

Carl Erik Kühl

DE JORDISKE TONER

Foredrag om Gustav Mahlers musik

Af de følgende fire artikler udgør 1. *Mahlers symfoniske univers*, 2. *Das Lied von der Erde* og 3. *Musik som en studie i forstilling og afsløring* tre let bearbejdede versioner af *Tre forelæsninger om Mahlers symfonier* (1973). 4. *Das Irdische Leben* (1991) har ikke tidligere været publiceret.

Århus, marts 2002.

1. Mahlers symfoniske univers

At komponere er en *indgriben* såvel som en *indfølen*. Begge er altid og nødvendigvis til stede, men de kan være underordnet hinanden. Og således bliver det muligt at tale om to i grunden forskellige komponisttyper.¹

Den ene hører med den største finhed, hvor musikken vil hen, når den får lov til helt at være sig selv. Og han hører det i og udfra det enkelte motiv, de mindste kim. Han er musikkens tjener, men en tjener med en mageløs sans for, hvad og hvorhen hans herre vil. Og han bestemmer da også selv - i overensstemmelse med sit gemyt - hvilken herre, han vil tjene. Af de millioner af musikalske organismer, som skjuler sig hinsides horisonten, fremlægger han den, som også oprindeligt taler til *ham*. At bindes af den første takt på papiret er for ham den største, højeste frihed, for så vidt det jo er den højeste meningsfuldhed.

Den anden komponisttype har samme sans for, hvor musikken selv vil hen, men han vil bringe sig selv til verden *i* musikken - og ikke blot *igennem* musikkens virkeliggørelse som *komponeret*. Derfor må han gøre det, som udtrykkeligt trodser, hvad musikken selv vil. Menneskeligheden manifesterer sig

tydeligst over for det, som er eller synes naturgivet, i indgrebet over for naturligheden; i negationen af det, som allerede er; i overskridelsen af det, som ved at være indhold, drager grænser imellem det, som hører med, og det som ikke hører med. Komponisten bliver da ikke musikkens tjener, men fremdeles heller ikke dens herre; han må først *tjene* musikkens organiske liv, før det bliver muligt for ham at sætte sig op *imod* det; positionen må formuleres, før der kan blive en negation; grænsen må drages, før den kan overskrides. Og selve indgrebet foretager komponisten med mulighed eller skal vi mon sige risiko - for at hans subjektive indsats over for det organiske objektiveres som en ny organisme på et højere plan - dvs. i en større sammenhæng. Det er netop, hvad der sker i Haydn-menuetten eks.1, når de udplukkede takter ses - retmæssigt - på deres plads i satshelheden: Den "skæve" betoning af tre-slaget i takten viser sig at være en idé i satsen, som blot finder det naturlige kulminationspunkt for sin udfoldelse umiddelbart før slutkadencen ved bortfjernelsen af det, som optakten t.44 er optakt til. Ønsker komponisten virkelig at være personligt til stede i sin musik - og derved i inderlig forstand at gøre den til *sin* musik - kræver det en aktiv og stadig kamp.

Menuetto
Allegro

Eks.1

Dette eksempel fra Haydns symfoni nr. 104 i D-dur er et i enhver henseende klassisk eksempel på komponistens personlige tilstedeværelse i musikken gennem overskridelse, indgreb, negation. Ingen musikalske kræfter - harmoniske, metriske eller andre - fremtvinger pausen tt.45-46. Pausen er tværtimod i konflikt med de musikalske kræfter. Kræfter kan imidlertid kun overvindes af kræfter. Disse må da søges uden for musikken: hos komponisten - eller er der andre muligheder?

Der findes næppe nogen komponist, der fører denne kamp så indædt som Gustav Mahler. Dennes musik er aldrig, hvad den giver sig ud for at være. Ikke fordi Mahler er betaget af uægtheden eller det ubogstavelige. Men fordi hans engagement er af moralsk natur og som sådan kræver hans personlige tilstedeværelse. Og denne personlige tilstedeværelse forudsætter, som vi har set det, at musikken giver en organisk fremtoning, som komponisten da kan melde sig i et modforhold til. Ses denne organiske fremtoning hos Mahler som væsen i stedet for som fremtoning, bliver musikken triviell. Men ser vi hinsides den organiske fremtoning, ser vi også dybere. Vi ser trods, flertydeliggørelse, udviskning, overskridelse i sit menneskelige udspring.

Kun i negationen kan komponisten overhovedet være til stede i musikken. Tidligere romantiske og klassiske komponister - de sidste naturligvis i mindre grad end de første - overskrider ofte det organiske rum udtrykkeligt, men de bøjer sig lyttende af for en organisk forening af det uorganiske på et højere plan. Dialektikken kender sine grænser. Den første plet på kaffedugen beretter om menneskelighed. Den anden måske ligeså. Men begynder pletterne at danne et mønster, ophører de med at være ... pletter. Romantikkens komponister - med Brahms som tydeligste eksempel - ønsker at være troværdige i almen forstand, samtidig med at de er personlige og sanselige i deres tale. Mahler frasiger sig troværdigheden. Det er det utrolige ved hans musik.

Mahler er aldeles ikke bundet af værkets første takter. Han gør ganske vist ikke, hvad som helst der måtte falde ham ind, men han gør på den anden side heller ikke det, de første takter beder om og måske giver os lov til at forvente. (Se eks.2.) Og skulle en overordnet mening vise sig i den måde, han negerer de første takter på - og en sådan mening vil altid ligge på lur - negerer han også den. I sin yderste konsekvens fører denne kompositions måde til en ophævelse af værk- eller endog satsbegrebet. Så vidt går Mahler af gode grunde ikke. Det skal stadig være meningsfuldt, at dette stykke musik optager dette tidsrum og slutter netop her. Satsen skal være en genstand - en helhed, som komponisten skaber ved at kæmpe med den. Negationen bliver den musikalske drivkraft, som over for den fremtonende motiviske, tematiske, tonale etc. sammenhængs forsøg på at give os nøglen til værket i skikkelse af en kim i de første takter - og de næste, og derpå de næste - forlægger værkets tyngdepunkt til *slutningen*. Mahler fører ikke negationen til sin yderste - og rent destruktive - konsekvens, men han fører den *til ende*.

Bedächtlig
Nicht eilen
grazioso

un poco ritard.

1. VI.
2. VI.
Vla.
Vlc.

pp
espress.
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p

Eks.2

Dette eksempel fra 4.symfoni viser, hvorledes der blot skal tre toner i følge til, for at musikken kan trodses. 1.vl. spiller i enhver henseende "hen" til tonen G på anden fuldtakt. Der er tale om trinvis bevægelse fra femte mod første trin, der er cresc. og rit., og der er til og med gliss. fra ledetone til grundtone. Og *alligevel* falder melodien ned i pianissimo - den hidtil svageste styrkegrad - lige så vel som harmoniseringen af satsen først tager sin begyndelse på taktens anden ottendedel, dvs. på en særdeles ubetonet taktid.

Eksemplet illustrer også på en morsom måde, at Mahlers musik lever af negationerne; De helt usædvanlig mange og udførlige direktiver angående spillemåde og udtryk, som jo er et gennemgående træk ved et Mahler-partitur, står der, fordi de ikke er selvfølgeligheder, der blot konstitueres ved eller giver sig af den "organiske" kontekst. Musikeren vil - så længe ikke andet påpeges - spille noderne loyalt over for den mening, de giver som gestalt. Mahlers musik *er* et brud på en sådan loyalitet. Derfor direktiverne.

Symfonikken giver sig historisk af *suiten*. Ethvert bal er som abstrakt musikalsk forløb - dvs. i sin rene satslighed - en *følge af satser*. Disse påpeger undertiden noget ved hinanden, som ville være forblevet skjult, om ikke satserne havde haft denne "udadvendte" tendens. At *komponere* på dette musikalske potentiale er at komponere i et symfonisk rum. Symfonikken er godt nok i pagt med det aristoteliske begreb om "enheden i mangefoldet", men med den væsentlige

tilføjelse, at mangefoldet selv er en række enheder, der i enhver henseende *kan* stå alene: de lukker sig ved egen kraft og eget indhold om sig selv, og de afgrænser sig ved spontan kontrastdannelse *over for* og kropsligt set ved pause *imod* de omkringstående satser.

Den klassiske symfonik kulminerer med Haydn, Mozart og Beethoven, og den videreføres loyalt og dog originalt af Brahms. Klassikken sammenknytter satserne i *følgerelationer*: 1.sats leverer det, som de øvrige satser reflekterer på og i mere eller mindre streng forstand er en følge af. Nøjagtig som 1.sats selv er en følge af noget, som blev lagt blot i de allerførste takter: et tema, et motiv eller blot en gestalt. Denne symfonik har ét medfødt problem, men tilføjes hos Schubert, Brahms og andre yderligere et problem, der giver sig af romantikkens væsen.

Det medfødte problem er finale-problemet: Lad gå med, at alt giver sig af dette lille frø, så længe talen er om udvikling, vækst, udfoldelse. Men hvor og hvorfor - og hvorledes - kan den symfoniske *slutning* forbinde sig i følgerelationer med det foregående. Vi kan få en sats til at slutte. Hvordan får man en symfoni til at slutte? Hvordan bliver en satsslutning tillige til en symfonisk slutning?²

Det romantiske problem i symfonikken, når denne tænkes i følgerelationer, har at gøre med kravet om komponistens personlige tilstedeværelse i sin musik gennem negationen: Hvis det, som kommer, negerer det, som var, og selv skal negeres igen og så fremdeles, bliver det stadig vanskeligere at fastholde det symfoniske udgangspunkt som det, resten følger af. Derfor siger Wagner, at symfonien blev ført til ende med Beethovens niende. Og Brahms beretter selv, at han skriver med mesteren kiggende over skulderen - en fornemmelse, der har været særlig påtrængende for ham i det symfoniske gebet.

