

Dichtl, Karel

Několik poznámek k problematice modelace apoteózních finálních struktur v mahlerovských a sibeliovských symfonických juvenilích

Musicologica Brunensia. 2017, vol. 52, iss. 2, pp. 187-199

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2017-2-16>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137658>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Několik poznámek k problematice modelace apoteózních finálních struktur v mahlerovských a sibeliovských symfonických juveniliích

Several Remarks on the Modeling of Apotheotic Final Structures in the First Symphony of G. Mahler and J. Sibelius

Karel Dichtl / k.dichtl@seznam.cz

Private researcher

Abstract

The present article focuses on the problems of rendering apotheotic profiling in the juvenile symphonic opuses of Gustav Mahler and Jean Sibelius, while reflecting the variability of musical means of expression. Both final sentences of the first symphonies of the reflected composers represent a fresco of extraordinary diversity in the use of musical means of expression. We can further notice the abundant application of musical rhetorical figures. The philosophical depth and extraordinary compositional mastery continues to fill the structure of the two sections. The masterfully elaborate work with the theme or the originality of the compositional expression further fills the essence of the musical expression of immediacy and the deep psychological effect.

Keywords

Gustav Mahler, Jean Sibelius, analysis, symphony

Úvod

Kompoziční odkaz osobností Gustava Mahlera a Jeana Sibelia představuje v hudebně dějinném vývoji příklad stylizace hluboce propracované exprese v modelaci apoteózních finálních strukturálních profilací setrvávající na pozici postromantického uměleckého projevu. Relevantním aspektem se stává především dramatická opravdovost a hloubka, což nabývá na účinnosti v souvislosti s modelací finálních úseků jejich symfonického odkazu. Profit hymnické fresky lze spatřit v obou juveniliích, a sice v prvních symfonických opusech obou reflektovaných skladatelů.

Analogie

Styčnými body apoteózních modelací se stávají nápadné tematické analogie, a sice ve 4. systému mahlerovské finální části avizovaného díla v reflexi šestitaktového tematického úseku podbarveného sledy alterovaných septakordů na 2. stupni v taktech číslo 26–31 a modelaci dvouperiodických pasáží v taktech číslo 48–52 výrazně analogových k finální apoteóze Sibeliova 1. symfonického titulu v postřehnutí vyklenutí melodiky do čisté oktávy v dvouperiodických profilacích lesních rohů a smyčců v horizontále frygického akordu. V případě Mahlera apoteózní esprit vyznívá především v kombinacích tutti extenzí v polaritě k izolacím smyčců a dřev v několika liniích, v případě Sibelia lze hovořit o profilu apoteózy života ve vehemenci titánských relací na půdorysu hojné frekvence mimotonálních dominant, či dvojsměrně alterovaných septakordů ve 2. systému v allegrových partiích dvoučtvrtčního taktu. Tento princip apoteózní profilace spočívá též na intuíci metabazistního proplétání altů a sopránů ve smyčcích na dominantě v reflektovaném systému v taktech číslo 48–51 a dále na schematoides slévání těchto hlasových poloh na subdominantě v *Ces dur*. Pozoruhodně lze dále identifikovat traktaci metabazistní profilace tenorů a basů v dřevěch v 6. systému sibeliovské práce v horizontu šestitaktových modelací v metabazis fléten v komplementárních figuracích. Apoteózní roviny nabývají v obou dílech periferie vášnivé dramatickosti v komplexitě tutti forteových parametrů a dále v dynamickém vlnění od poloh pianissimových v kontrabasech v Mahlerově případě, či v klarinetech v 8. systému u Sibelia až po vygradované tutti v jímavé instrumentální zabarvenosti v obou kompozicích. Sibeliovský melos postromantiky nabývá též na účinku v souvislosti s vrstvením polytonálních legátových a polaritně staccatových kontrastů ve 2. tematickém pásmu.¹ Mahlerovská pastorálita určitých apoteózních ploch nabývá na účinku v mimetických figurách fagotů a klarinetu v 6. systému v šestitaktových šestiosminových nuancích. Apoteóza se tak v obou výtvorech pozoruhodně střetává s rozverností zvukomalebně koncipovaných strukturací. Tyto finální relace současně nabývají na diapazonu monumentality a extatickými profilacemi legátových karikatur smyčců. U Mahlera lze

1 Viz ABRAHAM, Gerald. The Symphonies. In ABRAHAM, Gerald (ed.). *The music of Sibelius*. New York: W. W. Norton, 1947, s. 33.

identifikovat tyto polohy v závěrečném systému finální plochy v extrovertních dramatizacích ve tříčtvrtěčném taktu 9. systému. Sibeliova práce pak syntetizuje pozdně romantickou koncepci při střetávání půvabných vertikalizací hlavního tématu na subdominantě v F Dur v 6. systému taktech číslo 28–36 a 49–56.

