

**UNIVERZITA PALACKÉHO V
OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Katedra muzikologie**

MAHLEROVA IRONIE

Mahler's Irony

Bakalářská práce

Autor: Radoslav Khun

Studijní obor: Muzikologie

Vedoucí práce: Mgr. Ali Yansori

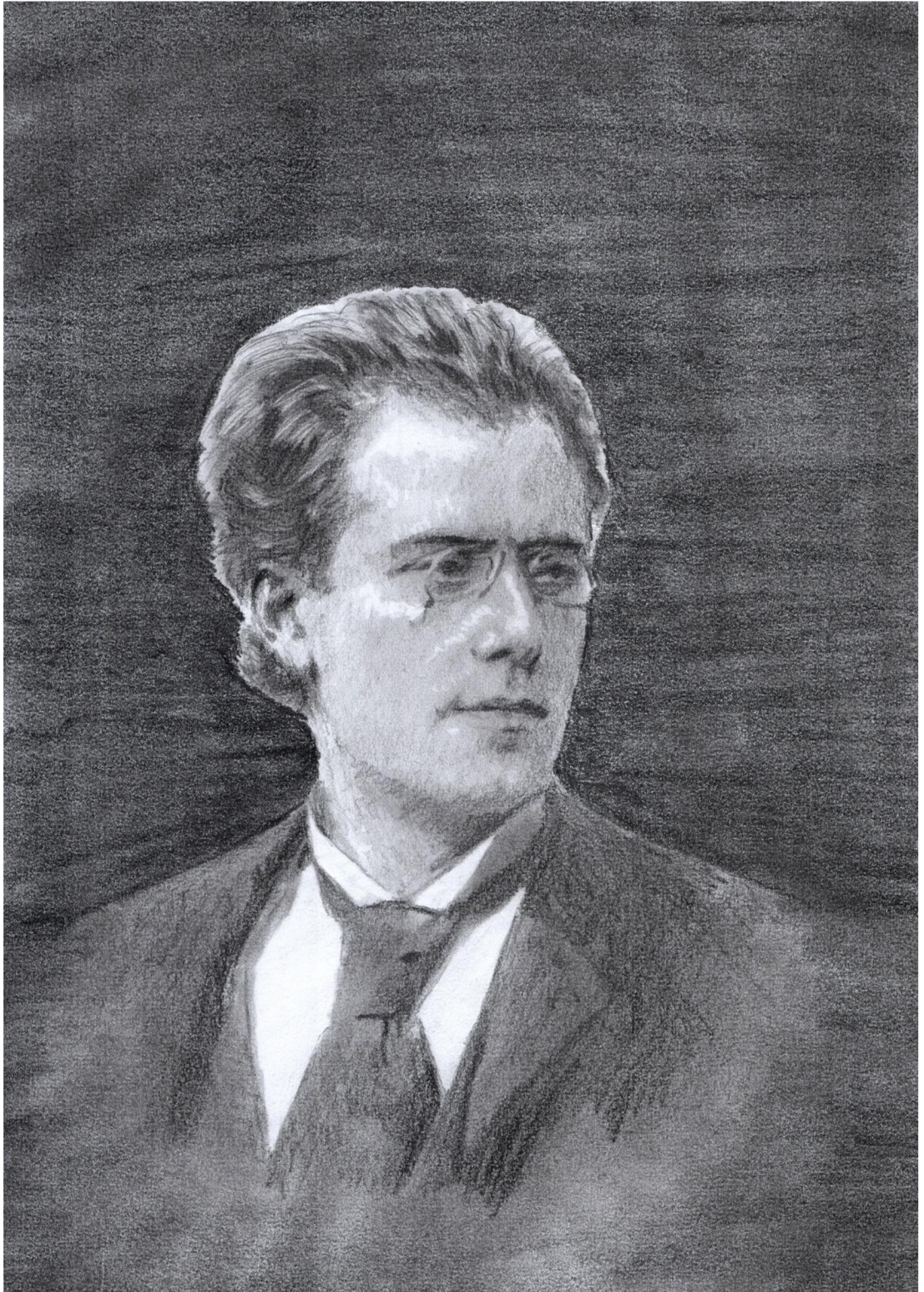
Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně pouze s použitím uvedených zdrojů. Souhlasím, aby má práce byla zpřístupněna ke studijním účelům na Univerzitě Palackého v Olomouci.

V Olomouci dne

Radoslav Khun

Děkuji vedoucímu práce Alimu Yansorimu za velkou trpělivost a nanejvýš profesionální a přínosné vedení mé práce.



Ali Yansori: Kresba Gustava Mahlera

Obsah

Úvod.....	1
Stav bádání.....	5
Ironie.....	7
Symfonie č. 1.....	11
První část.....	11
Druhá část.....	11
Symfonie č. 2.....	14
1. věta.....	14
2. věta.....	14
3. věta.....	14
4. věta.....	15
5. věta.....	15
Symfonie č. 3.....	16
1. věta.....	16
2. věta.....	17
3. věta.....	18
4. věta.....	18
5. věta.....	18
6. věta.....	19
Symfonie č. 4.....	20
1. věta.....	20
2. věta.....	21
3. věta.....	21
4. věta.....	22
Symfonie č. 5.....	23
1. věta.....	23
2. věta.....	23
3. věta.....	24
4. a 5. věta.....	24
Symfonie č. 6.....	25
1. věta.....	25
Ostatní věty.....	26

Symfonie č. 7.....	27
1. věta	27
2. věta	28
3. věta	28
4. věta	28
5. věta	29
Symfonie č. 8.....	30
Symfonie č. 9.....	31
1. věta	31
2. věta	31
3. věta	32
4. věta	32
Srovnání symfonií a analýza proměnných ovlivňujících míru ironie.....	33
Vokální složka.....	33
Program.....	33
Věk	34
Jednotlivá období.....	34
Forma	35
Ostatní možné proměnné	36
Závěr	37
Anotace	40
Abstrakt.....	41
Shrnutí.....	42
Seznam literatury	45
Přílohy	47

Úvod

V historii užívalo ironii či humor mnoho skladatelů, například Joseph Haydn složil tzv. *Kulhavý menuet*,¹ ve kterém basové linky dodržují důsledně tříčtvrt'ové metrum, zatímco melodie značně posouvá důrazy a tím činí ono pro menuet typické metrum velmi obtížně postřehnutelným.² Wolfgang Amadeus Mozart složil rovnou skladbu s humorem v názvu, jeho slavný *Hudební vtíp*³ sestává z výsměchu tehdejších kapelníků a hráčů nevalných kvalit a ironizuje jejich neschopnost pořádně orchestrovat nebo hrát na své nástroje.⁴ Beethoven nebo Schumann používali ironii známou pod názvem *Romantická ironie*. V případě Beethovena můžeme nalézt spousty příkladů ironických projevů, mimo jiné ironicky veselých konců jinak vážných děl, například *Smyčcový kvartet f moll, op. 95* sám Beethoven označil jako „serioso“, aby poměrně krátkou codu poslední věty proměnil na durovou pasáž připomínající árii buffu, velmi komickou a zjevně ironickou.⁵

Ironii používal i Fryderyk Chopin, jeho nokturno H dur, op. 32/1 je celou dobu líbezně krásné, ale konec je najednou v podobě kadence bez přesného rytmu a tóniny, celé nokturno pak končí v h moll. Toto je ironické jednak proto, že durové nokturno končí bez většího spojovacího oddílu v moll, ale také proto, že tehdejší konvence něco takového zcela vylučovala.⁶

Existuje báseň *Allnächtlich im Traume* od Heinricha Heineho, kterou kromě dalších skladatelů zhudebnili Felix Mendelssohn-Bartholdy a Robert Schumann. Zatímco Mendelssohn ji zhudebnil se zřetelem na tragický text, Schumann vytvořil doprovod durový a tím ironický.⁷ Kromě toho lze zmínit přesvědčení francouzského literárního vědce a historika s oceňovaným přínosem do oblasti muzikologie Marcela Briona, že Schumannovy *Symfonické etudy* jsou mimo jiné ironické.⁸

¹ Symfonie č. 58, 3. Menuet alla zoppa.

² Viz LOWE, Melanie. Falling from Grace: Irony and Expressive Enrichment in Haydn's Symphonic Minuets. *The Journal of Musicology*. 2002, roč. 19, č. 1, s. 202.

³ Ein musikalischer Spaß, KV 552.

⁴ Viz GODT, Irving. Mozart's Real Joke. *College Music Symposium*. 1986, roč. 26, s. 27–41.

⁵ Viz LONGYEAR, Rey. Beethoven and Romantic Irony. *The Musical Quarterly*. 1970, roč. 56, s. 647–664.

⁶ Viz KLEIN, Michael. Ironic Narrative, Ironic Reading. *Journal of Music Theory*. 2009, roč. 53, č. 1, s. 98.

⁷ Viz BRAUNER, Charles. Irony in the Heine Lieder of Schubert and Schumann. *The Musical Quarterly*. 1981, roč. 67, č. 2, s. 269.

⁸ Viz BRION, Marcel. *Schumann and the Romantic Age*. Londýn: Collins, 1956.

Pokud Mahler ironizoval konkrétní situace nebo myšlenky, což se dá vcelku předpokládat, i kdyby tak činil jen podvědomě, není to příliš známo, protože žádné konkrétní informace jednoduše příliš otevřeně nesdělával, velmi se dokonce bránil obeznámit posluchače, byť třeba jen velmi vágně a obecně, o programu konkrétních symfonií,⁹ ačkoli tento program vždy velmi pečlivě volil, sestavoval a zpracovával. Není tedy divu, že detailní informace o konkrétním obsahu, který Mahler ironizoval, lze nalézt pouze kusé a prakticky neověřitelné. Naštěstí ale Mahler sdílel kompoziční proces všech svých symfonií (a skladeb vůbec) s některými vybranými lidmi, hlavně se svou ženou Almou a několika dalšími blízkými přáteli, například Natalie Bauer-Lechner, takže ti pak byli přece jen schopni hovořit o alespoň obecných programových pilířích jednotlivých symfonií, ale hlavně, co je pro účely této práce podstatné, byli schopni uvést určité kompoziční postupy, o kterých Mahler prohlašoval, že je používá pro vyjadřování ironie. Z těchto pramenů vyplývá, že na rozdíl od jiných skladatelů Mahler nepoužíval určitá témata, harmonie, rytmické útvary nebo konkrétní nástroje proto, aby vyjádřil ironii ve smyslu nějakého výsměchu nebo parodie. Zdá se, že Mahler používal spíše obecných kompozičních prvků, které použil vždy tam, kde bylo jeho záměrem prezentovat ironii. Vzhledem k tomu, že Mahlerovy symfonie mají velmi konkrétní a bohatý program, lze mít zato, že Mahler, jak už bylo řečeno, ironizoval konkrétní situace nebo myšlenky, ale na rozdíl od jiných skladatelů to činil tak, že pouze umístil do části symfonie, kde se tato myšlenka nebo situace nachází, některý z těchto prvků a tím tak zamýšlenou ironii vyjádřil. Buď se tak může jednat o zmíněnou konkrétní myšlenku či situaci, nebo se může jednat o program nebo jeho část celkově, tedy o celou symfonii nebo celou větu, kterou Mahler použitím prvků a jejich dalšího variování ironizoval.

Ačkoli zmínky o ironii lze nalézt prakticky ve všech textech pojednávajících o Mahlerovi, nenašel jsem žádnou knihu, studii či jinou akademickou práci, která by se ironii věnovala jako primárnímu tématu. Zároveň ale je ironie u Mahlera velmi důležitá, nelze podle mého názoru dostatečně pochopit a docenit Mahlerovy symfonie, pokud posluchač nezná a nechápe jejich program a Mahlerovy konkrétní záměry, a stejně tak nelze podle mého názoru dostatečně uchopit onen program, pokud posluchač, nebo zde už vlastně člověk studující Mahlerovy symfonie z více úhlů pohledu než jen pouze jako hudbu k poslechu, neví, které části jsou míněny

⁹ Viz MICZNIK, Vera. *The Farewell Story of Mahler's Ninth Symphony*. *19th-Century Music*. 1996, roč. 20, č. 2, s. 144.

ironicky a které ne. Z tohoto důvodu jsem se rozhodl věnovat téma své bakalářské práce právě Mahlerovu používání ironie v jeho symfoniích. Symfonie jsem vybral proto, že představují vrchol jeho tvorby a lze je poměrně jednoduše uchopit jako celek, není tak potřeba vypořádávat se neustále s hrozícím dilematem, zda dosažené výsledky bádání jsou opravdu co nejobjektivnějšími informacemi, nebo zda se vyskytly prostě proto, že jsem srovnal například symfonii a píseň, tedy zcela odlišné formy, rozsah, závažnost apod. Z tohoto důvodu nebudu uvažovat ani desátou symfonii, neboť nebyla zcela dokončena a nelze ji tak podle mě chápat jako plnohodnotnou Mahlerovu symfonii v tom smyslu, že by všechny jeho záměry ohledně stanoveného programu byly uspokojivě dosaženy tak, jak on zamýšlel. Stejně tak nebudu uvažovat Píseň o Zemi, což je formálně písňový cyklus, který Mahler odmítl označit za symfonii, ačkoli už dříve podobné formy symfoniemi nazval, protože se velice bál tzv. prokletí deváté symfonie, tedy přesvědčení, že skladatel, který dokončí svou devátou symfonii, zemře, před ním totiž například Beethoven nebo Bruckner svou devátou symfonii dokončili a skutečně oba záhy zemřeli.¹⁰

Jak už bylo nastíněno, existují mnohé zmínky v dopisech nebo mnohá svědectví o osobních rozhovorech, kde Mahler hovořil o svém chápání a používání ironie. Tato práce si dává za cíl sesbírat tyto primární a sekundární prameny, nastudovat je a na základě takto získaných informací definovat Mahlerovo používání ironie. Samozřejmě kromě Mahlerových dopisů samotných existuje spousta literatury, která, vycházející právě z těchto dopisů nebo zapsaných osobních svědectví, se zabývá všemi myslitelnými součástmi Mahlerova života a jeho tvorby, čili nezřídka se lze dočíst o nějakých kompozičních postupech, o kterých se Mahler vyjádřil tak, že pomocí nich vyjadřuje ironii. Po studiu těchto pramenů a po definování těchto kompozičních prvků projdu všech devět Mahlerových symfonií a tyto prvky v nich na základě poslechu a nahlížení do notového materiálu identifikuji. Poté mezi sebou srovnám způsoby, jakými byla ironie v jednotlivých symfoniích použita, a zjistím, jestli lze vyhledat nějaké korelace, které by naznačovaly, podle jakého klíče nebo zkrátka z jakého důvodu Mahler použil konkrétní ironické prvky v konkrétních symfoniích.

¹⁰ Například Dvořáka však uvažovat nelze, protože v době Mahlera bylo číslování Dvořákových symfonií úplně jiné.

Toto téma jsem zvolil také proto, že jsem při studiu Mahlerovy osobnosti a hudby nenalezl žádnou literaturu, která by se přímo zabývala jeho používáním ironie, Rozhodl jsem se tedy, protože jsem nabyl dojmu, že ironie je u Mahlera opravdu velmi důležitá, že vytvořím tuto studii soustředěnou výhradně na Mahlerovo používání ironie.

A nakonec, protože je Mahler mým velmi oblíbeným skladatelem, symfonie jsem velmi dobře znal již před zahájením této práce, respektive to byl samozřejmě jeden z důvodů, proč jsem vůbec toto téma vybral. Na základě těchto znalostí se domnívám, že Mahler nepoužívá ironii z nějakých konkrétních důvodů nebo podle nějakého konkrétního klíče, nýbrž že ji používá prostě proto, že jeho tvůrčí osobnost byla s ironií jako vyjadřovacím konceptem neoddělitelně spjatá. Postuluji proto pro tuto práci výchozí hypotézu, že neexistuje žádná proměnná, kterou by bylo možno objektivně zjistit a změřit, podle které by Mahler volil konkrétní kompoziční prvky pro vyjádření ironie v konkrétních symfoniích. Cílem této práce je pak samozřejmě tuto hypotézu buď potvrdit nebo vyvrátit.

Stav bádání

Na téma ironie i na téma Gustava Mahlera bylo napsáno velmi mnoho různých titulů, knih, článků, studií apod. Stejně tak prakticky všechny texty zabývající se Mahlerem zmiňují alespoň v okrajové míře skutečnost, že Mahler používal ve své hudbě humor nebo ironii. Doposud však žádný odborný text se nevěnuje Mahlerově ironii přímo, všichni ji zmiňují pouze jako sice neoddělitelnou součást Mahlerovy hudby, avšak nijak zvlášť velkou pozornost jí nevěnují.

Ironii jako takovou jsem se pro účely této práce pokusil definovat za pomoci hudebního slovníku *The Oxford Dictionary of Music* od autorů Joyce Kennedy, Michaela Kennedyho a Tima Rutherford-Johnsona, stejně jako knihy *The King's English: An Essential Guide to Written English* od autora Henryho W. Fowlera, které obsahují detailní heslo *Ironie*, řeší jeho etymologii a postupnou změnu významu do dnes známé podoby.

Významným autorem textů zabývajících se Mahlerem byl německý muzikolog a filozof Theodor L. W. Adorno. Jeho kniha *Mahler: A Musical Physiognomy* je velmi přelomová, neboť zkoumá Mahlerovu osobnost a hudbu z hlediska sociologie a filozofie a dává vše do souvislosti s Mahlerovým původem (Mahler pocházel z německy mluvící židovské rodiny žijící v době jeho narození v Jihlavě v českých zemích). Z této knihy mimo jiné vyplývá velká důležitost české lidové hudby pro Mahlerovo dospívání a budoucí kompoziční činnost.

Slavný dirigent, Mahlerův žák a spolupracovník Bruno Walter napsal knihu s prostým jménem *Gustav Mahler*, která, ačkoli dle jeho vlastních slov není biografii, je charakterem podobné formy. Svůj význam má nikoli coby jedno z mnoha teoretických pojednání o Mahlerovi, nýbrž coby osobní svědectví o něm, Walter hovoří o jejich poznání a vztahu a dále o Mahlerově působení v například Hamburgu nebo Vídni, o jeho kompoziční činnosti a osobnosti.

Paul Bekker, německý hudební kritik a znalec hudební teorie, rozebírá ve své knize *Gustav Mahlers Sinfonien* všechny Mahlerovy symfonie, včetně nedokončené desáté a písňového cyklu *Píseň o Zemi (das Lied von der Erde)*, uvádí zde dějinné, sociální a politické kontexty vzniku jednotlivých děl, hlavní částí jeho knihy je ale soubor analýz uvedených skladeb. Jedná se o analýzy částečně formální a harmonické, které ale hlavně u jednotlivých motivů, témat, harmonií apod. řeší jejich programní význam, jejich sdělení a důvody, proč je Mahler uvedl právě v takové

formě, v jaké se vyskytují. Tato kniha nepojednává primárně o humoru nebo ironii v Mahlerově díle, a tudíž v ní není těmto tématům věnována hlavní pozornost, můžeme zde však i přesto nalézt mnohé zmínky o Mahlerově záměru vyjádřit určité hudební vtipy či ironizaci jistých témat.

Podobnou práci s názvem *Gustav Mahler, The Symphonies* napsal řecko-německý muzikolog Constantin Floros. Tato práce je prakticky stejná jako Bekkerova, ostatně Floros z ní hojně cituje, rozdílem je o něco větší důraz na analýzu formální a harmonickou a o něco menší důraz na programové významy jednotlivých témat, motivů, figur apod. Programu se Floros věnuje pouze, avšak nikoli nedostatečně, v rámci jednotlivých symfonií jako celků, rozebírá zvolené texty a Mahlerův záměr při jejich výběru. Tato a Bekkerova kniha zmíněná výše byly pro mě nejdůležitější sekundární prameny, ze kterých jsem pro faktický základ této práce vycházel.

Kniha *Mahler's Voices* od britského muzikologa Juliana Johnsona se sice nevěnuje Mahlerově ironii přímo, ale hovoří o ní ze všech mně známých titulů zaměřených na Mahlera nejvíce, ostatně při formulování ironických prvků, které Mahler používá a o kterých bude v této práci dále řeč, jsem vycházel z velké části právě z této knihy, protože obsahuje mnohé teorie muzikologů ohledně způsobu Mahlerova používání ironie, sestavené na základě zevrubného studia Mahlerových dopisů a záznamů v partiturách.

Americký muzikolog a hudební kritik David Hurwitz napsal knihu *Mahler Symphonies: An Owner's Manual*, což je jeden z prvních komplexních textů věnujících se tematice Mahlerových devíti symfonií (a *Písní o Zemi*). V této knize lze nalézt jen okrajové zmínky o ironii.

Ironie

„[...] and the effect is intentionally comical—a very highly developed sense of humor being one of Mahler’s most misunderstood qualities.“¹¹

([,,] a tento efekt je záměrně komický – vysoce vyvinutý smysl pro humor, jedna z Mahlerových nejneepochopenějších kvalit.)

Ironie může mít spousty významů, například filozof Richard Jacob Bernstein uvádí ve své studii *Ironic Life*, že každý text ironie se týkající uvádí natolik jiné informace, jako by každý autor psal o něčem zcela jiném.¹² Nejčastěji je pravděpodobně chápána jako vyjádření názoru či myšlenky za použití takových jazykových prostředků, které evokují u posluchače opačný než zamýšlený význam, přičemž ale záměr mluvčího je, aby rozpor myšlenky a vyjadřujících prostředků byl zcela zřejmý.