Wagner skriver jo heller ikke symfoniske mesterværker. Men "åndsfællen" Liszt gør det. Han løser konflikten ved at knytte de enkelte satser sammen til ét stort forløb. Det er således en satsmæssig logik, der står til rådighed ved afslutningen - afrundingen - af det symfoniske værk. Men herved komponerer Liszt heller ikke længere "symfonisk", således som vi ovenfor har defineret dette begreb.

Et egentligt symfonisk alternativ leveres snarere af Bruckner. Hvor klassikken drager konsekvenser af noget, som i begyndelsen gives i sit væsen, bliver den Brucknerske drivkraft nok så meget anelsen om et mål forude. Klarheden er ikke et udgangspunkt, men noget som må tilkæmpes. Hermed er finaliteten bragt til verden som symfonisk princip.³⁾ Stadig tænker Bruckner dog klassicistisk i betydningen: arkitektonisk. Bueformen bliver frasens, satsens såvel som værkets gestalttype. Den langsomme *midtersats* kaster forklarelsens lys bagud og

forståelsens lys fremad, hvor den klassiske symfoni overlod det til *begyndelsessatsen* at bestemme og belyse de følgende satser.

For den, der som Mahler fører det personlige indgreb helt igennem, således at dialektikken først standser, hvor hensynet til værksligheden - at dette forløb ved sig selv er én ting - er i fare for at blive tilsidesat, må konsekvensen imidlertid blive, at værkets tyngdepunkt forlægges til *slutsatsen*. Hvor musikken standser, må også dialektikken standse - og omvendt. Det plan, som negationen efterlader os på, bliver også centret, som kaster forklarelsens lys. De foregående satser fremtræder tilsyneladende uden indbyrdes forbindelse - ja, de fremtræder undertiden direkte som groteske i deres sideordning. (Overgangen fra 1. til 2. sats i 9. symfoni er typisk for en sådan opstilling). Slutsatsen, endemålet, finalen afslører forbindelsen: alle de foregående satser kredser på hver sin måde om slutsatsen, og ved således at relatere sig til et og samme punkt forbindes de foregående satser tillige indbyrdes.

"Finale-symfonien" kaldes denne form undertiden. Den er på en gang i pagt med den Mahlerske inderlighed og med ideen om, at det skal være meningsfuldt, *at* og *hvorfor* der ikke kommer flere satser. Samtidig er den sofistikeret og stiller store krav til den som vil opleve musikken: Hvor den klassiske symfoniske udvikling giver en *umiddelbarhed* i forståelsen ved, at det, som klinger netop nu, er en følge af noget, som allerede har tilbudt os fortrolighed (1.sats, temaet, begyndelsesmotivet), bliver finale-symfoniens udvikling først *middelbart* forståelig; det, som klinger nu, vil vi først forstå på et symfonisk plan, når finalen er lagt an; musikken blotter først sit væsen, når den er fortidig!

Mahlers symfoni udfylder en verden, men afslører først *hvilken* i finalen. De foregående satser omfatter - fatter om - det, som lægges blot i finalen. Den mere klassisk *formende* Sibelius diskuterede engang symfoniens væsen med Mahler og udtrykte sin fascination over dette, at noget mægtigt kan blive til ud af næsten ingenting. Mahler svarede ham straks: "Nein, jede Sinfonie muss ein Welt sein. Es muss alles umfassen!"

2. Das Lied von der Erde

1. Det symfoniske aspekt

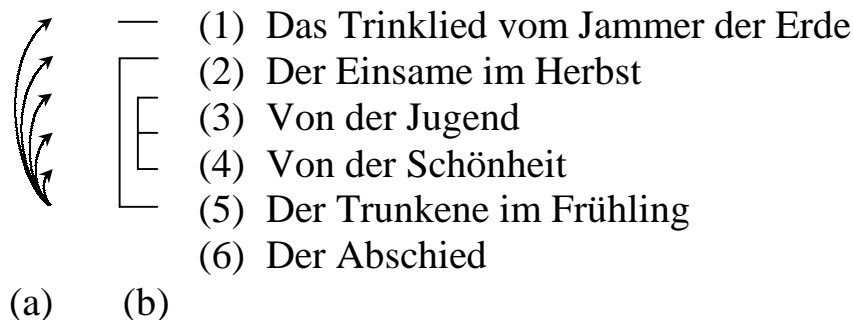
Das Lied von der Erde er klart nok en finale-symfoni. Ikke blot fordi sjette og sidste sang/sats i omfang kan måle sig med de fem første til sammen. Skulle varigheden være noget særlig væsentligt for tyngdepunktets forlægning til finalen, kunne f.eks. 4.symfoni aldrig gå som finale-symfoni, hvad den så sandelig er. Men først og fremmest på grund af det indhold, finalen har. Lad det i denne omgang være påvist ud fra teksten: De fem første sange handler om livets vægtigste nicher. Man *aner* også en grundstemning, som relaterer sangene indbyrdes, uagtet de er forskellige i emne, i glæde og sorg - og naturligvis i den musikalske behandling. Man aner, at tingene er anskuet med en bestemt sindsstemnings eller eksistentiel situations øje. Hvilken? Det påpeges i sjette sang. Fra højderne ser den ensomme vandrer tilbage og ned på livet. De fem første sange handler om, hvad han ser. I sjette sang reflekterer han over sin egen situation, hvorved vi også bliver klar over arten af det øje, som har set det foregående. Det er et afskedens blik; det ser jorden som noget, jeg i grunden hører hjemme *på*, som jeg aldrig fandt hjem *til*, og som jeg nu skal forlade. Jorden er fylde. Blikket, der vendes mod jorden, er tomt. Således også klangligheden i 1.-5. sang over for 6.sang.

Filosofien er en hjemlængsel. Den, som ikke kender til hjemlængsel, han kan ikke filosofere. Således siger Novalis. Den ensomme vandrer i *Das Lied von der Erde* er som mennesketype filosof. Han står selv uden for - men higende udenfor - det liv, han beskriver. Kun i refleksionen over sin egen ståen-udenfor finder han ind. Men der træffer han ikke livet, han træffer en knugende tomhed. Musikken påpeger dette: De fem første sange betjener sig af "kineserier" i tonesproget. Jeg siger "kineserier", fordi Mahler ikke har forsøgt at efterskabe et autentisk kinesisk tonesprog, men benytter sig af pentatonik, heterofoni og lignende -fænomener, som med større eller mindre ret opfattes af europæere som "kinesiske" - til at give fremmedheden som grundstemning. I sjette sang reflekterer filosofen over sin egen fremmedhed. Det opstår der ikke en ny fremmedhed ved - det er det, der gør filosofen til filosof - og kineserierne forsvinder. Men noget andet kommer ikke til - klangrummet tømmes slet og ret. At refleksionen er inderlig og øjeblikkelig,

ses også ved, at sjette sang ikke som de øvrige underkastes den fiksering, der giver sig af den strofiske form.

Teksten såvel som musikken giver belæg for også at stille første sang for sig selv i analysen af den symfoniske sammenhæng. 1.sang kan siges at have en programmatisk placering. "Das Trinklied vom Jammer der Erde" var også oprindeligt tænkt som værkets titel. 2. og 6. sang kan herefter betragtes som den tragiske ramme om livets tre lyse sider: ungdom, skønhed og forår. Dog også i de tre lyse sange er knugetheden til stede. Ungdommen og skønheden skildres nok idyllisk. Men prisen er, at fortælleren må stå helt udenfor. Foråret behandles i jegform, men det er til gengæld ikke de grønne enge, der står for tur, men "Der Trunkene im Frühling" - og sangen munder ud i et: "Was geht mich denn der Frühling an? Lass mich betrunken sein!" Den fordrukne er til stede om foråret, men han synger ikke om emnet: forår.

Også ved at tematisere et "vi" placerer 1.sang sig for sig selv. Det er som om denne sats rækker tilbage efter det store fællesskab i 8.symfoni ("Lad os forestille os, at alt bryder ud i sang!", siger Mahler om tilgangen til 8.symfoni). Men samtidig er det en solist, der udtaler dette "vi". I resten af *Das Lied von der Erde* er der kun et "jeg", indtil 6.sang skimter et "du". Denne udvikling modsvares af instrumentationens forløb fra noget, der i 1.sang stadig har klare reminiscenser af "det store orkester", til det mere kammermusikalske i de følgende satser.



Eks.3

Dette eksempel giver en skematisk fremstilling af de ovenfor omtalte symfoniske strukturer i *Das Lied von der Erde*. (a)-figuren viser den symfoniske struktur, der er finale-symfoniens. (b)-figuren viser den symfoniske struktur, der giver sig af 1.sangs programmatiske placering.

2. Værkets tilblivelse

I sommeren 1907 bliver Mahlers datter syg og dør. Alma, hans hustru, hidkalder sin mor. To dage efter barnets død falder Almas mor om på stranden: hun har set ligkisten blive båret ind i huset, hvor det døde barn stadig ligger. Alma selv var også alvorligt syg

Man får altså fat i en læge. Da denne har forordnet sine anvisninger til Alma og hendes mor, foreslår Mahler - nærmest for at lette på stemningen - at lægen også skal undersøge ham. Nu har der været så meget sygdom - sundheden må stå for tur!

Lægen optager den lette tone, men alvoren er der dog ingen tvivl om, da han siger: "Na, auf dieses Herz brauchen Sie aber nicht stolz zu sein!" Diagnose: en dobbeltsidig hjertelidelse. Mahler havde kun få år igen.