Roviny apoteózního poznání aneb Deskripce strukturálních profilací

Hymničnost a patetické rysy nabývají též platformy affettuóza v mámivé citové poddajnosti jednotlivých instrumentálně bohatě zabarvených profilacích. Apoteózní rovina tak funguje v obou kompozicích na principu katarzního oduševnění a jímavé dramatizace v hojných parembolikách mezi alty a soprány u Mahlera v 7. systému taktech číslo 24–26 a u Sibelia ve 3. systému v taktech číslo 38–41. Příznačné se dále jeví řetězení polytonálních kontrastů v obou opusech, či ostře staccatizované finesy ve smyčcích, což dotváří úhel pohledu na plastičnost modelované struktury. Též postupné gradace tématu nabývají rozměrů široce koncipovaných ploch v hojných augmentacích. Zajímavou se dále jeví kvantifikace appassionátových ploch. U Sibelia² lze diagnostikovat tuto preferenci ve 2., 4., 5. a 7. systému u Mahlera ve 3. a 6. systému avizované kompozice.³ Ryzí vášně, noblesa, či spiritualistní odevzdání se stávají dominantními v pevně vyzářující tektonické koncepci se ztvárněním grandiózní strukturace v souvislosti s lokalizací dílčích subsystémových profilací na bazi střetávání hudebně rétorických figurativních konstrukcí se syntaktikou tematické komplexity. Též linie accellerandových ploch nabývají na kvantifikaci v hojně kombinaci s allegrovými pulsacemi obou výplodů. Na relevantnosti též nabývá koncept hojných chromatických modulací u Mahlera ve 4. systému v taktech číslo 36–49 a u Sibelia ve 3. systému taktech číslo 16–24 a sice v modulaci z tóniny C dur do tóniny cis Dur u obou komponistů. Působivost plastické fresky instrumentální zabarvenosti, či evoluce bohatě tematicky propracovaného též nabývá rysů svéráznosti a dramatické okázalosti. Obě finální věty tak setrvávají na pozici rafinované egocentričnosti snoubící se s expresí citové koncentrovanosti a ryzí vášně, hloubky a grandióznosti. V obou případech tak lze dále popsat apoteózu racionálního životního uvědomění s rysy vypjatého individualismu. Sibeliova práce dozrává v souvislosti s naturelem pozemsky krásyplného, Mahlerův titul v kontrastu s fabulací dramaticky okázalého. Další výraznou tematickou paralelu lze spatřit ve 4. systému taktech číslo 26–29 v šestiosminových taktových relacích ve flétnách a lesních rozích v Mahlerově opusu signifikujícímu k 6. systému v taktech číslo 36–40 u Sibelia na půdorysu traktace tématu v osminových rytmických pulsacích v klarinetech a smyčcích v rozpětí tématu do velké nóny. Tyto výrazné paralelismy tak prohlubují intuici invenčně modelované strukturace obou výplodů. Kontury dramaticčnosti dále zvýrazňují sforzatové exponace trubkových pasáží ve 4. systému taktech číslo 49–52 a 56–59

2 O kvantifikaci appassionátových ploch GRAY, Cecil. *Sibelius: the Symphonies*. London: Oxford University Press, 1935, s. 69–70.

3 K analýze tempových profilací ISTELE, Edgar. *Mahlers Symphonien*. Berlin: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, 1910, S. 96–98.

v případě Mahlera a systému číslo 5 v taktech 36–39 a 51–53 u Sibelia, či drastická impetuóza tympánů v gradačních plochách. Zcela konsekventní se dále jeví dynamické erupce v pozounových relacích v komplementaci se smyčci v Sibeliově větě ve 2. systému v taktech číslo 19–26 a u Mahlera v 6. systému v taktech číslo 19–22. Hymničnost též vyznívá v karikatuře jímavé gradace tutti pasáží v hojných ligaturách dechů a 1. houslí u Mahlera a žesťů a fléten v Sibeliově větě ve zvýraznění úchvatných figurací v cantabilních pasážích. Patetičnost obou vět příslušných kompozic taktéž tvaruje sibeliovské monumentální Grave v pevně tvarovaných melodických obloucích, či mahlerovské Pesante s vehemencí tutti extaticky dramaticky vyhocených pulsacích zejména v šestnáctinových rytmických hodnotách. Apoteózní strukturace nabývá též rysů epanadiplosistních modelací v trojím repetu hlavního motivu v systému číslo 7 taktech číslo 51–54, 59–62 a 74–77 u Mahlera, či v systému číslo 8 u Sibelia, a sice v taktech číslo 24–29, 39–45 a 63–68. I toto tvrzení jasně dokládá stylizaci výrazně konsekventní tematické konceptualizace. Idiom svérázné instrumentace taktéž podtrhává výrazná kontinuita s brucknerovsky vznešeným zejména v komparaci se čtvrtým symfonickým výplodem rakouského skladatele v jímavé vehemenci tutti forteového dynamického vygradování. Diametrální rozdíly v symbolickém apoteózním vyznění lze identifikovat v profilaci sentimentality u Sibelia v kontrastu k mahlerovské citově vyhocené expresi, či rozpolcenosti. V případě sibeliovské práce tak lze reflektovat ideál jemné karikaturizace dolce kantilénové fabulace hobojů a fléten v 7. systému v taktech číslo 17–21 a 36–41 závěrečné věty reflektované symfonické práce. Též intervence apoteózních struktur do mezivět vyznívá zejména v Sibeliově⁴ případě na pozici rafinované dramatizace a jímavé pastelace hobojů a klarinetů, což lze doložit na příkladech pětiktaktových pasážích nad sledy dominantních sekundakordů v systému číslo 4. V Mahlerově případě lze tento aspekt spatřit na pozici rubatové dvoučtvrteční staccatizace violoncell v systému číslo 3 taktech číslo 6–11 a 38–42. Tyto instrumentální plošky tak současně dotvářejí horizont uvolněnosti, přirozenosti, citu, taktnosti, či pózy působivé sensitivity. Apoteóza tak vyznačuje v hereditu působivé vehemence, či polaritně subtilně etophonní miniaturizace.