„Any definition of irony—though hundreds might be given, and very few of them would be accepted—must include this, that the surface meaning and the underlying meaning of what is said are not the same.“¹³

(Jakákoli definice ironie – ačkoli jich mohou být stovky a jen velmi málo z nich by mohlo být přijatelné – musí obsahovat to, že povrchový a skrytý význam toho, co bylo řečeno, nejsou totožné.)

Slovo pochází ze starořeckého slova *eroneia*, které bylo původně synonymem ke slovu *lhát*, ale v Platonových dialozích získalo význam záměrného předstírání, které má být posluchači odhaleno.¹⁴ Dánský filozof 19. století Søren Aabye Kierkegaard rozlišoval sokratovskou a romantickou ironii. Sám byl znalcem oné sokratovské, zatímco mistrem byl v používání té romantické, o čemž svědčí jeho disertační práce na téma ironie, která byla sama o sobě napsána ironicky.¹⁵ Právě romantická ironie je tím konceptem, který Mahler musel znát od svých předchůdců, jako byly Beethoven nebo Schumann.

¹¹ HURWITZ, David. *Mahler Symphonies: An Owner’s Manual*. Swavesey, Cambridge: Amadeus Press, 2004.

¹² Viz BERNSTEIN, Richard. *Ironic Life*. Cambridge: Polity, 2016.

¹³ COLEBROOK, Claire. *Irony*. Londýn: Psychology Press, 2004, s. 6.

¹⁴ Viz *ibid.*

¹⁵ Viz POOLE, Roger. Kierkegaard on Irony. *New Blackfriars*. 1967, roč. 48, č. 561, s. 245, 246.

Existuje ještě termín *sarkasmus*, který ale neznamená to samé, co ironie. Sarkasmus vyjadřuje přesně to, co zamýšlí, je tedy v tomto smyslu opakem ironie. Sarkasmus může ironii použít jako svůj prostředek, avšak jeho cílem není humorně vyjádřit myšlenku za pomoci opačných prostředků, nýbrž zranit nebo ublížit.¹⁶

Na základě studia Mahlerových dopisů nebo svědectví jeho přátel a známých byly nalezeny obecné kompoziční prvky, kterých Mahler používal pro vyjádření humoru či ironie. Jedním z těchto prvků je rozpor mezi dvěma různými součástmi díla, které se mezi sebou vysoce narušují,¹⁷ Těmito součástmi může být a taky bývá cokoli, například rozpor formy a námětu nebo rozpor tématu a doprovodu.¹⁸ Například téma závěrečné části první věty sedmé symfonie je všemi prostředky uzpůsobeno tak, aby působilo velmi vážně, sestává z dlouhých hodnot a je hráno pozounem a trumpetou unisono, v nejsilnější dynamice a s důrazy. Ovšem naproti tomu ostatní nástroje v orchestru hrají různě, jen ne vážně. Dechy hrají komický motiv, smyčce akordy ve stylu pochodu a ostatní nástroje přizvukují nějakou variací těchto dvou útvarů. Celkově tudíž tato část působí na posluchače zároveň velmi vážně a zároveň velmi komicky až ironicky, tedy je zde velmi silně nápadný rozpor.

Dalším příkladem jsou náhlé změny, většinou změny celkového charakteru hudby.¹⁹ Jedná se o nečekané a nijak nepřipravené přechody z vážného charakteru do veselého či komického nebo naopak, o náhlé tempové změny, střídání durové a mollové harmonie apod. Těžko najít typický příklad, neboť tento úkaz lze najít ve všech Mahlerových skladbách, dokonce i v těch nejvážnějších s nejméně humorným potenciálem. První věta čtvrté symfonie je celkově laděna vesele, což podporuje užití rolniček a trianglu, přesto její úplný začátek je laděn do moll a vyznívá jaksí rozporně, vesele však ne.

¹⁶ Viz PATRIDGE, Eric. *Usage and Abusage: A Guide to Good English*. Londýn: Hamish Hamilton, 1972, s. 160.; Viz FOWLER, Henry W. *The King's English: An Essential Guide to Written English*. Oxford: Oxford University Press, 1979, s. 513.

¹⁷ Viz SAMUELS, Robert. *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, s. 116.

¹⁸ Takt č. 495

¹⁹ Viz JOHNSON, Julian. *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*. Oxford: Oxford University Press, 2009, s. 202.

Se střídáním charakterů často souvisí další z prvků ironie, totiž parodie.²⁰ Nezřídka Mahler paroduje svá vážná témata, kdy nejen že náhle změní charakter hudby z vážného na komický, ale zároveň zachová stejné téma, čímž neodvratně musí dojít k jeho zesměšnění. Tuto metodu je možno nalézt napříč celým spektrem Mahlerovy hudby, velmi typicky je použita v první větě šesté symfonie. Tato skladba je velmi vážného charakteru, Mahler do ní projektoval svůj strach z budoucnosti a další negativní emoce, přesto celá závěrečná část je náhle převedena do veselé až komické nálady a hlavní téma je zde různě deformováno či uváděno v nápadně nesouladných nástrojových kombinacích. Nadto toto téma má prezentovat Mahlerovu ženu Almu, takže parodování tohoto tématu vyhlíží o to víc ironicky.

Často lze u Mahlera nalézt zdánlivou chaotičnost a nepřehlednost, zejména při prvním poslechu člověk není schopen určité skladby (určité věty symfonii řekněme) dobře vnímat, není schopen postřehnout formální stavbu, tematické celky a hlavní harmonii. Tomu je tak proto, že Mahler rád spojuje formální celek velmi dlouho a komplikovaně, odsouvá rozvody disonancí nebo je rozvádí do dalších a dalších, používá jakoby několik harmonií naráz (nezřídka hrají dechy nebo žestě tónovou řadu spadající do tóniny o půltón vzdálené od té tóniny, do které je laděn zbytek nástrojů), do toho kombinuje všechny výše uvedené ironizující prvky, takže celkově skladba vůbec nepůsobí konzistentně a člověk se v ní vůbec nevyzná.²¹ Extrémně je tato metoda použita ve třetí větě sedmé symfonie, celé scherzo se spojuje a spojuje, ale plného spojení nikdy nedosáhne a nakonec se zase rozpadne.

Výše byly zmíněny různé nápadně nesouladné kombinace nástrojů, kterými byl Mahler znám. Celou jednu kapitolu tvoří jeho užívání celé škály bicích nástrojů, které nejsou nebo alespoň tehdy nebyly typickou součástí symfonického orchestru a kterými Mahler podporuje ironické vyznění výše zmíněných prvků. Z méně nápadných lze uvést triangl nebo zvonkohru, ale zcela nečekané jsou například rolničky, xylofon nebo tamburína.²² Rolničky lze nalézt hned na začátku první věty čtvrté symfonie, xylofon pak kupříkladu v symfonii šesté.

²⁰ Viz *ibid.*, s. 141.; Viz SAMUELS, Robert. *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics*, s. 116.

²¹ Viz JOHNSON, Julian. *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, s. 141.

²² Bohužel nejvíce neotřelý nástroj, velké kladivo nebo chcete-li palice použita v poslední větě šesté symfonie, zde uvést nemohu, neboť se nejedná o vyjádření ironie ani humoru, nýbrž naopak o vyjádření velmi tragického osudu.

Nezdá se, že by se tyto způsoby používání ironie mezi sebou nějak lišily. Jako jedinou měřitelnou hodnotu lze vypočítat četnost jednotlivých prvků, kdy nejvíce používaným je zřejmě náhlé střídání kontrastních charakterů rychle za sebou, případně současné užití dvou kontrastních a velmi nesourodě působících harmonií nebo rytmů. Nejméně se pak vyskytují melodie zdánlivě lidové nebo dětské, tyto je možno spíš najít v konkrétních místech z konkrétních důvodů, ale coby ironizující prvky v tom smyslu, ve kterém je v této práci uvažujeme, se vyskytují velmi málo. Nakonec je zde prvek, tedy že něco se spojuje, aby se to zase rozpojilo, který se ale jeví být pouze na jediném místě ze všech devíti symfonií, totiž pouze ve scherzu sedmé symfonie.

Symfonie č. 1

Původně byla tato symfonie koncipována jako symfonická báseň o dvou částech, respektive pěti větách a nesla název *Titan*. První část hovoří o přírodě, popisuje její malebnost a klid, s charakteristickými kvartami reprezentujícími kukačku. Druhá část pak představuje kontrasty vítězství a smrti a podobně.

První část

V první a druhé větě (Bluminu²³ neuvažují) se ironické prvky nenacházejí, jedná se tak v kontextu všech devíti symfonií o velkou výjimku. Tyto věty odpovídají programu celé symfonie, jak řečeno, popisují přírodu s pozitivními emocemi, tedy z hlediska Mahlerova používání ironie v hudbě zde pro ni nebylo využití.

Druhá část

U druhých dvou vět je tomu jinak. Ve třetí větě bylo Mahlerovým záměrem karikovat pohřební pochod, inspirací mu byl obraz Moritze von Schwinda jménem *Wie die Tiere den Jäger begraben*,²⁴ který vyobrazuje smutná zvířátka pohřbívající zesnulého lovce, který je předtím lovil. Tato věta je ironická prakticky od začátku do konce, ostatně odpovídá tomu interpretační předpis *Mit Parodie*.²⁵ Navíc Theodor Adorno píše:

„Mahler still often associates counterpoint with humor and play.“²⁶

(Mahler stále často spojuje kontrapunkt s humorem a hrou.)

Kánon je nanejvýš kontrapunktická kompoziční technika, takže nemůže být pochyb, že Mahler, ač formu zvolil pohřební pochod, měl v úmyslu vyjádřit humor, tedy v jeho chápání ironii.

²³ Blumine, jedna z vět, byla Mahlerem odebrána již po premiéře

²⁴ Jak zvířata pohřbívají lovce

²⁵ S parodií, tedy hrát jako parodii

²⁶ ADORNO, Theodor. *Mahler: A Musical Physiognomy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991, s. 114.

„By parodying the cannon's dogmatic aspect, it negates it; that is why it allows remote colors like the solo double bass and the tuba that carries the melody to become prominent in a way that must have sounded scurrilous at the time.“²⁷

(Parodováním dogmatického aspektu kánonu jej neguje. Tato skutečnost dovoluje vzdáleným barvám jako sólový kontrabas a tuba, které nesou melodii, aby se staly prominentními způsobem, který tehdy musel znít vulgárně.)

Celou první částí této věty zní doprovod tympán v kvartových intervalech, což je poměrně časté u pochodů, včetně pohřebních, ovšem současně téma této části tvoří světově známá písnička *Bratře Kubo*, v Mahlerově prostředí známá a jím v souvislosti s touto symfonií nazývána jako *Bruder Martin*. Tuto písničku lze zpívat jako kánon, což v Mahlerově době a prostředí prováděli návštěvníci hospod coby zábavu u piva, přičemž přesně tuto představu Mahler měl, když toto téma zvolil²⁸ a kromě změny tónorodu z dur do moll jej použil v kánonu naprosto přesně tak, jak se běžně zpívá. K tomu první nástup tohoto tématu hraje sólový kontrabas ve vysoké poloze (takt č. 3), dále pak fagot (takt č. 9) a sólová basová tuba (takt č. 15).

Volba těchto nástrojů je nezvyklá, Mahler tak umocňuje grotesknost této části skladby. Jak bylo řečeno výše, jedním z nejvýznamnějších Mahlerových způsobů vyjádření ironie je kontrast dvou či více prvků, které znějí současně, avšak zároveň se značně narušují nebo přímo vyvracejí. Zde tedy máme formu pohřebního pochodu, téma hospodské v originálu veselé písničky a nástroje užitě způsobem velmi nezvyklým, což jsou tři současně znějící prvky, které se ovšem značně narušují, formu narušuje téma, a téma je zase narušeno nástroji.

Druhá část, ač defacto zachovává formu pochodu, zní vesele až jásavě. Mahler prohlásil, že chtěl někdy vyjádřit ironii a štěstí, jindy zas tajuplnost a stísněnost.²⁹ Opět tedy vidíme práci s kontrastem, tentokrát se jedná o náhlé střídání dvou kontrastních charakterů hudby, první část je tajemná a stísněná, druhá najednou veselá a jásavá. V této souvislosti je vhodné uvést, co popsal Sigmund Freud po rozhovoru s Mahlerem. Mahler byl jako malý chlapec svědkem velké hádky mezi

²⁷ Ibid., s. 124.

²⁸ FLOROS, Constantin. Gustav Mahler, The Symphonies. Portland: Amadeus Preiss, 1993, s. 39.

²⁹ Viz ibid.

jeho rodiči, kterou emocionálně nevydržel a utekl z domova, přičemž ve městě zrovna zněla píseň *Ach, du lieber Augustin*, známá lidová veselá písnička.³⁰ Z tohoto důvodu se u Mahlera vytvořila psychologická souvislost mezi negativní emocií či náladou a veselou hudbou, což pak můžeme velmi často v Mahlerově hudbě slyšet.³¹ Nejinak je tomu zřejmě v této části třetí věty první symfonie, jejíž téma je veselé, avšak program nutně nemusí být.

Třetí část je nejbližší formě pohřebního pochodu. Mahler zde citoval ze své písně *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz*, která paradoxně vypráví o klidu unaveného cestovatele odpočívajícího ve stínu stromu.³²

Ve čtvrté větě nenajdeme žádné ironické prvky, jak je v této práci uvažujeme. Mahler zde operuje s dantovským tématem, cituje ze symfonie na stejné téma Ference Liszta a formuje tuto větu jako přechod z pekla do ráje. Zajímavý je začátek v f moll, ačkoli celá symfonie včetně konce této věty je laděna do D, což ale není ironickým prvkem v souladu s vymezením účelu této práce.

³⁰ Viz *ibid.*, s. 40.

³¹ Viz *ibid.*

³² Viz *ibid.*, s. 41.

Symfonie č. 2

Tato symfonie původně nesla název *Der Todtenfeier*.³³ Z toho a dalších podobností se usuzuje, že zásadní inspirací při tvoření druhé symfonie byla pro Mahlera báseň Adama Mickiewicze *Dziady*, kterou v roce 1887 přeložil do němčiny Mahlerův velmi blízký přítel Siegfried Lipiner.³⁴ Dnes se symfonie nazývá *Vzkříšení*,³⁵ zřejmě proto, že Mahler použil v poslední větě chorál s prvními dvěma slokami básně Friedricha Gottlieba Klopstocka, která nese právě toto jméno. Mahler v době, kdy na této symfonii pracoval, přemýšlel často o otázkách smrti a posmrtného života a také rovněž například o metafyzice nebo eschatologii.³⁶

1. věta

Tato věta neobsahuje žádné ironické prvky, s výjimkou taktu č. 208, kde se vyskytuje menší změna charakteru, kdy do melodicky nevýrazné části najednou vstoupí jasná melodie druhého tématu.

2. věta

V této větě je ironie založena na dvou kontrastních částech, celkově dvakrát vystřídaných v taktech č. 39 a 132. První část tvoří poklidný menuet, zatímco druhá část je formálně dalece hůře pojmutelná a je tvořena pouze triolovými převážně sekundovými postupy a melodicky omezenějším tématem. Od taktu č. 212 pak následuje poměrně dlouhá plocha sestávající pouze z pizzicat smyčců a staccat dechů a harfy, což je méně častý prvek, kdy Mahler používá nástroje ne zcela obvyklým způsobem, například v krajních polohách nebo právě ne zcela častých herních technikách.

3. věta

Podle Constantina Florose poslouchat tuto větu je jako sledovat tanec z dálky skrze okno, tedy bez zvuku, a tudíž bez možnosti sledovat rytmus, tak prý si připadá

³³ V překladu nejpřesněji oslava mrtvých

³⁴ Jedná se o polskou mytologii, v překladu něco jako přízraky předků

³⁵ V originále Die Auferstehung

³⁶ Nauka o posledních věcech, například o posledním soudu, konci světa atp.

nešťastný člověk.³⁷ Opět je tedy patrná jakási tragičnost vyjádřená naopak veselou až komickou hudbou.

Tato věta obsahuje velké a dosti náhlé změny charakterů. V taktu č. 212 přijde změna v podobě náhlé silné fanfáry, která vystřídá předchozí tichou část tvořenou pouze metrickými útvary a melodickými postupy, ale bez výraznějšího melodického tématu. Totožně se pak vrátí ještě v taktu č. 448 rozšířená ještě o emocionálně umocněnou část s náhlými harmonickými změnami. V taktu č. 272 přejde tato fanfára do tišší líbezné části s pomalejší dynamikou a bez předchozího velmi vzrušeného rytmu. O něco méně výrazná změna přijde v taktu č. 348, kde se najednou vyskytne variace na triolovou část ze začátku. Zvláštností této věty je užití metličky při hraní na bubínek v taktech č. 149 a 348, čili stejně jako v předchozí větě je to případ nestandardního užití nástrojů nebo herních technik.

4. věta

Tato věta rovněž neobsahuje žádné ironické prvky.

5. věta

Tato věta obsahuje pouze dva ironické prvky, v taktu č. 220 se náhle změní rytmus z poněkud chaotického na velmi přesný, a v taktu č. 418 naopak velmi vzrušená část náhle přejde do tiché a tajemné části. Zajímavou náhlou změnou charakteru by však mohl být hned začátek této věty, který začíná ve fortissimu attacca po předchozí pomalé a tiché větě.

³⁷ Viz ibid., s. 63.

Symfonie č. 3

Mahlerovou inspirací byla báseň od již zmíněného básníka a Mahlerova velmi blízkého přítele Siegfrieda Lipinera s názvem *Genesis*, která je psána v podobě jakéhosi kosmologického snu.³⁸ Mahler se rovněž zaobíral kosmologickými tématy a stejně tak tématy náboženskými, jako je například stvoření světa apod. První část prezentovaná první větou představuje nástup léta, má nabízet humorný subjektivní obsah.³⁹ Druhá část představuje přírodu a svět v pěti větách, rozdělený do sfér rostlin, zvířat, lidí a andělů, ve kterých Mahler dle svých vyjádření zachycuje jejich vyprávění.⁴⁰ Celá symfonie je záměrně koncipována velmi nesourodě, tak jako je svět sám.⁴¹ Celé řešení této nesourodosti má pak přinést poslední věta představující lásku coby nejvyšší realitu a nejvyšší úroveň, odkud je možno svět kontemplotat.⁴² Celkově je tato struktura postavena tak, že od chaosu se přes přírodu a člověka dostáváme až k Bohu.⁴³

1. věta

První věta nese název *Pan se probudil, nastupuje (doslova „napochodovává“) léto*⁴⁴ a pojednává o souboji trvajícím zimy a nastupujícího léta. Mahler prohlásil, že tato věta má být humorná v barokním stylu, čemuž napovídá i použití humorných prvků, respektive ironických, neboť Mahler sám považoval ironii a humor za totožnou věc.⁴⁵

Celá první věta je koncipována do rozsáhlé sonátové formy s introdukcí a codou, ale kromě toho je dělena na spoustu samostatných celků, které obsahují všechny myslitelné žánry, které Mahler používal, tedy například recitativy a ariosa, chorál, píseň, pohřební pochod nebo hudba z velké dálky. Toto velmi koresponduje s náhlým střídáním kontrastů, který, jak uvedeno výše, je jedním z hlavních prvků Mahlerovy ironie.

³⁸ Viz Ibid., s. 90.

³⁹ Viz Ibid., s. 93.

⁴⁰ Viz FLOROS, Constantin. *Gustav Mahler, The Symphonies*.

⁴¹ Viz Ibid., s. 93.

⁴² Viz Ibid., s. 88.

⁴³ Viz FRANKLIN, P. R. The Gestation of Mahler's Third Symphony. *Music & Letters*. 1977, roč. 58, č. 4, s. 439.

⁴⁴ V originále *Pan erwacht, der Sommer marschiert ein*

⁴⁵ Viz JOHNSON, Julian. *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, s. 134.

Introdukce neobsahuje žádné ironické prvky, jak je definuje tato práce. Avšak hned přechod mezi introdukcí a expozicí nabízí typickou změnu charakterů, tedy stejně jako se mění, vlastně zcela otáčí program této věty (místo zimy přichází léto), tak se také střídá charakter hudby, z temné až hororové introdukce do veselé až satirické expozice. Takových přechodů mezi charaktery je v první větě mnoho, v taktu č. 132 zaznívá chorál v najednou lehké a poněkud tajemné náladě, aby se v taktu č. 164 vrátil zase původní charakter z introdukce. To se pak opakuje v taktu č. 229 a 254. Ironizace postupně roste, v taktu č. 272 nastupuje parodie tématu z introdukce, kde místo původního silného zvuku unisono nastupuje styl, jehož by šlo zřejmě nejpřesněji popsat jako „dechovku“, což je dovedeno do vrcholu v taktu č. 314. Tento charakter přetrvává až do taktu č. 389, kde je opět náhle bez jakékoli přípravy převeden zpět do původního charakteru z introdukce, aby byl pak opět změněn v taktu č. 453 do již zmíněného tajemného charakteru chorálové koncepce. Ten je v taktu č. 539 nahrazen parodickou částí, opět přejímající prvky dechovek či nějakých pouličních zábavních orchestrů, což dostoupí vrcholu v taktu č. 609. Pak nastupuje sólo bicích v taktu č. 634 a poté repríza, tedy opět nástup temného tématu introdukce. Tento vydrží do taktu č. 762, kde je nahrazen vtipným charakterem, dokonce je zde použita tamburína, tedy nezvyklý perkusivní nástroj, což Mahler používá téměř výhradně pro vyjadřování ironie. Vtipnost až ironičnost tohoto charakteru se už měnit nebude, naopak bude stoupat až do úplného vrcholu, ve kterém skončí.