Nogle år i forvejen havde en beundrer tilsendt Mahler den af Hans Bethge nyligt oversatte "Die chinesische Flöte", en samling af tusind år gamle kinesiske tekster. Nu var tidspunktet kommet til at realisere disse i det Mahlerske univers - en "gammel" plan, som ved Mahlers egen dødsmærkning fik endnu en dimension.

Som man må tænke sig det ved andre af Mahlers symfonier, er også *Das Lied von der Erde* påbegyndt - projekteret - som lied-cyklus eller blot lied-samling. Før eller senere slår det over og bliver et symfonisk anliggende. Mahler havde oprindeligt tænkt sig at kalde samlingen ved 1.sangs navn "Das Trinklied vom Jammer der Erde" - en vanlig praksis i forbindelse med lied-samlinger - eller med reference til Bethge's titel "Die Flöte aus Jade". Da det symfoniske anliggende viser sig for ham som det, han allerede *står* i, vælger han den endelige titel: "Das Lied von der Erde".

En ganske ejendommelig - men nok så uvæsentlig - beretning går om Mahlers genkendelse af symfonikken i sit værk. Store symfonikere som Beethoven, Schubert og Bruckner dør efter deres niende symfoni. Nu så Mahler sig pludselig i færd med at skrive *sin* niende symfoni. Mahler var ikke beredt på at dø - om end han måske heller på noget tidspunkt har været egentlig beredt på at leve; de to ting har det med at følges ad. Mahler, som i sig rummede både den dybe tænder og den naiveste overtro, søgte at komme skæbnen i forkøbet ved kun at vise ham titelbladet. Der stod ikke "9.symfoni", men "Das Lied von der Erde". Skæbnen accepterede. Mahlers tilstand bedredes langsomt, men tilsyneladende også sikkert. Et årstid efter turde han skrive sin niende. Den ville ikke blive den sidste -

helbredet skulle nok holde til en tiende med. Det gjorde det som bekendt ikke. Endnu en stor symfoniker - måske den sidste - dør efter at have skrevet sin niende symfoni.

Den fremmedhed hos det enkelte menneske, som *Das Lied von der Erde* skriver sig af, er ikke noget, Mahler først trænges af, idet han selv stilles over for en snarlig død. Mahler har om sig selv sagt: "Jeg er fremmed som bøhmer blandt østrigere; som østriger blandt tyskere; og som jøde i verden!". Freud, der er født omtrent samtidig med Mahler og ganske nær Mahlers fødeby, kan på mange måder siges at skabe ud af en lignende fremmedhed. Og det er fristende at tænke sig, at det er en lignende fremmedhed, der foranlediger den tredje store senromantiske jøde, Karl Marx, til den globale tænke måde, som er hans!

Døden kendte Mahler også ganske godt. Størstedelen af de 11 søskende døde tidligt af difteri, af hjerneskader eller begik selvmord. Og moderens død – i Mahlers niogtyvende år - overvandt han aldrig.⁴ Vi ser jo også Mahlers tidlige symfonier gennemstrømmet af dødsproblematik. Allerede med 2.symfoni er dialektikken nået til opstandelsen! Døden er noget, man kan kæmpe med - som i 1. og 6.symfoni - som kan forbindes med en paradisiske opstandelsesvision - som i 2., 3., 4. og 8.symfoni - og som tillige kan opfattes som tilgangen til den moderlige natur, hvoraf vi alle er født, hvor vi egentlig hører hjemme, og som vi har lov at længes efter. Dette er alt sammen inderligt nok i Mahlers tidligere værker. Anderledes bliver det dog, når livet ikke længere ligger foran som noget, der kan administreres med døden for øje, dvs. når døden selv taler til det enkelte menneske. (Eksempelvis kan man kun *længes efter* det, man allerede er *langt fra*.) De nære ting - således kaldes de jo - bliver først udtrykkeligt nære, når vi fjernes fra dem. Jorden selv er først at elske for Mahler i det øjeblik, hvor den viser sig som noget ikke-selvfølgeligt - og viser sig udtrykkeligt som sådan.

Mahlers måde at vende sig mod det konkrete falder på forunderlig måde i tråd med de vilkår, hans skabende personlighed befandt sig i efter fuldbyrdelsen af den ottende symfoni. Med denne kolos var den koriske ekspansion af orkestret ført til sin yderste grænse. Alene praktisk ville det være umuligt at udvide orkesterapparatet mere. Differentieringen underordnet sammensmeltningen: denne vej var ikke længere. Vi ser da, at Mahler helt i overensstemmelse med de øvrige forudsætninger for *Das Lied von der Erde* frasiger sig den store organiske sammensmeltning som fundamentet for orkestral skrivemåde. Følgelig nøjes han med et mindre – om end ikke just lille - orkester, og skrivemåden bliver mere inderlig, mere kammermusikalsk. Med en hidtil uset frihed forløber i det mindste de fem sidste sange polyfont i såvel melodisk som "akustisk" forstand⁵. Instrumenterne eller instrumentgrupperne er ikke blot alene - de er også

ensomme! Kravet om organisk klanglig sammensmeltning er for resten begrænset i sin gyldighed til Vesteuropa og her endda til få århundreder. Den friere, kammermusikalske polyfoni kan således i den kulturelle situation, den skrives ind i, gå for et fremmedartet - et esoterisk - træk. En typisk romantisk tekstur - et orkester, der deler sig op i en baggrund, der går de harmoniske ærinder, og en melodi, der træder op på denne baggrund - findes langt sjældnere i *Das Lied von der Erde* end i Mahlers tidligere værker. Ofte når der forekommer egentlige akkordblokke, opløses de klart og hurtigt i selvstændige stemmer. (Jvf. f.eks. 1.sang, tt.13-15, hvor tre selvstændige klanglegemer skiller sig ud i C-dur akkorden efter kadencen S-T i C-dur.)

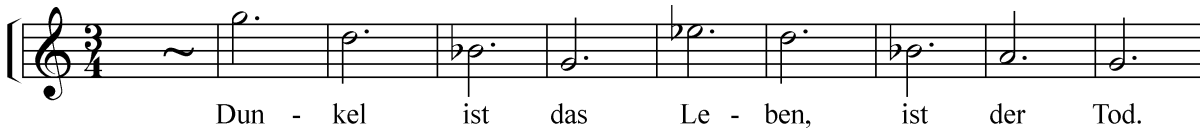
Alt dette lader sig kun gøre, idet Mahler samtidig går forbi den tonale, romantiske harmonik. Alternativet ligger lige for: inddragelsen af den esoteriske pentatone skala. Denne skala har udover netop at være typisk for kinesisk musik en række væsentlige musikalske egenskaber: Den høres af europæere - og Mahler er og skriver for europæere - lige godt i dur og mol. Den har ingen halvtonetrin, hvorved det harmoniske affinitetsfænomen, som Mahler selv har været med til at skrive til den yderste rand før ophævelsen, må vige. Det sker kun lokalt i *Das Lied von der Erde*, bevares. Men hvor det sker, befordrer det en tilstedeværelse i øjeblikket, som er i pagt med grundstemningen, og som den affinitive harmonik med sit "forfald til fremtiden" forliges dårligt med.

"Erde-motivet" (eks.4) er selv en tretonegruppe fra en pentaton skala.



Eks. 4

Mahlers pentatonik i *Das Lied von der Erde* illustrerer for resten endnu en gang, at kineseriet er et middel: Når som helst Mahler finder det betimeligt modellerer han sig en slags "mol-pentaton" skala. Se f.eks. 1.sangs omkvæd, hvor skalaen G A B D E s G - afledt af G A H D E G - optræder i pointeret sammenhæng (eks.5). En sådan skala har intet med "rigtig" pentatonik at gøre; den rummer halvtonetrin (dvs. mulighed for ledetonemæssig affinitet); den rummer dissonante (formindskede/forstørrede) intervaller; den er kort sagt typisk tonal og europæisk.



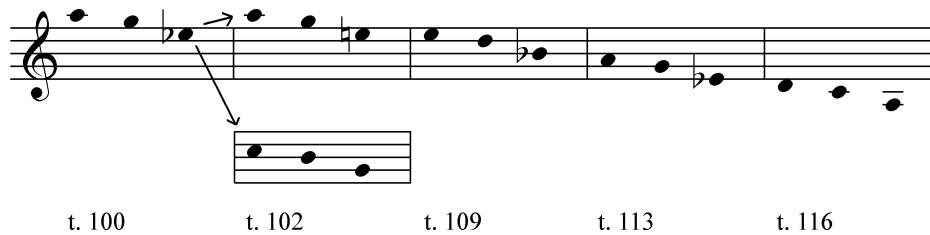
Eks. 5

3. "Das Trinklied vom Jammer der Erde"

Denne sang - sangen om jordens jammer - er både sang som *sangligt indhold* og sang som *afsyngning*, dvs. den akt, hvorved det sanglige indhold bringes for dagen. Samtidig handler sangen *om* sin egen afsyngning. Hvortil kommer, at afsyngningen på et tidspunkt forstyrres af noget for afsyngningssituationen - men ikke for indholdet - fremmed. Det er altså en ganske indviklet sang - indviklet allerede i sin ontologi.

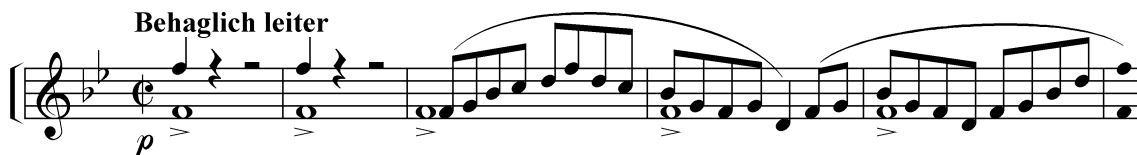
Sangen er en drikkesang, og den afsynges selvsagt i venners lag. Både afsyngningen og indholdet foregår i, h.h.v. omhandler et "vi". Hermed etableres - som det tidligere er nævnt - en reference til 8.symfonis store koriske fællesskab. Dette "vi" er ophævet i de efterfølgende satser, og 1.sang kan siges at danne en overgang mellem 8.symfoni og *Das Lied von der Erde* i dette værks udfoldede væsen.