Zvuková složka a okolnost instrumentální diferenciac

Z pohledu tematické práce lze identifikovat v Sibeliově případě určitou kumulaci zvukově izolovaných ploch propojených dílčími mezivětami, což vyznívá v tematických poročních modelacích s postřehnutím určité kompoziční tematické systémovosti, což lze doložit na příkladech ze 2. systému, kde autor izoluje žesť s hoboji v 1. linii, či flétny s kontrabasy ve 2. pásmu. Podobně postupuje při zvukové profilaci i Mahler, kde v 5. systému vrství zvukové pásma klarinetů a hobojů a 2. pásmo koncipuje v legátizované vertikalizaci smyčců a trubek. I toto hledisko tak předurčuje k určité podobnosti v deskripci instrumentálních diferenciací. Taktéž lze v obou případech sledovat patřičný cit

4 Blíže o mezivětech v Sibeliových symfoniích DOWNES, Olin. *Sibelius the Symphonist*. New York: Philharmonic-Symphony Society of New York, 1956, s. 62–63.

pro vyvažování středních dynamických rejstříků v dechových nástrojích v pestrobarevné zvukové provázanosti. Hymničnost a patos se tak pozoruhodně v apoteózních rovinách snoubí s reliktem zvukově konsonantní a místy jemně pastelované instrumentace. Dále lze zdůraznit okolnost podobné rytmické emancipace v reflexi ostře staccatizovaných rytmických fines typu synkopy, či duol v obou výtvorech.

Konfrontace

Zabýváme – li se dále konfrontací apoteózních relací v Mahlerově a Sibeliově symfonické juvenilitě, lze též poukázat na opulentnost kompoziční struktury u Mahlera, či mirakulozitu tohoto ztvárnění při reflexi Sibeliovy práce. Apoteóza tak dosahuje dílčích polaritních podob při celkovém ztvárnění v komparaci obou titulů. Sibelius tvaruje hlasové proporce na principu huštění tematických profilací, Mahler na půdorysu zvukové sytosti a zatěžkanosti. Faktura⁵ v obou případech nabývá na transparentnosti modelovaných tematických struktur. Křišťálově průzračné pastorální kreatury nabývají zejména v Sibeliově úkazu na invenční pestrosti, či vybroušené zvukomalebné instrumentální pastelaci. Apoteóza se tak pozoruhodně snoubí s ikonou výrazové koncentrovanosti a bohaté evoluční tematické propracovanosti a pestrosti. Zdůraznit je třeba i reflexi ideálu vroucí pokory, či racionální uměřenosti v Sibeliově práci, či naturel dramatické propracovanosti s postřehnutím symboliky reality životního odevzdání, při percepci Mahlerova titulu s nuancemi transfigurativní pózy, či mysteriozity. Oba tituly tak představují pandám pompéznosti a vznešenosti.

Tematická blokovost

Zabýváme-li se dále popisem syntaktické stránky obou úseků, lze postřehnout stylizaci určitých tematických bloků a jejich dílčích repetitorií.⁶ Jedná se především o kumulaci tematických pásem v horizontu šestitaktových úseků a jejich stratifikaci na půdorysu komplementárních figurací v basu nad sledy dimenzovaných akordů v Mahlerově větě, či o hierarchizaci tematických pásem na principu zahušťování zvukového spektra sledy mimotonálních dominant v sekvenci osmitaktových tematických úseků u Sibelia. Mahler vrství jednotlivé tematické úseky na pozici příslušné blokovosti ohraničenými patternovými cirkulacemi v basu, Sibelius pracuje na podobném principu, a sice míšením taktových úseků a melodických ploch v pozoruhodném syntetiku tematických linií na půdorysu

5 Analýzou faktury obou kompozic se zabývají: KREBS, Dieter. *Gustav Mahlers Erste Symphonie. Form und Gehalt*. München: Katzbichler, 1977, S. 74–76; MEYER, Alfred H. Sibelius: Symphonist. *Musical Quarterly*, 22, 1936, s. 72–76.