Celkově tedy patří tato věta k vůbec nejvtipnějším či nejironičtějším (pamatujme, že u Mahlera je to vlastně ekvivalent), nabízí několik zcela rozporných charakterů, které míchá dohromady, aniž by je nějak od sebe odlišovala, prostě jeden následuje druhý, přesto však tato věta nepůsobí nijak nekonzistentně.

2. věta

Tato věta nese název *Co mi vyprávějí květiny na louce*.⁴⁶ Mahler řekl, že hudba zde je ta nejvíce bezstarostná, jakou kdy (tedy do té doby) napsal, tak bezstarostná, jak pouze květiny mohou být.⁴⁷ Použití ironie tomu odpovídá, vyskytuje se zde spíše méně, všimnout si lze výrazných změn formy, tedy že se zde střídají pravděpodobně

⁴⁶ V originále *Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen*

⁴⁷ Viz FLOROS, Constantin. *Gustav Mahler, The Symphonies*, s. 99.

menuet a polka.⁴⁸ V taktech č. 79 a 216 lze najít změnu charakteru, přičemž ta druhá je velmi, až nápadně náhlá, i na Mahlerovy poměry, v taktu č. 174 je pak možno slyšet tamburínu a v taktu č. 193 nástroj sestávající ze dvou proutků klapajících o sebe ve vysoké rychlosti, v originálu označen jako *Ruthe*, tedy nejspíše *proutek*.

3. věta

Tato věta nese název *Co mi vyprávějí zvířata v lese*.⁴⁹ Obsahuje dle Florose hudbu nižší třídy a minulých časů a Mahler ji popsal jako zároveň nanejvýš směšnou a tragickou. Příliš ironických prvků se zde navzdory tomuto vyjádření nenachází, snad jen v taktu č. 61 je náznak parodie a ke konci je použito střídání tónorodu, tedy přechody z dur do moll a opačně. Podle Adorna však tato věta parodické části nebo prvky obsahuje.⁵⁰

4. věta

Tato věta nese název *Co mi vypráví člověk*.⁵¹ Tato věta je velice vážná, což stojí v kontrastu k ostatním větám kromě šesté, které jsou spíše komické, a zároveň vypovídá, opět pouze spolu s šestou, přímo o Mahlerovi osobně, zatímco ostatní věty popisují obecně určité části světa. Námětem a textem této věty je Nietzscheho *Půlnoční báseň*.^{52 53}

Ironické prvky zde nenajdeme, tato věta totiž představuje kontrast oproti ostatním větám této symfonie, které ironii obsahovaly.

5. věta

Tato věta nese název *Co mi vyprávějí andělé*.⁵⁴ Stojí v ostrém kontrastu s předchozí větou, je tvořena lidovou básní zvanou *Žebrácká píseň chudých dětí*, nebo také *Es sungen drei Engel*⁵⁵ a oproti ostatním větám je dosti krátká a zjevně záměrně veselá,

⁴⁸ Soudím tak na základě skutečnosti, že polka je charakteristická svým příznávkovým dvoučtvrtřevým rytmem, zatímco menuet plynulým tříčtvrtřevým.

⁴⁹ V originále *Was mir die Thiere im Walde erzählen*

⁵⁰ Viz ADORNO, Theodor. *Mahler: A Musical Physiognomy*, s. 9.

⁵¹ V originále *Was mir der Mensch erzählt*

⁵² Viz FLOROS, Constantin. *Gustav Mahler, The Symphonies*, s. 103.

⁵³ *Mitternachts-Lied*, původním názvem *Zarathustras Rundgesang*

⁵⁴ V originále *Was mir die Engel erzählen*

⁵⁵ *Armer Kinder Bettlerlied* nebo *Zpívali tři andělé*

užívá se zde dětského sboru zpívajícího slabiky *bim bam* a zvonků. Báseň pojednává o radosti andělů z odpuštění viny sv. Petra, který prve zapřel Krista, ale pak se kál a bylo mu odpuštěno. Není známo, jak moc Mahler plánoval začlenit andělské zpěvy do této symfonie, avšak podle K. Florose je zřejmé, že tato báseň nanejvýš vhodně zapadá do Mahlerova konceptu, kdy „humor by měl být užíván pouze pro vyjádření nejvyšších myšlenek, které nelze vyjádřit jinak.“⁵⁶

Ironie zde je tedy vyjádřena větou jako takovou, jejím umístěním mezi dvě vážné věty, volbou a zpracováním textu a užitím archaických harmonií.

6. věta

Tato věta nese název *Co mi vypráví láska*.⁵⁷ Opět kontrast vůči předchozí větě a opět pomalé tempo, charakterem je tato věta podobná poslední větě deváté symfonie. Stejně jako čtvrtá věta vypovídá něco o Mahlerovi osobně, zatímco ostatní věty tento osobní vztah nemají.⁵⁸ Ironické prvky se zde opět nevyskytují.

⁵⁶ Viz Ibid., s. 104.

⁵⁷ V originále *Was mir die Liebe erzählt*

⁵⁸ Viz Ibid., s. 102.

Symfonie č. 4

Program této symfonie je, podobně jako ve druhé, založen na eschatologii, předně na myšlenkách na posmrtný život. Původně Mahler zamýšlel složit pouze symfonickou humoresku o krátkém trvání a nepříliš složitém obsahu, ale jak sám řekl, nějak se stalo, že z toho opět vznikla symfonie běžného rozsahu a tematické závažnosti, stejně jako byly jeho tři předchozí.⁵⁹ Základem má být prostá modrá barva nebe, kterou namalovat je prý složitější, než nějaké měnící se a kontrastní barvy.⁶⁰ Častým námětem, včetně poslední věty opatřené textem, je sv. Uršula, o které však v odpověď na dotaz prohlásil, že o ní neví vůbec nic, jinak by ji jako námět nepoužil.⁶¹

1. věta

Ačkoli se jedná o větu dosti veselou, rozhodně srovnáme-li ji se všemi větami předchozích tří symfonií, ironické prvky se v ní nenacházejí, pouze s výjimkou úplného začátku, který je laděn do h moll, tedy do šestého stupně původní G dur, a podpořen rolničkami, a úplného konce, kde od taktu č. 343 nastoupí parodie celého materiálu této věty a podpořena trianglem tak skončí s „bezbrěhou“ veselostí v takové míře, která v této větě doposud nebyla pozorována.

Na druhou stranu je však vlastně celá věta kompletně ironická, protože zaprvé je, alespoň jak tvrdí Theodor Adorno, celá koncipovaná jako neexistující dětská písnička,⁶² přičemž jak víme, naivita a dětskost jsou u Mahlera méně časté avšak používané kompoziční prvky vyjadřující ironii (nebo humor). Zadruhé použití rolniček jasně naznačuje veselost, humornost nebo vtipnost,⁶³ což je další důvod, proč považovat celou první větu za kompletně vtipnou, a tedy dle definice celkově ironickou. Posledním malým důvodem pro tuto domněnku je fakt, že čtvrtá symfonie je jediná, ve které Mahler nepoužil ani jednu tubu a pozouny. Používání nástrojů nezvyklým způsobem je u Mahlera dalším z ironických prvků, přičemž vůbec nezahrnout tubu a pozouny do symfonického díla je u Mahlera opravdu velmi nezvyklé.

⁵⁹ Viz Ibid., s. 113.

⁶⁰ Viz Ibid.

⁶¹ Viz Ibid.

⁶² Viz Ibid., s. 117.

⁶³ Viz Ibid.

2. věta

Opět Tanec mrtvých,⁶⁴ tentokrát inspirovaný slavnou skladbou stejného jména⁶⁵ od Camille Saint-Saëns,⁶⁶ přičemž smrt jako téma je zde umocněna ještě užitím sólových houslí se skordaturou, v tomto případě laděných o tón výše, takže jejich záměrně hra zní jako „šumařina“. Skladba má navzdory svému tématu znít vesele, jak dokládá užití označení *lustig*,⁶⁷ což představuje rozpor dvou kontextů, a tedy typický Mahlerův ironický prvek.

Ironických prvků je zde více. V taktu č. 69 se kompletně změní charakter, zpomalí se tempo, mollový tónorod se změní na durový apod. a v taktu č. 112 se pak tento charakter zase stejně náhle vrátí zpět. V taktu č. 185 nastává rozpor dvou charakterů, kdy celkově je tato část v poklidném a hravém durovém charakteru, ale pozouny hrají chromatické tóny, které do tohoto charakteru očividně nezapadají, ruší po stránce rytmické, harmonické i melodické. V taktu č. 254 přichází opět změna charakteru, kdy oproti předchozí tiché molové části tvořené pouze hluboko posazenou melodií violoncell a doprovodem smyčců se najednou rozezná líbezná část, jejíž melodie velmi nápadně připomíná hlavní téma první věty první symfonie (respektive typická pasáž prvních 9 not je zcela stejná, jen laděná o tón výše do E dur).

3. věta

V taktu č. 107 přijde menší změna charakteru, kdy nálada zůstává stejná (pouze s malými odchylkami), ale zrychlí se tempo a změní se rytmus. Totéž se stane v taktu č. 238, 263, 268 a 278, ale zde už se mění i nálada a s každou další změnou se charakter dostává od klidu do úplné parodie, v taktu č. 278 navíc přibude i zvonkohra, která celkovou ironii ještě umocní (bicí nástroje u Mahlera v případě parodování nebo rozporů kontextů jsou obecně znakem ironie). V taktu č. 283 se charakter náhle vrací zpět do klidné a líbezné nálady, ve které byl před všemi čtyřmi předchozími změnami. Poslední, a největší, změna totožných vlastností jako v předchozích případech přijde v taktu č. 315, pak se charakter opět uklidní a skladba skončí.

⁶⁴ Todtentanz

⁶⁵ Danse macabre

⁶⁶ Viz Ibid., s. 122.

⁶⁷ vesele, radostně, atp.

4. věta

Dítě vysvětluje, jak mají všechny věci být, jaký je jejich záměr.⁶⁸ Původně měl být text této věty, bavorská lidová píseň *Nebeský život*,⁶⁹ použit již ve třetí symfonii pod názvem *Co mi vypráví dítě*.^{70 71} Ačkoli tato věta vyznívá zcela parodicky, Mahler prohlásil, že tak v žádném případě nebyla zamýšlena, naopak zanechal instrukci, aby píseň byla zpívána „dětsky a radostně, ale bez jakékoli parodie“.⁷² Celou větu je opět možno chápat ironicky, protože dětský způsob interpretace, který sám požaduje, je u něj jedním z ironických prvků. Parodie by byla rovněž jedním z nich, ale je obtížné vypořádat se s kontrastem dvou faktů, totiž že zaprvé tato věta na první pohled parodicky vypadá, ale zároveň Mahler sám řekl, že jako parodie zamýšlená není.

V taktu č. 31 je změna charakteru, kde se vážnost okamžitě změní na veselost až rozjásanost, a v taktu č. 36 se mění zase zpátky. V taktu č. 40 přichází hodně násilná změna, kde vážný, ale klidný charakter přejde náhle do silného a vzrušeného. V taktu č. 72 se na tři takty změní charakter na rozvážný, aby se potom okamžitě změnil do předchozího a v taktu č. 80 se opět náhle změní zpátky do původního klidného. V taktu č. 87 se mění opět do vzrušenějšího, aby se v taktu č. 106 změnil do rozvážného a v taktu č. 122 se změnil opět zpátky. Celkově tak tato věta obsahuje tak moc náhlých změn charakteru a tak často za sebou, že lze celkově tuto větu prohlásit za celkově ironickou, přímo na změnách charakteru a tím vznikajících kontrastech postavenou.

⁶⁸ Viz Ibid., s. 113.

⁶⁹ v originále *Das himlische Leben*

⁷⁰ v originále *Was mir das Kind erzählt*

⁷¹ Viz Ibid., s. 84.

⁷² Viz Ibid., s. 131.

Symfonie č. 5

O okolnostech vzniku této symfonie není mnoho známo, není znám žádný specifický program, na kterém by Mahler tuto symfonii vystavěl, Konstantin Floros nabízí pouze obecná témata jako transcendenci, překonání utrpení apod, která odvodil ze struktury symfonie, z postupného přechodu od negativního charakteru k pozitivnímu.

1. věta

Jedná se o první pohřební pochod o této velikosti, který v symfonické tvorbě Mahler použil. Obecně tato věta stojí na kontrastu až ceremoniální vážnosti a stupňování výrazu.⁷³

Ironické prvky se zde vyskytují pouze třikrát, a to ve formě kontrastů. V taktu č. 14 je rozpor mezi triolami v jednom hlasu a čtyřmi notami v jiném, což je jeden z rytmických motivů této věty. V taktu č. 155 se nachází náhlý přechod mezi charaktery, avšak nemusí se nutně jednat přímo o změnu, zde hodně záleží na subjektivním chápání tohoto místa. V taktu č. 323 pak nalezneme lehkou změnu charakteru.

2. věta

Jedná se podle Mahlera o těžiště této symfonie,⁷⁴ co do ironie je to spolu se třetí větou jediná věta této symfonie, která ve větší míře obsahuje ironické prvky, a zároveň je to nejvíce ironická věta páté symfonie.

V taktu č. 74 se vyskytuje změna charakteru, jedná se o přechod prvního tématu na druhé, které je oproti prvnímu pomalé, tiché a tajemné (předchozí bylo rychlé, hlasité a velmi agitato). V taktu č. 141 se navrací první téma, opět náhle bez přípravy, čili i zde je to změna charakteru. V taktu č. 266 přichází velmi zajímavý ironický prvek. Jedná se o změnu charakteru, která přináší citaci celé jedné části z první věty, přičemž na Mahlera je dosti atypické, že by něco opakoval beze změny, zde tomu tak však je. Samozřejmě typicky je tento prvek opět změnou charakteru, část je pomalá a zasněná (oproti předchozí vzrušené). V taktu č. 288 se znovu vracíme do materiálu druhé věty, náhle se zrychlí tempo a charakter změní ze zasněného opět do vzrušeného, ale ne mollového, jako tomu bylo předtím. V taktu č.

⁷³ Viz Ibid., s. 142.

⁷⁴ Viz Ibid., s. 145.

264 přijde velmi náhlá změna, bez sebemenší přípravy se změní celková nálada z velmi negativní na až jásavou fanfáru. Nakonec v taktu č. 520 se charakter změní naposledy náhlým přechodem do prvního a posléze druhého tématu, které krátce ocituje a pak věta skončí.

3. věta

Tato věta je zajímavá tím, že se jedná o první scherzo, které tak Mahler sám označil.⁷⁵ Tato věta je spolu s druhou jedinou na ironické prvky více bohatou větou páté symfonie. Jsou zde lehké změny charakteru, v taktu č. 131 se rychlý a vtipný charakter vymění za pomalý a líbezný, v taktu č. 160 pak na čtyři takty přijde charakterové vybočení v podobě veselého tanečku připomínajícího valčík a v taktu č. 174 se náhle vrátí původní charakter ze začátku. V taktu č. 308 znějí jen pizzicata a staccata, jedná se tedy o nezvyklé použití nástrojů (není přece jen obvyklé vystavět celý materiál pouze na pizzicatech a staccatech). V taktu č. 472 přijde na využití přímo konkrétního nezvyklého nástroje, jedná se o dřevěný nástroj složený ze dvou ploch spojených na jednom konci, jejichž klapáním o sebe vzniká zvuk podobný bubínku. V partituře nese tento nástroj jméno Holzklapper, tedy v překladu dřevěná věc, která klape (překlad klapačka nejspíš není vzhledem ke konotaci v češtině vhodný). Nakonec v taktu č. 490 přijde náhlý skok z vzrušeného charakteru opatřeného právě oním klapacím nástrojem do původního charakteru ze začátku.

4. a 5. věta

Tyto věty neobsahují žádné ironické prvky. Obecně víme jen to, že 4. věta má být Mahlerovým vyjádřením lásky k Almě, přičemž jí toto poslal dopisem místo slovního vyjádření.⁷⁶ Pátá věta pak slouží jako opositum k první větě, vidíme zde tedy onen na začátku této kapitoly naznačený možný program, přechod od negativna k pozitivnu.

⁷⁵ Viz Ibid., s. 150.

⁷⁶ Viz Ibid., s. 140.

Symfonie č. 6

Tato symfonie nese název *Tragická* a byla tak zřejmě pojmenována buď přímo Mahlerem, nebo na základě jeho vyjádření.⁷⁷ Toto pojmenování, stejně jako ten tragický charakter této symfonie ovšem stojí v přímém rozporu s Mahlerovou životní situací, jakou v době její kompozice prožíval. Podle vyjádření Paula Bekkera složil Mahler tuto symfonii během dvou prázdnin (jak známo, pracoval výhradně o dovolených, protože pouze tak mu to dovolovaly mnohé povinnosti spojené s jeho dirigentským zaměstnáním), které trávil společně se svou ženou Almu a svou dcerou, z jejíhož nedávného narození byl velmi nadšen a věnoval jí velkou pozornost.⁷⁸ Proč tedy je symfonie tragická? Proč jako jediná ze všech devíti nekončí „vítězně nebo transformovaně“?⁷⁹ Důvodem je Mahlerova povaha a životní události z jeho dětství, Mahler zkrátka nebyl schopen uvěřit, že by mohl prožívat šťastné chvíle trvale, a očekával tragické rány osudu, které ho o toto štěstí připraví. Bohužel, se tato symfonie stala v tomto smyslu rovněž prorockou, neboť ony předvídané a v symfonii obsažené osudové rány skutečně přišly, a to v podobě smrti jeho mladší dcery, propuštění z vídeňské opery a nakonec jeho zdravotní potíže a smrt. Tato symfonie je tak rovněž jeho nejosobnějším dílem, je natolik niterná, že při premiéře Mahler nebyl schopen dobře dirigovat, neboť se tolik bál přílišného odhalení svých pocitů.⁸⁰

1. věta

První věta má charakter pochodu, Mahler užíval této formy pro vyjádření právě tragického charakteru.⁸¹

V první části se ironické prvky nevyskytují prakticky vůbec. První velká změna charakteru přichází v taktu č. 197, kde dojde k náhlému přechodu z velmi excitovaného charakteru do velmi tajuplného až mystického a v taktu č. 251 se původní charakter opět navrátí. V taktu č. 348 se změní charakter na 4 takty, prostě se mezi podobné charaktery vloží vsuvka zdatelně pomalejšího tempa a menší

⁷⁷ Viz Ibid., s. 161.

⁷⁸ Viz Ibid., s. 162.

⁷⁹ Viz Ibid.

⁸⁰ Viz Ibid., s. 163.

⁸¹ Viz JOHNSON, Julian. *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, s. 125.

faktury. V taktu č. 382 se pomalý, tichý a temný charakter náhle změní do velmi hlasitého, rychlého a nanejvýš parodického charakteru, jedná se o jednu z nejmasivnějších změn charakteru, kterou je možno ve všech devíti symfoniích nalézt. Od taktu č. 414 začnou znít dvě poměrně nesourodá témata zároveň, jedná se tedy o kontrast dvou navzájem se rušících charakterů, přičemž zde se ani tak nejedná o rušivost zvukovou, nýbrž tematickou, jedno téma je Almino a druhé chromatické má pravděpodobně temnější obsah. V taktu č. 444 přijde parodizace Almina tématu, která vydrží ve větší či menší míře až do konce věty, od taktu č. 472 ještě umocněna trianglem.

Ostatní věty

Tato symfonie je velmi specifická rozložením míry ironie v jednotlivých větách. První věta je na ironické prvky poměrně bohatá, zatímco ostatní tři věty neobsahují tyto prvky v podstatě vůbec. Ve druhé větě lze zmínit použití xylofonu a v taktu č. 111 lze nalézt ojedinělou velmi lehkou změnu charakteru trvajícím tři takty. Ve třetí větě nebyly nalezeny žádné ironické prvky, ve čtvrté větě pouze použití užití metliček coby bicího nástroje v taktu č. 397.

Symfonie č. 7

Mahler podle vyjádření Almy Mahler měl s touto symfonií ze začátku problémy, stále ho nenapadalo žádné téma, motivy apod.⁸² Pak, náhle při plavbě na lodi ho napadlo hlavní téma a rytmus a během pár týdnů celou symfonií dokončil. Sedmá symfonie na rozdíl například od šesté nebo třetí nemá rozsáhlý programový základ, je známo pouze to, že při psaní vět nazvaných *Nachtmusik* (noční hudba) Mahler myslel na Rembrandtův obraz *Noční hlídka*, dále na fontány a německý romantismus. Kromě toho jsou náznaky, že introdukce první věty představuje burácení přírody a první *Nachtmusik* nějak souvisí s Rembrandtovým obrazem *Noční hlídka*.⁸³ Konečně finále Mahler komentoval slovy: „svět je můj“.⁸⁴

Protože tato symfonie nemá žádné jedno velké nosné téma (nebo alespoň není žádné takové z Mahlerových vyjádření známo), je zde nemožné interpretovat použité ironické prvky v širším kontextu a naopak lze mít zato, že všechny parodie či ironizace jsou buď čistě (tedy absolutně) hudební, nebo se vztahují ke konkrétním Mahlerovým kritickým názorům na určité věci, přičemž ale nelze dostatečně věrohodně identifikovat, které by to v případě sedmé symfonie měly být.

Tato symfonie je asi nejlepším příkladem Mahlerova používání ironie, jsou zde naprosto všechny myslitelné prvky v různých použitích a různě se prolínající do sebe.