Værket eksponerer øjeblikkeligt og utilsløret tre-tonegestalten A-G-E: "Erde-motivet". *Horisontalt* møder vi motivet i egentlige guirlandedannelser; som gruppe genkendes motivet let, idet satsmetret er tredelt og tilknyttet forskriften "Allegro pesante (Ganze Takt, nicht schnell)". Eks.6 giver en skematisk fremstilling af tretone-guirlanderne tt .100-116. *Vertikalt* genkendes motivet let, idet det strukturelt er typisk for den pentatone samklang. For øvrigt er det et spørgsmål, om ikke netop *Das Lied von der Erde* - og her især 1.sang - er det værk inden Schönberg, der kommer dennes idé om det vertikale som et grænsetilfælde nærmest.



Eks. 6

Den egentlige pentatone skala kan som nævnt udlægges tonalt i både dur og mol. Det er klart, at 1.sang i hovedsagen udlægger pentatonikken i mol, mens f.eks. 3.sang (eks.7 viser begyndelsen) hovedsageligt udlægger den i dur. Molstemningen suppleres ved eksponeringen af den syntetiske "mol-pentatone" skala, som i 1.sang modelleres gennem transformationer af og inden for tre-tonemotivets guirlandiske væv. Det er a-mol, der er satsens toneart: Mahlers tragiske toneart. Vi husker, at 6.symfoni - "Den Tragiske" - har a-mol som hovedtoneart. Og hvis vi forbinder lidelse med mol og tillige accepterer a-mol som noget elementært - idet den kan bringe sit væsen for dagen uden løse fortegn - er der givet et fingerpeg i retning af den forudforståede grundstemning.



Eks. 7

Ellers tegner det jo gemytligt. Venner, som er sammen. Venner, som drikker sammen. Venner, som har så god tid sammen, at de også kan give plads for en sang, inden de svinger den gyldne pokal. Nok forkynder sangeren, at han vil synge om sorg, men "... das Lied vom Kummer soll auflachend in die Seele euch klingen." Sangen skal klinge i latter i vore sjæle. Vores gode humør skal han rigtignok ikke ødelægge nu, hvor vi skal til at have det hyggeligt. Tværtimod. Ved at synge om lidelsen understreger han situationens karakter af overskud. Kort sagt: situationen er kultisk. Men lad os nu forsøge at følge udviklingen i sangen og i afsyngningen.

Das Trinklied vom Jammer der Erde

Schon winkt der Wein im gold'nen Pokale,
 doch trinkt noch nicht, erst sing' ich euch ein Lied!
 Das Lied vom Kummer soll auflachend in die Seele euch klingen.
 Wenn der Kummer naht, liegen wüst die Gärten der Seele,
 welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang.
 Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Herr dieses Hauses!
 Dein Keller birgt die Fülle des goldenen Weins!
 Hier, diese Laute nenn' ich mein!
 Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
 das sind die Dinge, die zusammen passen.
 Ein voller becher Weins zur rechten Zeit
 ist mehr wert als alle Reiche dieser Erde!
 Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Das Firmament blaut ewig,
 und die Erde wird lange fest steh'n und aufblüh'n im Lenz.
 Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?
 Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen,
 an all dem morschen Tande dieser Erde!

Seht dort hinab!
 Im Mondschein auf den Gräbern
 hockt eine wildgespenstische Gestalt.
 Ein Aff' ist's!
 Hört ihr, wie sein Heulen hinausgellt
 in den süßen Duft des Lebens!
 Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen!
 Leert eure gold'nen Becher zu Grund!
 Dunkel ist das Leben, ist der Tod!

Sangen har fire "vers". Sat på bogstav giver den formen: A-A-B-A₁. Tredje vers er nærmest en gennemføringsdel. Første og andet vers er ved indre opbygning tæt tilknyttet hinanden. Andet og tredje vers lægger ved et langt mellem spil og ved differenser i indhold afstand imellem sig. Endelig er tredje og fjerde vers tæt forbundet ved fraværet af et mellem spil. Således kan satsen på et overordnet plan betragtes som todelt. Og to-deligen kan til dels belyses ved sin analogi med sonateformens basale to-delning i ekspositionsdel på den ene side, gennemføringsdel og reprise på den anden.

I første vers tager sangeren ordet og meddeler gemytligt, at han vil synge sangen om sorgen. Han fortæller også en smule om denne sorgs måde at nærme sig menneskesjælen på. Og han synger omkvædet, det filosofiske (heraklitiske): "Dunkel ist das Leben, ist der Tod."

I andet vers udtrykkeliggøres det konkrete fællesskab, hvori afsyngningen foregår. Til værten: "Du har vin i din kilder. Jeg har min lut. At slå lutten og tømme glasset: det er ting, der hører sammen." Og i overensstemmelse med drikkekulten forkyndes det, at et bæger vin til rette tid er mere værd end alle jordens riger. "Dunkel ist das Leben, ist der Tod.", hedder det på ny. Satsen er ved at lægge sig, klinge ud. Der svæves imellem dur og mol (t.191 ff.), og denne tvetydighed svarer måske til det i kulten aldrig blotlagte problem: Når et bæger vin er mere værd end alle jorderiger, skyldes det så, at drikkelaget er noget ophøjet, eller at jorderiger er noget fornedret - fornedret fordi det bibringer et skin af ophøjethed? Det må kulten i følge sit væsen afstå fra at tage stilling til - og at give denne afståen-fra-at-tage-stilling en tilforladelig ramme er dens egentlige opgave.

Men så giver det et sæt (t.203). Et pizzicato efterfulgt af energiske tremoli sætter satsen i bevægelse på ny. Det er svært at vide, hvad der sker på dette sted, i det øjeblik det sker. Men det afslører sig efterhånden som hele værkets syndefald: stedet, hvor den anslåede gemytlighed sættes over styr, og sangen bliver farlig.

Det, som sker, lyder ingenlunde voldsomt. Snarere tværtimod. Det store tutti, som i det mindste er blevet approksimeret i det foregående, forlades nu definitivt. Instrumenterne - især blæserne - lades alene tilbage og melder sig efter tur: trompet, eng.horn, klarinet. Musikken er blevet stille, men også eftertænksom og famlende. Det fandenivoldske, djærve, suveræne fra drikkevisens to første vers er blevet borte. Og ikke blot får instrumenterne lov til at fremtræde i deres individualitet, alene. De er også blevet ensomme. Det udtrykkeliggøres ved, at instrumenterne - når de står alene - *melder sig* ved et *kalde-motiv* (eks. 8). Og enhver samklang af individer er heterofon.



Eks. 8

Kalde-motivet, som det tager sig ud i eng.horn t.260 ff. umiddelbart inden sangeren på ny sætter ind. Eng.horn er allerede iflg. traditionen et "ensomhedens instrument" pga. ligheden med skalmejen og den dermed etablerede reference til hyrdens ensomme liv.

I denne sammenhæng - i denne stemning - giver sangeren sig til at filosofere. Det, som det hele har drejet sig om fra begyndelsen af, men som er blevet behandlet på en ufarlig måde, bliver nu udsagt. "Das Firmament blaut ewig ..." - det er netop denne indsats, der giver stof til melodien i udløbet af sidste sang, "Der Abschied". Det er ved denne indsats, syndefaldet bliver sig bevidst; og det er følgelig i en beslægtet, men ophøjet skikkelse, 6.sang giver musikken tilbage til stilheden efter afklaringen (se eks.9). Firmamentet vil evigt blåne, og jorden vil længe stå fast i universet og vække til live hvert forår. På denne jord hører vi hjemme. "Men hvor længe lever du, menneske?"

Da blev det sagt. Tvetydigheden blev ophævet: når vin er mere værd end jorderiger, er det fordi menneskelige bestræbelser i dødens perspektiv er forgæves. Det nære, det umiddelbare, nydelsen af vinen, er da at foretrække fremfor det, som skal tilkæmpes og forsvares, jordens riger. "Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen an all den morschen Tande dieser Erde!"

Med gemytlighedens forlis mister sangeren i det hele taget fodfæste. Nydelsen af de nære ting, som han lige har besunget, bliver nu til "det rådne uvæsen", som mennesket kan mæske sig i sine knap 100 leveår. Og tonaliteten er en stund (omtrent tt.316-325) helt ophævet. Vi har ofte skiftet toneart indtil nu, og vi har også haft en del mangetydigheder undervejs desangående. Men i forbandelsen er for første gang enhver tonalitetsfornemmelse frataget os.

