih not v ozadju.
- 19** Iz kratkih fanfarnih zvokov se v Pos najprej oblikuje *secco* zaigran Auftakt, zatem pa šele tretjič kompletna fraza Alminega motiva, **B teme**. Vse se trikrat ponovi, tretjič v Tr. (le-ta je za 2 dobi premaknjena naprej) in vsakič je tretja fraza legato in mehko zaigrana.
- 19** 4 S to harmonično solucijo se ne morem sprijazniti, je preveč direktna.
- 2 **20** Neverjetno: melodični razvez v prazno! Razvezana nota postane *quasi Orgelpunkt*.

- 20** **ff sub:** Cor drži dinamiko cel takt; dve enakovredni motivični liniji: prva nadaljuje Almino temo v basu (2 takta) in se nadaljuje kot postop Vni v 1 **15**, druga pa kot **motiv β** prehaja iz pihal v Vni.
- 4 **21** Pos: glava **B-teme** razdeljena med različne instrumente v različnih pozicijah.
- 21** 2 Almin motiv brez končnega zadržka kot prehod v najintimnejši moment stavka. Nenadoma silna pomiritev in sprostitvev.
- Kravji zvonci:** postavljeni naj bodo (ena serija) izven vidnega dosega publike – ta jih absolutno ne sme videti in mora komaj slišne zvonove s težavo razbrati!!!
- Symbol der Erdenferne:**²³⁸ za hribolazca Mahlerja je bilo to verjetno mistično doživetje – komaj slišen zvok realnega sveta iz daljave ga je *eo ipso* postavjal v bližino božjega.
- Ta del je **centralni del skladbe** in tako kot v 1. in vseh naslednjih Mahlerjevih simfonijah za avtorja simptomatičen: vsakič pusti le nerad in povsem plaho k sebi, vendar vedno samo za trenutek. Takoj se vrne nazaj v svoj sarkazem ali (v tej simfoniji) narejeno odločnost kot nekakšen obrambni mehanizem za svojo v bistvu mehko in ranljivo dušo.
- 21** 5 Bitonalno, nekakšno kvartno razmerje fl in Timp, ob tem pa akordika, ki naj s svojo bitonalno držo ponazori skoraj cinemaskopsko širino akustičnega prostora.
- Urmotiv** v tej situaciji nima pomena poraza, temveč razsvetljenja in pomiritve s svetom, katarze.
- 21** 11 Interesantno je, da je Mahler uporabil nekako heterotonalne prijeme, ki me spominjajo na motiv rože v Rosenkavalierju, čeprav je le-ta nastal 6 let kasneje. Mahler je s tem sferično razširil prostor, ki se ne determinira več z eno tonaliteto, temveč dobiva s tem postopkom kozmične razsežnosti. Za Mahlerja kot tonalnega komponista je ta postopek presenetljiv!
- 8 **22** *Pizz* v Vni lahko povsem neslišen – gre bolj za tip artikulacije in ev. barve kot pa za aktivni zvok, ki v tem bukoličnem miru seveda moti.

238 Simbol oddaljenosti od zemlje – dejansko simbolično stanje, v katerem se človek počuti povsem izoliranega od vseh zunanjih vplivov.

- 22** **Najintimnejši moment v 1. stavku** – občutek vseobče ljubezni – zrak trepeta od duhovne lepote. Kasneje ga avtor poveže z motivom Alme in s tem konkretizira svoj občutek ljubezni.
Tipična Mahlerjeva bukolika: po tem miru avtor hrepeni in tu se za hip odpre in srce razkrije.
- 22** 5 Vsak **p sub** nekako z zakasnitvijo oz. vsako **sf** noto razširiti.
- 23** Cor igra za cel register močnejše kot ostali!
- 23** 3 Cor: alteracija *e* ne bi izgledala tako nasilno, če ne bi bila postavljena oktavo višje. Cela linija naj bo zaigrana v zanosu, kot bi se hotel solist vsakič znova zavihteti na zgornji ton. Cor za register glasneje kot drugi!
- 25** **Tempo I. subito:** na tem mestu vidim enak ortografski problem kot v 4. stavku Beethovnove 9. simfonije: tudi tam je (v t. 205) na zadnjo osminko predviden nov tempo (Tempo I.), ki ga izvedemo tako, da to noto zaigramo kasneje, kot je notirana in tako ohranimo celo vrednost note v prejšnjem tempu.
Analogno bi ravnal tudi tu: zadnja notirana nota v tem taktu (torej vsi instrumenti, ki s to noto pričenjajo novo frazo) je že v novem tempu, takt pa mora obdržati svoj *integer valor*, zato ima v realnem zvoku četrtina (npr. Vni) vrednost osminke v starem tempu. Relacija med obema tempoma znaša namreč po *rall. v zurückhaltend* 1 : 2 in je ta solucija z uporabo poddelitve lahko izvedljiva.
- 26** Malo posiljen pasus; predvsem mi ni všeč slabo zakrita paralela v t. 270.
- 27** 3 Vni I.: spet prvi ton v frazi anticipira novo harmonijo.

Repriza

- je skozi 50 taktov motivično enaka ekspoziciji, le malo preinstrumentirana. Tem razlikam mora veljati vsa naša pozornost. Izjeme nastopajo v taktih **31** 5 (dodan **Urmotiv**), **32** 7 (naprej premaknjena floskula v Vni) ter v 2 **33** (za 4 takte naprej pomaknjen in v siceršnji material vrinjen fanfarni ritem Timp, skupaj z Urmotivom).
- 29** 7 Grmadenje osn. tonov navzdol nekako objektvizira harmonično dogajanje – akord v globini postaja barvni moment in nima več točno definirane harmonične funkcije.

30 2 Uporaba višaja v melodiki je malo presenetljiva, vendar bazira na povsem drugačni harmoniji, kot je bila v ekspoziciji: pogojuje ga 4_3 .

31 5 Meni silno interesanten postopek linearnega vodenja glasov (ottoni f_s, Vni f).

33 3 **Koral** je naveden v diminuciji; izgubil je pomen mističnega, skoraj tragičnega in postal s spremljevalnimi *pizz* in *Hfe* skoraj igriv. *Pizz* je treba spet igrati neagresivno – zelo mehko in neobteženo.

35 **B tema** skoncentrirana, skomprimirana Pojavlja se obotavlja je z muko (4 **35**), v

35 4 Pa se končno pojavi razpoznavna, vendar močno skomprimirana (vsega skupaj samo 8 taktov). Melodike se vzpenjajo ena čez drugo, ne oziraje se na okolico: vsaka mora zapeti v svoji frazni logiki. Njen konec pa je jasno razpoznaven. Noto e v *Vla* intenzivira, *Cor*, prevzame jo *Pos*, ki se ji znova pridružijo *Vla* in *Vlc*. Vsi skupaj se sprožijo v ne preveč dosledno imitacijo violin.

Vsega skupaj tri navedbe **B** teme, v različnih vrednostih in v *stretti*: *Tr*, Vni *l*, *Vla/Vlc/Pos*.

Vaditi skupaj *Cor*, *Pos*, *Vla*, *Vlc*, *Cb!!*, da se fiksira spodnja, samostojna melodična linija!

2 **36** Vni: **sf** z ihto, v gradaciji.

36 Spet tipični mehki Mahlerjev zaključek.

A tempo stoji šele na 4. dobo. To je sicer težko izvedljivo, vendar ne nemogoče.

2. izpeljava

2 **37** Mislim, da ta del lahko mirno razumemo kot 2. izpeljavo, ker najdemo v njem obdelane elemente tako prve kot druge teme.

37 Hrupen **f** – spet je v tej materiji nekaj brucknerjanskega.

39 **A-tema** nastopa obenem kot citat v *Tr* in inverzija v basih. Skoncentrirati se je treba na protipostope v *Tr* in *Basi* (+legni). Vni naj ne bodo v 1. planu, ker se razumljivost teksta preveč zamegli.

- 6 **40** **Urmotiv** obrnjen – najprej je mol, zatem dur. Kakega večjega pomena to nima, razumem ga le kot domislek, ki se slučajno pokriva s harmoničnimi spremembami.
- 40** Motiv **y** se čez 2 takta ponovi v Tr ritmično modificiran.
- 40** 5 V 2. izpeljavi 2. del **B-teme**: absolutno vodijo Pos in Cor; njim se posvetimo, linija *pizz* je le balast.
- 8 **42** Obrnjen **Urmotiv** (v bistvu sta to le dva vzporedna mehkomala akorda v obratu); k taki umestitvi te akordične sintagme me navaja terca v spranu, ki se iz molove prelevi v durovo.
- 42** Cel zaključek stavka obvladuje na eni strani Almina tema, na drugi pa modificirana njegova lastna (**A²**), tako da ju na koncu ne ločimo več in smo prepričani, da spadata neločljivo skupaj. Vsebinsko zmaguje Alma, njeno obvladovanje Mahlerjeve psihe in Mahlerjeva ljubezen do nje. Tudi koral je sedaj zmagoslaven, zaigran naj bo samozavestno in z močnimi akcenti!
- Mnemotehnično si moramo narediti v tej množici motivov neke prioritete, sicer se lahko izgubimo: vodstvu Tr v **42** sledijo Cor (s koralom v Pos), nakar spet Tr v **43**. Po 4 taktih pa se preorientiramo na Vni I.
- 4 **44** Stretta **motiva B** (Vni I, Vni II, Basi) z zelo interesantno in učinkovito modulacijo.
- 44** Motivična stretta **A** (Cor) in **B** (Basi). Melodika Tr v **p** in v 2. planu, da ne obtežuje preveč že itak prenatrpane materije.
- 2 **45** **Urmotiv** se oglasi še enkrat, grozeče, vendar ga Mahler z vso močjo premaga.

2. stavek

Wuchtig

Odveč je v tem stavku iskati realistično osnovo za Almino pripombo, da je v tem stavku prikazana igra otrok, ki štorkljajo po pesku in se igrajo. To je lahko le popolnoma subjektivna asociacija, ki interpretira ne sme zavesti k iskanju nečesa realističnega, ker tega v stavku ne bo našel. Prvi del stavka je koncipiran v nekaki grenkobi, njegov antipod pa je iskanje miru v preteklem, kar skuša biti predstavljeno s starim *Steirisch* plesom. Cel stavek se mi zdi v izrazu oglat, krčevit, smeh z grimaso.

Tempo ne sme biti prehter, ker zahteva Mahler težo v izvedbi in diriganje *à tre*.

Zanimivo je, da stavek prične z eno samo noto prednosti Timp! Akcenti so v Timp postavljeni drugače kot v basih! Tipika začetka je, da se vsak takt dvakrat ponovi! Kljub tej »parnosti« pa je periodika nenakomerna: $(2+2,2+3,2+4)+(3+4,4,4+3)$, kar vnaša v skladbo velik nemir. Motivi so nanizani en za drugim, velike kohezivne moči med njimi pa ni zaslediti.