1. věta

Hlavní téma první věty je velmi temné, ale zároveň začíná v lesních rozích unisono, tedy volba nástroje je poněkud zvláštní.

Změn charakteru je v této větě nepočítaně, hned v taktu č. 19 končí introdukce a začíná pochod, což by ještě samo o sobě nebyla až tak nápadná změna, ovšem v taktu č. 79 se změni charakter ze strašného pochodu na poněkud lyrický až trochu ironicky vyznívající, což se ovšem změni zase zpátky v taktu č. 99, aby se to změnilo opět opačně v taktu č. 118 a v taktu č. 156 přijde opět pochod, ale na rozdíl od předchozího pouze parodický až výsměšný. Takové změny jsou v této větě přítomny neustále, jmenovitě tedy v taktech č. 196, 212, 388 a 427. V taktu č. 487

⁸² Viz FLOROS, Constantin. *Gustav Mahler, The Symphonies*, s. 189, 190.

⁸³ Viz *Ibid.*, s. 190.

⁸⁴ Viz *Ibid.*

pak nadchází nejironičtější část celé věty, kde je obsažen velmi vážný pochod ze začátku z taktu č. 495, ale je doplněn o triágl a dechy hrající komické motivy, čímž se smíchávají dva diametrálně odlišné charaktery, jeden je závažný až hrůzostrašný, druhý naopak komický až výsměšný. Tečkou za celou větou je pak typický Mahlerův závěr, tedy veselá sekvence s durovým zakončením.

2. věta

Materiál druhé věty stojí na střídání dur a moll těsně za sebou, je to konec konců přímo součástí jednoho z hlavních témat. Posluchač inklinuje k představě noční procházky, nebo jiných přírodních úkazů, například ptačích zvuků.⁸⁵ Z ironických prvků se zde vyskytují hlavně použití rozličných netypických nástrojů, jako například metlička v taktu č. 26, zvonky v taktu č. 126 nebo zvonkohra v taktu č. 279. Často je rovněž užito techniky col legno. Zajímavostí je celkově spíše durové ladění věty, ale k tomu velmi kontrastní mollový konec. Ovšem nejzajímavější je použití dur-mollového motivu z první věty šesté symfonie.

3. věta

Zde nejsou ironické prvky skoro vůbec zastoupeny, lze nalézt pouze střídání tónorodu rychle za sebou v taktech č. 54 a 116 (jedná se o stejný motiv). Ovšem za pozornost z hlediska tématu této práce stojí tato věta z důvodu zacházení s formou. Ta se jeví být velmi nesoudržnou, neustále se objevuje jeden motiv pořád dokola, nejdřív jeden v první části, pak jiný v další části, pak se oba opakují a tak to jde dále beze změny po celou dobu.

4. věta

Tato věta obsahuje jen dva ironické prvky, totiž volbu neobvyklých nástrojů, jmenovitě kytara a mandolína, a v taktu č. 14 je obsaženo střídání tónorodů hned za sebou.

⁸⁵ Viz Ibid., s. 198.

5. věta

Tato věta obsahuje rovněž pouze dva ironické prvky. První je v taktu č. 51 a jedná se o náhlé vybočení z charakteru po všech stránkách, pohyb se zcela zastaví, změní se tónorod, dynamika apod.

Druhým je předposlední akord celé věty, jedná se o zcela mimotonální akord, který má nejbližší k septakordu sedmého stupně z šestého stupně dosavadní tóniny, ovšem nerozvádí se způsobem daným klasickou harmonií, nýbrž následuje prostě tónika předchozí tóniny.

Použití bicích nástrojů, jako jsou triangl či zvonkohra, zde slouží jinému než ironickému účelu, totiž podporují majestátní charakter hudby.

Symfonie č. 8

Tato symfonie je velmi odlišná od ostatních osmi. Zaprvé ji jako jedinou tvoří forma symfonické kantáty a to navíc dost komplexní, zároveň nese totiž znaky oratoria a hudebního dramatu,⁸⁶ zatímco ostatní jsou spíše instrumentální symfonie s přidanou vokální složkou, zadruhé obsahuje dva velmi nesourodé náměty, tedy v první části latinský hymnus *Veni, creator spiritus* a ve druhé závěrečná část z druhého dílu Goetheho *Fausta*, a zatřetí je nesrovnatelná svým rozsahem, ani tak ne svou délkou, kterou se zas až tolik neliší, byť samozřejmě patří k těm nejdelším, nýbrž nárokem na počet interpretů, kdy celkový objem hráčů čítá více než 800, ostatně odtud název Symfonie tisíců. Celkově programová část této symfonie je rovněž velmi odlišná od ostatních osmi, protože nepopisuje konkrétní věci jako například přírodu nebo Mahlerovy myšlenky, nýbrž je velmi neurčitá a spirituální, čemuž napomáhá už jen spojení dvou velmi nesourodých námětů, tedy středověkého hymnu z devátého století a dramatu z 19. století.⁸⁷

Co se ironie týče, je to suverénně nejméně ironická symfonie ze všech devíti, ironický prvek nebyl nalezen ani jeden. Nevyskytují se zde žádné náhlé změny charakteru, plynulost hudby je relativně neměnná, tedy samozřejmě liší se různými charaktery různých částí, ale tyto se nemění náhlými kontrasty, jak je z jiných Mahlerových symfonií zvykem. Nejsou zde ani žádné rozpory dvou charakterů, například různá hudba a různý text, všechno spolu nanejvýš vhodně koresponduje.

Lze samozřejmě vznést hypotézu, že pokud byl Mahler velmi ironickým skladatelem a pokud po sedmi více či méně ironických symfoniích vytvořil osmou, která není ironická vůbec, tak je to ve skutečnosti ta nejvíce ironická symfonie, ale to je samozřejmě pouze hypotéza, kterou nelze nikterak prokázat.

⁸⁶ Viz Ibid., s. 213.

⁸⁷ Viz Ibid., s. 216.

Symfonie č. 9

Mahler byl velmi pověřivý a bál se složit devátou symfonií, protože věřil, že je prokletá a že přinese skladateli, který dvou devátou symfonií dokončí, smrt.⁸⁸ Z tohoto důvodu například odmítl označit *Piseň o Zemi* za symfonií a místo toho trval na formě písňového cyklu, ačkoli její forma je velmi podobná 3. symfonii, která je rovněž šestivětá, i když ne každá z jejích vět obsahuje vokální složku.

Programem této symfonie je smrt a loučení se světem, životem atp.,⁸⁹ přičemž na rozdíl od všech jeho ostatních symfonií (snad s výjimkou osmé) nemá každá věta svůj vlastní program sestávající z nějaké podkategorie celkového programu, nýbrž popsaná témata prostupují celou symfonií od začátku do konce, čemuž svědčí i cyklický formát, kdy symfonie začíná i končí pomalou větou.

1. věta

Tato věta je nanejvýš originální, co se formy týče. Buď se jedná o dvojitou variaci, nebo sonátovou formu, muzikologové se nejsou schopni na jedné či druhé možnosti shodnout.⁹⁰ Ironické prvky se zde nacházejí jen dva. V taktu č. 47 je asi ten největší z této věty, kdy po poměrně dlouhém narůstání faktury a dynamiky a tím i napětí nepřichází vrchol, nýbrž rozvod je učiněn do slabé faktury a klidné dynamiky. V taktu č. 111 hrají melodii jednoho z hlavních motivů tympány, přičemž dávat tympánům melodii je jen málo časté, je to tedy příklad Mahlerova užívání nástrojů jejich netypickým anebo nezvyklým způsobem.

2. věta

Tato věta má představovat tanec mrtvých,⁹¹ kde Mahler zřejmě popisuje svou vyrovnanost se smrtí formou výsměchu vůči ní.⁹² Ironické prvky se zde vyskytují ve formě náhlých změn charakterů, tedy obecně nejčastějších prvků, které Mahler používá, nalézt je lze v taktu č. 90, 523 a v o něco slabší formě v taktu č. 261. V taktu č. 486 paroduje Mahler téma této věty za užití zvonkohry a v taktu č. 218 je zřejmě vrchol parodie, totiž nikoli náhlá, nýbrž připravená změna charakteru, což je

⁸⁸ Viz Ibid., s. 272.

⁸⁹ Viz Ibid.

⁹⁰ Viz Ibid., s. 277.

⁹¹ Viz možná lépe známý jako *Todtentanz* v němčině nebo *danse macabre* ve francouzštině

⁹² Viz Ibid., s. 284.

něco u Mahlera velmi nevídaného a lze to tedy naopak považovat za o to více ironické, neboť víme, že jedním z Mahlerových prostředků ironie byla také parodie témat nebo sebe sama, čili zde by se mohlo jednat o ironizaci samotné ironie.

3. věta

Tato věta má parodii přímo v názvu formy, totiž *Rondo-Burlesco*.^{93 94} Je to asi nejironičtější věta deváté symfonie, je velmi obtížně sluchově pojmutelná, dokonce i v případě, že posluchač má možnost nahlížet při poslechu do notového materiálu. Obsahuje asi nejvíce prvků ironie, nejčastěji opět v podobě náhlých změn charakteru, například v taktu č. 109 lze nalézt lehkou změnu podpořenou triannglem a v taktu č. 331 ještě slabší změnu trvající dokonce pouze 15 taktů. V taktech č. 347 a 352 jsou dvě poměrně velké změny umístěny velmi blízko za sebou, prvek ironie je tak ještě umocněn, a nakonec v taktu č. 552 je asi největší náhlá změna. V taktu č. 462 pak lze nalézt rozpor dvou charakterů, tentokrát však výjimečně umístěných nikoli současně, nýbrž střídavě za sebou.

4. věta

Tato věta příliš prvků neobsahuje, lze nalézt čtyři nepříliš výrazné náhlé změny charakterů v taktech č. 107, 118, 122 a 133. O něco výraznější je změna charakteru v taktu č. 73, kde rostoucí napětí v podobě narůstající intenzity zvuku není rozvedeno do dynamického a agogického vrcholu, nýbrž do piana a pomalého tempa.

⁹³ Burleska je užívána mimo hudbu i v dramatu nebo literatuře, je to forma dávající vedle sebe vážné a komické prvky pro dosažení kontrastu, pro Mahlera ironii tedy nanejvýš vhodná

⁹⁴ Viz KENNEDY, Joyce, Michael KENNEDY a Tim RUTHERFORD-JOHNSON. *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford University Press, 2012.

Srovnání symfonií a analýza proměnných ovlivňujících míru ironie

Obecně se Mahlerovy symfonie dělí do dvou nebo tří období.⁹⁵ Je možné je dělit na první období, kam spadají první až čtvrtá symfonie, které obsahují jistou míru vokální složky a mohly by tak být označeny za symfonické kantáty nebo písně. Druhé období sdružuje symfonii pátou až osmou, které kromě osmé vokální složku neobsahují a jsou tak pouze instrumentálními symfoniemi. Do třetího období pak spadají symfonie devátá, nedokončená desátá a případně Píseň o Zemi, která je občas spíše než za písňový cyklus považována právě za šestivětou symfonii s písněmi coby formami jednotlivých vět. Tato tři díla se vyznačují zcela novým přístupem, osmá je zcela zjevně kantátou, devátá je opět pouze instrumentální a Píseň o Zemi, jak řečeno, je spíše písňovým cyklem.

Vokální složka

Symfonie č. 1, 5, 6, 7, a 9 neobsahují žádnou vokální složku, č. 2 a 3 obsahují jak písňové formy, tak sborový zpěv, č. 4 pouze písňovou formu a č. 8 naopak převážně sborový zpěv. Dle analýzy v předchozích kapitolách jsou nejvíce ironické (respektive obsahují nejvíce ironických prvků) symfonie č. 3 a 7, tedy třetí se všemi druhy vokálních složek a sedmá naopak pouze instrumentální. Naopak mezi nejméně ironickými jsou symfonie č. 8 a 9, tedy osmá ve formě symfonické kantáty a devátá opět pouze instrumentální. Toto zjištění zcela jasně ukazuje, že ony dvě vlastnosti, totiž jestli konkrétní symfonie obsahuje vokální složku a jestli je ironická, spolu nikterak nekorelují, respektive přesněji, že jejich vzájemné ovlivnění nelze vypořádat.

Program

Další možností je, že použití ironie je voleno na základě programu jednotlivých symfonií. Ačkoli Mahler svůj program nerad sděloval, jeho dopisy a osobní sdělení jasně svědčí o tom, že programový obsah jeho symfonií byl pro něj velmi důležitý, velice pilně jej vymýšlel a důsledně na něm pracoval. Tato proměnná je obecně těžko

⁹⁵ Viz BEKKER, Paul. *Gustav Mahlers Sinfonien*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1921, s. 23.; FLOROS, Constantin. *Gustav Mahler, The Symphonies*, s. 17.

prokazatelná, protože v celkovém rozsahu všech devíti symfonií se vyskytuje obrovské množství myšlenek a témat, které jsou samy o sobě nesourodé a nesrovnatelné, a tudíž ani použitá nebo naopak nepoužitá ironie, a její míra, nemůže vlastně nic moc vypovídat o tom, jak ten konkrétní program jednotlivých symfonií souvisí s použitím konkrétní ironie.

Například v programu první a třetí symfonie je velkou měrou zastoupena příroda, avšak zatímco první není ironická skoro vůbec (a první věta, která se ironií zaobírá hlavně, opravdu není vůbec ironická), třetí je naopak jedna ze dvou nejironičtějších symfonií ze všech devíti.

Druhá a čtvrtá symfonie jsou postaveny na eschatologických otázkách, přesto druhá symfonie neobsahuje obsahuje jisté, byť nevelké množství ironických prvků, zatímco čtvrtá symfonie neobsahuje skoro žádné, zato je však ironická celkově ze své podstaty (viz příslušná kapitola).

Ani program tedy zřejmě nebude oním klíčem, podle kterého by Mahler volil konkrétní použití ironie. Přes zmíněnou rozmanitost programu v Mahlerových symfoniích bylo možno nalézt určité podobnost a ani ty neukazují žádnou shodu v tom, jestli a jak Mahler spojoval určité programové náměty s určitým typem ironie.

Věk

Tato proměnná zjevně s mírou ironie v jednotlivých symfoniích nesouvisí vůbec. Nejironičtější je dle mých zjištění symfonie třetí a sedmá, naopak druhá a devátá patří k nejméně ironickým, nelze tedy potvrdit žádnou z případných tří hypotéz, které by zde šlo postavit, totiž že buď je Mahler s narůstajícím věkem více ironický, nebo méně ironický, nebo je možné pozorovat v nějakém bodě vrchol. Protože však je rozvržení míry ironie mezi jednotlivými symfoniemi v čase různé, lze zodpovědně konstatovat, že věk nemá na míru ironie v jednotlivých symfoniích žádný měřitelný vliv.

Jednotlivá období

Nabízí se tedy srovnat ironii v symfoniích podle jejich zařazení do období s očekáváním, že jednotlivé symfonie budou ve svých obdobích vykazovat do jisté míry totožné zacházení s ironickými prvky. Z výzkumu v této práci vyplývá, že nejironičtější jsou symfonie třetí a sedmá, které do stejných období nespádají, ať už

uvažujeme rozdělení do dvou nebo tří, nicméně to samo o sobě ještě nic nedokazuje. První až čtvrtá symfonie z prvního období jsou, co se výskytu ironie týče, velmi rozdílné. Třetí symfonie je ironická velmi, druhá a první skoro vůbec a čtvrtá méně co do výčtu ironických prvků, zato však více co do ironie jednotlivých vět jako takových, je tedy zřejmé, že konzistentní užívání ironických prvků zde Mahler nezamýšlel.

Symfonie pátá až osmá jsou na tom stejně jako v prvním období. Sedmá je velmi ironická, pátá a osmá skoro vůbec a šestá poměrně mnoho v první větě, ale prakticky vůbec v žádné další. Konzistentní užívání ironie tedy není ani v tomto období, nicméně míra ironie symfonií jednotlivých období naznačuje, že by v jejich průběhu mohl Mahler (samozřejmě spíše neúmyslně) měnit kompoziční přístupy tak, že by někdy byl prostě více a někdy méně ironický, jak ukazuje zjištění, že v obou prvních obdobích je jedna vysoce ironická symfonie, jedna více méně a dvě prakticky vůbec. Bohužel tato hypotéza se rovněž ukáže být nepravdivá, jakmile do úvahy zahrneme i období třetí, kde devátá symfonie není ironická nikterak výrazně a desátou a Píseň o Zemi neuvažujeme z důvodu definovaných hranic tohoto výzkumu.

Forma

Zcela logicky by mohla existovat korelace mezi konkrétními formami a mírou ironie. Začneme sonátovou formou, tu Mahler používal nejčastěji, neexistuje symfonie, ve které by ji alespoň jednou nepoužil. Protože sonátová forma se vyskytuje ve všech prvních větách, kromě osmé symfonie, která je formálně kantátou, a snad možná deváté symfonie, kde na formu existuje velmi rozšířený alternativní názor (viz příslušná kapitola), stačí najít alespoň dvě symfonie, z nichž jedna bude ironická a druhá nikoli. Pokud nebudeme z uvedených důvodů uvažovat osmou a devátou, můžeme vzít v úvahu symfonie č. 1 a 5, které ironické nejsou, ale v prvních větách sonátovou formu mají, a symfonie č. 3 a 7, které jsou velmi ironické a rovněž mají v prvních větách sonátovou formu, tedy zjevně sonátová forma s ironií nikterak nekoreluje.

Další možností je scherzo, které se vyskytuje v symfoniích č. 2, 5, 6 a 7 (respektive pouze v těchto symfoniích je Mahlerem konkrétně pojmenováno). Zde je problém, že i kdyby všechna tato scherza byla ironická, stejně tuto korelaci vyvrací fakt, že ironické jsou i jiné formy než scherzo, tudíž nelze zodpovědně prohlásit, že

když Mahler píše scherzo, tak je ironický, a když píše jinou formu, tak ironický není (viz sonátová forma v předchozím odstavci).

Další formy již nejsou tak časté, abychom jim věnovali výjimečnou pozornost. Mahler psal také rondo, andante, adagio apod, takže pokud bychom je souhrnně uvažovali podle jejich tempa, tak můžeme patrně dojít k závěru, že vyloženě pomalé formy ironické nejsou, tedy adagio a andante. Opět je tu ale bohužel ten problém, že Mahler použil i nemálo rychlých forem, které rovněž ironické nejsou, takže ačkoli můžeme identifikovat formy, které obecně moc ironicky nepsal, stejně nám to nepomůže při formulování všeobecně platné korelace, protože jsou i rychlejší formy, například 4. věta 6. symfonie, které ironické nejsou.

Ostatní možné proměnné

Samozřejmě nemohu tvrdit, že by mě napadly všechny proměnné, které by mohly s konkrétním použitím ironie korelovat, jsem však přesvědčen, že jsem prověřil všechny, které nesou dostatečnou relevanci a u kterých lze tudíž předpokládat signifikantní pravděpodobnost, že budou mít na používání ironie dostatečný a hlavně pozorovatelný vliv. Mezi méně nápadné může spadat prakticky cokoli, co lze zprůměrovat z celého trvání tvoření jednotlivých symfonií, tedy například Mahlerův psychický a zdravotní stav nebo jeho nálada, z méně pravděpodobných, přesto však možných pak například počasí, teplota apod. Žádnou z těchto proměnných však nelze pořádně ani zjistit, natož změřit její případný vliv na volbu konkrétních ironických prvků v konkrétních symfoniích.

Závěr

Studiem pramenů se potvrdilo, že Mahler skutečně ironii používal, a to dost originálním způsobem, velmi odlišným od pravděpodobně jakéhokoli jiného známého skladatele. Na rozdíl od jasně ironizovaných témat, jako lze nalézt například u Haydna nebo Mozarta, Mahler detaily ironizovaného obsahu prakticky nikomu nesdělil a svou prezentaci ironie omezil pouze na určité kompoziční prvky, které za ironické označil.

Mezi nejčastější z těchto prvků patří náhlá změna charakteru, tedy přechod z jedné vlastnosti, jako je například nálad, tempo, tónorod apod, do kontrastně odlišné, například tedy náhlý přechod z tiché pomalé části do rychlé hlasité, přechod z tajemné či vážné části do parodické apod, toto bylo nejvíce použito například ve 3. větě 4. symfonie, kde se charakter bez jakékoli přípravy několikrát za sebou stal méně a méně vážným, zato více a více parodicky veselým.

Podobným a podobně častým je rozpor dvou charakterů, tedy že se v danou chvíli současně vyskytují dvě nebo více věcí, které ale navzájem působí kontrastně a nanejvýš rušivě, například použití různých nesourodých nástrojů, rozdílné harmonie různých nástrojů apod. Toto bylo nejtypičtěji použito v 1. větě 7. symfonie, kde zároveň zní velmi vážné téma v žestích, ale smyčce, dechy a hlavně zvonkohra hrají současně velmi parodicky veselé (přestože mollové) rytmické figury.

Jak bylo řečeno v úvodu, výzkum této práce vznikl na základě výchozí hypotézy, kterou jsem formuloval na základě poslechu Mahlerových symfonií, studia jejich partitur a literatury jimi se zabývající. Tato hypotéza zněla, že Mahler ironii nepoužívá v závislosti na jakékoli myslitelné proměnné, kterou jsem byl schopen vymyslet, nýbrž že ironie prostě patří k jeho tvůrčímu procesu a k jeho osobnosti. Můj zevrubný průzkum literatury věnované Mahlerově ironii (včetně jeho vlastních dopisů) a všech symfonií mou hypotézu potvrdil, skutečně jsem nenašel žádnou takovou proměnnou, která by vykazovala alespoň nějakou korelaci, pro každou z nich lze nalézt alespoň jednu symfonii, která je ironická, a zároveň také alespoň jednu, která ironická není.