6 Viz DAHLHAUS, Carl. Geschichte eines Themas: zu Mahlers Erster Symphonie. In DROYSEN, Dagmar (Hrsg.). *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussische Kulturbesitz*, 1977. Berlin: Merseburger, 1978, S. 45–59, zde s. 74.

instrumentálních komplementací smyčců zvětšenými kvintakordy f a cis v tenorech. Syntaktická stránka tak nabývá propozic tematické vybroušenosti a ucelenosti s organickým stmelováním jednotlivých převážně augmentovaných tematických ploch. Typickým příkladem tohoto tvrzení se jeví traktace osmitaktových úseků v Sibeliově větě v systému číslo 5 v taktech číslo 24–31 a 79–86 v augmentacích o velkou sekundu, či evoluce tématu u Mahlera ve 3. systému taktech číslo 14–18 a 46–51 v augmentacích o velkou tercii. Apoteózní linie tak nabývá podoby určité tematické systémovosti při percepci syntaktické členitosti. Lze tak shrnout, že syntaktická stránka nabývá propozic pevně tvarovaného modelingu jednotlivých tematických pásem.

Harmonická schematizace

Zajímavým úkazem při percepci horizontální stránky se dále stávají identifikace příslušných harmonických schematizací, což lze doložit v Mahlerové úkaze v podobě zahušťování faktury alterovanými septakordy na 2. stupni v 1. pásmu, dále zvětšenými kvintakordy ve 2. linii, či frygickými akordy des f as ve 3. pásmu. Obdobně lze identifikovat toto schéma v 7. systému, a sice taktech číslo 16–18, 38–41 a 59–60. Obdobně lze spatřit tyto vzorce v Sibeliově větě, a sice ve sledu zahuštěných kvintakordů s přidanou sextou v 1. linii, dále o sledy dominantních terckvartakordů ve 2. linii v komplementárních figurách fléten a hobojů a dále frygických akordů ve 3. linii. Konsekventně takto harmonicky modeluje autor 6. systém, a sice takty číslo 19–20, 35–38, či 45–46.

Expresivní koncentrace

Pokusme se v následujících textových partiích popsat hledisko expresivní výrazovosti v obou větách. Mahler dosahuje expresivní koncentrovanosti v podobě působivých ritardand v tutti s oduševnělou freskou spontánnosti a hluboké psychologické propracovanosti. Jedná se zejména o reflexi zkrácení reprízy hlavního a vedlejšího tématu v 9. systému. Skladatel propracovává melodiku na principu evoluce tématu v tonálních periodických konstrukcích. Sibelius absencuje sonátovou formu a preferuje modelaci hlavního a vedlejšího tématu na principu řetězení melodických pásem. I toto hledisko dokládá určitou odchylku od práce s tématem. Expresivní hloubka však naplňuje i Sibeliovu větu v mohutné gradaci k apoteóznímu vyústění. Expresie se tak jedinečně v obou případech střetává s erudicí impresivních instrumentálních miniaturizací, což současně dotváří hledisko k vyhraněné koncentrovanosti. Lze tak zdůraznit profit dramatických pulsací v akcentaci na 1. době v obou příkladech, či dynamické erupce v tympánech a žestích. Expresie tak naplňuje horizont vypjatosti, individualismu, či vášnivého platonismu. Zdůraznit je zapotřebí i výraznou kompoziční promyšlenost při koncepci tektoniky, či psychologickou sevřenost a oduševnění. V obou případech lze dále poukázat na im-

pregnaci chromaticky tvarované tetrachordické linie, a sice ve 4. systému taktech číslo 26–29 u Mahlera a v 6. systému taktech číslo 71–74 u Sibelia. Expresivní propracovanost tak unikátně pózuje v Mahlerově drsnosti a neobyčejné dramatickosti, či polaritně v sibeliovských lyricko – dramatických opojivých dolce expresivních konturacích. Horizont působivosti tak naplňuje ideu kompoziční vytríbenosti. Dále lze poukázat na hledisko mahlerovské extroverze spodobněnou rozšafnými karikaturizacemi smyčcových staccat, či introverzi impulsivních legát smyčců v sibeliovské větě. Obě roviny expresivní vyhraněnosti se tak stávají úkazem expresivní dvoupólovosti, či heterogenity.