- [65] Tudi v tem stavku je prisoten **Urmotiv** (v Cor, a precej zabrisan).
- [67] V **p sub** skoraj malo plesno, silno kratke note z močnim naslonom v naslednjem taktu. Najava motivike Tria.
- 3 [68] Vni I.: meni nerazumljiva logika: čemu še enkrat d? Ta akord ima sedaj značaj *sixte ajoutee*, po logiki prejšnjega akorda bi moral biti navaden sekstakord na a!
- [68] 2 Samo v archi **p sub**, ostali oigrajo nasprotno v **ff** dalje!
- [70] 2 takta sedaj izpuščena; archi : zelo zahtevna menjava *arco* in *pizz*. Analogno mesto [64], le da je tam genralni dim, tu pa **pp** < **ff** v vsakem taktu.
- [70] 3 Sedaj v akordu razvezaj, prej je bil nižaj (kvartsekstakord B dura).
- [73] **Trio**: ta arhaični ples je bil že najavljen; prej smo prejšnji takt še šteli v periodiko (gl. [68]), sedaj pa je predtaktna struktura materije očitna. Kljub temu pa iz mnemotehničnih ozirov jemljem Auftakt kot začetek vsake nove fraze:

$\Delta X | \Delta X | \Delta X X |$
 $\Delta X | \Delta X | /U/U/U | \Delta /U/U/U |$
 $\{\Delta\Delta\Delta\}X | \Delta /U/U/U | \Delta \Delta X |$
 $\Delta X | \Delta X | \Delta \Delta \Delta |$
 $\{\Delta\Delta\Delta\}X | \Delta /U/U/U | X X X |$
 $\Delta X | \Delta \Delta \Delta | \{\Delta \Delta \Delta \}$ itd.

- 4 **74** **sf** na zadnjo dobo nam razkriva, da so auftaktne note tokrat samo tri in da bi moral biti meter v tem taktu v bistvu $\frac{3}{8}$ (2 takta), zatem pa $\frac{4}{8}$ takt. Tu postane pretirano konstruiranje očitno. Melodika ne teče več, vse se nekam zatika.
- 74** 3 Dirigiranje na zadnjo dobo z odmahom in malim zaostankom
- 74** 6 $\frac{3}{4}$ takt na tem mestu je pomalem *irreführend*: nekako bolj organično in tudi mnemotehnično precej lažje je dirigirati / U U / U U .
- Ductus* tega stavka ni vesel, še manj scherzozen: samo prehitevanje, nervoza, zateglost.
- 3 **78** Mnemotehnično: 2X3 note, 2X2 noti.
- 78** 2 Naj bo Auftakt že v novem tempu ali še v starem? Nenadna sprememba tempa zna biti za Vni II. zelo delikatna!
- 6 **80** Hemiole čez 6 taktov (9X). Velika zmeda v imitacijah violinskega motiva; ravnati se le po *archi*, ostali so epizodni.
- 80** 4 Mnemotehnično pomagalo: navzdol je postop Cor v tercah vedno kromatičen, navzgor vedno diatoničen!
- 82** Znova **A** del – *scherzo*. Prejšnji 4 auftaktne takti so sedaj zreducirani na 1 takt (1 **82**), periodika pa je zdaj [2+3]+[2+5] (prej 4). V zadnjih 4 taktih je vodenje basovskih harmoničnih postavitev drugačno.
- 83** Floskula iz 1. stavka je vodena sedaj diatonično, zato jo Mahler postavi na začetku terco višje in jo konča enako kot v ekspozičiji.
- 6 **84** Od tu dalje poteka sopranska linija terco nižje, vendar le 5 taktov.
- 84** 6 Prehod je razširjen in modificiran (iz ekspozičije so brisani 4 takti v **66**) ter v
- 85** dobesedni *Rutsch*²³⁹ (brezobzirna modulacija ges – g); nova motivika

- 87 5 v sicer diatonični lestvici je stalno izpuščena nota f.
- 4 88 Dovolj časa za počasno pripravo novega tempa. Na dobo igrajo Tr in cl, ostali v 1. skupini hemiolno (Tr – Cor – Ob), od cl naprej pa se počasi oblikuje preddobna struktura. Periodika je zato 2+4.
- 88 Ob podrobni primerjavi obeh analognih pasusov pridemo do spoznanja, da se je Mahler ob siceršnjih, povsem samih po sebi razumljivih instrumentacijskih adaptacijah držal osnovnega teksta. Edina izjema je le t.227 (namesto $\frac{4}{8}$ je na tem mestu $\frac{3}{4}$ takt). Struktura taktov je torej sledeča (od t.274 naprej):
 $\uparrow \Delta X | \Delta / \cup / \cup / \cup | \Delta X X || \Delta X | \Delta X | / \cup / \cup | \Delta / \cup / \cup / |$ itd.
 prej | $\Delta X |$ Od t. 292 naprej pa se tekst razlikuje od osnove.
- 90 4 Dodan takt; prej je bila na tem mestu cezura. Slušna struktura se razlikuje od pisane.
- 91 7 Ta pasus 12 taktov odgovarja analognemu pasusu v 74 4.
- 6 93 Ta dva takta spadata v prehod, čeprav stoji oznaka *Wieder wie zu Anfang*²⁴⁰ nad drugim taktom; periodika za novo frazo se šteje šele takt zatem.
- 4 93 Ta pasus temelji na motivu 4 74, ki postane tu povsem samostojen. Vse skupaj spominja na otroško popevanje. Dva takta predtem sta le ritmično uvajanje in jih ne smemo šteti k sami motiviki.
- 96 Tako kot v prvem delu (81) tudi tu intermezzo, daljši za en takt.
- 97 Skomprimirano dogajanje: 3. in 5. takt se oglašata istočasno! Podoba postaja vse bolj groteskna.
- 97 6 Ali lahko Pos zaigrajo te Schleiferje²⁴¹?
- 101 4 **Abgesang**²⁴² vsi motivi se oglašajo en ob drugem; za osnovo je vzet motiv iz t.105 in daje vtis reminiscence. Ponovi se petkrat.
- 102 **Urmotiv!!!**
- 103 **Urmotiv** počasi ugaša. Spremljevalni motiv se oglasi še v es-cl in bcl, v Cfg pa le še njegov ostanek.

240 Znova tako kot na začetku

241 V glasbi predložek, sestojč iz več kot enega tona

242 odpev

3. stavek

andante moderato

je v vrstnem redu zamenjan z drugim in predstavlja Mahlerjevo iskanje μακαριε.²⁴³ Izredno široko zastavljena melodika se odvija v počasnem tempu. Trenutno se ne morem znebiti občutka, da je malo hotena, da ni prišla iz srca, temveč da je plod bolj racionalnega razmisleka. Značilna za začetek tega stavka je velika zamegljenost melodičnega dogajanja in zabrisano kadenciranje.

- [50] 5 Malo težko razviden material; za lažje razumevanje je treba povedati, da si floskule odgovarjajo v parih: Ob – Vlc; angl.r. – Vlc. Vni I. stojе sami s svojo frazo, slede pa spet pari: Vlc – Ob; angl.r. – Vlc. Drugi del je z izjemo obrnjenega vrstnega reda 1. para enak kot prvi del. Paus zaključujeta 2 takta dialoga Vlc – Cb.
- [50] 7 Znova **Urmotiv**, le da je tokrat zakrit in izražen samo s spremembo terce v Vni I.
- [51] Razmeroma delikatna instrumentacija s flavtami v višini in *pp* ter kasneje s klarineti – razdalja med temi in ostalimi instrumenti je namreč velika. Igrati za nianso bolj živo, čeprav to ne piše, ker se sicer lahko prične stavek vleči!
- 1 [52] **Urmotiv** v Cor.
- [52] Nov, nepričakovan izbruh. Tempo tu že precej naraste. Slediti naravnemu agogičnemu toku!
- [53] Lepo tekoč tempo: predlagam *mm* = 72. Spremljava se pojavlja stalno v paralelnih linijah duol in triol. V njih se izmenjavata Vni II. in cl. – **Herdenglocken**.²⁴⁴ tokrat jih Mahler zahteva v orkestru, kar pomeni, da moramo imeti na razpolago dva seta kravjih zvoncev. Igrati jih je treba sporadično in nikakor ne v ritmu!!!
- [53] 3 Melodika Tr je pobrana iz epizodnega gibanj angl. roga v [50]. Naj bo zaigrana v nežnem, kantabilnem tonu, ne fanfarno. Cor lahko svoj punktiran ritem malo prepunktirajo, da se potencira optimizem!

243 μακαριε → μακαρια: (grško: makaria, v starogrški filozofiji blaženost, blaženo stanje)

244 kravji zvonci

- 4 **54** Obe motiviki, Cor in fl, se pojavljata sedaj vzporedno. Periodike sploh ni mogoče korektno postavljati, ker se nove fraze pričenjajo na sredini takta.
- 55** Repriza : nad znano motiviko se pne nova melodična linija Vni I. in fl.
- 3 **56** Vsak takt znova začeti popolnoma nežno, obotavlja je.
- 56** Absolutni višek skladbe: Mahler razkriva največje misterije življenja in bivanja. Vzdržati v **pp sempre** in popolnem miru!
- 57** 7 Izjemno zahteven pasus z težko intonacijo v ekstremno visokih Vni I. in fl!
- 3 **58** fl se mora popolnoma amalgamirati z Vni in postati s svojo melodično linijo del godal – nikakor ne solo!
- 58** 3 Isto velja za cl in Ob. Predvsem cl so vže ekstremnovisoki legi, poleg tega je fraza dolga.
- 59** Epizodna melodika je dobila sedaj svojo priliko in prostor, da se razvije in izpoje.
- 61** 7 Tr so pojavi kot harmonično tuj ton v odnosu na Vni (skupaj z Vla tvori seveda kvartsekstakord – Pos se razvežejo vanj šele na 4. dobo –) in zveni celo kakofonično.
- 62** 6 **Urmotiv** v Pos je obrnjen: edinkrat (razen nepomemnega postopa v 1. stavku) v simfoniji je s tem akordnim postopom izražen optimizem. Cel stavek konča v duru, v nekakšnih lepih sanjah.

4. stavek

allegro moderato

Oblikovno predstavlja začetek stavka uvod, kjer so navedene glavne teme in osnovna razpoloženja. Glavni stavek se pričinja šele v [110]. Prvo misel (t.3) , samo po sebi polno poleta, spravi na realna tla **Urmotiv** Od tu dalje je razpoloženje resnobnejše, njegovo središče pa predstavlja koral, molitev in kontemplacija. Njegov vzpon znova prekine **Urmotiv**. V tretje pričinja avtor zbirati moči, povsem tiho se pojavljajo teme, še tretji vzpon pobije na tla tretji **Urmotiv**, vendar tu avtorja nič več ne ustavlja, v šestnajsttaktni gradaciji nas pripelje do čvrste, odločne **A-teme**, s katero se pričinja sonatni stavek.

t. 3 Predložki v spremljavi postanejo slišni le, če prejšnjo frazo (oz. triler) prekinemo.

t. 9 **Urmotiv**: večna slutnja bodoče katastrofe.

t. 10 Kljub durovemu akordu v trobilih je v godalih notirana molova terca ki zazveni zelo otožno. Začetek je sam po sebi optimističen, prvo senco na optimizem vrže točno ta detajl.