Just på dette sted - t.326 - sker der noget, som ellers ud fra sin natur måtte være det mest udramatiske, som tænkes kan i musikken: reprisen sætter ind, vi "vender hjem" til a-mol, 4.vers begynder. Men er dette mon et vers, som oprindeligt har "hørt med" til sangen - sangen forstået som det, der kan projekteres afsunget som "Sangen om ..."? Sangeren synger nu om en abe, han netop har opdaget udenfor i måneskinnet på gravene. Et vildt dyr, som hyler besat af livets søde dufte. Hyler ikke sangeren med? Han er lokalt mere i pagt med den uhæmmede libido end

med et "epikuræisk" princip. Gemytligheden er ikke blot midlertidigt hæmmet, men er gennemskuet. Der er noget surrealistisk over denne identifikation med den dyriske libido, således som den fuldbyrdes i ordene "...in den süssen Duft des Lebens". Kromatisk bevægelse (dvs. amelodisk sang), højtone bygges på højtone (kulmination i hæmningsløshed) og absolut fravær af et tonalt centrum (dvs. ophævelsen af en topologi, der orienterer rummet i begreberne ude/hjemme) er den musikalske udformning af *skriget*. Og efter netop at have skreget sig selv ud giver sangeren sig selv en enkelt takt (t.366) til at skaffe sig luft til genoptagelsen af gemytligheden. To takter (tt.367-368) slæber stadig vildskabens brokker med sig, mens teksten er fremadrettet, gennembrydende: "Jetzt nehmt den ...". Men på ordet "Wein" (t.369) er vi i enhver henseende nået frem - altså: tilbage - hvor vi startede. Troværdigheden er det imidlertid så som så med."Nu er det tid, venner! Tøm bægret til bunds! Dunkel ist das Leben, ist der Tod! Alt er som før, men lyder anderledes. Og efter at alt har lagt sig på plads, får satsens sidste takt lov til at bære vidnesbyrd om sjælens kampe: slutakkorden er tonika, den er afsluttende, men den er tillige voldsom, den klinger dybt, den er uklar, og den er kort.

4. "Ewig, ewig ..." - og derefter.

"Das Firmament blaut ewig ..." - således lød den refleksion, der var i stand til at bringe problematikken frem på overfladen i *Das Lied von der Erde*. Samme melodi førte også "Die liebe Erde allüberall blüht auf ..." og "Ewig, ewig ..." i 6.sang. Eks. 10 viser de tre steder og angiver de konstitutive træk ved selve "Lebewohl-gestalten", som vi naturligvis allerede kender fra Beethovens sonate op.81a (eks. 9).

Adagio

Le - be - wohl

p *espressivo*

Eks. 9

a)  265
Das Fir - ma - ment blaut e - wig

b)  460
Die lie - be Er - de

c)  510
E - - - wig, e - wig

Eks.10

Eks.10 viser "Lebewohl-gestalten", således som den introduceres i 1.sang og afrunder værket i 6.sang. De konstitutive træk er den trinvist faldende bevægelse i brede nodeværdier III, II, I. trin i en durskala; anticipation af enten III eller II trin.

Samme motiv står også helt centralt placeret i den sælsomme niende symfoni. Tydeligst - og i egentligste forstand - er det til stede i 1.sats (herom senere) og 4.sats (se eks.11); men også 2.sats inddrager motivet – om end ved at udlevere det til spot (se eks.12).

4. sats, t. 2


Eks. 11

3. sats **Im Tempo eines gemässlichen Ländlers**

Eks. 12

Som fire-satset, ren instrumentalsymfoni synes værket umiddelbart mere traditionelt end *Das Lied von der Erde*. Men det er kun ud fra en meget overfladisk betragtning. Vi er allerede forbi, hvad tradition og naturlighed kan bære, når vi ser, at ydersatserne er de langsomme satser, mens midtersatserne er hurtige. Vi ser dernæst, at tonalitetsforholdet satserne imellem er "frit": D-dur, C-dur, A-mol og Des-dur. Ydersatserne er det umuligt at forene med nogen formskematisk betragtning. Midtersatserne er i så henseende klare, men de ironiserer til gengæld over deres egen skematisme.

Endnu tydeligere end *Das Lied von der Erde* knyttede an til 8.symfoni i sit udspring, kan 9.symfoni siges at indledes i umiddelbar forlængelse af *Das Lied von der Erde*:

1) Slutakkorden i *Das Lied von der Erde* - den typisk pentatonisk konstituerede akkord: durtreklangen med tilføjte sekst - er (t.6) første betonedede akkord i 9.symfoni.

2) Erde-motivet (se eks.4), som i *Das Lied von der Erde* er sidste melodiske tretone-gruppe (i obo og fløjte t.545ff. og t.551ff. - se eks.13), er første melodiske tretone-gruppe i 9.symfoni (se eks.14). Og tonefølgen er begge steder III, V, VI - en reversion af motivets oprindelige skikkelse i 1.sang af *Das Lied von der Erde*.

3) 6.sang af *Das Lied von der Erde* giver musikken tilbage til stilheden efter afklaringen. Musikkens melodisk-strukturelle momenter fortaber sig i ren klanglighed, og helt i tråd hermed - og med evighedskaraktøren i øvrigt - fører sangeren i sine tre sidste udsagn ikke Lebewohl-motivet igennem til I.trin som t.487ff., t.509ff. (se eks.9c) og t.521ff., men trækker sig tilbage efter at have nået II.trin. Helt i pagt hermed forekommer det da at være, at den stemme, der sætter 9.symfoni melodisk i røre (2.violin), netop tager udgangspunkt i det "reducerede" Lebewohl-motiv (se eks.15). Først i t.25, hvor den første melodiske helhed er

bragt til ende, føres Lebewohl-motivet igennem til I.trin. For resten har også horn, harpe og kontrabas i de indledende takter flere gange "nærmet" sig Lebewohl-gestalten: tre toner i trinvist faldende bevægelse og relativt brede nodeværdier eksponeres ofte nok; bevægelsen er blot ikke organiseret III, II, I.trin i den aktuelle durskala.

LE, 6. sang (545)

fl/ob

LE, 6. sang (551)

fl/ob

Eks.13

9. symfoni, 1. sats (6)

Arpa

f

Eks. 14

Andante comodo (7)

2.vl

p

Eks. 15

Og slutsatsen, adagioen med den polyfone strygerinstrumentation, det unisone forspil og den bratte udfart til de mange faste fortegns tonale landskaber, varsler stilen i den 10.symfoni, som Mahler aldrig nåede at skrive til ende.

3. Musik som en studie i forstillelse og afsløring

Den klassiske og romantiske musik belyser, uddyber eller nuancerer det enkelte element ved at stille det i sammenhæng. Findes der indre modsigelser, ophæves de på et højere niveau under dannelsen af en overordnet organisme. Og den musikalske måde at forløbe på bliver selve denne dannelse.

Først Mahler går så vidt, at han ved at stille det enkelte element i sammenhæng ikke uddyber eller udvikler det som det, det i grunden er og kan, men simpelthen *fratager* det en sådan "egentlighed" eller "bogstavelighed". Man kan f.eks. i et billede forestille sig elementet: et venligt, smilende ansigt. Sæt nu dette ind i en total sammenhæng, hvor smilet forbindes med en krop, der svinger en pisk over ryggen på et forsvarsløst, nøgent menneske. Nu er smilet ikke længere et *egentligt* smil. Alt efter kontekstens øvrige udformning og smilets skikkelse er der tale om hykleri, virkelighedsflugt, sygelighed, forstillelse.

Men hvad der i maleriet først gennem en udlægning af modsigelsen blev til en afdækning, er i musikken allerede afdækning ud fra musikkens måde at være i tid på. Således kan musikken - hvis den som basis for selve sin satslighed sætter afdækningen - som proces bevæge sig i tildækning og afdækning, være en studie i uegentlighed. Og som sådan vil vi nu studere 3.sats af Mahlers 1.symfoni. Vi vil studere, hvorledes musikken bringer uegentligheden for dagen og udvikler sig i en stadig refleksion på sig selv - i før og efter, i helhed og del.

t.1-2:

Dette er grundstemningen, som kunne have foranlediget udfoldelsen af den autentiske sørgemarch. Nu *anslås* sørgemarchen blot - viser det sig:

t.3f:

Sorgen er i lånte fjer: "Jeg ved ikke, hvordan man sørger; men jeg kender en melodi, som også rummer et bim-bam. Den synger jeg - og så i mol! Men der skal jo også helst jamres lidt. Jeg må finde et instrument!" Sindets stemninger lader sig ikke håndtere, derimod nok sindets udtryk - ja, her instrumentaliseres de faktisk: melodien eksponeres i et unaturligt register for det valgte instrument; eller - om man vil - instrumentet vælges, fordi melodien kræver et unaturligt register. Det, som skal spilles, er meget svært at spille rent på kontrabassen. Og det passer sig jo fint!

t.19f:

Her udleveres hykleriet. Oboen tager ikke del i processionen og klinger ikke homogent sammen med den. Men den bruger det foregående materiale: udstiller det. Og den følger processionen i det harmoniske.

1) Punkteringsfigurens "hopsasa" (det lille "spjæt") udstilles i staccato. Den eksplosivt indførte højtone er blot en udtrykkeliggørelse af det, som allerede Kb. tt.7-8 nåede frem til i røbet forstillelse. 2) Kvartbevægelsen A-D (Adé!) følges tilsyneladende loyalt (t.19). Men forvanskes til parodi tt.21-22. Her *skriger* oboen på det nærmeste.

3) Udløbet t.22 bryder harmonisk med processionen. Bemærk de parallelle sekunder i forhold til 3.linje af "Mester Jakob".