Úloha noematiky a metaleptiky v apoteózních profilacích

Těž noematické ztvárnění příslušné plochy v případě mahlerovské části výrazně dotváří naturel expresivní vyhraněnosti při intervenci těchto pasáží do metaleptických ploch. Mahler exponuje noematiku v četných metabazikách smyčců a dechů v provedení, čímž lze sledovat aspekt příslušné stylové tematické vyváženosti. Noema tak funguje na principu funkčně zakomponovaného prvku v polyfonně ztvárněné faktuře. Skladatel tudíž operuje se sonátovou formou v určitých zajímavých profilacích, Sibelius naopak exponuje některé fugátově ztvárněné plochy při modelaci diabazistně orientovaných plošek převážně 1. houslí a dřev. Lze tak sumarizovat, že expresivní polohy naplňují v obou titulech na určité divergenci v pojetí tektonické pevnosti, jednoty a vyhraněnosti. Typickým příkladem noematické intervence se stává ztvárnění autentických závěrů ve smyčcích v 6. systému taktech číslo 24–28 u Mahlera,⁷ či výrazně periodickou strukturaci v témže systému v taktech číslo 48–54. Noema tak v Mahlerově případě funkčně naplňuje hledisko určité tematické vyváženosti v celkovém směřování k apoteózní víceúčelové rafinovanosti. Finský skladatel⁸ dále pracuje s noematikou při modelaci metalepsistně orientovaných praktik při unisonovém slévání jednotlivých hlasových poloh v pianissimových relacích. Příkladem se jeví profilace unisona ve 3. systému taktech číslo 24–26 a 37–41 na subdominantě v *Ces dur* a *b moll* jako vyústění metaleptik tenorů a basů se soprány v příslušných unisonových partiích. Tato noematika plynule přechází do mezivět. Apoteózní profilace tak nabývá koncentrovanosti při proporcielním vyvažování jednotlivých hlasových složek. Metaleptika a noematika tak současně stimuluje prokreslení pestrých strukturálních profilací v permanenci originální montáže jednotlivých tematických porcí. Především sibeliovské unisono nabývá na vyhraněnosti v reflexi *furore* expresivní vybroušenosti, jasnosti, zřetelnosti a erudici kompoziční vytríbenosti. Lze tak v závěru těchto úvah konstatovat, že roviny apoteózního poznání v případě obou skladatelů současně dotváří karikaturizaci kompozičně vyzrálého, syntakticky funkčně vyváženého s noblesou jímavé tematické propracovanosti, stimulace dramaticky vyzrálého a zcela osobitého tvůrčího projevu.

7 O noematice viz BEKKER, Paul. *Gustav Mahlers Symphonien*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1921, s. 26–27.

8 Popisem strukturální stránky díla se dále zabývá MEYER, Alfred H. *Sibelius: Symphonist*, op. cit., s. 62–69.

Artikulace intonační čistoty

Z hlediska intonačních proporcí dále poukazujeme na úkaz libozvučnosti, což lze doložit v mahlerovské práci s hlavou tématu z expozice v basu na pozici trylku a mordentu, v sibeliovském případě nabývají etophonních propozic především půvabně kolorované flétnové a hobojové zvukové etophonizace ve vedlejším tématu v systému číslo 5 v taktech číslo 19–21 a 36–38. Libozvučnost tak dokresluje naturel intonačního vyklenutí melodie do velké sexty, či velké nóny. Jemná a elegantní ornamentální variační koloristika naplňuje své poslání především v jímavých kreaturách dolce kantilénových pasáží v Sibeliově výtvoru v 6. systému taktech číslo 6–7, 19–21, 38–41, 56–66 v horizontu melodicky vybroušených konsonancí dechů a smyčců na půdorysu měkce malého septakordu c es g hes. Úchvatné vyklenutí kantilénové melodiky v codě tak v obou případech nabývají na efektu a entuziasmu výrazně konsonantního, citově prozářeného a procíťného v anabasistních pasážích violoncell s klarinety u Mahlera, či fléten, harfy a 2. houslí u Sibelia. Přestože jsme hovořili o brutalitě, vypjaté dramatickosti v Mahlerově větě, lze reflektovat i polaritní úkaz citově zjemnělého, půvabně lyrického opojení v příslušně lokálních intervencích především instrumentálních mikrostrukturálních interpolacích. Sibeliova rovina intonační čistoty současně nabývá na intuici rozšafného, lyricky sensitivního a bohatě instrumentálně pastelově zbarveného.