[104] Tuba solo: zamolklo, tiho, basi *sul tasto estremo*.

t. 29 Zvonovi: Mahler predpisuje 2 ali 3 nizke zvonove. Predstavljam si, da naj bi bili to zvonovi, ki zvonijo Avemarijo, vendar naj to ne predstavlja tonske slike, temveč asociacijo, ki jo to zvonjenje vzbudi v človeku: občutek minljivosti (dneva, življenja?). Mene navda to zvonjenje vedno z globokim občutkom melanholije.

2 nizka zvonova: večji počasnejši, manjši malo hitreje, vendar aritmično, morda v smislu $\frac{7}{4}$ takta.

[104] 4 Fluskula, kot jo srečamo že v 2. stavku, motiv napetosti in nervoze. Pasus me spominja na Pos solo v 1. stavku Mahlerjeve 3. simfonije.

Mnenja sem, da je treba Auftakt v cl izvesti zadnji hip, hrupno, nervozno.

[104] 13 Zadnji takt v Tubi raztegnjen, kot zaključek, z zateglim < in >.

6 [105] Spet harmonična kolizija (Cor : Vni I.). Cor svojo temo zaigra bolj v ozadju, skoraj boječe. Melodija se konča z $\frac{7}{4}$ ²⁴⁵ nedoločeno, obvisi v zraku.

- 105** Sijajna notacija spremljave! Predložki se igrajo seveda preddobno, kot bi sicer bil notiran punktiran ritem, sekundni tremolo pa predstavlja sijajno polnilo. *Novum* v Mahlerjevi ortografiji!
- 105** 3 Medtem ko tuba svoj motiv odigra bolj temno in počasi, Ob vzkipi. *Mnemotehnično* se nudi za oporo sledeča skupina instrumentov: Tuba – Ob – Cb pizz. V t.44 se skupina ponovi, le Tr (namesto Ob) vstopi 2 dobi pozneje. Tretjemu vstopu Tube sledi le še en vezni takt.
- 105** 4 Heterofono mesto: niti Cor solo niti pizz Cb se ne da spraviti v tonalitetni okvir, kot ga dajejo *archi*. Zato Cor ne posvečajmo pozornosti, enako ne Tr 4 takte kasneje.
- Cel pasus **105**–**106**igrati popolnoma epizodno! Ne smemo mu dati prevelike teže, le kratki izbruhi naj pričajo o nekakšni stiski, ki vodi naprej v koral. Silno hitri, nervozni trilerji!
- 106** KORAL: sam mu dajem psihološko gledano veliko vlogo – ponazoritev duševne zbranosti, usmerjenosti, na drugi strani pa tudi molitve.
- Vodi absolutno 1.fg, cl je le barva, zelo slišen je še Cfg od 3. takta naprej; predtem je le oktavno podvajanje 4.fg.
- 8 **107** Implicitno je preobrat **Urmotiva** prisoten tudi v tem taktu, le da je tu nekako vključen v harmonični razvoj in nima take sporočilnosti, kot če bi bil sam zase.
- 107** 5 Počasi se en za drugim pojavljajo motivi, ki bodo kasneje igrali veliko vlogo v dramaturgiji stavka. Izgleda, kot da skladatelj zbira moči in to muzikalno izraža na način citiranja različnih motivov, še preden se dejanski stavek prične!
- 108** Materija daje vtis koral, vendar naj se jo obravnava epizodno: to je le prehod h glavnemu stavku!
- 2 **109** Po razširitvi tempa za končno gradacijo sedaj strogi novi, doseženi tempo.
- 109** **Allegro moderato**: po silovitem višku z **Urmotivom** je motorični motiv v basih nekakšna reakcija na negativni impulz, ki ga sporoča Urmotiv. Igrati zagrizeno, *trotzig*.²⁴⁶

Ekspozicija

110 **Allegro energico:** sonatni stavek se dejansko pričinja tu. Tempo ne prevelik, da se lahko izigrajo vsi predložki ($mm = 114 - 120$). **A-tema** se najavlja že dalj časa in se sedaj pojavi kompletna: iz nje veje silna življenjska energija – o katastrofi oz. tragičnem, ki označuje celo simfonijo, niti sledu!

A-tema se razteza preko 25 taktov in se jo da razdeliti na tri dele:

1. 2. 3.

(8 + 4) + (4 + 2) + (3 + 4). Posamezni motivi se vrstijo drug za drugim, vezni element je le motorični **motiv α**, vedno v dodanih taktih (Pos, Cor).

1 **112** Mahler načenja nedotakljivost tonalitete in vodi bitonalno, samostojno vsako od obeh harmoničnih postavitvev.

2 **113** Stalna nesoglasja – optimizem in vitalizem fanfar motijo vsakič znova razvezane note, ki opozarjajo s svojim molovim modusom na varljivost navidezne veselosti. Kompleks **A-teme** je, kot že rečeno, dolg 25 taktov, vzdušje tega kompaktnega izraza pa se razteza preko 60 taktov (vse do **116**)!

113 V motorični spremljavi razpoznamo **Urmotiv**, vendar učinkuje energično, kljubovalno. **A¹** je precej daljši, 51 taktov. Od tega je 27 taktov odmerjenih preobraženemu koralu, ki postane himnična hvalnica. Seveda ni citiran dobesedno. Že v **113** se pojavi nova motivika, ki ima svoje skrite korenine v koralu (primerjaj ritme!)

114 4 Izjemna modulacija, ki mora biti adekvatno potencirana! Od koralu sta uporabljena 3. in 4. del (c, d).

115 Obe melodiki, **A¹** in koralna, postaneta povsem enakovredni.

116 Samo Pos determinirajo slišno novo harmonično kombinacijo: ton ne sme biti prekratek!

116 3 Kakor je zadnja nota kratkih floskul v Vni I. prej izgledala harmonično konformno, je sedaj v hudem nasprotju z ostalimi glasovi in izpričuje neko trmo.

A del: **110** – **117**

B del: **117** – **120**

- 116** 5 **Urmotiv** v obrnjeni smeri! Z veliko muko uspe basovski liniji preiti molovo terco.
- 117** 7 Drugi del **B-teme** se po karakteristikah močno naslanja na drugi del **A-teme**! Enak je ritmični *motus*, drugačna je harmonična substanca!
- 4 **118** Epizodno obigravanje – popustiti v napetosti!
- 118** Trojna melodika – da jo naredimo razumljivo, moramo vsako od njih oblikovati dinamično samostojno:
- 1) Vni I. celotaktno:
 - 2) Vni II celotaktno:
Njena dinamika je nasprotna, a se najde v skupnem težkem 4. taktu skupaj z Vni I.
 - 3) Cor prične **p** in se le počasi pojavlja; njegova dinamika je skoraj dvotaktna.
- 3 **119** Vsak takt se prične z izredno težkim akcentom, vsakič večjim, vsakič z mnogokratnim zadržkom.
- 119** Samo Timp **fff!** Dejansko lahko oni največ pripomorejo k prekinitvi lepega speva in dvignejo dramatičnost trenutka Sam po sebi je del **119**– **120** epizoden in ga je treba igrati brez teže.
- 119** 2 Popolnoma *widerlich und zu gewollt*²⁴⁷ drugi del takta ter razmerno nepotreben: namreč – z noto dis na 3. dobo želi Mahler neka-ko nakazati modulativno pot: namišljena linija d – dis bi se morala nadaljevati v isti liniji (d -dis – e), se pa ne in se vrača nazaj na d – v toliko se mi zdi ta višajska intervencija nepotrebna.

Izpeljava

- 120** 3 Osnovni motiv je obrnjen in je izrazito spokojen. Kljub začetku v **ff** naj se ga igra nedramatično, široko in naj se takoj umiri. Njegova imitacija v basu je že **p**, pač pa se znova Vni II. s svojim **ff** lahko zelo dobro profilirajo.
- 121** V par taktih se je tempo upočasnilo za 100 % brez relacije, samo z ritardandom.

122 Kako Mahler kompozicijsko materijo svobodno obravnava, se vidi na tem mestu: **motiv α** uvaja oddelek, nad njim pa se pno *lamentoso* motivi iz uvoda stavka. Periodika je $1+[4+3+2+(1+2)]$. V tritaktju je *lamentoso* motiv porinjen takt naprej. Cela konstrukcija po malem spominja na permutacije pri Stravinskem: takti za oznakami 1, 2, 3, 4 se razvrščajo sledeče:

1, 2, 3, 4; 1, 2, [$\overset{3}{4}$], 1, 3, [$\overset{4}{1}$], 3, 4.

123 7 Povsem nenavadna razrešitev akorda, vendar korektna.

2 **124** Basi naj igrayo pomembno in s težo – gibljejo se v območju sekundakorda.

4 **124** Komplicirano in zgoščeno dogajanje v **ff sub**, potem ko smo pričakovali spokojen konec prejšnje misli. Tri linije: Vni na eni strani, na drugi basi s svojim **α -motivom**, poleg njih pa še Cor s popolnoma svojim potekom misli.

123–**124** Nekak tih premor z navedbo **B-teme** in samo občasnimi izbruhi. Od **124** naprej pa vse prekipeva od življenja in življenjske volje. Spet trojni spev; vsi trije spevi se nanašajo na harmonično podlago, med seboj pa harmonirajo le pogojno. S kompletno energijo voditi vse tri melodike skupaj in vsako linijo izdelati posebej!

Najprej trobila posebej, zatem pihala in sp. godala, zatem Vni I. in II. zase.

Dober princip bi bil pri skupni igri, da se kompletan pasus odigra večkrat, vendar p, ali z vsemi dinamičnimi karakteristikami, da vsak posameznik spozna svojo vlogo v tej polimelodični materiji.

Vni I. in II. se izmenjujejo v melodiki, ki jo strnjeno podajajo pihala – zato je tu važnejše valovanje, linijo pa kljub vsemu drže pihala.

Tr (čeprav piše *schmetternd* in *Schalltrichter hoch*²⁴⁸) igra v velikem dinamičnem loku in le sčasoma prekriva linijo pihal. Le na ta način, z močnim dinamičnim niansiranjem lahko zagotovimo percepcijo več melodik naenkrat.

127 Mali predah: Vni I. samo **f** in naj se držijo v intenziteti nazaj; nabuhla melodika ne sme biti igrana cel čas v **ff**, ker postane nadležna. Za kratek čas prevzamejo prvo mesto Vni II.

5 **128** Predlagam znova dinamični umik in novo gradacijo.

128 Finalna gradacija: naj bodo v prvem planu Tr, Vni I. naj samo obigravajo (kljub **ff**) in naj se šele v zadnjem vzponu (128 6) prerinejo v prvo vrsto.

129 Napraviti finalni ritardando, kot da se fraza končuje na toniki: v trenutku največjega zmagoslavja, triumfa, ko človek pričakuje razvez v triumfalni D dur, pade udarec, top, **demonški udarec** (s sekiro), kot da bi nekoga spodneslo. Muzikalno je ta moment označen z **B⁶**.