Mezi prvními se nabízel věk, přímo se nabízí myšlenka, že Mahler byl tím více nebo naopak méně ironický, čím byl starší, jenže to zcela zjevně neplatí, protože nejironičtější jsou symfonie č. 3 a 7 a naopak nejméně ironické č. 1 a 9, takže lineární působení věku je nade vši pochybnost vyvráceno, a platit nemůže ani určitá

forma Gaussovy křivky, tedy že by v nějakém bodě nastal vrchol a před ním a po něm by ironie klesala. Opět, toto vyvrací fakt, že nejvíce ironické jsou symfonie č. 3 a 7, takže by tu pak tyto body musely být dva (a to ignoruji symfonii č. 4, která sice není ironická co do počtu prvků, zato však velmi vysoce co do jejího programu jako takového), což už ale podle mého názoru příliš odporuje představě jasně uceleného systému a naopak to právě podporuje mou výchozí hypotézu, totiž že ta korelace je nanejvýš náhodná, respektive že se o žádnou korelaci nejedná.

Když tedy ale neplatí věk, mohla by se alespoň nějaká korelace vyskytnout mezi mírou ironie a jednotlivými obdobími, do kterých jednotlivé symfonie spadají. Tato hypotéza je vlastně podobná hypotéze věku a je také stejnými argumenty vyvrácena, totiž že nejvíce ironické jsou symfonie č. 3 a 7, zatímco č. 1 a 9 moc ne, čili nejvíce ironické jsou symfonie ze dvou období a nejméně ironické opět ze dvou a k tomu nestejných období.

U hudební formy se rovněž nepovedlo prokázat nějakou korelaci, protože nelze nalézt formu, která by neměla v Mahlerových symfoniích alespoň jedno zastoupení mezi hodně ironickými i mezi málo nebo nijak ironickými příklady. Sonátová forma je nejběžnější, stejně jako scherzo, přičemž Mahler složil ironickou sonátovou formu v první větě třetí symfonie a ne-ironickou sonátovou formu například v první větě první symfonie. Scherzo je obsaženo v mnoha symfoniích a skutečně se zdá být vždy ironickým, ale vyvrací ho skutečnost, že ne nutně máme všechna scherza Mahlerem pojmenována a hlavně, že máme ironické i ostatní věty, takže tvrzení, že scherzo je vždy ironické, nedává v kontextu práce příliš smysl.

Často je v Mahlerových symfoniích přítomná vokální složka, je tedy nasnadě předpokládat, že text těchto „písní“ bude nějak korelovat s použitou ironií. Toto však vyvrací dvě skutečnosti. Zaprvé jestliže třetí symfonie je velmi ironická a osmá naopak není, a jestliže devátá symfonie není ironická a sedmá naopak je, pak je zjevné, že ironie není vázána na to, zda symfonie obsahuje nebo neobsahuje vokální složku. Zadruhé můžeme srovnat dvě vokální věty třetí symfonie, třetí a čtvrtou, kdy třetí není vůbec ironická a čtvrtá přece jen trochu ano, stejně jako můžeme srovnat dvě pouze instrumentální věty šesté symfonie, první a čtvrtou, kdy první je hodně ironická a čtvrtá vůbec, abychom zjistili, že od vokálních i instrumentálních vět máme oba případy, totiž ironický i ne-ironický. Tímto je tedy i tato hypotéza vyvrácena.

Ostatní proměnné jsou zcela neprůkazné, jak bylo zmíněno ve srovnávací části, mohlo by to být cokoli, například počasí, nálada nebo teplota okolního vzduchu, ovšem neexistuje žádný způsob, jak by šlo měřit vliv takových proměnných, avšak vzhledem k vysoké proměnlivosti těchto proměnných lze podle mého názoru zodpovědně prohlásit, že ani žádný vliv mít nemohou, neboť se mění dalece rychleji, než Mahlerovy symfonie vznikaly. Zde je potřeba mít na paměti, že Mahler nejdříve vytvářel skici a až poté celé symfonie orchestroval do výsledné podoby, takže i kdyby ho nějaká proměnná typu počasí ovlivnila při tvorbě oněch skic, stejně by se nejspíš tento vliv zase vyrušil odlišným počasím, které by panovalo v době dokončování orchestrálních verzí.

Jestliže se nepotvrdila žádná proměnná, nebylo by od věci poukázat na v této práci již zmíněnou skutečnost, že Mahler měl pro používání ironie (ve smyslu záměrné volby takových vyjadřovacích prostředků, které evokují opačný obsah, než který ve skutečnosti sdělení má) velké psychologické predispozice, protože se mu v dětství stala ona událost, kdy po hádce rodičů a jeho útěku z domova byl ve svém rozrušeném stavu konfrontován s veselou hudbou, kterou se v té době zrovna ve městě hrála, jak dokládá Sigmund Freud.⁹⁶

Závěrem tedy konstatuji, že moje hypotéza, že neexistuje žádná proměnná, která by měla nezpochybnitelný a měřitelný vliv na Mahlerovo používání ironie, se potvrdila, respektive přesněji řečeno nebyl dokázán opak. Podle mého názoru jsou dvě možnosti, jak Mahler ke svému používání ironie přistupoval. Buď používal konkrétní ironické prvky na konkrétních místech v konkrétním programu vědomě, ale své důvody nikomu nesdělil dostatečně jasně na to, aby mohly být výzkumem zodpovědně odhaleny (nebo se případně nezachovalo svědectví o nich), nebo používal svou ironii nevědomě a nahodile, pouze jako důsledek svých tvůrčích procesů, které mohly vycházet z nejrůznějších příčin.

⁹⁶ Viz FLOROS, Constantin. *Gustav Mahler, The Symphonies*, s. 40.

Anotace

Autor: Radoslav Khun

Fakulta: Filozofická

Katedra: Muzikologie

Název: Mahlerova ironie (Mahler's Irony)

Vedoucí: Mgr. Ali Yansori

Počet znaků: 73 660

Počet příloh: 1

Počet titulů literatury: 20

Klíčová slova: Mahler, ironie, humor, symfonie, analýza, srovnání

Abstrakt

Tato práce se zaměřuje na používání ironie v Mahlerových devíti symfoniích. Metodou práce je tyto prvky definovat na základě dostupných pramenů, vyhledat je v notových materiálech a srovnat je v jednotlivých symfoniích. Práce nabízí několik možných proměnných, které mohly ovlivňovat Mahlerovo používání ironie, například věk apod. Tyto proměnné jsou konfrontovány s výsledky analýzy a srovnání jednotlivých symfonií a na základě toho buď prokázány nebo vyvráceny. Hypotéza práce je taková, že Mahler nepoužíval ironii podle nějakého konkrétního klíče nebo pod vlivem některé ze zmíněných proměnných, nýbrž že takto pracoval prostě proto, že ironie byla součástí jeho tvůrčích procesů.

Abstract

This thesis focuses on the usage of irony in Mahler's nine symphonies. The methodology involves defining these elements based on available sources, searching for them in the sheet music, and comparing them across the individual symphonies. The thesis proposes several possible explanatory factors that may have influenced Mahler's usage of irony, such as his age and creative period. These factors are then evaluated against the results of the analysis and comparison of the symphonies, and are either substantiated or refuted based on this examination. The hypothesis of the thesis is that Mahler's use of irony was not governed by any particular criteria or influenced by any specific factors; rather, it was a natural part of his creative process.

چکیده

این پژوهش بر استفاده از آبرونی در نه سمفونی مالر تمرکز دارد. روش این پایان‌نامه تشکیل شده از تعریف این عناصر حاصل استفاده از منابع موجود، جستجو برای یافتن آنها در نتهای موسیقی و مقایسه آنها در سمفونیهای مختلف میباشد. این پایان‌نامه چندین عامل توضیحی بالقوه (مانند سن، دوره خلاقیت و غیره) را پیشنهاد میکند که ممکن است بر استفاده مالر از آبرونی تأثیر گذاشته باشد. سپس این عوامل با توجه به تجزیه و تحلیل و مقایسه سمفونیها، با یکدیگر بررسی میشوند و با استفاده از این بررسیها در پایان‌نامه تأیید یا رد میگردند. فرضیه این پژوهش این است که مالر آبرونی را بر اساس هیچ معیار خاصی یا تحت تأثیر هیچ پارامتر خاصی انتخاب نکرده است، بلکه آبرونی بخشی از فرآیند خلاقانه‌اش بوده است.

Shrnutí

Tato práce si dává za cíl zkoumat používání ironie v devíti symfoniích rakouského skladatele Gustava Mahlera. Práce vychází na základě studia sekundární literatury z předpokladu, že Mahler ironii ve svých skladbách používal velmi hojně, o čemž píše prakticky kterýkoli pramen zabývající se Mahlerovou tvorbou, například kniha *Mahlers Sinfonien* od Paula Bekkera nebo *Gustav Mahler: The Symphonies* od Constantina Florose. Na základě studia vyjádření Mahlera a jeho přátel jsou identifikovány a shromážděny prvky, kterých Mahler ve svých symfoniích používal pro vyjádření ironie. Mezi tyto prvky patří například náhlé střídání kontrastních ploch nebo případně současné použití dvou nesourodých ploch a používání nezvyklých nástrojů nebo obvyklých nástrojů nezvyklým způsobem. Následně byly prověřeny proměnné, které by mohly mít na tyto konkrétní prvky vliv, co se umístění, intenzity a četnosti týče. Mezi tyto proměnné patří například věk, období jednotlivých symfonií nebo obsah vokální složky v symfonii. Hypotéza mé práce je taková, že Mahler nepoužívá ironii podle žádného konkrétního klíče, nýbrž že jde prostě o součást jeho tvůrčího procesu a že vliv žádné ze zmíněných proměnných buď neexistuje nebo nemůže být adekvátně změřen a dokázán. Průzkum proběhl tak, že nejdříve byly definovány ironické prvky na základě sekundární literatury, pak byly všechny ironické prvky ve všech symfoniích nalezeny a mezi sebou srovnány tak, aby bylo konstatováno, ve kterých symfoniích je ironie použita nejvíce a ve kterých nejméně. Bylo zjištěno, že nejironičtější je například symfonie č. 3 a 7 a nejméně č. 1 a 9. Míra ironie v jednotlivých symfoniích pak byla konfrontována se stanovenými proměnnými a bylo zjištěno, že žádná proměnná nemá pozorovatelný vliv, tedy hypotéza byla potvrzena.

Summary

This thesis aims to explore the use of irony in nine symphonies by Austrian composer Gustav Mahler. Drawing on secondary literature, the thesis posits that Mahler extensively employed irony in his compositions, as evidenced in virtually any secondary literature addressing his work, e.g., Paul Bekker's *Mahlers Sinfonien*, Constantin Floros's *Gustav Mahler: The Symphonies*. In the present work, my analysis of statements from Mahler and his contemporaries has led to the identification and collection of the elements Mahler used to express irony in his symphonies. These elements include, for example, the sudden alternation of contrasting parts, the simultaneous use of two disparate parts, and the use of unusual instruments or conventional instruments in unconventional ways. Subsequently, variables that might influence these specific elements were examined in terms of their location, intensity, and frequency. These variables include factors such as Mahler's age, the period of each symphony's composition, or the content of the vocal component within the symphony. The hypothesis of this thesis is that Mahler's use of irony does not adhere to any particular pattern or key, but is simply a part of his creative process, and that the influence of the mentioned variables either does not exist or cannot be adequately measured and proven. My research involves initially defining the ironic elements based on the secondary literature, then identifying all ironic elements in all the symphonies and comparing them to each other. This comparison aimed to determine which symphonies utilized irony most and least extensively. For instance, it was found that symphonies 3 and 7 were the most ironic, while symphonies 1 and 9 were the least. The degree of irony in each symphony was then analysed in relation to the established variables, and it was determined that no variable had a noticeable effect, thus confirming the hypothesis of the present thesis.

خلاصه

این پژوهش با هدف بررسی استفاده از آبیرونی در نه سمفونی آهنگساز اتریشی گوستاو مالر نوشته شده است. با استناد به کتابهای موجود درباره مالر، بیان میشود که مالر به طور گسترده‌ای از آبیرونی در آثار خود استفاده کرده است، همانطور که تقریباً در هر اثر پژوهشی که به کار او پرداخته (مانند «سمفونیهای مالر» نوشته پل بکر و «گوستاو مالر: سمفونیها» نوشته کنستانتین فلوروس) مشهود است. در این پژوهش، تحلیل من از بیانات مالر و همدوره‌ایهای او منجر به شناسایی و جمع‌آوری عناصری شده است که مالر برای بیان آبیرونی در سمفونیهای خود به کار برده است. به عنوان مثال این عناصر شامل تغییر ناگهانی بخشهای متضاد، استفاده همزمان از دو بخش متفاوت، و استفاده از سازهای غیرمعمول یا استفاده غیرمعمول از سازهای معمولی است. در ادامه، پارامترهایی که ممکن است بر این عناصر خاص تأثیر بگذارند از نظر مکان، شدت، و بسامد مورد بررسی قرار گرفته‌اند. این پارامترها شامل عواملی مانند سن مالر، دوره تألیف هر سمفونی، یا محتوای بخش وکال سمفونی است. فرضیه این پایان‌نامه این است که استفاده مالر از آبیرونی به هیچ‌الگو یا کلید خاصی پایبند نیست، بلکه صرفاً بخشی از فرایند خلاقانه اوست، و اینکه تأثیر پارامترهای ذکر شده یا وجود ندارد یا نمیتوان به طور کافی اندازه‌گیری و اثبات شود. تحقیق من شامل تعریف ابتدایی عناصر آبیرونی بر اساس آثار پژوهشی موجود، سپس شناسایی تمام عناصر آبیرونی در تمام سمفونیها و مقایسه آنها با یکدیگر است. این مقایسه با هدف تعیین اینکه کدام سمفونیها بیشترین و کمترین استفاده را از آبیرونی داشته‌اند انجام شده است. به عنوان مثال، مشخص کرده‌ام که سمفونیهای ۳ و ۷ بیشترین و سمفونیهای ۱ و ۹ کمترین استفاده از آبیرونی را داشته‌اند. سپس درجه آبیرونی در هر سمفونی با پارامترهای معین شده مورد تحلیل قرار گرفته و مشخص شده است که هیچ پارامتری تأثیر مشهودی نداشته است، بنابراین فرضیه این پایان‌نامه تأیید شده است.

Seznam literatury

- ADORNO, Theodor. *Mahler: A Musical Physiognomy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- BEKKER, Paul. *Gustav Mahlers Sinfonien*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1921.
- BERNSTEIN, Richard. *Ironic Life*. Cambridge: Polity, 2016.
- BRAUNER, Charles. Irony in the Heine Lieder of Schubert and Schumann. *The Musical Quarterly*. 1981, roč. 67, č. 2, s. 261–281.
- BRION, Marcel. *Schumann and the Romantic Age*. Londýn: Collins, 1956.
- COLEBROOK, Claire. *Irony*. Londýn: Psychology Press, 2004.
- FLOROS, Constantin. *Gustav Mahler, The Symphonies*. Portland: Amadeus Press, 1993.
- FOWLER, Henry W. *The King's English: An Essential Guide to Written English*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- FRANKLIN, P. R. The Gestation of Mahler's Third Symphony. *Music & Letters*. 1977, roč. 58, č. 4, s. 439–446.
- GODT, Irving. Mozart's Real Joke. *College Music Symposium*. 1986, roč. 26, s. 27–41.
- HURWITZ, David. *Mahler Symphonies: An Owner's Manual*. Swavesey, Cambridge: Amadeus Press, 2004.
- JOHNSON, Julian. *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- KENNEDY, Joyce, Michael KENNEDY a Tim RUTHERFORD-JOHNSON. *The Oxford Dictionary of Music*. 6. vyd. Oxford University Press, 2012.
- KLEIN, Michael. Ironic Narrative, Ironic Reading . *Journal of Music Theory*. 2009, roč. 53, č. 1, s. 95–136.
- LONGYEAR, Rey. Beethoven and Romantic Irony. *The Musical Quarterly*. 1970, roč. 56, s. 647–664.
- LOWE, Melanie. Falling from Grace: Irony and Expressive Enrichment in Haydn's Symphonic Minuets. *The Journal of Musicology*. 2002, roč. 19, č. 1, s. 171–221.
- MICZNIK, Vera. The Farewell Story of Mahler's Ninth Symphony . *19th-Century Music*. 1996, roč. 20, č. 2, s. 144–166.
- SAMUELS, Robert. *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics*. Cambridge: Cambridge University Press , 1996.

PATRIDGE, Eric. *Usage and Abusage: A Guide to Good English*. Londýn: Hamish Hamilton, 1972.

POOLE, Roger. Kierkegaard on Irony. *New Blackfriars*. 1967, roč. 48, č. 561, s. 245–249.

Přílohy

1. symfonie, 3. věta, 1–8. takt

1
Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen *)

Pauken
pp
mit Dämpfer

Contrabass
p
SOLO

1

1. symfonie, 3. věta, 9–16. takt

2

I. Flöte
pp

Bass tuba
pp

Pauke

Cello
mit Dämpfer

Bass
pp

2

2. symfonie, 2. věta, 34–41. takt

34 Nicht eilen. Sehr gemächlich.

1. Fl.
1. Horn in F
t. Harfe
1. Viol.
2. Viol.
Viola
Celli geth.
Bass

pp
dim.
sempre ppp
nur die ersten 3 Pulte
ppp
dim.
nur 3 Spieler
ppp

2. symfonie, 2. věta, 125–132. takt

125 Im Tempo nachlassen

Tempo I.

1. 2. 3. Fag.
1. Viol. geth.
2. Viol. geth.
Violen geth.
Celli geth.
Bass

ppp
gliss.
morendo
pizz.
ff
ppp
gliss.
morendo
ohne Dämpfer.
ppp
gliss.
morendo
ohne Dämpfer.
ppp
ppp
morendo
pizz.
ppp
morendo
ppp
gänzlich ersterbend
pp
ppp
arco
ppp
morendo
ppp
arco
ppp

2. symfonie, 2. věta, 212–223. takt

Wieder in's Tempo zurückgehen Tempo I.

Piccolo: *pp*

1. Fl.: *pp*

1. Harfe: *pp* nicht brechen *pp*

1. Viol.: *ppp* pizz. *ppp*

2. Viol.: *p* pizz. *ppp*

Violen.: *p* pizz. *ppp*

Celli: *p* pizz. *ppp*

Bass: *p* pizz. *ppp*

212

212

212

2. symfonie, 5. věta, 217–225. takt

Kräftig

1. 2. Fl. *zu 2. A*

3. 4. Fl. *zu 2. A*

1. 2. Ob. *zu 2. A*

3. 4. Ob. *zu 2. A*

1. 2. 3. in B Clar. *zu 3. A*

1. 2. in Es Clar. *zu 2. A* 2. Es-Clar. in B umwecheln (ist bis Ziffer 17 als 4. Clar. notiert)

1. 2. Fag. *zu 2. A*

3. Fag. *zu 2. A*

Contrafag. *zu 2. A*

1. 2. 3. Horn in F *zu 3.*

1. 2. Trimp. in F *zu 2.*

1. Pos. *zu 3.*

3. Pos. *zu 2.*

1. Pauke

1. Viol. *zu 3.* **Kräftig** *G-Salte martellato ff*

2. Viol. *zu 3.* **Kräftig** *G-Salte martellato ff*

Viola *zu 3.* **Kräftig** *ff geth. martellato*

Cello. *zu 3.* **Kräftig** *ff geth. martellato*

Bass. *zu 3.* **Kräftig** *ff martellato*

3. symfonie, 5. věta, 418–432. takt

27 Langsam (♩: wie früher α) Immer noch mehr zurückhaltend

418 zu 2. b. α

1. 2. Fl. *pp*

3. 4. *pp*

1. 2. Picc. *p* zu 2

1. Ob. *p*

1. 2. Clar in B. *pp* (Echo) *pp* (Echo) *pp*

1. 2. Fag. *pp* 2. Es Clar. nimmt B-Clar. ist als 3 Clar. notirt. *p*

3. *pp*

1. 2. Horn in F *pp*

3. 4. *pp*

5. 6. *pp*

1. 2. Temp. in F *pp*

Glockenspiel *p*

2. Pauke *pp* *sempre pp*

1. Harfe *f*

2. Harfe *f*

Langsam (♩: wie früher α) Immer noch mehr zurückhaltend

418 (keine Dämpfer) *pp*

1. Viol. 3 fach *pp* *dim.* gänzlich verklingend *pp* (keine Dämpfer) *pp*

geth. *pp*

2. Viol. 3 fach *pp* *dim.* gänzlich verklingend *pp* *unis.* *pp*

geth. *pp*

Viola 3 fach *pp*

geth. *pp* *dim.* *pp*

Cello *pp*

3 fach. geth. *pppp*

Bass *pp* *2 fach geth.* *pp* *pppp*

27

3. symfonie, 1. věta, 132–139. takt

11 Immer das gleiche Tempo

1.2. Fl. zu hervortretend, nehmen gr. Flöte

1. Ob. Echo

1.2. Cl. in B Echo

3. Fl. Echo

1. Fag. Echo

Gr. Tr. Echo

Viol. Solo quasi Triller am Steg, *ppp* mit Dämpfer

1. Viol. *ppp* mit Dämpfer

2. Viol. *ppp* mit Dämpfer

Viola quasi Triller am Steg, *ppp* mit Dämpfer

Viol. Flag arco

(ohne Dämpfer) zart *ppesce.*

sempre ppp

sempre ppp

sempre ppp

fp

fp

3. symfonie, 1. věta, 164–167. takt

13 *Langsam. Schwer* *)
 (♩ = ♩) Die Triolen immer schnell (als Vorschlag) angeführt

12. Cl. in B *pp*

Basscl. in B *pp*

1. 2. 3. Fag. *ppp*

Corfag. *pp*

2. 4. 6. Horn in F *ppp*

1. *Langsam. Schwer* Bei den gehaltenen Tönen Schalltrichter in die Höhe! *Solo*

Poa. *ff*

2. 3. 4. *ppp*

Blb. *ppp*

Gr. Tr. *ppp*

1. *ppp*

Pauke *ppp*

2. *ppp*

164 *spring. Bog. tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Vel. *ppp*

164 *spring. Bog. tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

cb. *ppp*

Langsam. Schwer *ppp*

3. symfonie, 1. věta, 273–278. takt

23
273

1. 2. Fl.
1. Ob.
1. Cl. in B
2. Cl. in B
Basel. in B
1. 2. 3. Pac.
Ctr. Fag.
1. Horn in F
2. Horn in F
4. Horn in F
3. Tr.
1. Viol.
2. Viol.
Viola
Viol.
Cb.
geth.

zu 2
ppp
ppp
ppp
Vorschläge möglichst schnell
Vorschläge möglichst schnell
nimmt 3. Cl. in E
zu 3
Contrafag. nimmt 4. Fag.
mf
p
immer nur die Hälfte
pp Keine Trille sempre ppp
immer nur die Hälfte
pp sempre ppp arco
immer nur die Hälfte arco ppp sempre ppp
arco ppp sempre ppp

3. symfonie, 1. věta, 539–542. takt

539

1. 2. Fl. zu 2. *ff* *dim.* *mf* *ff* zu 2.