Faktura aneb Komplexita, či simplifiké hudebně výrazové sdělnosti

Hovoříme-li o faktuře obou částí, lze upozornit na určitou komplexitu v tutti vygradovaných pasážích s tematickou vrstevnatostí u Sibelia, či komplexitou tematické provázanosti v gradačně orientovaných instrumentálních strukturacích u Mahlera. Určitá komplexita tak dokonale vytváří příslušnou pointu zvukové koncentrovanosti, tematické organičnosti a mnohotvárnosti, dynamické heterogenity, či rytmicky bujaré impulsivity. Na druhé straně určitá simplicita hudebně vyjadřovacího stylu obou autorů vyznívá především v konsonancích, prodlevách, či hojné frekvenci ostinat v basových komplementárních figuracích. Faktura tak naplňuje hledisko tematické ucelenosti, rytmické výbojnosti, horizontální schematizace, melodické vybroušenosti, instrumentální zbarvenosti, či artikulaci intonační čistoty. Především rytmicky útočná ostinata v mahlerovské větě výrazně anticipují impulsivnost těchto rytmických figur u Stravinského. Za zcela relevantní analogové kompoziční postupy lze dále označit stylistiku plagálních závěrů v cadenzích, což lze doložit na příkladu 9. systému taktech číslo 89–90 u Mahlera, či 8. systému taktech číslo 74–75 v případě Sibeliovy věty. Apoteózní esprit tak koresponduje s bohatou fluencí kompoziční práce při střetávání melodické extenze s konstelací instrumentální makro a mikrostrukturální profilací.

Podoby codového vyústění

V obou případech lze dále upozornit na dramaticky vygradovanou čtyřiapadesátitaktovou codu s intervencí čtyřtaktového tématu v taktech číslo 26–29 u Mahlera a dvašedesátitaktovou codu u Sibelia s repetitivem hlavního osmitaktového tématu v taktech číslo 43–50. Taktéž traktace vedlejšího tématu a jeho repeticí lze spatřit u Mahlera v systémech číslo 2, 4, 6 a 7 v tónině f moll a d moll v exponujících šestitaktových tematických úsecích, či u Sibelia v systémech číslo 3, 5, 7 a 9 na pozici jemné koloristiky dřev a smyčců v pětitaktových vertikalizacích. Symptomatická se dále jeví funkčnost zakomponovaných výrazně legátových instrumentálních ploch ve schématu tříčtvrtečního, celého a dvoučtvrtečního taktu u Mahlera, či celého, šestiosminového a tříčtvrtečního taktu u Sibelia v mámvých senzualizacích diabazis orientované instrumentální a vertikalizační zpracovanosti. Též *circulatio* hlavního tématu z introdukčních partií nabývají na aspektu dílčích repetitiv v celém kontextu dílčí finální věty. Zabýváme-li se dále problematikou codového finálního vyústění obou vět, lze konstatovat, že v případě Mahlera toto vytvarování představuje symboliku boje lidského individua s životní osudovostí, sibeliovská extatizace pak extenzifikuje účín lidského opojení, elegance a šarmu v poklidném mezaforteovém finálním spodobnění. Tyto symbolické diskontinuity tak současně vyplňují kontrast v evoluci tématu, dynamické efektivitě, či instrumentální zabarvenosti a rafinovanosti. Zdůraznit je též možno grandiózní modelaci hlavního tématu v codě v tutti profilacích podbarvených dvojsměrně alterovanými septakordy na subdominantě v horizontu forteových dynamických relací u Mahlera, či fabulaci apoteózní roviny v traktaci hlavního tématu v codě na pozici vehementní gradace od *pianissima* v *mezzoforte* nad sledy mimotonálních dominant u Sibelia. Sibeliovo tutti sice nedosahuje hymnický tvarovaných parametrů u Mahlera, nicméně představuje okolnost působivě modelované fresky životní pokory a poklidné pastorality výrazně předjímající autorovy pozdější pastorální pastelace dechových a smyčcových nástrojů v pozdější skladatelově symfonické literatuře. Obě věty tak představují numinozitu citové vyzrálosti, emočního rozjaření, či kontrastně koncipované kontury vehemence, či subtility v podobě zředování zvukových parametrů jemnosti a průzračnosti u Sibelia, či zvukové zahuštěnosti a vyhrocené dramatickosti u Mahlera. Sibeliovské „*Cum grano salis*“ v konfrontaci s mahlerovským třetím symfonickým výtvozem se tak pozoruhodně střetává s eidetem Bergsonovy vitality, mahlerovská nietzscheovská pompéznost a monumentalita s mentalitou oduševnělého pantarheismu.