– Cor: ta katarzni akord mora zveneti vsakič bolj tragično!

130 – **131** Izjemno naporen, a bogat *Bläsersatz*²⁴⁹ – treba ga je izdelati, ker je težak za razumevanje!

4 **131** Dva težka kadenčna akorda stojita na *Orgelpunktu*; oba zaigrati z veliko težo.

131 Lirični intermezzo: spet igra praktično vsak instrument svojo, v sebi zaključeno melodično linijo in vsako je treba izdelati; vse naj bo igra-no mehko, da si poslušalci lahko odpočijejo; malo *hervorgehoben*²⁵⁰ naj bo le motiv

– *Bläsersatz* je strašno natrpan, zato naj predvsem Cor igrajo mehko in tiho.

4 **133** Vni I.: nežni *lance* akcenti.

133 Ta takt po dinamični tipiki odgovarja taktu v **131**.

133 5 Silno težko mnemotehnično mesto: razen v 1. taktu se prično nove grupe v principu vedno na 4. dobo (punktirane girlande ♪ v 2., 4. in 6. taktu).

133 7 Akord 6. kategorije, ki se ga da v prvem akordu mirno okarakterizirati za bitonalnega: E⁷/B⁷. Redosled akordov je v nadaljevanju sledeči:



249 Pihalni del, oddelek v stavku

250 Poudarjeno, podčrtano

- 3 **134** Razmetani akordi predstavljajo v bistvu logično harmonično sosledje:



- 134** Nov motiv, motiv kljubovalnosti, ki sledi modificiranemu Urmotivu. Vsebinsko dovolj nerazviden pasus. Mislim, da je rešitev za razumevanje tega dela (s strani poslušalstva) bistvena potencirana igra Auftaktne grupe šestnajstink in njim nasprotno lahna igra punktiranih ritmov.
(S kakšnim veseljem bi napravil VI – DE od **134** – **135**! Še bolje v **134**5 – 3 **136**.)
- 134** 7 Motiv kljubovalnosti se tokrat prične z 2. taktom in je za 1 takt krajši. Tudi ta motiv sledi neposredno ponovljenemu **Urmotivu**.
- 134** 9 Višek brezobzirnega horizontalizma predstavlja ta liniji VIc in Cb – če pa gledamo na ta moment vertikalno, vidimo, da je Mahler postavil samo dva septakorda paralelno enega za drugim.
- 8 **135** Ostanem v originalni Mahlerjevi notaciji (brez oktavnega preskoka) iz dveh razlogov: spet potrebujemo trenutek manj intenzivnega igranja in igra v sp. oktavi je za študente enostavnejša.
- 135** Cel pasus temelji na motiviki, ki ima svoje sorodstvo v **a-motivu** iz vsega začetka stavka in je za nianso larpurlartističen. Motivika v približni inverziji in durovi projekciji.
- 7 **136** Izjemno lepo mesto, kljub kompliciranemu vodenju glasov in harmonijam: naj bosta liniji Vni I. in Cor enakovredni!
- 136** 8 Nima smisla vsako logično oblikovano frazo preveč izrazno potencirati. Basi bolj v ozadju. Že sam Mahler naznačuje z dinamičnimi oznakami svoje preference!
- 4 **138** Malo pregosto instrumentiran spodnje spekter. predvsem 3. Pos tišje od ostalih!
- 139** Ekstremno visoko postavljene Ob in cl: intonacija je ali slaba ali pa je zvok kričeč!

140 **Drugi udarec:** človek bi mislil, da se ob drugem udarcu avtor zlomi, vendar ne – oglasi se himničen koral, fanfara, ki naznanja vse kaj drugega kot resignacijo!

142 Strani brez sistema: najde se ga, če se oktavni skok pojmuje kot celinko (torej brez skoka!), vezano čez takt na naslednjo četrtniko. Tako namišljeno dobimo dobeseden odgovor na motiviko Vni I. v Vni II. čez 4 takte.

Repriza

143 Bistveno bolj konfliktno zasnovana postavitvev akorda kot na začetku: akord ostane enak, le Orgelton se menja in ustvari diabolčno napetost (d – a). Zveni kot kataklizma po dveh udarcih.

144 3 Vlc: **sf** le s potegnjenim lokom, *misterioso*.

145 Tako zvonovi kot kravji zvonci naj zazvanjajo iz daljave – kako jih razporediti v prostor? Ob se v teh štirih dodatnih taktih oglašča z motivom, prvič v tej zvezi uporabljenim v **121**6.

146 Z uporabo Orgelpunkta tako daleč stran od Es dura dosega Mahler sferičnost; vse naj bo komaj slišno! V trobilih in pihalih se pojavlja 1. in 2. del **B-teme** naenkrat.

1 **147** Majhna interpunkcija je tu na mestu, da Ob ne trešči iznenada v naslednji takt.

147 5 Harmonično nedorečen, nedovršen takt, ki ostane nekako na pol poti.

148 V bistvu dialog med Vni I. in basi.

150 **Vorwärts:** tempa ni treba spreminjati, ker že diminucija notnih vrednosti sama po sebi naredi tak učinek.

150¹/₂ 3 2.Cor – ton g dobesedno porine celo harmonijo navzgor!

4 **151** Vodijo Tr, čeprav je linija Vni in legni lahko razpoznavna! Samo Timp niso v intonaciji z ostalimi!

151 2 Basi ostajajo na Orgelpunktu.

152 2 Vni I.: navidezno kolidiranje z basi – vsak od njih se podreja svojemu principu: bas se vzpenja po lestvici navzgor (1.A dur, 2.E dur), Vni I.

pa opisujejo akordiko, vsakič s sp. zadržkom (1.A dur, 2. dominantni akord E dura); svoj smisel dobita obe liniji šele v kontekstu s kompletno materijo. Če gledamo samo godalni part sam zase, se nam zde postopi nesmiselni.

2. repriza

- 153** Interesantno je, da se po tolikem harmoničnem prerivanju in neverjetni gradaciji na višku pojavi en sam ton, brez harmonične podlage!
- Tematično dogajanje je v basu, kasneje se preseli v Tr. Kontramelodiko v sopranu je treba izdelati povsem samostojno – obe liniji naj bosta enakovredni!
- 2 **154** Nekakšna nasilna dvojnost – vztrajanje v obeh modusih za vsako ceno!
- 1 **156** Čeprav ne piše, bi z malo interpunkcijo pripravil nastop **Urmotiva**, enako v t. 1 **158**.
- 156** Periodika je enaka kot v prvem delu (**113**), 2+8+8, razlike pa so povsem očitne: **Urmotiv** je tu raztegnjen na 2 takta, motiv Cor v 1. delu je tu poverjen Pos v obratu, Tr pa servira kontramelodiko v obliki modificirane **B-teme**. Vse je instrumentirano bolj kompaktno.
- Basi: **motiv a** se pričinja s svojo 2. noto in je za eno dobo predstavljen naprej.
- 157** Močno s kontrapunktičnimi motivi obogaten koral iz t. **114**. Deloma je materija že preobložena, čeprav so pos. linije peljane popolnoma logično in po tolikem času poslušanja deluje na poslušalca že utrujajoče.
- Tu spet prihaja do polnega izraza Mahlerjeva zahteva, da mora vsak glas peti. Vsak glas mora oblikovati svojo linijo logično in v zvoku intenzivno.
- 158** V bistvu se ta pasus iz **156**, pričeniši z **Urmotivom**, ponovi, prav tako nadaljevanje z **A¹** in koral, vendar je vse dialektično nadaljevano in razvito, tako da je prvotno materijo težko spoznati. Periodika je spet enaka: 2+8+8.

Če pa primerjamo ta pasus z ekspozicijo (mislim od **156** naprej), potem vidimo paralele: v ekspoziciji je periodika 2+8+8, 3+ (8+8). Vidimo, da je samo tritaktje zamenjano v **158** z dvotaktjem, ostalo pa vsebinsko odgovarja ekspoziciji.

- 4 **159** Vsebinsko enaka partija kot v ekspoziciji, le Vni igrajo v oktavnem skoku (Tr je prej ostajala na istem tonu), dodana pa je tu linija Tr – igrajo naj le **mf**, ker postane sicer materija preobložena. Polifoničnost pasusa doseže višek v teh taktih s trojno melodiko (Vni, Tr, Cor), pri čemer rogovom v parnem taktu še odgovarjajo Pos.
- 8 **161** Linija Vni I. ne pripada nobeni od akordnih postavitev.
- 161** Širok ton, kjer vodijo Vlc s svojim **ff**, ton pa dajejo 4 Cor (kljub samo **f**) in Pos. Igrati široko, nenasilen ton.
- 8 **162** **ff sub**; vedno znova se zvok izgublja in vedno znova se nekako s silo regenerira. Isto se zgodi 8 taktov kasneje.
- 162** 5 Tr se v tem taktu odlepijo od generalne linije imitacij in anticipativno odidejo po liniji naprej.
- 162** 11 Spet tri linije, od katerih ne veš, kateri bi dal prednost in je najbolje pustiti vse naenkrat igrati, le akcenti naj bodo profilirani.
- 163** V celi materiji je samo viseči ton v Vni I. notiran **f**, ostalo je vse **p**. Part Tr je naporen, predvsem zato, ker traja skladba že dolgo in imajo Tr veliko intenzivnega igranja za seboj.
- 7 **165** Na tem mestu je bil 3. udarec s sekiro, ki ga je Mahler po 1. izvedbi nekako vraževerno izpustil v prepričanju, da bi sicer tudi njega zadeli trije udarci usode, vendar so ga kljub temu.
- 165** Trauermarsch: dirigirati *a due*, vendar pustiti igrati Pos potencirane, težke punktirane note. Vse naj zveni utrujeno. V prvem štiriktaktu v vsakem taktu nov vstop (Tuba, 1., 4., os).

7. simfonija

Alma Mahler: »Im Sommer 1905 hatte Mahler dir 7. Symphonie in einem Furor niedergeschrieben. Mitte des Sommers 1904 hatte er bereits die 'Bauskizzen', wie er sie nannte, entworfen«. S tem so bile mišljene »Nachtmusiken«. ²⁵¹

Hans Ferdinand Redlich: »Die V., VI. und VII. Symphonie sind miteinander aufs engste verbunden. Und zwar ist diese Verwandtschaft keineswegs eine ethisch-metaphysische, wie bei den ersten vier Symphonien, sondern eine psychische. Besonders manifestiert sich dies zwischen der VI. und VII. Symphonie. Die enge Verbindung äußert sich sowohl thematisch (der pessimistische Dur-Moll Akkord, der von Aussen her in den Komplex hineingellt), als auch instrumental-symbolisch (die alpenhafte Landschaftsfixierung durch Herdenglocken) ... Dann würde sich zentrale Erlebnis im letzten Satz der VI. und im 1. Satz der VII. Symphonie abspielen, der dumpfe, quälendglühende Beginn der VII. mit dem Jammerschrei des Tenorhorns – de profundis – den trostlosen, sich aufbäumenden Jammer über das schreckliche Dunkel, in welchem die VI. ausklingt, bedeuten.« ²⁵²

19. septembra 1908 je ob priliki obletnice Franc Jožefovega jubileja Mahler v Pragi dirigiral prazvedbo svoje 7. simfonije. (z 20 vajami!!). Alma poroča, da je bil zaradi instrumentacije zaskrbljen. Po vsaki vaji je vzel ves orkestrski material s seboj in popravljaj posamezne parte.