Den gradvise afsløring er mere subtil - mere ondskabsfuld - end begyndelsen af 4.symfonis "Totentanz", hvor obo og fagot i t.3 umiddelbart griner ad hornet uden først at lade som om, de er med på de noder, det seriøse horn kaster af sig.

t.23f:

Hvis nogen stadig "tror" på sørgemarchen, får de den nu for første gang 4-stemmigt, dvs. komplet.

t.29f:

Oboen bakkes i en ny indsats unisont op af Es-klarinet. Det bliver melodien ikke mindre skrigende ved.

t.33f:

Sørgeprocessionen med sine medløbere og sine spottere er snart forbi os. Enstemmigheden er ikke så grotesk som i begyndelsen med solo-Kb. Det er der ingen grund til. Groteskheden behøver ikke længere at påpeges.

t.38f:

Oboen dukker op igen. De parallelle tertser er født af processionen - kanonens begyndelse. Oboens register bestemmer her en mindre skrigende klang; men vi har ikke glemt, hvad oboen betød. Det bliver derfor en spot i anden potens, når trompeten maser sig på som en akkordlønnet grædekone. Obo og trompet er forbundet som antecedent og konsekvent. Hvis vi måtte være indstillet på at tage oboen seriøst - på ordet - så udleveres enhver seriøsitet af den selvtilstrækkelige trompet, der udstiller sin smerte: "Se, *hvor* stærkt jeg lider, og *hvor* inderligt jeg sørger!"

t.44f:

Harmonikken havner ved et lille "uheld" på en durakkord, der er fedet op med en tilføjet sekst, og som i øvrigt står som tonika i F-dur. Nu frigøres parodien totalt - der er i denne rene ironi intet mere at udlevere. En floskel er en floskel. En gadevise er en gadevise. Og fra den dysforiske floskel til den euforiske er der, hører vi, meget kort vej. Der er faktisk så kort vej, at vi måske ikke ville have opdaget, at dét her skal forestille den modsatte stemning, hvis ikke Cl. og Fg. havde "snublet": jeg tænker på den metriske inkongruens ved Cl.-Fg. indsatsen i t.45 - i samme øjeblik de begiver sig ud i dansen. Samtidig får den isolerede højtone, der er indført i kvartspring (det autentiske sørgeinterval i denne sats!), den kontekst af letbenethed, som *egentlig* tilkommer den.

t.50f:

Pengene *kunne* passe. Hvis der blot *findes* overflade, er overfladiskheden ikke kun en fremtrædelsesform, men også et væsen. Og mennesket er en ting. Men sarthed, intimitet, fundament vil noget andet: strygerne forsøger nu at påvise et indhold i dialogen t.38f mellem obo og trompet; de taler på oboens vegne. Men trompeten snakker som før. Og strygerne må tie. Hermed åbnes endnu engang for spot - og violinerne går selv med i t.58 under etablering af satsens mest groteske gestalt (eks. 17). Dog, måske er spotterne her ved at gå for vidt. De er ved at overskride rammerne for, hvad der i det mindste er *artikuleret*: tonaliteten vakler. Artikuleret spot slår over i uartikuleret skrigen.



eks.17

t.62f:

Da er det bedre at tilslutte sig sørgeprocessionen: "Lad strygerne, som magter det sarte og intime, føre os tilbage!" Snart høres atter bim-bam. Oboen går nu også pænt med (t.76f). Men det hele bliver fragmentarisk, marchens dele står urepeteret og vandrer imellem instrumenterne: "Hvordan var det nu, de sørgende gjorde?"

t.76f:

Efterhånden står alene det dystre bim-bam tilbage: det, som også indledte satsen og anslog sorgen i egentlighed i de allerførste to takter. Men er det troværdigt?

t.80-81:

Også underkvarten i bim-bam forsvinder. Alene tonen D i dybe registre høres.

t.82-83:

Af de tunge og fjerne bedeslag giver sig nu en let kimen. Horn og harpe, dernæst også fløjte og klarinet postulerer liv gennem fjerdedelssynkoper - stadig på tonen D.

t.84:

Harpen slår over i trioler, og på svageste plads i triolen (den midterste) formidles den harmoniske fylde: tonen H indskydes. H-D er jo i sig selv molintervallet par excellence. Men hørt i forlængelse af en d-moltonalitet bliver G-durtreklagen med udeladt grundtone (!) den mest nærliggende høremåde.⁶ Kort efter tilslutter celli sig, og vi får det dybe G, der opretholdes på sin plads på 1. og 3. slag i metret i resten af afsnittet tt.83-112.

t.85f:

Ud af den renfærdige klang vokser en sart melodi. Det sker yderst diskret, idet det er sordinerede violiner, der optager melodien, og idet tonerne i melodien begyndelse allerede findes i det harmoniske orgelpunkt.

Vi bemærker, at de to første fraser (t.85f og t.87f) indledes med et opadgående kvartspring - dvs. med den gestalt, der i egentligheden var en tilbagevenden til en udgangstone, men som sidenhen trådte til på uegentlighedens og forhånelsens højdepunkter. Da fik vi på det nærmeste *stanget* gestaltens øverste tone ud som højtone. Nu træder den *prøvende* frem (jvf. anticipationstonen), og efter at have

mærket, at "det går" (G-durs grundtone er G!), gør melodien overkvarten til platform for ny bevægelse (jvf. tonegentagelsen på G).

Der er noget drømmeagtigt over melodien, og i sangen "Die zwei blaue Augen" hører vi på dette sted om et lindetræ, under hvilket den fremmede, farende sjæl endelig engang fandt hvile i drømmen.⁷ Men også uden henvisning til teksten gives der belæg for en sådan tolkning:

1) Det hele foregår i pianissimo.

2) Melodien sætter sig ud over tyngdeloven. Den springer ikke, flyver ikke. Den svæver eller står i luften. Thi den beskriver i løbet af godt to takter en stigning på halvanden oktav. Men uden at dette kommer til at stå som en intensivering, en kraftanstrengelse.

3) Melodien skrider heller ikke "logisk" frem i sin beretning, men går eftertænksomt tilbage og lytter til sig selv (jvf. t.89f fløjte og klarinet samt t.93f. klarinet).

4) Det udtryksfulde fremstår ikke som følge af individuelle forskydninger i klangspektret. Snarere er udtrykket et på-trods-af den klanglige homogenitet. De melodibærende strygere er sordinerede.

Tt.83-112 *er* jo noget for sig. Som sådan smukt og renfærdigt. "Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise". Homogene strygerklange, "mit Dämpfer", blæserne i deres bedste registre, tonalt helt afklaret, harmonisk ukompliceret.

Men tt.83-112 står også organisk placeret i en satssammenhæng. Og da mister renfærdigheden sin troværdighed. Det, som er organisk forbundet med det uegentlige, kan ikke selv blive egentligt. Når de to første hovedafsnit kobles organisk sammen, tjener det blot til kræftsvulstens udbredelse. Tt.83f bruger materiale fra det foregående, men dette materiale er allerede blevet udleveret. Samtidig er overledningen de to afsnit imellem – netop som overledning - fantastisk troværdig!

t.95f:

Det smerteligt dissonante varsles i fløjte og viola. Og "zart gesungen" får oboen (!) lov til at bære den smerte for dagen, som drømmen gav hvile fra, men derved også bar. Lavt 6.trin og kromatik foranlediger ikke durtreklængens ophævelse; det sker kun et enkelt sted (t.98) og i bogstaveligste forstand da som forbigående fænomen: i kromatisk gennemgang i horn og celli.

forstillet." Dette er jo en sats i en symfoni. Og det er da også - iflg. Mahlers program - op til fjerde sats, finalen, at lede fra helvede til paradys!

T.113f. anslår da en *reprise* af det første hovedafsnit. En reprise kan hos Mahler aldrig have en rent "arkitektonisk" betydning: etableringen af symmetri, fuldbyrdelsen af bevægelsen hjemme-ude-hjemme. Men den kan i denne sats heller ikke have den betydning, vi i studiet af "Das Lied von der Erde" iagttog i 1.sang, hvor ABA-strukturen kunne tolkes: eksposition af tesis - afsløring af tesis - eksposition af den afslørede tesis. Thi t.1-82 *var* allerede afdækning. Og en afdækning kan ikke gentages uden da at blive til formen for, hylsteret af, sporet efter en afdækning. Den mulighed ligger Mahler fjernt, da musikken i så fald ville tabe sin moralske kraft og slå over i ironi. Reprisen må altså skrives ud på en anden måde: I stedet for - trin for trin - at lade uegentligheden blotte sig, tømme sig i det parodiske og måske ane angsten, tætfører Mahler sørgemarchen og alle dens udleveringer i deres udleverethed.⁸

Denne tætføring begynder på en måde i reprisens allerførste takt. Med et ryk i mediantretningen fra G-tonalitet til Es-tonalitet (*es-mol* viser det sig t.114 at være) bliver yderpunkterne ført til samtidighed. Det unisone bim-bam stammer fra tt.1-2: den anslået autentiske sorg. Men tonearten *es-mol* genkendes fra tt.58-59: parodiens højdepunkt (med den groteske gestalt eks.17), der for resten selv rummer et akkompagnerende bim-bam - nej: et bam-bim! - i de dybe strygere.

Tætføring som kontrapunktisk fænomen træffer vi t.124f, hvor de selvtilstrækkelige trompeter (kendt fra t.39f) og "Frère Jacques" sammen akkompagneres af bim-bam-figuren. Noget lignende finder sted t.139f, hvor vi endelig er nået tilbage til *d-mol* under anvendelse af den samme modulatoriske vej (nemlig over B-dur), som i sin tid ledte satsen tilbage til sørgeprocessionen efter parodiens højdepunkt. Efter bare én takt i *d-mol* svinges nu tempoet over i et leje, der for sørgemarchen er upassende. Og træblæserne træder til med en ny parodisk variant. Alt sammen t.139 og få takter frem.

Tætføringens fremtrædelsesformer er de bratte skift, det fragmentariske og dog udtrykkelige, de samtidige referencer til mange forskellige steder og betydninger.

Alt toner dog bort til sidst. Ingen svag kimen giver sig som i første hovedafsnit af de sidste takter. Det er nemlig ikke celli, horn og harpe, der nu står tilbage; det er pauke, bækken, stortromme og kontrabas. Af deres nærvær giver sig - for at bruge Mahlers egen sammenligning - et lyn fra en mørk tordensky: sidste sats' begyndelse!