Efekt virtuózní stylistiky

Oba námi reflektované artefakty dále představují okolnost neobyčejně intenzivního virtuózního vzletu. Toto tvrzení lze doložit zejména na příkladu ze 2. systému mahlerovské věty, kde skladatel exponuje virtuózní efekt na principu hojné traktace flažoletů smyčců v taktech číslo 19–28, 36–48 a 59–76, Sibelius opracovává dílčí finální plochu

v brilanci dvojhmatů v 1. houslích ve 4. systému taktech číslo 26–38 a 49–53. Identickými se dále jeví virtuózní sekvence fléten a klarinetů u Mahlera a smyčců a hobojů u Sibelia. Virtuózní extenze tak nabývá určitých relací v brilanci okázalosti při kombinaci jednotlivých nástrojových skupin s intenzivní akcentací na lehké době. Apoteózní symbolika se tak jedinečně střetává s modelací bohaté nástrojové virtuozity, či zvukové zabarvenosti. Virtuózní vzlet naplňuje své poslání i v případě gradačních ploch tutti ztvárnění v codových pasážích obou reflektovaných vět. Kombinace virtuozity s efektem instrumentální zabarvenosti v lyrických pasážích současně dotváří relevanci polychromatické vizualizace směřující k horizontu skrzjabinovské synestézie.

Symbolické divergence

Reflektujeme-li dále popis určité symbolické diverzifikace, lze postřehnout evokaci příslušného zakomponování idylických pasáží v Sibeliově větě v komparaci s realitou dramatické vyhocnosti v Mahlerově titulu. Sibeliovska profilace božské extáze současně plně koreluje s pragmatem skrzjabinovského vitalistního symfonismu, mahlerovská brutalita a drastičnost s některými expresionisticky laděnými kompozicemi. Tímto lze poukázat na vypjatou sensitivitu a elegičnost s expresionistickým výrazem v polaritě k sibeliovské rozkoši a nostalgii. Lze tak uvést, že polohy vášnivé sibeliovské podmanivosti tak lze protikladně konfrontovat s mahlerovskou rozervaností a absurditou. Sibeliovské ideály šlechtnosti, dobra, či ctnosti tak protikladně pózují v porovnání s mahlerovskou vypjatou sugestibilní egocentričností.

Horizont estetických aplikací

Z estetického pohledu je však třeba zdůraznit okolnost reflexe Croceovy⁹ intuitivní estetické koncepce s důrazem na cit, percepci racionální uvědomělosti a hlubokého prožitku při procesu noetické stránky hudebního artefaktu. Především dokonalý pocit vcítění dodává kompozicím horizont uvědomělé psychologizace, či platformy entuziasmu noblesy, ušlechtilosti, hrdosti, či působivé harmonizace. Krásno modelované struktury tak v obou případech vyzařuje v dokonalé konturaci tvaru a symboliky iluze a neobyčejné euforizace. Apoteózní rovina taktéž výrazně profituje při střetávání senzibilizace (Sibelius) s desenzibilizací (Mahler) při pohledu na instrumentální průbojnost, rytmickou rozjařenost, melodickou vytříbenost, či pozdně romantickou subjektivní působivost. Zdůraznit je též třeba aplikaci estetické Fechnerovy koncepce, což lze predikovat na problematiku percepcie obou námi se zabývajících kompozičních titulů. Především princip jednoty a rozmanitosti nabývá příslušných propozic při reflexi tutti vygradovaných a tvarovaných konceptualizací, či drobných instrumentálních mikroelementarizací v podobě deminutiv

9 Blíže o estetické teorii viz SCHNIERER, Miloš. *Přehled dějin estetiky*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 1997, s. 158.

na bazi dílčích mezivět, což dotváří profit estetické krásyplné podmanivosti. Těž princip jasnosti formy a asociační horizont jasně dokládá úkaz neobyčejně intenzivně fabulovaného krásyplného estetického poznání. Postřehnout lze i aspekt Freinfellsovy¹⁰ esteticko-psychologické linie, který lze aplikovat v souvislosti s imaginativně verbální hermeneutikou obou hudebně uměleckých reflektovaných titulů.

Melos filosofické hloubky při reflexi apoteózního poznání

Zabýváme-li se otázkou filosofického významu obou částí, lze vydedukovat styčné body rousseovské přirozenosti, či neoplatonské očisty v souvislosti s apoteózní exaltací. Ideály feuerbachovské touhy po blaženosti se stávají numinózními především v sibeliovské práci, naopak sártrovský vypjatý existencialismus naplňuje horizont neobyčejného filosofického odevzdání v mahlerovské titánské symfonické fresce. Obě kompozice tak současně nabývají na rituálu extravagantní působivosti intenzivního psychologického ponoru v souvislosti s aplikací s freudovskou psychoanalytickou reflexí, což současně dokresluje kolorit recepce hluboce psychologicky extenzifikovaného s oduševnělou subjektivizací při procesu edukace individuálního prožitku a sebereflexe. Ideály emočního rozpoložení, či harmonizace (Sibelius) a disharmonizace (Mahler) taktéž spodobňují konfrontaci reality s irealitou při procesu aplikace hudebně rétorické figurativní hudební sdělnosti (circum dare coronare u Sibelia, či anabasis u Mahlera) s eidetem extatickosti (Sibelius) a mysteriozity (Mahler). Atributy vypjatého altruismu u Sibelia, či dramatické vyhrocenosti u Mahlera taktéž představují hledisko sociologizujícího uvědomění v souvislosti s filosofičnem citové hloubky a neobyčejně vitální apoteózní excitace s nuancemi heroična a okázalosti. Na relevanci též nabývají výrazně vyklenuté melodické oblouky v tutti v gradačních rovinách, což lze akceptovat jako úkaz emoční vypjatosti, konfluency kompoziční naléhavosti a efektivity.