Izvedba je bila izjemno uspešna, z dobrimi kritikami. Zdela se je od vseh simfonij najbolj enovita (!) od vseh prejšnjih simfonij, čeprav ni imela programa kot ostale.

251 »Poleti 1905 je Mahler napisal 7. simfonijo v neki naglici. Sredi poletja 1904 je že zasnoval 'skice gradnje', kot jih je imenoval. S tem so bile mišljene 'Nočne muzike'.

252 »5., 6. In 7. simfonija so medsebojno najtesneje povezane. In to ni samo etično-metafizično sorodstvo, tako kot je to slučaj pri prvih štirih simfonijah, temveč psihično. Posebej se to manifestira med 6. in 7. simfonijo. Tesno sorodstvo se izraža tako tematsko (pesimistični dur-mol akord, ki se od zunaj vrinja v kompleks), kot instrumentalno-simbolično (alpska pokrajina, zastopana s kravjimi zvonci) ... zatem bi se odigralo osrednje doživetje v zadnjem stavku VI. in 1. stavku VII. simfonije, zamolkli, pekoče žareči začetek VII. (simfonije) s tarnajočim krikom tenorskega horna – de profundis – brezupnim, razraščajočim se pritoževanjem nad strašno, zlo usodo.«

Estetika

5., 6. in 7. simfonija so s svojo grobstvijo in neizprosnostjo postale vzor 2. dunajske šole.

7. simfonija je po mojem mnenju morda najbolj nehomogena od vseh simfonij. Razlog tiči verjetno v tem, da je Mahler obe »*Nachtmusiken*« skomponiral že leto poprej, ko še ni mogel imeti kompletnega načrta o poteku simfonije. Tako nekako bolj spadajo skupaj 1., 3. in 5. stavek, ali tudi pri tem imamo težave: najavtentičnejša sta 1. in 3. stavek, nekako komponirana v tipičnem Mahlerjevem pesimističnem in sarkastičnem odnosu do sveta, 5. stavek pa popolnoma odstopa od vsega; pisan je v nekakem krčevitem veselju (taka je namreč njegova melodika, ki nikjer ne privre iz srca, temveč je bolj plod intelektualnega napora), preveč optimistično, da bi lahko vsebinsko odgovarjajoče kronal to veliko delo, še več, nekako ruši siceršnjo homogenost simfonije s svojo povrhnostjo (kljub neverjetnim kontrapunktičnim dosežkom) ter celo banalnostjo.

Te simfonije se po mojem ne more dirigirati kot vsebinsko analogno delo, temveč se je treba posvetiti vsakemu stavku posebej.

Mahler postaja v tej simfoniji ujetnik svoje maksime, da mora imeti vsaka linija svoj logični potek – tako prihaja mnogokrat do posiljenih situacij: Mahler v simfoniki sam po sebi ni melodik, on svoje melodike bolj konstruira, zato zveni njegova muzika mnogokrat oglato.

Mahler je tonalen skladatelj, ki bi tonalnost rad presegel, a je ne more. Zato se zateče k heterotonalnosti: vsaka posamezna linija ostaja v svojem *ductusu* tonalna, le sozvočja z ostalimi linijami in harmonijami ni več.

1. stavek

Po komentarjih sodeč naj bi bil ta stavek nadaljevanje katastrofičnega zadnjega stavka 6. simfonije (žal se je prav nič več ne spomnim). Edinkrat je uporabil avtor v svoji simfoniki tenorsko tubo in B (eno manjših tub, ki pa je zaradi svoje sonornosti precej bolj učinkovita od Cor).

Stavek je grajen kompaktno v sonatni obliki s tremi temami (A, B, C ter njihovimi variantami) ter štirimi osnovnimi motivi (α , β , γ , δ). Kot vedno doslej gradi Mahler svojo motiviko iz osnovnih celic (predvsem α) in jo spreminja in razpreda, zato je analiza težavno delo!

Daleč največja koncentracija misli, harmoničnega dogajanja in intenzitete občutij je v prvih 19 taktih stavka. Zato je tudi tako težko materijo do kraja razumeti. Kasneje postane dogajanje bolj tekoče, harmonično pa kdaj celo banalno.

MOTIVI

Handwritten musical notation for four motifs labeled α , β , γ , and δ . Each motif is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The motifs are: α (G4, A4, B4, C5), β (G4, A4, B4, C5), γ (G4, A4, B4, C5), and δ (G4, A4, B4, C5). The notation includes various rhythmic values and accidentals.

TEME IN MELODIKE

Handwritten musical notation for four themes labeled A, B, C, and D. Each theme is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The themes are: A (G4, A4, B4, C5), B (G4, A4, B4, C5), C (G4, A4, B4, C5), and D (G4, A4, B4, C5). The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Začetek: *archi an der Spitze*²⁵³ – zveneti mora *unheimlich*²⁵⁴ v **pp** in v predpisanim lokovanju. Predlagam določeno prepunktiranje, celo s cezuro po glavni noti – dobiti moramo atmosfero posmrtnega marša!


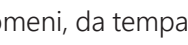
takt 2 Tenorhorn: »*De profundis clamavi ad Te, Domine*«.

3 3 Kot vedno pri Mahlerju: rahle utrinek tolažbe, kot mali žarek skozi temačne oblake! – vse note imajo notirane *tenuto* oznake, treba jih je igrati malo zategnjeno (in ne, kot to delajo vsi interpreti, od Abbada do Bernsteina, kratko in nenadoma veselo – popolnoma zgrešena dramaturgija!).

5 4 Pos: **motiv y** – iz njega se razvije osnovna tema sonatnega stavka, **tema A**. Dejansko bi moral biti **motiv y** notiran izmenoma v 4/4 in 3/4 taktu – tako bi dobila materija naravnejši potek, tako pa izgleda prisiljena. Prav tako preskoči Mahler stopnjo v kadenciranju: pričakujemo es-mol, Mahler pa brez odlašanja nadaljuje na subdominanti.

5 2 Malo metrično zmedo vnaša Cor s svojim predčasnim vstopom.

5 6 **Piu mosso** naj bo rezultanta prejšnje pripombe v 5 (*Von hier an unmerklich drängend*²⁵⁵) in ne nov tempo!

6 **Allegro risoluto ma non troppo**: prejšnja notacija  in sedanja  kaže na čisto relacijo 1 2, kar pomeni, da tempa pred tem ne smemo preveč pognati.

– Nejasno je, na kaj se nanaša besedna zveza »*ma non troppo*«, ali na »*Allegro*«, ali na »*risoluto*«! Vsi interpreti namreč poženejo tu tempo izjemno visoko (Swarowsky in Abbado na *mm* = 126, Bernstein celo na *mm* = 134!), kot da pomeni »*allegro risoluto*« hiter tempo! To pomeni samo »odločno v izrazu« in ne v tempu! Da tu nekaj ni v redu, priča izjemno upočasnjevanje tempa v **B-temi** (10)5).

Kasneje sem izvedel in spoznal, da sta tako Bernstein kot Abbado dirigirala iz prvotne partiture, ki imela namesto *Allegro risoluto, ma non troppo* oznako ***Allegro con fuoco***! Tako se ne čudim več.

7 2 V tem bitonalnem taktu je treba basom dopisati *crescendo*, da pridobijo na samostojnosti linije svojega glasu.

253 Z loki na špici


254 Grozljivo, pošastno

255 od tu dalje neopazno pohitevâje

- 1 **8** Za Mahlerja tipična kadenca, ki mora imeti težo, zato jo je treba malo razširiti in zaigrati triole *pesante*!
- 8** 2 Bas mora tu popolnoma dominirati: osnovna **tema A** je zelo razširjena in razdelana.
- 9** Vni *divisi a 3* je treba zvaditi posebej, ker so kljub vsemu vodene funkcionalno: v **9** 3 pridružena **tema A**⁵ v Tr v inverziji dobi svojo harmonično razrešitev šele v naslednjem taktu.
- Vni so popolnoma v svojem svetu, vendar se zdi, kot da obigravajo Tr in se v naslednjem taktu tonalitetno ujamejo.
- 10** 4 **Tema B**: v svoji drži bazira na **motivu α^1** z dvema padajočima kvartama, ki se v nadaljevanju obrneta navzgor – fraziranje je fokusirano na glavne note; tako dobimo optimističen pogled.
- Jasno razlikovanje med izvedbo predložka v Vni ter *non divisi* igro v Vla/Vlc, ki mora biti prav tako razložena: mislim, da je treba violinske predložke zaigrati bolj široko, ostale v Vla/Vlc pa bolj kompaktno. Periodika 8 + 4 + 7. Zadnji odsek je tipično Mahlerjevsko misteriozen – v tempu je treba popustiti!
- 4 **12** Tipični Mahler: harmonični zasuk, ki zveni neverjetni milo; tempo je treba upočasniti! Od **12** 4 naprej znova v starem tempu.
- 4 **15** **Tema C**: izrazito umiriti tempo in izvesti temo v *molto rubato* načinu! Zares prave fermate so le 2. ter zadnji dve; pri ostalih se roka giblje naprej, vendar v počasnem tempu; vsakič poženemo tempo šele v naslednjem taktu.
- 2 **15** Vlc naj igrajo *rubato*, da lahko spremljajo nenadne agogične spremembe.
- 15** 3 Težka koordinacija ob razširjeni fermati, zato bi morda bilo dobro nakazati poddelitev na 1. dobo ter pazljivo voditi vse spodnje, spremljajoče instrumente. Oba takta sta v zmanjšanem tempu; samo takt 2 **16** zares v tempu (*drängend*).
- 4 **17** Insert iz uvoda (**motiv β**), seveda preinstrumentiran; v uvodu je zvenel kot tolažba, tu je bolj vzpodbuden.
- Veliko vprašanje tempa: na kaj se nanaša oznaka »a tempo Allegro«? v 4 **15** je bila oznaka povsem jasna: $\downarrow = \downarrow$, prav tako v **18** 4 vračanje nazaj ($\downarrow = \downarrow$). Tudi notna slika **motiva γ** kaže na tempo v

uvodu ($\text{♩} = 72$), vendar nas prav oznaka *Allegro* pelje v tempo, ki bo kasneje v *alla breve* taktu **18** 4 enaka kot prej na začetku sonatnega stavka (**6**).

2 **17** Sekvence, izpeljane iz **motiva β**; pojavijo se v skladbi večkrat.

18 Tokrat notira Mahler **sff**, kar pomeni, da hoče imeti to noto bolj poudarjeno kot druge, analogne. Zato je morda dobro, v taktu 2 **18** obrniti štrih: $\text{p v v p ' p v p v p p v}$


S tem in ob tem (prav zaradi teže note s **sff**) tudi malo zmanjšamo tempo, kar nam pride prav pri začetku izpeljave.