3. 4. Fl. *ff* *dim.* *mf* *ff* zu 2.

1. 2. Ob. zu 2. *ff* *dim.* *mf* *ff* zu 2.

3. 4. Ob. zu 2. *ff* *dim.* *mf* *ff* zu 2.

1. 2. Cl. in B zu 2. *ff* *dim.* *mf* *ff* zu 2. Schalltr. in die Höhe!

3. Cl. in B *ff* *dim.* *mf* *ff*

1. 2. Cl. in Es *ff* *4/4* *ff* *ff*

1. 3. 5. Horn in F zu 3. *ff* zu 2.

2. 7. Horn in F zu 2. *ff* zu 2.

4. 6. Horn in F zu 2. *ff* zu 2.

1. 2. Pos. zu 2. *f* *tr* *tr* *tr* *tr*

3. Pos. zu 2. *f* *tr* *tr* *tr* *tr*

4. 6. Pos. zu 2. *f* *tr* *tr* *tr* *tr*

539 *4/4* *arco* *mf* *ff*

Viola

Vel. *mf*

Cb.

3. symfonie, 1. věta, 606–610. takt

606 *Più mosso (doch nicht alla breve)*

1.2.3. Fag. *zu 3*

Citrag. *p*

1.8.5.7. Horn in F *zu 4* *ff*

2.4.6.8. *zu 4* *p* *ff*

8.4. Tromp. in B. *3.*

4. Pos. o. Eib. *p* *Più mosso (doch nicht alla breve)*

Hl.Tr. *Più mosso (doch nicht alla breve)*

Triangel *ff*

Tamtam *ff*

Beck. Gr.Tr. *von einem geschlagen* *mf*

1. Pauke *D tief nach B, G nach Des, C nach F hoch*

2. *D tief nach B, G nach Des, C nach F hoch*

606 *Più mosso (doch nicht alla breve)*

1.Viol.

2.Viol.

Viola

Vel.

Cb.

3. symfonie, 2. věta, 79–82. takt

Sempre listesso tempo
(*fff* - wie früher)

79 **5**

12.3. Fl. *ff* *sempre staccato* *ff*

2. Picc. *ff* *ff*

1.2. Oboe *zu 2* *ff*

3.4. Oboe *zu 2* *ff*

1.2. Clarinet B *zu 2* *ff*

3. Clarinet B *ff*

1.2. Clarinet in E *ff*

1.2.3. Bassoon *zu 3* *ff* *p*

1.2.3. Trumpet in F *Sempre listesso tempo*
mit Dämpfer (*fff* - wie früher) *mit Dämpfer* *ff* *p*

Trgm. *ff*

Beck. *mit Schwammschlägel, schnell abdämpfen* *p* *mit Schwammschlägel* *ff*

Harfen unisono *8...* *ff* *f* *8...* *ff* *f*

Sempre listesso tempo
8... (*fff* - wie früher)

1. Viol. *ff* *mit dem Bogen geschlagen* *8...* *ff* *geh.*

2. Viol. *ff* *mit dem Bogen geschlagen* *ohne Dämpfer* *pizz.* *arco*

Viola *ff* *mit Dämpfer* *arco* *ohne Dämpfer* *pizz.* *arco*

Viola *geh.* *mit Dämpfer* *arco* *pp spr. Bogen* *ff* *pizz.* *arco* *p col legno*

Viol. *geh.* *mit Dämpfer* *arco* *pp spr. Bogen* *ff* *pizz.* *arco* *p col legno*

Viol. *geh.* *ff* *geh.* *ff* *geh.* *ff* *geh.* *ff* *p col legno*

3. symfonie, 2. věta, 173–179. takt

The image displays a page of a musical score for the 3rd Symphony, 2nd movement, measures 173-179. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. 1., Picc., Ob., 1.2.3. Cl. in B, 1.2. Cl. in E, 1.2. Fag., 1.2. Horn in F, 3.4. Horn in F, 1. Trup in F, Tambr., 1.2. Harfe unia., 1. Viol. geh., 2. Viol. geh., Viola geh., Viol. geh., and Ob. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *fp* and *p*. There are also some performance instructions like *zu 2* and *3* above certain notes. The page number 173 is visible at the top left of the score.

3. symfonie, 2. věta, 190–196. takt

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins at measure 190 and ends at measure 196. The key signature is two sharps (D major). The score includes the following parts and their specific markings:

- Flutes 1-3:** Flute 1 has a *pp* dynamic and a *tr* (trill) marking. Flutes 2 and 3 have *pp* dynamics.
- Percussion:** Includes a snare drum part with *pp* dynamics.
- Oboes 1-2:** Oboe 1 has a *p* dynamic and a *mf* dynamic. Oboe 2 has a *p* dynamic.
- Clarinets 1-2:** Clarinet 1 has a *p* dynamic. Clarinet 2 has a *p* dynamic.
- Bassoons 1-2:** Bassoon 1 has a *mf* dynamic and a *dim.* marking. Bassoon 2 has a *mf* dynamic.
- Trumpets 1-2:** Trumpet 1 has a *mf* dynamic. Trumpet 2 has a *mf* dynamic.
- Trombones 1-2:** Trombone 1 has a *mf* dynamic. Trombone 2 has a *mf* dynamic.
- Horns 1-2:** Horn 1 has a *mf* dynamic and a *dim.* marking. Horn 2 has a *mf* dynamic.
- Harp:** The harp part has a *pp* dynamic.
- Solo Violin:** The solo violin part has a *pp* dynamic.
- Violins 1 and 2:** Violin 1 has a *pizz.* (pizzicato) marking and a *dim.* marking. Violin 2 has a *dim.* marking.
- Viola:** The viola part has a *p* dynamic.
- Cello and Double Bass:** Both the cello and double bass parts have a *p* dynamic.

Additional performance instructions include 'mit Dämpfer' (with mutes) for the brass sections and 'pizz. Doppelgriff' (pizzicato double stop) for the violins. The score also features various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*, as well as articulation marks like *tr* and *acc.* (accents).

3. symfonie, 2. věta, 213–219. takt

14
Ganz plötzlich gemächlich (Wie im Anfang) Tempo di Menuetto

213

1. 2. Fl. *1. zart* *mf* *zu 2* *pp* *Grazioso* *espress.*

1. 2. Ob. *mf* *zu 2* *p* *espress.* *portamento*

Horn in F *3. 4.* *offen* *p* *portamento* *espress.*

Glockensp.

Trgl. *ppp*

Harfe *1.* *ppp* *unis.* *2.*

Viol. Solo *213* *mf*

1. Viol. *14* *Ganz plötzlich gemächlich (Wie im Anfang) Tempo di Menuetto* *pizz.* *pp* *mf* *espress.*

2. Viol.

Viola *arco* *pp* *Grazioso* *espress.* *sempre pp*

Vcl. *pp* *pizz.*

Cb.

4. symfonie, 1. věta, 338–344. takt

338 *Langsam* *rit.* *Sehr zurückhaltend* *a tempo* *Sehr langsam und etwas zögernd* *poco a poco stringendo* *zu 4*

1. 2. Fl.

1. 2. Ob.

1. 3. Clar. in B

2. Clar. in E

1. 2. Horn in F

338 *Langsam* *rit.* *Sehr zurückhaltend* *a tempo* *Sehr langsam und etwas zögernd* *poco a poco stringendo* *p*

1. 2. Horn in F

338 *Langsam* *rit.* *Sehr zurückhaltend* *a tempo* *Sehr langsam und etwas zögernd* *poco a poco stringendo* *p*

1. *ppp* *molto riten.* *pp zurückhaltend* *cresc.* *arco* *pp* *cresc.*

2. *pizz.* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *cresc.*

Vla. *pizz.* *pp* *molto riten.* *pp* *pp* *arco* *pp* *cresc.*

Vlc. *pizz.* *pp* *pp* *pp* *pp* *arco* *pp* *cresc.*

Ch. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *arco* *pp* *cresc.*

4. symfonie, 2. věta, 100–112. takt

This page of a musical score covers measures 100 to 112 of the second movement of the fourth symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and staves from top to bottom:

- Flutes:** 1. 2. (Measures 100-101), 3. (Measures 100-101)
- Oboes:** 1. (Measures 100-101), 2. 3. (Measures 100-101)
- Clarinets:** 1. in E (Measures 100-101), 2. (Measures 100-101)
- Bassoon:** 1. 2. (Measures 100-101)
- Contrabassoon:** (Measures 100-101)
- Horns:** 1. in F (Measures 100-101), 2. (Measures 100-101), 3. in F (Measures 100-101), 4. (Measures 100-101)
- Trumpets:** (Measures 100-101)
- Trombones:** (Measures 100-101)
- Violins:** 1. (Measures 100-101), 2. (Measures 100-101)
- Viola:** (Measures 100-101)
- Violoncello:** (Measures 100-101)
- Double Bass:** (Measures 100-101)

Key musical features and markings include:

- Measures 100-101:** Flutes 1 and 2, Oboe 1, Clarinet 1, Bassoon 1, and Horn 1 play a melodic line starting with a *pp* dynamic. Horns 2, 3, and 4 play a rhythmic accompaniment. The strings play a rhythmic pattern with *arco* and *pp* dynamics.
- Measure 102:** Flutes 1 and 2, Oboe 1, Clarinet 1, Bassoon 1, and Horn 1 continue their melodic line. Horns 2, 3, and 4 play a rhythmic accompaniment. The strings play a rhythmic pattern with *arco* and *pp* dynamics.
- Measure 103:** Flutes 1 and 2, Oboe 1, Clarinet 1, Bassoon 1, and Horn 1 continue their melodic line. Horns 2, 3, and 4 play a rhythmic accompaniment. The strings play a rhythmic pattern with *arco* and *pp* dynamics.
- Measure 104:** Flutes 1 and 2, Oboe 1, Clarinet 1, Bassoon 1, and Horn 1 continue their melodic line. Horns 2, 3, and 4 play a rhythmic accompaniment. The strings play a rhythmic pattern with *arco* and *pp* dynamics.
- Measure 105:** Flutes 1 and 2, Oboe 1, Clarinet 1, Bassoon 1, and Horn 1 continue their melodic line. Horns 2, 3, and 4 play a rhythmic accompaniment. The strings play a rhythmic pattern with *arco* and *pp* dynamics.
- Measure 106:** Flutes 1 and 2, Oboe 1, Clarinet 1, Bassoon 1, and Horn 1 continue their melodic line. Horns 2, 3, and 4 play a rhythmic accompaniment. The strings play a rhythmic pattern with *arco* and *pp* dynamics.
- Measure 107:** Flutes 1 and 2, Oboe 1, Clarinet 1, Bassoon 1, and Horn 1 continue their melodic line. Horns 2, 3, and 4 play a rhythmic accompaniment. The strings play a rhythmic pattern with *arco* and *pp* dynamics.
- Measure 108:** Flutes 1 and 2, Oboe 1, Clarinet 1, Bassoon 1, and Horn 1 continue their melodic line. Horns 2, 3, and 4 play a rhythmic accompaniment. The strings play a rhythmic pattern with *arco* and *pp* dynamics.
- Measure 109:** Flutes 1 and 2, Oboe 1, Clarinet 1, Bassoon 1, and Horn 1 continue their melodic line. Horns 2, 3, and 4 play a rhythmic accompaniment. The strings play a rhythmic pattern with *arco* and *pp* dynamics.
- Measure 110:** Flutes 1 and 2, Oboe 1, Clarinet 1, Bassoon 1, and Horn 1 continue their melodic line. Horns 2, 3, and 4 play a rhythmic accompaniment. The strings play a rhythmic pattern with *arco* and *pp* dynamics.
- Measure 111:** Flutes 1 and 2, Oboe 1, Clarinet 1, Bassoon 1, and Horn 1 continue their melodic line. Horns 2, 3, and 4 play a rhythmic accompaniment. The strings play a rhythmic pattern with *arco* and *pp* dynamics.
- Measure 112:** Flutes 1 and 2, Oboe 1, Clarinet 1, Bassoon 1, and Horn 1 continue their melodic line. Horns 2, 3, and 4 play a rhythmic accompaniment. The strings play a rhythmic pattern with *arco* and *pp* dynamics.

4. symfonie, 2. věta, 180–188. takt

The image shows a page of a musical score for the 4th Symphony, 2nd movement, measures 180-188. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- 2. Fl. (Flute)
- 2. Picc. (Piccolo)
- 1. Ob. (Oboe)
- 2. Ob. (Oboe)
- 1. 2. Cl. in B (Clarinet in B)
- 1. 2. 3. Fag. (Bassoon)
- 1. 2. Horn in F (Horn in F)
- 3. 4. Horn in F (Horn in F)
- 2. Trp. in F (Trumpet in F)
- Ghsl. (Trombone)
- Hfe. (Trombone)
- 1. S.-VI. (Violin I)
- 1. VI. (Violin II)
- 2. VI. (Violin II)
- Via. (Viola)
- Vic. (Violoncello)
- Cb. (Cello)

Key performance instructions and dynamics include:

- Nicht eilen** (Do not hurry)
- zu 2** (2nd ending)
- zu 3** (3rd ending)
- 3. nimmt Contrabaßgott** (3rd takes Contrabass drum)
- off(en)** (open)
- Dynamics: *pp*, *f*, *mf*, *ppp*, *arco*, *pizz.*

The score is marked with a large '8' at the beginning of the section, indicating the start of the measures shown.

4. symfonie, 3. věta, 107–116. takt

Anmuthig bewegt (wie im letzten Takte die)

107 $\frac{4}{4}$

1. Fl. *pp*

3. Fl. *pp*

1.2. Cl. in B *pp espress.*

Becl. in B *p*

Vla. *Anmuthig bewegt (Im Anfange sehr gemässigt, im Verlaufe der Variation allmählich etwas bewegter)*
(wie im letzten Takte die)
größere Hälfte
pp

Vlc. geth. *pizz.*

Cb. *pizz.*
pp

p espress.

4. symfonie, 3. věta, 234–244. takt

234

1.2. Cl. in A *Nicht rit. m 2*

1. Vl. *Allegretto subito (Nicht eilen)*
Ohne die geringste Vermittlung plötzlich das neue Tempo
pp

2. Vl. *pp*

Vla. *Nicht rit.*
pp

Vlc. geth. *p*
pp
arco

Cb. *Nicht rit.*
pp

4. symfonie, 3. věta, 263–269. takt

10 Allegro subito
Der Tempowechsel vollzieht sich ebenso plötzlich und überraschend wie vorhin

263 zu 2

1.2.Fl. *p*

1.2.3. Ob. 1.2.zu 2 *p*

1.2.3. Cl. in A 1.2.zu 2 *p*

1.2.Fag. *f*

Ctrfag. *f* nimmt 3. Fag.

10 *pp*

1. 2. Horn in F *sf*

3. 4. *sf*

Trgl. *p*

10 Allegro subito

263 *pp*

1. Vi. *tr* *f* G-Saite *f*

2. Vi. *pp* *pizz.* *sf*

Via. *pp* *unis.* *mf*

Vic. unis. *pp* *f*

Cb. *pizz.* *f* *pizz.* *ff*

10 *pp*

4. symfonie, 3. věta, 278–286. takt

Allegro molto (subito) Wieder mit plötzlichem Übergange

Andante subito, Ganz plötzlich das Anfangstempo der Variation (d wie vorher d.) rit.

1.2. Fl. *p* *cresc.* *ff molto cresc.*

1.2. Picc. *p* *cresc.* *ff molto cresc.* nehmen 3. 4. Flöte.

1.2.3. Ob. *pp* *cresc.* *molto cresc.*

1. Cl. in A *pp* *cresc.* *molto cresc.*

2.3. Cl. in B *pp* *cresc.* *molto cresc.*

1.2. Fag. *pp* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *f*

3. Fag. *pp* *cresc.* *ff* *f*

1.2. Horn in F *pp* *cresc.* *ff* *f* *Langsam* *rit.*

3.4. Horn in F *pp* *cresc.* *ff* *f* *Langsam* *rit.*

1.3. Trp. in B *pp* *cresc.* *ff* *f* *Langsam* *rit.*

2. Trp. in B *pp* *cresc.* *ff* *f* *Langsam* *rit.*

Pk. *pp* *cresc.* *ff* *f* *Langsam* *rit.*

Glaspl. u. Bek. *pp* *cresc.* *ff* *f* *Langsam* *rit.*

1. Vi. *pp* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *pp subito* *rit.*

2. Vi. *pp* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *pp subito* *rit.*

Vla. *pp* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *pp subito* *rit.*

Vcl. geth. *pp* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *pp subito* *rit.*

Ob. *pp* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *pp subito* *rit.*

Allegro molto (subito) Wieder mit plötzlichem Übergange

Andante subito, Ganz plötzlich das Anfangstempo der Variation (d wie vorher d.)

1.3. Trp. in B *pp* *cresc.* *ff* *f* *Langsam* *rit.*

2. Trp. in B *pp* *cresc.* *ff* *f* *Langsam* *rit.*

Pk. *pp* *cresc.* *ff* *f* *Langsam* *rit.*

Glaspl. u. Bek. *pp* *cresc.* *ff* *f* *Langsam* *rit.*

1. Vi. *pp* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *pp subito* *rit.*

2. Vi. *pp* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *pp subito* *rit.*

Vla. *pp* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *pp subito* *rit.*

Vcl. geth. *pp* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *pp subito* *rit.*

Ob. *pp* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *pp subito* *rit.*

Allegro molto (subito) Wieder mit plötzlichem Übergange

Andante subito, Ganz plötzlich das Anfangstempo der Variation (d wie vorher d.)

1.3. Trp. in B *pp* *cresc.* *ff* *f* *Langsam* *rit.*

2. Trp. in B *pp* *cresc.* *ff* *f* *Langsam* *rit.*

Pk. *pp* *cresc.* *ff* *f* *Langsam* *rit.*

Glaspl. u. Bek. *pp* *cresc.* *ff* *f* *Langsam* *rit.*

1. Vi. *pp* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *pp subito* *rit.*

2. Vi. *pp* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *pp subito* *rit.*

Vla. *pp* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *pp subito* *rit.*

Vcl. geth. *pp* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *pp subito* *rit.*

Ob. *pp* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *pp subito* *rit.*

4. symfonie, 3. věta, 307–315. takt

Vorwärts Poco più mosso

307

1. 2. Fl. *pp* *ppp* *fff* Luftpause!

3. 4. Fl. *pp* *ppp* *fff*

1. 2. 3. Ob. *pp* *ppp* *fff*

1. 2. Cl. in B *pp* *ppp* *fff*

3. Cl. in B *pp* *ppp* *fff*

1. 2. Fag. *pp* *ppp* *fff* zu 2

Contrab. *pp* *ppp* *fff* zu 2

1. 2. Horn in F *pp* *ppp* *fff* mit Dämpf. Dämpfer ab Schalltrichter auf

3. 4. Horn in F *pp* *ppp* *fff* mit Dämpf. Dämpfer ab

Pk. *pp* *ppp* *fff*

Trcl. *pp* *ppp* *fff* Flag. Vorwärts Poco più mosso

Wfo. *pp* *ppp* *fff* Flag. Luftpause!

1. VI. zu 2 *pp* *ppp* *fff* mit Dämpf. Dämpfer ab Viel Bogen

2. VI. zu 4 *pp* *ppp* *fff* mit Dämpf. Dämpfer ab

Vla. zu 2 *pp* *ppp* *fff* mit Dämpf. Dämpfer ab

Vic. geth. *pp* *ppp* *fff* mit Dämpf. Dämpfer ab Alle zu 2 gleichen Theile arco

Cb. *pp* *ppp* *fff* pizz. Die übrigen ohne Dämpf. Luftpause! arco

U. E. 2944 Vorwärts Poco più mosso

4. symfonie, 4. věta, 28–33. takt

28

1. Fl.

2 Fließend

Pietus hervortretend

1. Ob.

dim. *pp*

Engl. Horn

pp

1. & 2. Cl.

dim. *pp* *staccato.*

in B

3. Cl.

p

1. & 2. Fag.

dim. *pp* *staccato.*

1. Horn in F

2 Fließend

pp

Tr.

pp D nach H. A nach E tief

Hr.