Sumarizace principu modelace apoteózních struktur

Provedeme-li následující klasifikaci apoteózní strukturace, lze identifikovat roviny tohoto poznání na pozici následující sumarizace. Apoteózní roviny v obou kompozicích tak vyznívají na principu:

- dramatického oduševnění
- hymničnosti a patetičnosti
- extatické konturace
- senzibilizace a desenzibilizace
- dramatické heroičnosti

¹⁰ Ibid., s. 141.

- lyrické meditativnosti
- vehemence racionality
- tematické mnohvrstevnatosti
- dynamického vlnění
- postupného rozvíjení myšlenkového jádra v hojných climactikách o malou tercii
- monumentálních tutti vygradovaných forteových profilací
- zvukové sytosti
- několikataktoových heteronomií
- čtených augmentací tématu
- čtených legátových strukturací
- tematické blokivosti
- symboliky životní oduševnělosti
- dynamických erupcí pozounů
- trubkových sforzatových relací
- subtilních etophonizací v mezivětech
- zvukových izolací
- zřetřování, či polaritně zahuřřování zvukové složky
- melosu grandióznosti, vehemence a extatiky v kontrastu k subtilní instrumentální miniaturizaci
- expresivní podmanivosti
- oscilacích metaleptiky s noematikou
- harmonických schematizací
- konfrontace tutti extenzí se simplicitou
- vypjaté gradačního tutti ve vyklenutých melodických obloucích v codacích a jejich repertoriích
- polychromatického kouzla intenzivně zabarvených zvukových brilancí v kontextu anticipace skřjabinovské synestézie

Závěř

Závěřem této stručně koncipované studie tak lze shrnout, že Mahler a Sibelius ve svých symfonických prvotinách se jeví jako dokonale vyzřělé kompoziční osobnosti s plně rozvinutou kompoziční originalitou s reflexí variability apoteózních profilací s nuancemi citově vyzřělého, extaticky jímavého, či spiritualistně mámvého. Metodologický postup při koncepci této studie jsme profilovali na principu juxtapozice příslušného materiálu, při jehož realizaci jsme dospěli k analytické systematizaci hudebně výrazových prostředků obou reflektovaných částí a dále jsme stanovili klasifikaci apoteózních rovin. Apoteóza tak v obou případech vytváří úkaz finální tematické propracovanosti, symboličnosti, či neobyčejného psychologického intenzivního odevzdání. Rovinu apoteózního poznání jsme dále koncipovali na půdorysu analýzy struktury s postřehnutím některých zvukových a tematických paralelizací. Lze tak shrnout, že emancipace apoteózních struktur

současně dotváří kolorit citově vyhraněného, dramaticky svérázného, či zvukomalebně působivého, což dotváří úhel pohledu na zvukovou a instrumentální vyváženost a kompatibilitu. Obě reflektované věty tak vytvářejí úkaz neobyčejného kompozičního mistrovství.

Bibliography

- ABRAHAM, Gerald. The Symphonies. In ABRAHAM, Gerald (ed.). *The music of Sibelius*. New York: W. W. Norton, 1947, s. 14–37.
- BEKKER, Paul. *Gustav Mahlers Symphonien*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1921.
- DAHLHAUS, Carl. Geschichte eines Themas: zu Mahlers Erster Symphonie. In DROYSEN, Dagmar (Hrsg.). *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussische Kulturbesitz*, 1977. Berlin: Merseburger, 1978, S. 45–59.
- DIETHER, Jack. Blumine and the First Symphony. *Chord and Discard*, 31, 1969, s. 76–100.
- DOWNES, Olin. *Sibelius the Symphonist*. New York: Philharmonic-Symphony Society of New York, 1956.
- GRAY, Cecil. *Sibelius: the Symphonies*. London: Oxford University Press, 1935.
- ISTEL, Edgar. *Mahlers Symphonien*. Berlin: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, 1910.
- KREBS, Dieter. *Gustav Mahlers Erste Symphonie. Form und Gehalt*. München: Katzbichler, 1977.
- MEYER, Alfred H. Sibelius: Symphonist. *Musical Quarterly*, 22, 1936, s. 68–86.
- SALMENHAARA, Erkki. Sibelius die Entwicklung des Symphonikers. *Österreichische Musikzeitschrift*, 20, 1965, S. 8–13.