18 2 Vsakič se najde ton, ki v harmonijo ne spada: na 3. dobo v 1. Tr, v naslednjem taktu pa triler v Vni II.

Izpeljava

18 4 Po Swarowskega mnenju spada prvi del izpeljave še k ekspoziciji kot njena variirana ponovitev vse do t. **28** 5. To je po mojem mnenju pretirano – tipično za izpeljavo namreč je, da so v njej vse tematike variirane!!! Poleg tega se v tem delu pojavi melodika oz. nekakšen spevni del (melodika → **tema C**), ki nima z ekspozicijo nič skupnega in pomeni samo vsebinski odmik od siceršnje materije – lotosov cvet, ki se pri Mahlerju vsakič le za trenutek odpre in kjer komponista zagledamo v vsej njegovi nedolžnosti in hrepenenju po miru.

Izpeljava je neverjetno obsežna in *Exerzierplatz* za vsemogoče kontrapunktične domisleke. Zato je razdeljena na več odsekov:

1. DEL: najprej se pojavi **tema A** v trojni *stretti* in obenem v normalni vrednosti (Cr in Pos) in diminuirana v obratu (Vni I.). Cor igra temo v molovi, Pos pa v durovi projekciji. Izdelati posamezne glasove, da ne postane vse enolončnica! Šele ob zavestni udeležbi vseh glasov dobi materija svojo harmonično logiko.

19 2 Heterotonalna linija basa povsem enaka tisti iz **7** 2

21 3 Spet mesto s triolnim postopom analogno tistemu v 4 **10**.

Obe mesti odgovarjata Mahlerjevemu principu, da se materija ne sme nikoli ponavljati.

- [21] 6 **Tema B2** po vsej svoji drži, kolikor je na začetku podobna **temi B**, bolj spominja na **motiv α** , še posebej v svojem 7. taktu ([22]), ki je v svojem harmoničnem poteku popolnoma enak taktu 1 [1]. **B-tema** je tokrat dobila značaj tragičnega, brezupnega in neizprosne ter naj se za razliko od njenega prvega prikaza v [10]4 igra s težo na *Auftak-tu*, tako kot kasneje njeno nadaljevanje s kompletno motiviko **α** (v [22]3), kjer je vedno naglašen zgornji ton. Znova zmanjšati tempo!
- [22] Tudi tu enak postop kot v 1 [1], le da je avgmentiran.
- [23] Enak zaključek kot v 2 [3], enako brezupen!
- [24] Po prehodu, kjer se je v uvodu ([3]3) pojavil motiv tolažbe **β** , se sedaj pojavi melodika v *Moderato* tempu – **tema C**: igra popolnoma na vrhu, kljub solistično zasedenim glasovom naj ne bo velikega tona; vse zastrto – nekakašna vizija nečesa nedosežnega, skoraj *ewige Sehnsucht*.²⁵⁶ To je tipični Mahlerjev lotosov cvet – to je njegov svet, mir, kamor bi se rad zatekel.
- [26] *Wieder a tempo*: kot da smo se prebudili iz lepih sanj in se znova najdemo v surovi resničnosti. Mahler zato tudi namenoma postavi Tr heterotonalno, da še podpre realnost trenutka!
- Aksiomatično mesto – nobena harmonija nima več svoje funkcije, vse gre popolnoma svojo pot brez ozira na ostale; heterotonalna materija: Tr igra eno od variant **teme A** in zveni odtujeno v svojem svetu. Melodika je oglata.
- [27] Nenadoma s polno energijo naprej!
- [28] 5 **2. DEL: triolni del**, ker se tu največ pojavljajo triole; popolnoma nov **motiv δ** ima s svojo vzpenjajočo se linijo in fanfarnim značajem v triolah namen opogumljanja. Motivično pa se najdejo tu tako segmenti **C-teme** kot motivov **α** in **β** .
- [28] 7 Bitonalni momenti: obenem dogajanje v C duru in As duru; basi ostajajo v svoji logiki Es in As dura, Tr s pihali pa se v svojem 2. taktu oddalji v C dur.
- [30] 3 Prehod: izjemno razburkan pasus 10 taktov z neverjetno koncentracijo presenetljivih harmoničnih zasukov – treba ga je zares izdelati! Vni uporabijo optimistični **motiv α^1** , kot so ga Tr ob prehodu v glavni stavek na začetku.

– Močan pripravljalni *crescendo* – prvič dobi **motiv α^1** svoje harmonično tolmačenje!

31 V tem prehodnem pasusu se presenetljive harmonije kar vrstijo; vsaka je težko kot funt!

– Pojavijo se Tr – fanfare nas peljejo v bolj optimistične vode.

32 2 Fanfare, ki naznanjajo, da se bo zgodilo nekaj vsebinsko pomembnega, so dejansko **motiv β** . Imajo enako funkcijo kot »*der grosse Appel*« v 2. simfoniji! Temu sledi najdaljši del izpeljave, dolg kar 80 taktov, ki se posveča melodiki **D** ter obenem z njo varianti **teme A⁷** iz **26**5, zatem pa apoteozi, vsebovani v **B-temi**. To je zame osrednji del tega simfoničnega stavka!

Prav Mahlerjeva obsedenost z variiranjem motivov tako otežuje analizo in dela kompozicijo nepregledno. Človek dobi vtis, kot da se stalno rojeva nekaj novega. A. v. Webern je zapisal Mahlerjeve besede: »*Die Variation ist der wichtigste Faktor der musikalischen Arbeit... Muster in dieser Sache ist uns die Natur...*«²⁵⁷

33 5 **Subito Allegro I:** ob tem je tiskana pripomba »*ziemlich ruhig*«. ²⁵⁸ V manuskriptu pa je pripomba povsem drugačna: »*ziemlig hastig*«²⁵⁹ (kopijo mi je poslal **Günter Neuhold**). Kdaj je prišlo do spremembe? Verjetno po kakšnem koncertu, ko je Mahler uvidel, da oznaka ne odseva povsem njegovih intencij, kdo ve? Meni osebno odgovarja bolj manuskriptna solucija.

– Preobraženi temi se pridruži kontramelodika v angl. rogu – končno pravi Mahler!

2 **37** Obrnjen **motiv δ** zveni kot obupano svarilo! Meni zveni tako kot izgleda Meštrovičev sv. Avguštin!

37 Izjemno dolga priprava 19 taktov na vsebinski višek stavka, pomirjujočo melodiko (**tema C**) v naravnost neverjetno počasnem tempu!

38 5 Motiv Tr me spominja na pasažo Cor v 1. stavku njegove 3. simfonije! Na vsak način ima neko mistično konotacijo!

257 »Variiranje ja najpomembnejši faktor glasbenega dela... Vzor v tej stvari nam je narava«

258 Razmeroma mirno

259 Precej vihravo

- 39 5 Lepo postavljen akord (skoraj kot Wagnerjev H dur iz konca uverture k Tristanu in Izoldi), če ne bi bilo fg, ki atmosfero s svojo nizko lego precej umažejo.
- Obdelava in razširitev **C-teme** v ekstatičnost apoliničnega zanosa!
- 3 40 Eden od izjemnih momentov – silno interesantne fanfare v *ottoni!* Vsaka skupina gre harmonično svojo pot in prihaja do zanimivih konfrontacij. Kljub disonantnosti posameznih skupin je vse v nekem medsebojnem harmoničnem odnosu – medianta med skrajnima skupinama Tr in Cor so Vni I.
- 42 Intenzivirati zvok Vni do skrajnosti!!!
- 42 4 **3. DEL:** tu ima **Hans Swarowsky** prav, ko trdi, da je ta pasus šele priprava na reprizo, ker se (po klasičnem vzorcu) nahaja na subdominanti (ne glede na to, da Mahler tonaliteta ne jemlje več tako resno).
- Ob spremljavi v absolutnem **pp** Cb in Pos igrata povsem izolirano **f**.
- 4 45 Pos in Cor se s svojo motiviko **β**, vodene zelo tonalno, zoperstavljata melodični liniji tenorhorna; tako tenorhorn kot kasneje Vni gredo povsem svojo heterotonalno pot. Najbolj pride ta tonalitetsna dvojnost do izraza v 46, kjer se zoperstavita dve zelo oddaljeni harmoniji A dura in F dura!
- 45 Strašno bičanje dvomov – fraza mora biti agogično razburkana!
- 4 46 Povsem počasi izdelati gradacijo – prepletata se liniji 1. Tr in Vni I.
- 46 5 **Repriza**
- 51 2 Preinstrumentiran prehod 3 taktov, vzet iz 20 v ekspoziciji – dovolj interesanten prehod v smislu sekvenciranja motiva. Tudi v takih trenutkih Mahler ne popusti v intenziteti. Vsemu navkljub pa ostaja dovolj dvomljiv, prisiljen in celo banalen konec fraze v Tr, ki močno relativizira logičnost omenjenih sekvenčnih postopov.
- 1 53 Fanfara v Cor zveni kot tujek, vendar postaja v nadaljevanju pomemben gradnik v prehodih od enega k drugemu vsebinskemu kompleksu.
- 53 Malo nasilno moduliranje.
- 6 54 **B-tema** ima spet potrditveni, pozitivni naboj, še posebej s 6_4 akordom v 3. taktu.

- 2 **58** Nakaže se segment **C-teme**, tokrat brez fermate, pač pa s pomenljivi-
vim napotkom »zum Schlag ausholen«,²⁶⁰ kar pomeni izdaten *rallentando* s poddelitvijo. Motivika se umakne takoj v prijazno kadenco.
- 58** 3 Imamo opravka z materialom **C-teme**, vendar je tako obdelan, spre-
menjen, da ni več prepoznaven, le njegovi elementi so stalno prisotni in gradijo novo melodiko. Vse je silno razgibano, osnovna dina-
mika pa ostane **p** in se razvije šele proti koncu (1 **60**) v *crescendo* in
zatem v **ff**.
- 60** 3 Izjemno intenzivno dogajanje – obe liniji, pihala in archi, sta
enakopravni.
- 61** 7 Malo nenavadna, nedorečena modulacija.
- 4 **62** **FINALE** je spet trd in neizprosen; morda preveč hotena kontra-
punktika, zato misel ne steče in ne steče.
- 2 **63** Še bolj hotena linija Tr v seksti glede na bas, še bolj na silo pa kon-
trapunkt v pihalih, zvončkih in Vni – takti brez invencije.
- 64** 3 **Breit**:²⁶¹ to oznako pojmujem le kot široko gesto *a tre*, ne več pod-
deljevanj – na vajah pa se je pokazalo, da je ta gesta silno nevarna!
Zato ostanem še 4 takte v dirigiranju *a sei*.

260 Pripraviti se na udarec

261 široko

2. stavek

Nachtmusik I.

Tu uporabi Mahler znova (tako kot v 6. simfoniji) kravje zvonce. Tematična osnova temu stavku je počasen, zamišljen korak, potem pa se zdi, kot da je korak zastal in da avtor prisluškuje oddaljenim zvokom, klicem, glasovom (**H. H. Eggebrecht**).