Singst.

te - ster Ruh! Wir füh - ren ein eng - lisches Le - ben! Sind democh ganz lu - stig, ganz lu - stig da - ue - ben! Wir

1.

2.

3. Fließend

pp *pp* *ppp* *pp*

Dämpfer ab

Vln.

pizz. *pp*

Vcl.

pp

Cel.

2

4. symfonie, 4. věta, 34–50. takt

Etwas drängend Plötzlich zurückhaltend rit. 3 Plötzlich frisch bewegt^{*)}

1. Fl. *ppp* *p*

2. Fl. *p*

1. Picc. *ppp*

1. 2. Ob. 1. *mf*

1. 2. Cl. in B *mf*

1. 3. Horn in F *p* mit Dämpfer *mf gest.* Dämpfer ab zu 2

2. 4. Horn in F *ppp* offen zu 2 *mf gest.* zu 2 gest.

Seb. *ppp* Plötzlich zurückhaltend 3 Plötzlich frisch bewegt^{*)}

Bek. klingen lassen *pp* mit Schwammschläge!

Hrn.

Singst. *ppp* Etwas drängend rit. 3

gen! Sanct Pe. ter im Him. nel sieht zu!

Solo-Vl. Plötzlich zurückhaltend mit Dämpfer Plötzlich frisch bewegt^{*)} *pp* Dämpfer ab

1. Vl. mit Dämpfer rit. *pp* Dämpfer ab

2. Vl. mit Dämpfer *morendo* *pp* Dämpfer ab

Via. mit Dämpfer *morendo* *pp* Dämpfer ab

Vic. mit Dämpfer *pp* Dämpfer ab

Cb. arco *pp* arco *pp* 3

^{*)} Hier muss diesen Tempo bewegter genommen werden, als an den correspondierenden Stellen im ersten Satze

4. symfonie, 4. věta, 78–83. takt

1.2. Fl. *zu 2*
 1.2. Picc. *zu 2*
 1.2. Ob. *zu 2*
 Kuzl. Horn
 1.2. Cl. in B *zu 2*
 Recl. in B *Schalltr. auf*
 1.3. Fag. *1.*
 2. *2.*
 1.2. Horn in F *Tempo I*
 3.4. *Tempo I*
 1.3. Trp. in F *zu 2*
 Trcl.
 Sch.
 Bek.
 Hfe. *Tempo I*
 Singst. *Gaf' Kräuter von al - - lerhand Ar - ten, die wachsen im himmlischen*
 1. Vi. *col legno*
 2. *f col legno*
 Via. *f col legno*
 Vie. *arco*
 Cu. *arco*
pp ff p

4. symfonie, 4. věta, 84–89. takt

8 Allmählich, aber sehr unmerklich bewegter

1. 2. Fl. *p*

3. 4. *f*

1. 2. Ob. *pp*

Engl. Horn

1. 2. Cl. in B *pp*

3. *p*

1. 2. Horn in F *8* *offen* *p* *scdv* *f p*

3. 4. *offen* *p* *f p*

Fk. *pp* H nach A, E tief nach D tief

Hfe. *Allmählich, aber sehr unmerklich bewegter*

Singst. Gar - ten! Gut' Spargel, Fi - so - lentnd was wir nnr wol - len! Ganze Schüsselvoll sind uns be - reit!

1. Vl. *geh.* *sempre pp* *pizz.* Dämpfer ab

2. Vl. *pizz.* Dämpfer ab

Via. *pizz.* Dämpfer ab

Vcl. *f geh.*

Cb. *pp*

pp 8 Allmählich, aber sehr unmerklich bewegter

4. symfonie, 4. věta, 104–111. takt

104 **10** Wieder plötzlich zurückhaltend

1. Fl. *p* *pp*

2. Fl. *pp*

1. Ob. *pp*

Kogl. Horn *morendo* *ppp*

1. v. Clar. in B *morendo* *p*

2. v. Clar. in B *morendo*

1. 3. Horn in F *pp*

2. 4. Horn in F *pp*

1. 2. Trp. in B *offen* *ppp*

Pk. *morendo*

Rek. *pp*
Mit Schwanenschägel klingen lassen

Hfb. *morendo* *pp*

Singst. ein. *pp* Sanet Mar-tha die Kü - chin muss sein! Sanet Mar-tha die Kü - chin muss sein!

1. Vl. *morendo* **10** Wieder plötzlich zurückhaltend

2. Vl. *morendo*

Vla. *morendo*

Vlc. *morendo*

Cb. *mit Dämpfer arco* *pp*

10

4. symfonie, 4. věta, 122–127. takt

12
Tempo I. Sehr zart und geheimnisvoll bis zum Schluss

1. Fl. *ppp*

Englh. *ppp*

Hfe. *sempre p*

1. Vl. *p* Tempo I. Sehr zart und geheimnisvoll bis zum Schluss mit Dämpfer *ppp*

Vla. mit Dämpfer *ppp*

Vlc. pizz. *ppp*

Cb. pizz. *ppp*

5. symfonie, 1. věta, 9–16. takt

This musical score covers measures 9 to 16 of the first movement of the 5th symphony. The instrumentation includes the following parts:

- Woodwinds:**
 - Fag. (Bassoon): Measures 9-11 rest; measures 12-16 play a rhythmic pattern with accents, including a second ending (a^2) in measures 15-16.
 - Contraf. (Baritone Saxophone): Measures 9-11 rest; measures 12-16 play a rhythmic pattern with accents, including a second ending (a^2) in measures 15-16.
 - F-Hörner (French Horns): Measures 9-11 rest; measures 12-16 play a rhythmic pattern with accents, including a first ending (a^1) in measure 15 and a second ending (a^2) in measure 16.
 - B-Tromp. (Trumpets): Measures 9-11 play a melodic line with accents, marked "(Triole: flüchtig)" in measure 11. Measures 12-16 play a rhythmic pattern with accents, including a first ending (a^1) in measure 15 and a second ending (a^2) in measure 16.
- Brass:**
 - Posaunen (Trombones): Measures 9-11 rest; measures 12-16 play a rhythmic pattern with accents, including a first ending (a^1) in measure 15 and a second ending (a^2) in measure 16.
 - Tuba: Measures 9-11 rest; measures 12-16 play a rhythmic pattern with accents, including a first ending (a^1) in measure 15 and a second ending (a^2) in measure 16.
- Percussion:**
 - Becken (Cymbals): Measures 9-11 rest; measures 12-16 play a rhythmic pattern with accents, including a first ending (a^1) in measure 15 and a second ending (a^2) in measure 16.
 - Gr. Tr. (Gong): Measures 9-11 rest; measures 12-16 play a rhythmic pattern with accents, including a first ending (a^1) in measure 15 and a second ending (a^2) in measure 16.
- Strings:**
 - Erste Viol. (First Violins): Measures 9-11 rest; measures 12-16 play a rhythmic pattern with accents, including a first ending (a^1) in measure 15 and a second ending (a^2) in measure 16. Includes the instruction "nicht teilen!" above the staff.
 - Zweite Viol. (Second Violins): Measures 9-11 rest; measures 12-16 play a rhythmic pattern with accents, including a first ending (a^1) in measure 15 and a second ending (a^2) in measure 16. Includes the instruction "nicht teilen!" above the staff.
 - Violen (Violas): Measures 9-11 rest; measures 12-16 play a rhythmic pattern with accents, including a first ending (a^1) in measure 15 and a second ending (a^2) in measure 16. Includes the instruction "nicht teilen!" above the staff.
 - Vielle (Cellos): Measures 9-11 rest; measures 12-16 play a rhythmic pattern with accents, including a first ending (a^1) in measure 15 and a second ending (a^2) in measure 16.
 - Bässe (Double Basses): Measures 9-11 rest; measures 12-16 play a rhythmic pattern with accents, including a first ending (a^1) in measure 15 and a second ending (a^2) in measure 16.

5. symfonie, 1. věta, 147–154. takt

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Flöten:** Measures 147-154, starting with a dynamic of *p* and a *rit.* marking.
- A-Klar.:** Measures 147-154, featuring a *morendo* marking and a dynamic of *ppp*.
- Fag.:** Measures 147-154, with dynamics of *p* and *ppp*.
- Contraf.:** Measures 147-154, with dynamics of *ppp* and *pppp*.
- B-Tromp.:** Measures 147-154, with a dynamic of *pp* and a *rit.* marking.
- Posaunen:** Measures 147-154, with a dynamic of *p*.
- Tuba:** Measures 147-154, with a dynamic of *p*.
- Pauken:** Measures 147-154, with dynamics of *pp* and *ppp*.
- Becken:** Measures 147-154, with a dynamic of *pp*.
- Gr.Tr. (gedämpft):** Measures 147-154, with dynamics of *pp* and *dim.*.
- Kl.Tr.:** Measures 147-154, with dynamics of *pp* and *dim.*.
- Violen:** Measures 147-154, with dynamics of *pp*, *dim.*, and *ppp morendo*.
- Vcello:** Measures 147-154, with dynamics of *p*, *f*, *pp*, *dim.*, and *ppp morendo*.
- Bässe:** Measures 147-154, with dynamics of *ppp* and *pppp*.

5. symfonie, 1. věta, 321–328. takt

321 **15** Immer dasselbe Tempo

Pauken

Erste Viol. *molto espr.* *pp*

Zweite Viol. *pp*

Violen *pp*

Bässe *pizz.* *pp*

15

5. symfonie, 2. věta, 74–81. takt

74 **5** Bedeutend langsamer (im Tempo des ersten Satzes „Trauermarsch“)

Flöten *sf* *pp*

Hoboen *p* *pp*

B-Klar. *sf* *p* *pp*

Fag. *p* *sf*

Hörner *p*

Pauken

Vielle *p* *molto cantando* *pizz.*

Bässe *p*

5

5. symfonie, 2. věta, 136–142. takt

136 **Etwas zurückhaltend** **Tempo I subito** 9

Flöten *a. 4* *p* *molto cresc.* *ff* *a. 4* *p* *ff*

Hoboen *f* *ff* *p* *ff* *a. 3* *p* *ff*

B-Klar. *a. 2* *p* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *a. 2* *p*

B-Basskl. *p* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *nimmt B-Klarinette*

Fag. *a. 2* *p* *cresc.* *molto cresc.* *ff*

Contraf. *p* *cresc.* *molto cresc.* *ff*

F-Hörner *a. 2* *p* *molto cresc.* *ff* *III. IV.*

B-Tromp. *p* *molto cresc.* *ff*

Posaunen *p* *molto cresc.* *ff*

Pauken *a poco cresc.* *molto cresc.* *ff*

Triangel *ff*

Tamtam

Erste Viol. *G-Saite* *p cresc.* *molto cresc.* *ff* *ff* *p*

Zweite Viol. *f* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *unis. arco* *ff*

Violen *ff* *ff* *molto cresc.* *ff* *ff* *ff*

Vielle. *ff* *ff* *molto cresc.* *ff* *ff* *ff*

Bässe *mf* *molto cresc.* *ff* 9

5. symfonie, 2. věta, 259–265. takt

259 **Immer noch drängend**

Flöten
Schalltr. auf a 3
II. III. ff
III. IV. ff

Hoboen
ff
I. ff

B-Klar.
a 3 Schalltr. auf ff

Fag.
ff

Contraf.
ff

F-Hörner
offen a 3 f
Immer offen
I. Solo sf p
II. III. a 2 ff p

B-Tromp.
in B mit Dämpfer sf

Posaunen
f

Erste Viol.
G-Saite p ff dim. pp

Zweite Viol.
G-Saite p ff p sf

Violen
ff

Vielle.
p ff

Bässe
p ff

5. symfonie, 2. věta, 266–274. takt

266 **15** Plötzlich wieder bedeutend langsamer (*Tempo des ersten Satzes: Trauermarsch*)

Flöten III, IV. *p espress.* *pp*

Hoboen II, III. *p espress.* *pp* Hob. 3 nimmt Englisch-Horn

B-Klar. *p espress.* *pp* a 2

Fag. *pp espress.* a 2

Contraf. *ff* nimmt Fagott 3 *p*

E-Hörner 1. *pp* *pp* offen I.

Posaunen 1, 2, 3, 4. *mf* *p* offen II.

Tuba *f* *p*

Pauken *f* *p*

266 **15** Plötzlich wieder bedeutend langsamer

Erste Viol. E-Salte *fff* *p dim.* *pp* *sart gesungen* *schwungvoll*

Zweite Viol. A-Salte II *fff* *p dim.* *pp* *schwungvoll*

Violen *ff* *p* *pp* *geteilt* *unis.*

Vcelle. *pizz.* *p* *arco* *pp* *schwungvoll*

Bässe *pizz.* *p* *arco* *pp* *geteilt*

5. symfonie, 2. věta, 283–289. takt

283 16 *Più mosso subito, aber immer noch nicht so schnell wie zu Anfang*

Flöten 1 2 *a 2*

Hoboen 1 2 *p*

Engl. H. *pp*

B-Klar. 1 2 *in A* *a 3* *nimmt Hob. 3*

Fag. 1 2 *a 3*

Pauken *f*

Erste Viol. *cresc.* *Più mosso subito*

Zweite Viol. *p*

Violen *p poco cresc.* *pp*

Vcelle *arco*

Bässe *f* *pp*

Edition Peters 16 8951

5. symfonie, 2. věta, 520–524. takt

30 Tempo I subito Etwas langsamer, als zu Anfang Nicht eilen

520

Flöten 1 2 3 4

Hoboen I II III

A-Klar. in A I II III

Fag. II

Contraf.

F-Hörner I II III IV

F-Tromp. mit Dämpfer

Posaune I mit Dämpfer

Harfe

Becken m. Schwammeschl.

Erste Viol. wild

Zweite Viol. piz. a 2 arco

Violen piz. arco

Viello. wild

Bässe unis. piz. arco a 3 wild

30

5. symfonie, 3. věta, 130–138. takt

130 ^{a 2} 6 *Etwas ruhiger*

Fag. *ff* *pp*

Contraf.

F-Corno obl.

F-Hörner *a 4 offen* *ff* *pp* *I. II.* *II. solo* *ff* *pp*

B-Tromp. *ff* *pp*

130 *Etwas ruhiger*

Erste Viol. *pp* *D-Saite* *G-Saite* *p* *D-Saite*

Zweite Viol. *ff* *pizz.* *p*

Violen *ff* *pizz.* *p*

Vielle. *ff* *arco* *die Hälfte* *pp*

Bässe *ff* *pizz.* *p*

6 *p*

5. symfonie, 3. věta, 157–165. takt

157 ^{a 2}

Flöten *pp*

Fag. *pp*

157 *pp*

Erste Viol. *pp*

Zweite Viol. *Griffbrett* *pp*

Violen *pizz.* *arco* *sempre*

Vielle. *pp* *pp*

Bässe *pp*

5. symfonie, 3. věta, 174–181. takt

7 Tempo I

Flöten 12
84

Hoboen 1
3

A. Klar. 1
3

F. Corno obl.

F. Tromp. 1
2

Posaune 1.

174 Tempo I

Erste Viol.

Zweite Viol.

Violon.

Viola.

Bässe

7

5. symfonie, 3. věta, 301–310. takt

301 a tempo

gewöhnlich Rit. - - - 11 Molto moderato

F. Corno obl.

F. Hörner 1.

Erste Viol.

Zweite Viol.

Violon.

Viola.

Bässe

301

11

5. symfonie, 3. věta, 472–480. takt

472 16

Flöten 4/4

Hoboen 1/3

B-Klar. 1/3

Fag. 1/2

Contraf. 1/2

Horn 1/3

F. Hörner 2/4

B-Tromp. 1/3

posaunen 1/2

Tuba 1/2

Becken

Holzklapper *ff* mit Schwamm-schlägel

1. Viol. 4/4

2. Viol. 4/4

Violen 4/4

Vcelle 4/4

Bässe 4/4

472 16

5. symfonie, 3. věta, 489–497. takt

489 **17** poco rit. a tempo I

Flöten I, II, III, IV
Hoboen I, II, III
B-Klar. in A I, II, III
Fag. I, II
Contraf.

F-Cornu obl.
F-Börner I, II, III, IV
R-Tromp. I, II, III
Posaunen I, II
Tuba
Glockensp.
Becken
Triangel

Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen
Vcllo.
Báse

rit. - - a tempo I

mit Schwamm-schl. *ff*

poco rit. a tempo I

cresc. fff *pizz.* *arco* *estailt* *pizz.* *arco* *pizz.*

17

6. symfonie, 1. věta, 194–200. takt

Allmählich etwas gehaltener

194 21

Flöten 1. 2. 3. 4.

Oboen 1. 2. 3. 4.

B-Klar. 1. 2.

B-Klar. 3.

A-Basskl. 1. 2. 3.

Fagotte 1. 2. 3.

Contraf. 1. 2. 3.

Hörner 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

F-Tromp. 1. 2. 3. 4.

Trombonen 1. 2. 3. 4.

Saxophone 1. 2. 3.

Basstuba

Herdenglocken (in Entfernung aufgestellt)

Triangel

Celesta

Viol. I 194

Viol. II

Violen

Vielle

Bässe

Allmählich etwas gehaltener

21

³ Die Herdenglocken müssen sehr diskret behandelt werden – in realistischer Nachahmung von bald vereinigt, bald vereinzelt aus der Ferne herüberklingenden (höheren und tieferen) Glöckchen einer waidenden Herde, – es wird jedoch ausdrücklich bemerkt, dass diese technische Bemerkung keine programmatische Ausdeutung zulässt.

Die Contrabässe, welche die C-Saite nicht besitzen, *passieren*

6. symfonie, 1. věta, 245–252. takt

25

zurückhaltend - - - - - Tempo I. subito
- Sehr energisch!

245

Flüten 1. 2. 3. 4. *pp* *mf morendo* *ppp*

Oboen 1. 2. 3. 4. *pp* *morendo* *ff*

B-Klar. 1. 2. 3. 4. *pp* *morendo*

A-Basskl. 1. 2. 3. 4. *pp* *mf morendo* *ff*

Fagotte 1. 2. 3. 4. *pp* *mf morendo* *ff*

Contraf. *pp* *mf morendo* *ff*

F-Hörner 1. 2. 3. 4. *pp* *gest. ppp* *offen*

F-Tromp. 1. 2. 3. 4. *pp* *morendo* *offen*

Pauken *pp* *morendo*

Herdtengl. *sich gänzlich verlierend*

1. Harfe

Celesta

245

Erste Viol. *pp* *morendo* *arco* *non legato* *ff*

Zweite Viol. *pp* *morendo* *arco* *non legato* *ff*

Violen *pp* *pizz.* *arco* *pizz.* *ff*

Vielle *ppp* *pizz.* *arco* *ppp* *arco* *ff*

Bässe *ppp* *arco* *ff*

25

6. symfonie, 1. věta, 347–353. takt

347 ^{a2} ^{*)Sostenuto} 35 Unmerklich drängend

Flöten 1. 2. 3. 4. ^{a2}

Oboen 1. 2. ^{a2}

B-Klar. 1. 2. 3. ^{a2}

B-Basskl. 1. 2. 3. ^{a2}

Fagotte 1. 2. 3.

Contraf. 1. 2. 3. 4.

Hörner 1. 2. 3. 4. *espr.*

B-Tromp. 1. 2. 3. 4. *Dämpfer ab*

Posaunen 1. 2. 3.