4. Das Irdische Leben

De fleste tekster i Arnim/Brentano: *Des Knaben Wunderhorn* kan kaldes enkle. Men denne enkelhed beror på en (i det mindste tilsyneladende) enfoldighed, der åbner for det groteske, når den tages på ordet af en mand som Gustav Mahler. Tænk på "Lob des hohen Verstandes", hvor æslet på grund af sine lange ører gøres til dommer i sangerdysten mellem gøg og nattergal. Eller på "Des Antonius von Padua Fischpredigt", hvor den hellige Antonius prædiker for fiskene, der dog svømmer hver til sit uden at være blevet beriget i ånden.

"Das irdische Leben" er derimod enkel i både indhold og form, der er ikke noget at forholde sig ironisk eller distant til, intet skin at afsløre. Sangen er som sådan en af de få sange, der simpelthen er komponeret ud fra Mahlers hånd med fuldstændig identifikation. Den er - i lyset af en symfonisk Mahler - ikke særlig Mahlersk. Når det Mahlerske alligevel er der, beror det vel på noget så enkelt som *tonen*. Det er på sin side overraskende hos en komponist, hvis ord det er ikke at blive taget på ordet. (Se herom ovenfor.)

Teksten er ganske enkelt formet. Den består af tre sekslinjede strofer med parvise enderim. 1) De to første linjer i hver strofe siges - eller råbes - af barnet og er helt identiske fra strofe til strofe (B-tekst). 2) De to næste linjer er moderens udsagn (M-tekst). De udgør et forsøg på at berolige det sultende barn: i morgen skal vi høste, i morgen skal vi tærskes, i morgen skal vi bage. Bortset fra ordene 'høste', 'tærskes' og 'bage' er også moderens udsagn helt identiske. Og de ikke-identiske termer betegner en progression, en udvikling fra korn til brød. 3) De to sidste linjer i hver strofe er fortællerens udsagn (F-tekst). De beretter, hvad der sker, efter at moderens projekter - det, som skulle berolige barnet - er blevet ført ud i livet. Den første af de to linjer er med undtagelse af et enkelt ord - efter samme recept som linje fire i hver strofe - identisk fra strofe til strofe. Sidste linje i første og anden strofe er også helt identiske. Barnet råber atter i sult, får vi at vide. Sidste linje i sidste strofe skiller sig derimod drastisk ud, samtidig med at den sætter et klart punktum for det skematiske handlingsforløb. Digtet *kunne* måske godt fortsætte, men ikke efter det her omtalte skema. Barnet er borte.

Das irdische Leben

*"Mutter, ach Mutter, es hungert mich.
Gib' mir brot, sonst sterbe ich!"
"Warte nur! Warte nur, mein liebes Kind!
Morgen wollen wir ernten geschwind!"
Und als das Korn geerntet war,
rief das Kind noch immer dar:*

*"Mutter, ach Mutter, es hungert mich,
gib mir Brot, sonst sterbe ich!"
Warte nur, warte nur, mein liebes Kind!
Morgen wollen wir dreschen geschwind!"
Und als das Korn gedroschen war,
rief das Kind noch immer dar:*

*"Mutter, ach Mutter, es hungert mich,
gib mir brot, sonst sterbe ich!"
"Warte nur, warte nur, mein liebes Kind!
Morgen wollen wir bakken geschwind!"
Und als das Brot gebakken war,
lag das Kind auf der Totenbahr!"*

Teksten lader sig let skematisere:

linje 1-6		linje 7-12				linje 13-18		
1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 10	11-12	13 - 14	15 - 16	17 - 18
B	M	F	B	M	F	B	M	F

Eks.19

Musikken komplicerer ikke dette billede i nævneværdig grad, slet ikke ved første øjekast. B-teksten forbindes alle tre gange med en og samme melodiske

frase (b-frasen), underkastet visse modifikationer, som vi vender tilbage til. M-teksten er i alle strofer forbundet med m-frasen, der overhovedet ikke modificeres. F-teksten er i de to første strofer forbundet med samme frase (f-frasen), der kun modificeres i tonehøjde (transponeres) . I tredje strofe udsættes F-teksten musikalsk på en måde, der snarere svarer til B-tekstens musikalisering, altså til b-frasen:

tt. 7-14 / 41-48 / 75-82

Mut - ter, ach Mut - ter, es hun - gert mich!

Gib mir Brot, sonst ster - be ich!

Eks.20

tt. 19-26 / 53-60 / 87-94

War - te nur! War - te nur, mein lie - bes Kind!

Mor - gen wol - len wir ge - schwind!

Eks.21

tt. 33-40 / 67-74

Und als das Korn ge - war,

rief das Kind noch im - mer - dar:

Eks.22

Ser vi bort fra mellemspil, er der intet til hinder for, at dem skematiske opstilling i eks.19 stadig kan bruges og blot tilføjes angivelser af musikalsk materiale. (F.eks. er ingen af de tre fraser lukkede elementer, og der er heller ikke andre ting, der lader den ene eller den anden frase producere sætlig dybe snit.) På hierarkiets laveste plan noterer vi da:

linje 1-6			linje 7-12				linje 13-18			
1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 10	11-12	13-14	15-16	17-18		
B	M	F	B	M	F	B	M	F		
b	m	f	b	m	f	b	m	b		

eks.23

Men nu må vi have mellemspillene med. Og de er jo ikke bare noget, der stikkes ind imellem det, der "egentlig" sker - langt snarere er det sangstemmen, der "står af og på" en kontinuerlig strøm i orkesteret. Med sungne fraser, forspil, mellemspil og efterspil har vi i alt 17 elementer. Går vi ud fra tekstopbygningen, giver det et hierarki som det tre-leddede, der er anført som "I" i eks.24.

Musikken er til dels med på denne gestaltning, fordi det virker snitdannende, at musikken "begynder forfra" t.41 og t.75. Dog, ud fra netop denne betragtning burde vi vel også skille tt.111-136 ud som selvstændigt element: også her begynder musikken forfra - til og med forberedt t.104 ff. af forspillet. Vi får da et hierarki "II" i eks.24.

Imod den dybe snitlægning t.41 og t.75 taler først og fremmest, at der her ikke findes noget mellemspil: Sangeren går direkte fra F- til B-element, teksten åbner sig med et kolon, samtidig med at en stærk dynamisk og harmonisk spænding finder sin løsning helt organisk i disse overgange. Noget, der ligner en musikalsk cæsur, finder vi langt snarere efter de lange mellemspil tt.27-32 og tt.61-66. Harmonisk er det muligt at høre disse steder som hel slutninger i B-dur, og sammen med de foregående fire takter (tt.23-26 og 57-60) er de tæt på at danne symmetriske perioder. Det pludselige fald i dynamikken t.33 og t.67 er også med til at forstærke snitoplevelsen. Denne betragtningssmåde deler intermediet tt.95-110 i to dele, hvoraf den første, tt.95-102 tilhører tredje

hovedelement, mens resten tilhører fjerde. Vi får da et tredje hierarki "III" i eks.24.

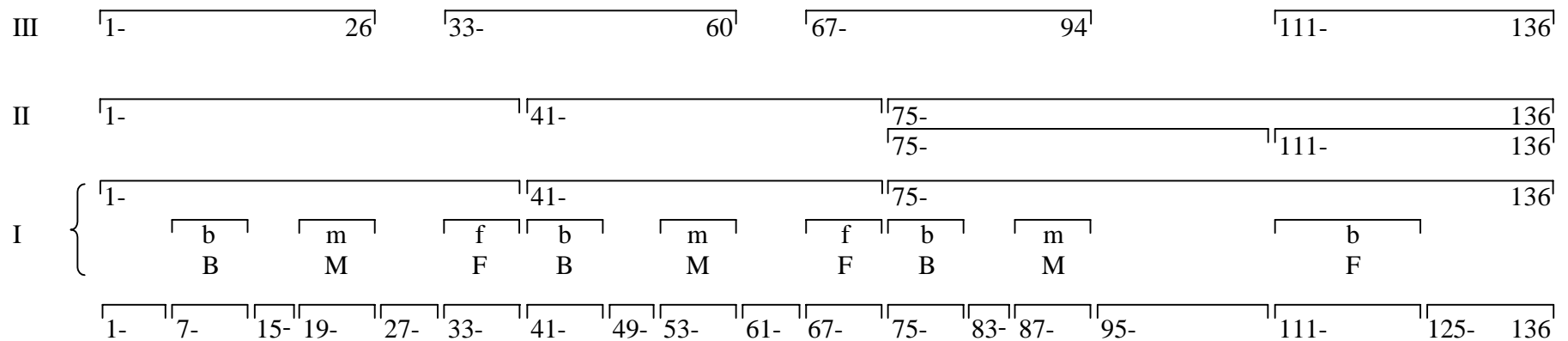
Ingen af de tre hierarkier er "det rigtige". Derimod hører det med til karakteristikkene af sangen, at der strukturelt taget gives flere høremåder.

På et endnu lavere plan i hierarkiet (som ikke skal udskrives her) vil de første otte sangelementer alle dele sig i to dele á fire takter. Det niende og sidste sangelement er ikke på otte, men på tolv takter. Det deler sig i tre dele á fire takter, hvoraf der kun synges i første og tredje del, mens den midterste del er en rent instrumental repetition af første del og dermed en nøjagtig gentagelse af de første fire takter af ethvert B/b-element.