Paul Bekker razume zvok kravjih zvoncev kot »Symbol der Erdenferne«. ²⁶² **Paul Stefan**: »Als Mahler bei einer Probe in München die Herdenglocken rechtfertigen wollte, erklärte er dem Orchester, sie sollten nicht Pastorales schildern, sondern soll es gewissermassen der letzte ferne Gruss sein, der zu dem Wanderer auf den höchsten Höhen von der Erde herdringt.«

»Der Wanderer bleibt stehen und lauscht.« ²⁶³

Meni se zdi ta stavek bolj neki *Dance macabre* kot serenada, kljub sicer vedremu tonu. Po uvodnih nočnih klicih rogov dobiva stavek bolj in bolj značaj koračnice; s stalno menjavo ♯ in ♭ pa dobi materija tudi sarkastične poteze.

Začetek: Cor recitativno – na 4. dobo za nianso obstati, kot da gre za klic!

- 69 Od tu dalje teče skladba v tempu – lahko celo malo bolj tekoče.
- 1 72 Oznaka »Tempo« je povsem na mestu! Glasbeniki morajo imeti čvrsto oporo v tempu za drugačno prolacijo notnih vrednosti. Le *Auftakt* v Cot je lahko razširjen – Cb lahko torej zaigrajo svojih 7 not v enakem tempu.
- 72 Iz prvega klica Cor se razvije lepa melodika; Mahler si ne more kaj, da bi ji ne prilepil še imitacije v basu; na prvi pogled malo sholastično, vendar ta linija obogati dogajanje in ji da potrebno motoriko.
- 72 4 Težko je doseči skupno igro v Vni II pri igri *col legno*.
 (Jaz jim pomagam tako, da jim z ustnicami nakažem osminke in vse je odigrano popolnoma v ritmu in skupaj.)
- 74 Ponovitev materije iz 72 v **f** dinamiki.
- 2 78 Dur in mol se konfrontirata – obe temi sta igrani naenkrat v različnih tonalitetah!

262 Simbol oddaljenosti od sveta

263 Ko je Mahler hotel pri vaji v Münchnu opravičiti uporabo kravjih zvoncev, je razložil orkestru da naj (le-ti) ne bi predstavljali nekaj pastoralnega, temveč da naj predstavljajo zadnji pozdrav, ki doseže popotnika na najvišjih gorskih vrhovih. »Popotnik obstane in prisluškuje«.

- 3 **79** **B**-del; melodika naj bo igrana povsem *flach*²⁶⁴ (seveda z vibratom, vendar skoraj *flautando*), ne sme imeti teže, ker sicer izpade banalno
- 82** Pri obeh melodikah ne veš, kateri bi dal prednost: melodika v Ob je ljubka, vendar preveč spremljevalna, melodika v Vlc/fl pa je banalna!
- 83** Koračna tema v Vlc se umakne v **pp** in kadencira; harmonično najbolj banalen prehod do zdaj!
- 83** 5 **1. INTERMEZZO**: nenaden rez (končali smo v as molu, oglasi pa se Cor iz začetka v C tonaliteti; ein *Hornruf*, *verklingend* – ein *zweites Horn antwortet, wie aus der Ferne* – das *erste Horn wiederholt die Anfangstöne seines Rufes: Musik aus Naturlauten*²⁶⁵ (**Eggebrecht**). Meni osebno se zdi po takem prizadevanju za tonalno kadenciranje v As dur abrupten skok v C dur neprepričljiv. Seveda gre za cezuro, podkrepljeno s skokom v oddaljeno tonaliteto, a vendar.
- 5 **86** Motorika v basih je enaka kot prej v **76**.
- 4 **89** Uvajanje sledečega pasusa je v svojem *ductusu* zelo podobno Adagiettu iz 5. simfonije: prav tako tu Hfe z enim samim nežnim tonom najavi novo tonaliteto, ki je ne pričakujemo.
- 89** **2. INTERMEZZO** je mala vizija nečesa nežnega, oddaljenega in prežetega z bolečino. Tempo se je upočasnil, sedaj naj bi bil *mm* = 72.
- 1 **90** Kako pomembna se zdi Mahlerju horizontalna linija in kako nepomembno harmonično soglasje, se vidi v tem taktu.
- 2 **92** Spet eden originalnih Mahlerjevih napotkov: »A- Saite mit einem Finger«:²⁶⁶ to je *glissando*, vendar ne pod enim lokom, temveč ostro ritmizirano, *detache!!!* Tehnično izjemno zahtevno mesto!
- 2 **93** Cor in Tr gredo svojo pot, ki kolidira z melodiko v Vni – lahko rečemo, da gre za heterotonalnost. Ob prazvedbi je to moralo zveneti bogokletno, danes pa to ne vzbuja več takega začudenja.
- 1 **94** *Idem* – fg in cl proti melodiki v Vlc.
- 94** Spet paralela med Vla in Vlc, povzročene z avtonomnostjo pos. floskul.
- 95** Beethovnovska modulacija na enem samem tonu!

264 Ravno, brez vibrata

265 Klic roga, v izzvenu – drugi rog odgovarja, kot iz daljave – prvi rog ponovi prve tone svojega klica: glasbe v naravnih tonih

266 A-struna z enim prstom

- 103** 2 Idila, postavljena na ostinatni bas, postane v svojem gibanju negiblji-va, kot čas, ki je minil in ostaja v našem spominu nespremenjen; tudi oddaljeni kravji zvonci spadajo v ta že davno pretekli čas.
- 105** Za konec *Nachtmusik* zazveni *Trauermarsch* kot pogrebica za vsem lepim in minulim; tiha žalost veje iz teh korakov.
- 107** ABGESANG: ritma ni več, ostane samo spev Cor; kasneje se triolna spremljava sicer vrne, vendar ni več tako oživljajoča kot na začetku.

3. stavek

Scherzo

Mahler ni hotel tej simfoniji dodati nobenega komentarja, ker jo je imel za absolutno muziko. Tako moramo gledati tudi na Scherzo kot nepogrešljivi del klasične simfonije.

Scherzo je zasnovan kot nehiter stavek, vendar tekoč. Tempo zanj bi bil $mm = 138-144$, skoraj tempo menueta, vendar daje zaradi triolne prolacije vtis veliko hitrejšega tempa.

Začetek: na začetku naj bi bil tempo še malo zadržan, pravo hitrost dobi stavek šele v 2 **113**.

110 Silno interesanten postopek: isto melodiko obravnava Mahler v različnih instrumentih različno, v različnih ritmi in dolžinah not, tako da dobimo obenem dve različni melodiki!

116 fg mora biti enakovreden zg. pihalni liniji – pisan je ekstremno visoko!

118 **Etwas flotter**: $mm = 152 - 156$ in mika me, da bi ta pasus dirigiral *in uno* do **119**!

119 4 Presenetljivo hiter zaključek fraze – predlagam, da se ga zaigra malo tišje.

120 Spet v starem tempu naprej.

121 Interesantna instrumentacija: Tuba je uporabljena samo za potenciranje 1. tona v Cb, obenem pa daje močan ritmični impulz.

2 **124** Punktiran ritem v sopranu tokrat takt kasneje in zato tudi drugačno nadaljevanje.

125 3 fg: za razliko od prej (**116**)³ sedaj intonacija motiva za sekundo \searrow .

126 Tu ostane tempo enak, ker ni nobenega agogičnega napotka (ali pa ostane tempo od prej »*etwas flotter*«^{?267} – mislim, da ne, ker se znova pojavi tipika začetka s Timp in Vlc).

– V violinski frazi je sedaj bistveno drugačen ritem kot prej v **118**: prej so bile notirane triole, sedaj duole!

127 4 *Glissandi* od prej (4 **120**) so iz širitaktja sedaj razširjeni na 6 taktov

134 **TRIO**

*Weihnachtsmusik*²⁶⁸ Schubertovskega tipa, ki jo vsakič prekine nevrotični izbruh, tipičen za nestrpnega Mahlerja

Prof. Swarowsky predlaga za ta del skladbe tempo *mm* = 144, kar se mi zdi absolutno prehitro, še posebej, ker se vsakič znova pojavljajo takti v »*Piu mosso*« tempu. Sam bi vzel tempo *mm* = 120 – 126, seveda pa je treba misliti *in uno*.

3 **135** *Piu mosso* je vsakič drugačen: prvič traja dva in pol takta, drugič tri in pol ter tretjič in četrtič pa samo po en takt. S temi pospeševanji dobi Trio groteskne poteze.

5 **138** Običajno godalci vežejo prvi dve noti, ker jim to glede lokovanja bolj odgovarja, vendar je treba insistirati na tem, da se igra kantabilni *detache*. Tu je konstrukcija jasna in konsekvantna: vsakokratnem dialogu (Vla solo : Vlc, Vni I. : Cor) sledi enotaktni nevrotični izbruh.

153 4 Nad epizodno melodiko je Mahler dodal še *klagendes Motiv* iz **116** in dosegel še večjo harmonično napetost.

161 4 Cb: Bartok *pizzicato*!

160 2 Ena od redkih napačnih intuicij Mahlerja: te pasaže ni mogoče izvesti z *Aufstrichom* v skupini – to lahko izvede le skrajno virtuozen solist!

163 3 **Wild**: mislim, da gre tu bolj za izraz kot za tempo, še posebej, če pomislimo, da igrajo Pos melodiko Tria, ki ga kasneje povzamejo tudi drugi. Poleg tega imamo v **164**² še napotek »*Piu mosso*«, ki se sicer nanaša na momente v Triu – tokrat morajo biti ti takti zaigrani še hitreje!

– *Motivična stretta*! Obenem se pojavita temi Scherza in Tria. Glavno dogajanje je v *legni*, Vni pa igrajo isto motiviko z zakasnitvijo četrтинke. Izjemno kapriciozna je linija Vni , ki jo je treba zvaditi posebej!

168 V tem trenutku je Mahler privedel bizarnost materije *ad absurdum*. Vni I. naj igrajo agresivno vsak nov začetek

170 Samo pihala igrajo *molto accelerando*, ostali orkester (in seveda dirigent) ostanejo v starem tempu!

4. stavek

Nachtmusik II.

Ta stavek je bistveno bolj veder kot prejšnja *Nachtmusik I.* Nočna muzika; tudi uporaba mandoline in kitare doprinese nekaj k serenadnemu vzdušju, najbolj pa seveda uvod, ki takoj asociira na dunajsko *Grinzing-Kapelle*.

Začetek: prve tri takte prof. Swarowsky posrečeno imenuje »*Motto*«.

179 Kitara naj igra vedno *auftaktig*, da sovpadе zgornji ton s Hfe.

187 Oddelek 27 taktov, ki bi ga lahko imenovali *intermezzo* (Swarowsky mu daje oznako **D-teme**). Naj bo zaigran bolj zadržano v izrazu, da ne zasenči ostalega dogajanja. SOLI igrajo ne najbolj solistično – vse je tajanstveno, tudi igra pihal kasneje!

3 **192** Postavitev kvintakorda v *diabolusu* nad ležeči ton razkriva naraščajočo dramatičnost dogajanja.