Pauken *f* *sf*

Celesta

Erste Viol. ^{a2} ^{*)Sostenuto} *pp* *f* *sf* *p* *Unmerklich drängend*

Zweite Viol. *pp* *f* *sf* *p* *Unmerklich drängend*

Violoncelli *arco* *p* *f* *sf* *cresc.* *f* *arco* *sf* *cresc.* *f*

Bassen *arco* *pp* *f* *sf* *pizz.* *sf*

^{*) siehe Revisionsbericht} 35

6. symfonie, 1. věta, 376–383. takt

37

Più mosso subito (Wie wütend dreinfahren)
(Quasi Tempo I, ganz wenig belebt)

376

B-Klar. $\frac{2}{3}$

B-Basskl. $\frac{2}{3}$

Fagotte $\frac{1}{3}$

Contraf. $\frac{2}{3}$

F-Hörner $\frac{2}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{8}{8}$

B-Tromp. $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$

Posaunen $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$

Baasuba $\frac{2}{4}$

Pauken $\frac{2}{4}$

Gr.Tr. $\frac{2}{4}$

Tam-tam $\frac{2}{4}$

Erste Viol. $\frac{2}{4}$

Zweite Viol. $\frac{2}{4}$

Violen $\frac{2}{4}$

Vcelle $\frac{2}{4}$

Bässe $\frac{2}{4}$

37

6. symfonie, 1. věta, 410–416. takt

The image displays a page of a musical score for measures 410 through 416. The score is arranged in two systems. The upper system includes staves for Flöten (Flutes), Oboen (Oboes), B-Klar. (Bass Clarinet), B-Basskl. (Bassoon), Fagotte (Bassoon), Contraf. (Contrabass), F-Hörner (French Horns), Posaunen (Trumpets), Basstuba (Tuba), and Pauken (Drums). The lower system includes staves for Erste Viol. (First Violin), Zweite Viol. (Second Violin), Violen (Viola), Violle (Cello), and Bässe (Bass). The score is written in G major and 3/4 time. Measure 410 is marked with a first ending bracket and a second ending bracket. The flute part has a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *molto*. The bassoon part has a dynamic marking of *mf*. The French horn part has a dynamic marking of *mf*. The trumpet part has a dynamic marking of *mf*. The tuba part has a dynamic marking of *mf*. The drum part has a dynamic marking of *mf*. The violin part has a dynamic marking of *mf*. The viola part has a dynamic marking of *mf*. The cello part has a dynamic marking of *mf*. The bass part has a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

6. symfonie, 1. věta, 441–447. takt

42

441 Etwas drängend Pesante

System 1:

- Oboen: 1., 2., 3., 4.
- B-Klar. (in C)
- B-Basskl. (in A)
- Fagotte
- Contraf.
- F-Hörn. (1., 2., 3., 4.)
- F-Tromp. 1.
- B-Tromp. 2., 3.
- F-Tromp. 4. (in F, *offen*, *inferose.*)
- Posaunen (1., 2., 3.)
- Basstuba
- Fauchen
- Gr. Tr.
- Triangel (mehrfach besetzt)
- Becken

System 2:

- Erste Viol.
- Zweite Viol.
- Violen
- Vielle
- Bässe

42

6. symfonie, 1. věta, 470–475. takt

470 *rit.* *molto rit.* **45** *a tempo (subito)*

Flöten 4. pos. 4. 4. 4. *f* *ff* *ff*

Oboen 4. 4. 4. 4. *f* *ff* *ff*

Es-Klar. 1. 3. 3. 3. *f* *ff* *ff*

C-Klar. 1. 3. 3. 3. *f* *ff* *ff*

A-Basskl. 1. 3. 3. 3. *f* *ff* *ff*

Fagotte 1. 3. 3. 3. *f* *ff* *ff*

Contraf. 1. 3. 3. 3. *f* *ff* *ff*

F-Hörner 1. 3. 3. 3. *f* *ff* *ff*

F-Tromp. 1. 3. 3. 3. *f* *ff* *ff*

B-Tromp. 1. 3. 3. 3. *f* *ff* *ff*

Posaunen 1. 3. 3. 3. *f* *ff* *ff*

Bassuba 1. 3. 3. 3. *f* *ff* *ff*

Pauken *f* *pp* *ff*

Gr. Tr. *f* *pp* *ff*

Triangel *f* *pp* *ff*

Becken *f* *pp* *ff*

Erste Viol. *f* *ff* *ff*

Zweite Viol. *f* *ff* *ff*

Violen *f* *ff* *ff*

Vielle *f* *ff* *ff* *pizz.*

Bässe *f* *ff* *ff* *pizz.*

45

7. symfonie, 1. věta, 19–23. takt

Etwas weniger langsam, aber immer sehr gemessen

19 **Etwas weniger langsam, aber immer sehr gemessen**

Fl. *pp aber marcato* *p cresc.* *ff*

Ob. *pp aber marcato* *cresc.* *ff*

E.H.

Cl. A *pp aber marcato* *cresc.* *ff*

Cl. B *pp aber marcato* *cresc.* *ff*

Bcl. A *cresc.* *ff*

Fag. *pp* *cresc.* *ff*

C. Fag.

Hr. F

Tuba

Pk.

19 *pp* *p cresc.* *ppp* *ppp*

VI. I *pp* *p cresc.* *ppp* *ppp*

VI. II *pp* *p cresc.* *ppp* *ppp*

Va. *pp* *p cresc.* *ppp* *ppp*

Celli *pp* *p cresc.* *ppp* *ppp*

Regel. *pp* *p cresc.* *ppp* *ppp*

Etwas weniger langsam, aber immer sehr gemessen

7. symfonie, 1. věta, 80–89. takt

80 11

Fl.
Ob.
E. H.
Cl. A. $\frac{1}{3}$
Bcl. A.
Fag. $\frac{1}{2}$
2. Fag.
1.
Hr. 2.
3.
Trp. I, V.
Perc. $\frac{1}{2}$
80
I.
VI. II.
Va.
Celli
B.

7. symfonie, 1. věta, 99–105. takt

This page of a musical score covers measures 99 to 105 of the first movement of the 7th Symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and staves:

- Flutes (Fl.):** Two staves, both playing a melodic line with some grace notes.
- Oboes (Ob.):** Two staves, playing a melodic line with grace notes.
- English Horn (E.H.):** One staff, playing a melodic line.
- Clarinets (Cl.):** Two staves, both playing a melodic line.
- Bassoon (Bas.):** One staff, playing a melodic line.
- Contrabassoon (C. Bas.):** One staff, playing a melodic line.
- Horns (Hr.):** Two staves, playing a melodic line.
- Trumpets (Trp.):** One staff, playing a melodic line.
- Drum (Pk.):** One staff, playing a melodic line.
- Violins (Vl.):** Two staves, playing a melodic line.
- Violas (Va.):** One staff, playing a melodic line.
- Cello (Celli):** One staff, playing a melodic line.
- Bass (B.):** One staff, playing a melodic line.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large number '13' is written in the upper right corner of the page. The measure numbers 99 and 105 are clearly marked at the beginning and end of the page, respectively.

7. symfonie, 1. věta, 114–120. takt

114 rit. **a tempo (sempre l'istesso)**
(d werden d)

Fl. *a 4*
 Ob. *a 3*
 Cl. Es
 Cl. A *f* *p dim.* *pp*
 Bcl. A *f* *dim.*
 Fag. *f* *fp*
 C. Fag.
 Hr. *p espr.* *espr.*
 Pos. *fp* *dim.*
 Tuba
 Tr.

114 **Mit großem Schwung** **N.B.** **N.B.**
 I. *f* *p* *pp* *pp espr.* *f* *pp*
 II. *f* *p* *pp* *pp espr.* *f* *pp*
 Va. *unla.* *f* *p* *pp* *pp* *f* *pp* *pizz.*
 Celli *fp* *pizz.* *p* *arco* *f* *p* *pizz.*
 B. *fp* *dim.* *pizz.* *a 2 pizz.* *f* *p* *pizz.*

rit. **a tempo (sempre l'istesso)**
(d werden d)

7. symfonie, 1. věta, 155–162. takt

155 20 2. Picc. nimmt 4. Flöte

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Picc., Fl., Ob., Klar. (Clarinet), Bass., Horn (Hr.), Trp. F. 1 (Trumpet), Picc. 2 (Piccolo), Tuba, Perk. (Percussion), Trgl. (Timpani), Violin I (I.), Violin II (II.), Viola, Cello, and Double Bass (B.). The score spans from measure 155 to 162. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *p*, *dim.*, and *pp*. There are also performance instructions like "2. Picc. nimmt 4. Flöte" and "pizz". The score is written in a complex, multi-measure format with many notes and rests.

7. symfonie, 1. věta, 193–201. takt

193 **Ganz zurückhaltend** 24 **Moderato**

193 **Ganz zurückhaltend** 24 **Moderato**

Ganz zurückhaltend **Moderato**

7. symfonie, 1. věta, 210–218. takt

26 Wieder Tempo I (Allegro)

210

Flöc.

Fl. picc.

Cl. Es.

Cl. A.

Fag.

C. Fag.

Hr.

Trp. I

Pk.

Holzschlagel.

V.I.

V.II.

Va.

Solo

Celli

Tutti

B.

sempre pp

sempre pp

mit Dämpfer

asprava.

asprava.

pizz.

pizz.

ohne Dämpfer

ohne Dämpfer

ohne Dämpfer

ohne Dämpfer

ohne Dämpfer

ohne Dämpfer

ohne Dämpfer

3 fach get.

Wieder Tempo I (Allegro)

7. symfonie, 1. věta, 385–393. takt

385 **48** poco rit. **49** *Célar*

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. A
Bas. A
Bas. B
C. Bas.
Hr.
In F
Trp.
In B
Pos. I
Pos. II
Pk.
I.
VI.
II.
Va.
Celli
B.

385

48 poco rit. **49** *Célar*

385

poco rit.

7. symfonie, 1. věta, 427–436. takt

54

427

Picc.

Fl.

Ob.

E.H.

Cl. E.

Cl. A.

Bs. A.

Fag.

C.Fag.

Hr. 1

Hr. 2

Trp. 1

Trp. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Pk.

Beck.

427

VI. I.

VI. II.

Va.

Cell.

B.

Solo
ff *hart und trocken*

unis.

unis.

unis.

7. symfonie, 1. věta, 787–486. takt

55

437

The musical score consists of the following parts:

- Picc.
- Fl. 1 & 2
- Oboe
- Engl. H.
- Cl. in E \flat
- Cl. in A
- Bassoon
- Contra-Bassoon
- Hr. 1 & 2
- Trp. 1 & 2
- Pon. 1 & 2
- Pk. (Tuba)
- Herk. (Percussion)
- Gr.Tr.
- I. (Violin I)
- II. (Violin II)
- Va. (Viola)
- Celli (Cello)
- B. (Bass)

Key markings and dynamics include: *sf*, *pp*, *pp subito*, *Griffbrett*, *arco*, *pizz.*, and *p*. The page number 55 is prominently displayed at the top center. The measure number 437 is at the beginning of the score, and 486 is at the end.

7. symfonie, 1. věta, 492–497. takt

492 *Nicht eilen!*

Picc.
Fl.
Ob.
E. H.
In Es
Cl.
In A
Bel. A
Fag.
C. Fag.
Br.
In F
Trp.
In B
Pos. 1
Pos. 3
Tuba
Pk.
Kl. Tr.
Beck.
Trgl.
Tamb.
Glyc.
(Oboe)

492
I.
VI.
II.
Va.
Cell.
B.

497 *Nicht eilen!*

7. symfonie, 3. věta, 52–59. takt

118 Etwas flatter

52

Fl. 1 *pp*

Ob. 1 *pp*

Fag. 1 *pp*

Hr. 1/4 *mf*

Pk.

52

V. I *pp*

V. II *pp*

Va. *Dämpfer ab!* *spring. Bog.* *pp*

Celli *arco* *f* *pp* *pizz.* *mf* *spring. Bog.* *arco* *pp* *pizz.* *mf*

B. *arco* *f* *pp* *pizz.* *mf* *spring. Bog.* *arco* *pp* *pizz.* *mf*

Etwas flatter

7. symfonie, 3. věta, 114–122. takt

126

114

E. H. *pp*

Bcl. B *pp*

Hr. 1/4 *pp* *f* *sopra f*

3. Pos. *p marcato* *p*

Pk. *pp*

114

V. I *f* *p*

V. II *f* *p*

Va. *ff* *pp*

Celli *arco* *pizz.* *f* *pp* *spring. Bog.* *arco* *pp* *pizz.* *f*

B. *arco* *pizz.* *f* *pp* *spring. Bog.* *arco* *pp* *pizz.* *f*

7. symfonie, 5. věta, 50–56. takt

230

50

Lange halten **Sempre l'istesso Tempo** (Tempo l'ordinario) **Behaglich**

Picc.

Fl.

Ob.

E. H.

Cl. in B \flat

Cl. in A

Bcl. B.

Fag.

C-Fag.

Hr.

Trp. B.

Poa.

Tuba

Pk.

Beck.

Trgl.

I.

VI.

II.

Va.

Celli

B.

Lange halten **Sempre l'istesso Tempo** (Tempo l'ordinario) **Behaglich**

7. symfonie, 5. věta, 586–590. takt

586

Picc. *rit.* (590)

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. H.

In Es

Cl.

In B

Bcl. B

Fag.

C. Fag.

Hr. I

Hr. II

In F

Trp.

In B

Pos. I

Pos. II

Tuba

Pk.

Beck.

Trgl.

sempre ff

586

I. *non legato*

VI.

II. *non legato*

Va.

non legato

Celli

B.

a. 2

rit. *ff*

9. symfonie, 1. věta, 47–51. takt

47 a tempo

Kl. Fl.

1.2.3.4. Fl. *zu 4*

1.2.3. Ob. *zu 3*

Englh.

Klar. in Es

1.2.3. Klar. in A *zu 3*

B-Klar. in B

1.2. Fag. *zu 2*

3. Fag.

K-Fag.

1.2. Hr. in F *a tempo* *(zu 2)*

3.4.

1. Trp. in F

1.2. Pos.

3. Pos.

Hrn.

Harfe *(zu 2)*

1. VI. *a tempo*

2. VI. *zu 2*

Vla. (get.) *arco* *pizz*

Vcl. (get.) *arco* *pizz*

Kb. *arco* *pizz*

9. symfonie, 2. věta, 90–97. takt

Poco più mosso subito (*Tempo II.*)

1. VI. *ff sf p sf*

2. VI. *ff sf p sf*

Vla. *ff p sf ff*

Vcl. *ff sfp sfp sf*

Kb. *ff sfp sf sfp f*

9. symfonie, 2. věta, 215–223. takt

215 *Molto riten.* - - - *Tempo III. (Ländler, ganz langsam)* *espress*

1. Ob. *Solo*

1 Fag. *zu 8*

2 3 4 Fag.

Hr. in F
1. 2. 3.

1. VI. *pp*

2. VI. *pp*

Vla. *pp*

Vcl. *pp*

Kb. *pp*

9. symfonie, 2. věta, 259–265. takt

259 rit. *zu 3* molto rit. A tempo II. (*aber etwas schneller als das erstmal*)

1.2.3.Ob. *f*

Engl. nimmt 4. Ob.

1.2.3. Klar. in B *zu 3*

1.2.3.4. Fag. *zu 4 dim.*

1. Hr. in F *offen* *sf*

2. Hr. in F *gestopft* *p*

259 rit. molto rit. A tempo II. (*aber etwas schneller als das erstmal*)

1. VI. *f*

2. VI. *sf*

Vla. *f*

Vcl. *f*

Kb. *f*

9. symfonie, 2. věta, 523–528. takt

523 Tempo I. subito (*Ländler, wie zu Anfang*)

1.Ob. *f* *dim.* *p*

2.3.Ob. *f* *dim.* *p*

1. Klar. in B *ff*

2. B. Klar. in B *ff*

1.2.3. Fag. *zu 3* *f* *dim.* *p*

1.3. Hr. in F *zu 2* *f*

2.4. Hr. in F *zu 2* *f*

523 Tempo I. subito (*Ländler, wie zu Anfang*)

1. VI. *f* *dim.* *pp*

2. VI. *f* *dim.* *pp*

Vla. *f*

9. symfonie, 3. věta, 109–118. takt

109 *L'istesso tempo* (♩=♩)

1. Fl.

1. Ob.

1. Klar. in A

Trgl.

dim. *p* *f* *espress.* *ff*

9. symfonie, 3. věta, 326–333. takt

326 *zu 4 b.* **36**

1.2.3.4 Fl.

1.2.3.4 Ob.

Euph.

Klar. in Es

1.2.3. Klar. in A

H. Klar. in H

1.2.3. Fag.

1.3. Hr. in F

2.4.

3 Trp. in F

1. Vi.

2. Vi.

Vla.

Vlc.

Kb.

ff *sempre ff* *mit Sord.* *ff* *ff*

zu 3 *zu 3* *zu 2* *zu 3*

36

9. symfonie, 3. věta, 342–351. takt

342

Flatterzunge

1 2 3 4 Fl. *zu 3* *sempre ff* *zu 4* *ff* *pp*

1 2 3 Ob. *zu 3* *sempre ff*

1 2 3 Klar. in A *sempre ff*

1 2 3 Fag. *zu 3* *zu 2* *zu 2* *ff* *offen*

1 2 Hr. in F *zu 2* *ff* *offen*

1. Trp. in F *ff* *offen*

2. B. *offen*

1 2 Pos. *ff* *offen*

3 Pos. *ff* *offen*

Btb. *ff* *offen*

Beck. *ff* *offen*

1. Vl. *sempre pp* *pp* *ff* *sempre pp*

2. Vl. *p* *ff* *sempre pp*

9. symfonie, 3. věta, 352–363. takt

352

Etwas gehalten

1 Fl. *p espr.* *hervortretend*

3 4 Fl. *pp* *zu 2* *p hervortretend*

1 2 Ob. *zu 2* *p hervortretend*

1 Klar. in A *p hervortretend*

1 2 3 Fag. *p hervortretend*

Trp. in F *Etwas gehalten* *p*

1 2 Pos. *p*

3 Pos. *p*

Trgl. *p*

1. Vl. *Etwas gehalten* *ppp* *sempre ppp*

2. Vl. *zu 3* *ppp* *p* *arco* *ppp* *arco* *ppp*

Vla. *ppp* *pizz.* *arco* *pp* *arco* *ppp*

Vcl. *pp* *pizz.* *arco* *pp* *arco* *ppp*

Kb. *pp* *pizz.* *arco* *pp* *arco* *ppp*

9. symfonie, 3. věta, 456–467. takt

456 *Nicht eilen*

1 Fl. *f* *pp*

2 Fl. *f* *pp*

3 Fl. *f* *pp*

1 Ob. *p*

1. 2. *Nicht eilen* *mit Dämpfer* *zu 2*

3. 4. *mit Dämpfer* *zu 2*

1. *mit Dämpfer*

2. 3. *mit Dämpfer*

1. 2. Pos. *mit Dämpfer*

3. Pos. *mit Dämpfer*

Bs. *mit Dämpfer*

Pk. *pp*

Harfe *f*

456 *Nicht eilen* *mit Dämpfer natürlich*

1. VI. *arco* *mit Dämpfer* *natürlich* *pp* *morendo* *pizz.* *mit Dämpfer* *arco* *ppp* *Dämpfer ab!*

2. VI. *mit Dämpfer* *pp* *pizz.* *mit Dämpfer* *arco* *ppp*

Vla. *pp* *pizz.* *mit Dämpfer* *arco* *ppp*

Vcl. *pp* *pizz.* *mit Dämpfer* *arco* *ppp*

Kb. *ppp*

9. symfonie, 3. věta, 352–359. takt

41

552

Kl. Fl.

1. 2. 3. 4. Fl.

1. 2. Ob.

3. Ob.

1. 2. Klar. in A

3.

B. Klar. in B

1. 2. 3. Fag.

K. Fag.

1. Trp. in F

2. 3.

1. 2. Pos.

3. Pos.

Bth.

Trgl.

552

1. VI. (get.)

2. VI. (get.)

Vla.

Vcl.

Kb.

zu 4

zu 2

zu 3

f

ff

p

pizz.

9. symfonie, 4. věta, 106–111. takt

106 Fließender, doch durchaus nicht eilend

1.2.3. Ob. *1. cresc. ff* *zu 3 sf*

Engl. *ppp cresc. ff*

1. 2. Klar. in B *cresc. ff* *fff* *fff*

3. B-Klar. in B *fff* *fff*

1.2.3. Fag. *ff* *ff* *ff*

2.4. Hr. in F *ff* *ff* *ff*

Harfe *p cresc.*

106 Fließender, doch durchaus nicht eilend *heftig ausbrechend*

1. Vi. *ff* *ff* *ff* *ff*

2. Vi. *ff* *ff* *ff* *ff*

Via. *ff* *ff* *ff* *ff*

Vcl. (gel.) *ff* *ff* *ff* *ff*

Kb. *ff* *ff* *ff* *ff*

9. symfonie, 4. věta, 112–116. takt

Nun etwas drängend

112

1.2.3.4. Fl.

1.2.3. Ob.

Englh.

1.2.
Klar. in B

3.

B.-Klar.
in B

1.2.3. Fag.

K.-Fag.

Nun etwas drängend

1.3.
Hr. in F

2.4.

1. Pos.

2.3. Pos.

Nun etwas drängend

113

1. VI.

2. VI.

Vla.

Vcl.
(pist.)

Kb.

9. symfonie, 4. věta, 121–127. takt

121 *zu 4* *zu 3* Wieder zurückhaltend Tempo I. Molto adagio (*Noch breiter als zu Anfang*)

1.2.3.4. Fl. *ff*

1.2.3. Ob. *ff*

Englh. *ff*

Klar. in Es *ff*

1. Klar. in B *zu 2* *ff*

2.3. B-Klar. in B *ff*

1. Fag. *ff*

2.3. Fag. *zu 2* *ff*

K. Fag. *ff*

1.3. Hr. in F *zu 2* *f* Wieder zurückhaltend Tempo I. Molto adagio (*Noch breiter als zu Anfang*) *zu 2*

2.4. *ff* *f*

1.2. Trp. in F *zu 2* *f* *sehr getragen*

1.2. Pos. *ff* *f* *sehr getragen*

3. Pos. *ff* *f* *sehr getragen*

Tit. *ff* *f* *sehr getragen*

Beck. *ff* *klängen lassen*

121 *viel Bogen* *immer **fff*** *rit. **f*** ***molto rit.*** Tempo I. Molto adagio (*Noch breiter als zu Anfang*)

1. VI. *fff* *rit.* ***molto rit.***

2. VI. *fff* *rit.* ***molto rit.***

Vla. *fff*

Vcl. *fff*

Kb. *fff*

9. symfonie, 4. věta, 128–133. takt

128

1. Klar. in B

2. Klar. in B

3. Klar. in B

B.-Klar. in B

1. Fag.

2.3. Fag.

K. Fag.

1. 3. tu 2

Hr. in F

2. 4. tu 2

1. Pos.

2. Pos.

3. Pos.

Rth.

Gr. Tr.

Beck.

128

1. Vi.

2. Vi.

Via.

Vlc.

Kb.

pp

p subito *morendo*

pp *p subito*

pp *molto cresc.*

f

p

p

p