Så vidt overblikket, nu til fordybelsen. Barnets skrig (B-tekst, b-frase) lyder ikke helt ens hver gang. Første gang (tt.7-14) går det næsten diskret ind i forspillet kromatiserende uhygge med sin egen kromatisk faldende linje. Diskret - og alligevel med et mål af ustyrlighed: Har man ikke noden foran sig, hører man formentlig betoningsforholdet i forspillet forskudt 1/8, således at sangstemmen i t.7 intonerer *sin* betonedede tone "skævt". Først efter fire takter bliver skriget virkelig et skrig, melodien foretager et opadgående oktavspring efterfulgt af endnu et halvtonetrin opad. Det sker to gange, begge gange med voldsomme dynamiske udsving.

Når barnet skrider anden gang (t.41-48), har orkestret styrkegraden fortissimo helt fra begyndelsen, mens orkestret holder et forte. Instrumentationen er mere dramatisk. Men samtidig er det, som om barnet taber i kraft i løbet af skriget: hvor det i første strofe kunne klare et oktavspring op og *dertil* endnu en halv tone (på "Gib mir Brot" og "sterbe ich"), går det den halve tone ned det tilsvarende sted i anden strofe. Skriget i anden strofe er alt i alt langt voldsommere end skriget i første strofe, ingen tvivl om det. Men under brugen af i øvrigt ækvivalente gestalter ender vi alligevel en terts lavere.

Tredje gang er instrumentationen endnu vildere. Og de opadgående spring i sangstemmen begynder allerede i de første fire takter (tt.75-78), hvor melodien de andre gange har bevæget sig nedad hel- og halvtonevis. Og på "gib mir Brot" og "sterbe ich" (tt.79-82) er oktavspringene erstattet med decimspring. Men udmattelsen anes, hvis vi anlægger samme betragtning på de nedadgående sekundskridt (på "mir Brot" og "(ster-)be ich") som i anden strofe.



- I { Replik B, M, F = barnet, moderen, fortælleren.
 Melodisk gestaltning b, m, f = melodiske gestalter, således som de i udgangspunktet forbindes med B, M og F.
- II Indsnit ved rekapitulation
- III Indsnit ved pause/cæsur, harmonisk afrunding, dynamisk artikulation m.v.

Moderens beroligelse (M-tekst, m-frase) lyder ens hver gang, både som hun selv udtrykker den i sangen, og - med ganske små modifikationer - som orkesteret forholder sig til den. Den, som skal berolige en anden, kan ikke følge fortvivlelsens progression. Ejheller bør hun lade sig mærke med, at hun er bekendt med udviklingen i sagens egen alvor. Det er da også snarere, som om hun lige fra begyndelsen *aner*, hvor det bærer hen. Efter det afkromatiserede, men alligevel mol-stemte "Warte nur, mein liebes Kind" forsøger hun et opmuntrende tonefald: "Morgen wollen wir ernten/dreschen/bakken ge-" høres let som en drejning mod en durtoneart (satsens eneste!). Men på allersidste stavelse "-schwind" falder hun tilbage til molstemningen. Det er, som om hun til syvende og sidst aldrig selv har troet på, at det skulle gå hurtigt nok med at bjærge det fornødne.

I alle tre strofer følges hendes replik af et sekstakters efterspil, der tager den melodiske tråd op fra beroligelsen og fører den - nogenlunde - klare durfarvning igennem, som moderen ikke selv magtede: Jo, der blev i det mindste høstet, tærsket, bagt.

Fortælleren hører vi første gang seks takter efter det første replikskifte mellem barn og moder (F-tekst, f-frase). Her - som de to andre gange - træder hun til i pianissimo. Til at begynde med er skildringen jævn og ligefrem, bevægelsen trinvis, de harmoniske funktioner enkle. Dog, orgelpunktet på femte trin med drejningen over det lave sjette trin restituerer uhyggen, således som den først meddeltes os i forspillet⁹. Durstemningen fra de foregående takter viskes ud på en på en gang tydelig og diskret måde. Det tydelige består i, at drejefiguren omhyggeligt sættes i gang i dur t.32 for så at skifte til mol t.33. Det diskrete består i, at det trods alt er en drejetone i en statisk akkompagnerende stemme, der varetager forandringen. Idet det meddeles os, at barnet endnu engang skriger (tt.37-40), slår en del af de kromatiske nuancer fra b-frasens begyndelse igennem. Melodien forbliver ganske vist diatonisk og beholder sin harmoniske enkelhed, fortælleren beholder så at sige sin nøgternhed. Men det sker i en fjern toneart (As-dur eller f-mol), alt imens orgelpunktet og drejetonen på A stadig bliver liggende. Det etablerer en række voldsomme dissonanser: det er ikke blot uhyggeligt, det gør også ondt!

Efter andet replikskifte og påfølgende mellemspil træder fortælleren til igen. Melodien er den samme som før. Blot er den løftet en terts op, men det er også alt, fortælleren røber af medleven i progressionen. Imidlertid er akkompagnementet anderledes. Drejefiguren bindes ikke til A, men skifter mellem A og C - og skifter hele tiden retning. Det sker parallelt med dynamiske

forskydninger. Den harmoniske stemning bliver en anden. Tonearten d-mol er ude af billedet fra starten af. I stedet bevæger satsen sig over F-dur til As-dur. Vi får altså ikke polytonale dissonanser som i fortællerens første replik (måske en enkelt t.71). Dissonanserne er mere "regulære", men de er der. Og med tabet af orgelpunktet og den klare tonale reference til d-mol er der alligevel noget, der er blevet rystet til grunden!

Efter moderens tredje beroligelse tager orkesteret endnu engang den melodiske tråd op og fører durstemningen så nogenlunde igennem, denne gang udbygget med et par takter (tt. 101-102), der rekapitulerer hel slutningen og er helt fri for det mol-farvende lave sjette trin. Dog sekstendedelsfiguren i akkompagnementet ligger ganske tæt på forspillet's gestalter. Det kræver ikke mange kunstgreb - og bare to takter - at få satsen til at ... begynde forfra.

"Det jordiske liv" er både det cykliske - "af jord er du kommet, til jord skal du blive" - og at mennesket må hente det fornødne fra jorden. Begge aspekter bliver nærværende, når sangeren begynder forfra (t.111 ff.). Vi har hørt det før, vi kender det: det er b-frasens begyndelse, "es hungert mich". Men barnet selv synger ikke længere. Det er fortælleren, der synger *om* det fornødne: brødet *er* blevet bagt. Tonen er afdæmpet, karakteristikken "Etwas zögernd". Mest ligner det vel b-frasens første eksponering (t.7 ff.), inden skriget var blevet skrig. Eftertænksomt - og stadig i pianissimo - repeterer orkesteret de fire takter.

Og så følger skriget, der som sådan overgår alt, vi tidligere hørte: Fortælleren fortsætter b-frasen. Men fra noget, der er mere afdæmpet end de første linjer i første strofes b-frase, slår hun over i noget, der er mere voldsomt end selv de sidste fire takter af tredje strofes b-frase (tt.79-82). Det gælder både melodiføringen (interval-følgen), instrumentation, dynamik o.m.a. De tre sidste stavelser - ordet "Totenbahr" - trækkes ud til dobbelt nodeværdi, alt imens melodien arbejder sig op på højeste tone og højeste styrke i hele satsen. Den harmoniske funktion på dette sted er dominantisk. Altså: det forfærdelige får sit helt uudglattede udtryk, spændingen er total over for den uafvendelige kendsgerning: det døde barn.

Spændingen *udløses* heller ikke i orkesterets efterspil. Den bliver bare *forladt* af satsen, som over et fire takters diminuendo arbejder sig kromatisk nedover (som i begyndelsen af b-frasen) og tilbage til den uhyggelige grundstemning fra forspillet og rekapitulationen t.104ff. Funktionen er dominantisk - uforløst. Stadig forskydes motiverne nedover oktav for oktav, dybere og dybere for til sidst at opløse sin artikulation i gongslaget. Det, som ikke er levende, er dødt. Går du langt nok ned i det jordiske, ender du under jorden.

NOTER

¹ Terminologisk bemærkning: siden 1973 er begrebsparret 'indgriben/indfølen' blevet mere gængs. Jeg ved ikke, om det går an at tage patent på ord og ords betydning, men i den nu gængse brug er betydningen til dels en anden end i min tekst.

² Se Paul Bekker: *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin 1921, for en indgående behandling af dette problem.

³ Termerne 'følge' og 'finalitet' er valgt med henblik på referencen til de aristoteliske forståelsesformer *causa efficiens* og *causa finalis*.

⁴ Denne oplysning gives os af Freud, der som en af de første patienter på sin klinik i Wien havde komponisten Gustav Mahler. Freud anfører i øvrigt, at Mahler efter moderens død fikserede søsteren Justine som moderskikkelse.

⁵ Akustisk polyfon kalder jeg her en musik, der på samme tid eksponerer flere klangfarvemæssigt definerede legemer, uden at lade deres individualitet brydes ved en overordnet syntese.

⁶ Også i f.eks. 5.symfonis Adagietto og i "Das Lied von der Erde"'s 6.sang overlader Mahler det til en harpe at fastlægge en dur-tonalitet ved at vugge mellem terts og kvint. I skrivende stund kan jeg ikke sige noget væsentligt om, hvad dette generelt betyder i Mahlers musikalske univers.

⁷ Som bekendt er det fra 3.vers af denne sang i "Lieder eines fahrenden Gesellen", Mahler har overført midterafsnittet tt.83-112.

⁸ Med 'tætføring' mener jeg naturligvis noget andet og videre end det velkendte kontrapunktiske grundbegreb. Jeg mener snarere: sammenstillingen af to eller flere størrelser, som ikke i deres oprindelighed hører sammen.

⁹ I afdæmpet form, kan man sige. Drejefiguren på femte trin i forspillet er jo egentlig ikke en drejefigur, men et forslag, altså en hårdere dissonanstype.