193 Silovit *diminuendo* v enem taktu od **ff** do **pp**!

3 **207** Silno interesantna modulacija! Ne glede na ležeči A-dur prično Vni I. igrati na tonu f , kot da se je spremenila harmonija v 5^+_{-3} !

5. stavek

Za razliko od prejšnjih stavkov je ta zadnji stavek vesel, nabit z energijo – kot da ni od dvomov in pesimizma prejšnjih stavkov nič ostalo! Pisan je v rondoju ABAC(C') ABAC(C')DA||ABADC'ADCA.

Handwritten musical score for the 5th movement of the 7th Symphony. The score is written in a single system with multiple staves. The instruments and parts are:

- Violončelo (Cello):** The top staff, marked with a ∞ symbol.
- Violine I (Violin I):** The second staff, marked with a Δ symbol.
- Violine II (Violin II):** The third staff, marked with a Δ^2 symbol.
- Flauto I (Flute I):** The fourth staff, marked with Fl. 1 .
- Flauto II (Flute II):** The fifth staff, marked with Fl. 2 .
- Klavir (Piano):** The sixth staff, marked with p. 1 .
- Klavir (Piano):** The seventh staff, marked with p. 2 .
- Violine III (Violin III):** The eighth staff, marked with Vt. 1 .
- Violine III (Violin III):** The ninth staff, marked with Vt. 2 .
- Violine III (Violin III):** The tenth staff, marked with Vt. 3 .

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations in Slovenian: "kontinuelodba" (continuation) and "Tanzoso II". The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

- 3 **225** 2. in 3. Tr naj zaigrata triolo s težo!
- 3 **226** Cor s malenkostnim *rallentandom* v paralelnih sekstakordih lahko dobro vpeljejo *Pesante* v naslednjem odseku.
- 2 **234** Na tem mestu je prof. Swarowsky po mojem v zmoti, ker imenuje ta del »*Refrain-Variation I.*« Po mojem je to **C**-del, ki ga poganja močno ritmično poudarjena motivika.
- 235** 3 Omenjeni motiviki se pridruži **motiv C¹** – *Motiv des Jauchzens*, zelo prepoznavna motivika juckanja, ki lahko zveni banalno.
- 236** 5 Mešati se pričneta motorika **C** in motivika **A^{2a}**, zato morda Swarowsky imenuje ta del variacija **A**.
- 246** 3 Prehodni **motiv D**, ki se kasneje razvije v povsem samostojni odsek (v notnih primerih je označen kot **Ep. 3**).
- 3 **251** Vni: v motivu jodlanja igra **sf** samo zgornji instrument!
- 252** 3 Tu imajo koncertni mojstri upravičen dvom v pravilnost štriha, ker je težko na *Abstrich* za-igrati **pp subito**.
- 254** Nov tematski material, **tema D**; v svojem *ductusu* spominja na Osmi-na v Mozartovem »Begu iz Seraja«, v svoji enoglasnosti pa jo mnogi komentatorji primerjajo z »*alla turca*« muziko. Da se je taka motivika znašla v tej simfoniji, ni tako nenavadno – Mahler je v teh letih v Staatsoperi izvajal cikel Mozartovih oper!
- Mislím, da je hotel tu narediti glasbeno šalo, kot jih je kasneje izvajal pianist Borges, vendar je treba za tak tip humorja poznati literaturo; danes malokdo pozna Osmi-na – zato tudi ta šala udari mimo.
- To frazo je treba igrati z jasno orientacijo: po polovinkah slede vedno osminske verige, ki jih je treba izvajati kot *Auftakt* k sledečim polovinkam, sicer postane cela pasaža etidna.
- 3 **256** »*Unmerklich drangend*«: ta počasni *stringendo* je težko realizirati, ker ga zavirajo trobila, ki se v svoji gibljivosti precej težko agogično prilagajajo.
- 256** 5 **Tempo I.**: formalno gledano je to obdelava **A**-tematike (podobno izpeljavi v sonatnem stavku), vsebinsko pa je zame os vsega stavka. Ob nastopu **A-teme** je tempo že tako hiter ($J = 120$), da postane dogajanje že kar divje. *Archi* po mojem le še s težavo slede dogajanju.

- 2 **258** Povsem avtonomni klici v Vni I, ki v svojem metru le še podžigajo navdušenje.
- 259** 2 *Ritardando molto*: v tem taktu moramo reducirati tempo od $mm = 120 \rightarrow mm = 60$, kar kasneje odgovarja tempu začetka tega stavka, mišljeno seveda v četrtnkah.
- 259** 3 Argument za zgornjo trditev potrjuje part Timp, ki igra ritem uvodne fanfare (v sonatnem stavku bi to bila **REPRIZA**). V ostalem orkestru pa se mešata **A-tema** in **tema C¹**.
- 263** To mesto je treba detajlno izdelati, ker je dinamika tako različna in modulacije tako neverjetne in nepričakovane (ob tem je ta pasus epizodnega značaja!).
- 275** Do skrajnosti mi je nerazumljiva vloga malega pistona in intonacije njegove linije, ki je v opreki z vsem ostalim. Naslednji motiv mi je pač razumljiv.
- 2 **279** **A-tema** *strettaartig* – vsemogoče tematike se prično mešati ena z drugo na Orgelpunktu.
- 2 **280** Vsem omenjenim motivom je Mahler v Finalu dodal še osnovno temo 1. stavka in tako motivično zaokrožil simfonijo!
- 1 **291** Na tem mestu ni mogoče izvesti nobene razširitve na triolah v Tr in Cor, ker imajo godala motorično gibanje, ki ga ni mogoče kar tako zaustaviti.
- 296** Celo simfonijo Mahler konča in zaokroži z osnovno temo 1. stavka v durovi projekciji.

Seznam okrajšav

Angl. rog - angleški rog
Bcl - bas klarinet
Cb. - kontrabas
Cfg. - kontrafagot
Cl. - klarinet
Cor. - francoski rog
Es-cl. - es-klarinet
Fl. - flavta
Fg. - fagot
GC. - gran cassa, veliki boben
Hfe. - harfa
Ob. - oboa
Pos. - pozavna
Picc. - pikolo
TT - tam tam
Timp. - timpani (pavke)
Tr. - trobenta
Vni. - violina
Vla. - viola
Vlc. - violončelo
piatti - činele

legni - lesena pihala
ottoni - trobila
archi - godala

Seznam imen

- Abbado, Claudio** – dirigent
Adorno, Theodor – muzikolog, teoretik, filozof, sociolog, skladatelj
Altmann, Wilhelm – muzikolog in zgodovinar
Bernstein, Leonard – dirigent in skladatelj
Blaukopf, Kurt – sociolog in publicist
Boulez, Pierre – dirigent in skladatelj
Brahms, Johannes – skladatelj
Bruno Walter – dirigent
Bülow, Hans von – nemški dirigent in skladatelj, kot prvi je izvedel Wagnerjevo opero Tristana in Izolda
Cruft, Benedict – violinist, dekan Glasbene šole Akademije v Hong Kongu
Csampa, Attila – muzikolog, kritik, novinar, avtor in urednik
Debussy, Claude – skladatelj
EGGEBRECHT, Hans Heinrich – muzikolog in profesor glasbene (muzikološke) zgodovine na Freiburški univerzi
Freud, Sigmund – psiholog in ustanovitelj psihoanalitične šole
Füssl, Karl Heinz – muzikolog
Furtwängler, Wilhelm – dirigent in skladatelj
Hofmannsthal, Hugo von – romanopisec, pesnik, dramatik, pripovedovalec, esejist ter med drugim libretist Richarda Straussa, soustanovitelj Salzburških letnih iger. Izjemno znano je njegovo dramsko delo »Slehernik«, s katerim vsako leto odpirajo Salzburške letne igre
Inbal, Eliahu – dirigent
Karajan, Herbert von – dirigent
Karbusicky, Vladimir – češki muzikolog in folklorist
Klimt, Gustav – slikar
Kokoschka, Oskar – kipar
Kroyer, Theodor – muzikolog in glasbeni kritik
Loos, Adolf – arhitekt
Mahler, Alma, roj. Schindler – Mahlerjeva žena, pisateljica, skladateljica. Mahler ji je prepovedal komponirati, ker je bil mnenja, da je en skladatelj v družini dovolj.
Marschalk, Max – skladatelj, glasbeni kritik in glasbeni založnik, Mahlerjev prijatelj
Mehta, Zubin – dirigent
Mengelberg, Willem – dirigent
Musil, Robert – avstrijski pisatelj in gledališki kritik, drugi mož Alme Mahler

Nikisch, Arthur – dirigent
Paul, Jean – nemški pisatelj
Ratz, Erwin – muzikolog in glasbeni teoretik, urednik 4. Mahlerjeve simfonije, predsednik združenja »Gustav Mahler Gesellschaft«
Redlich, Hans Ferdinand – dirigent, skladatelj, muzikolog in pisatelj
Reger, Max – skladatelj
Rilke, Rainer Maria – pesnik
Rose, Arnold – Mahlerjev svak, poročen z Mahlerjevo sestro Justini, sicer pa koncertni mojster Dunajskih filharmonikov
Rott, Hans – skladatelj, Mahlerjev sošolec na dunajskem Konservatoriju
Schiedermaier, Ludwig – muzikolog
Schumann, Clara – pianistka, skladateljica in žena Roberta Schumanna
Schönberg, Arnold – skladatelj in glasbeni teoretik
Schuster, Bernhard – založnik revije Die Musik, dirigent in skladatelj
Specht, Richard – dramatik, pesnik in pisatelj
Stefan, Paul – glasbeni zgodovinar in kritik
Steiner, Josef – Mahlerjev prijatelj iz mladosti
Strauss, Richard – skladatelj
Swarowsky, Hans – legendarni profesor dirigiranja na Dunaju
Szell, George – dirigent in skladatelj
Theodor Kroyer – muzikolog in glasbeni kritik;
Visconti, Luchino – gledališki, operni in filmski režiser, scenarist
Webern, Anton von – skladatelj, muzikolog in dirigent
Werfel, Franz – pisatelj,
Zemlinsky, Alexander von – dirigent, skladatelj in učitelj
Zweig, Stefan – pisatelj

Kako beremo zapiske, nanašajoče se na partituro

Kaj je epizoda?

Epizoda je formalni del stavka, ki označuje stransko dogajanje.

Kaj je kompleks?

Velik tematsko povezan odsek.

Kaj je tema?

Tema je osnovna misel.

Kaj je motiv?

Motiv je pomenska fraza, ki ima določeno mesto v kompoziciji ter ima manjši pomen kot tema, nima take teže.

Kaj pomeni označevanje z latinskimi ali grškimi črkami?

Latinske črke se nanašajo na temo, medtem ko se grške črke nanašajo na motiv.

Kaj pomeni številka v okvirčku in kaj pomeni umestitev pred ali po številu v okvirčku?

Številka v okvirčku je orientacijska številka v partituri, medtem ko pomen števila pred ali po označuje, na koliko taktov pred ali koliko taktov po tej številki se nanaša ta tekst.

