

Den barnlige himmelvision hos Gustav Mahler.

Et forsøg på en musikvidenskabelig og fænomenologisk undersøgelse af værdikvaliteten »barnlighed« hos Gustav Mahler.

Af Ewa Dabrowska

Titlen kræver en forklaring. Først og fremmest skal formålet med en sådan undersøgelse retfærdiggøres. Det drejer sig om en undersøgelse af en enkelt kategori i Mahlers musik, til og med en perifer kategori. Valget er mere eller mindre vilkårligt, dog næret af en undren over, at et sådant spændende element i Mahlers musik ikke har været undersøgt nærmere. Undersøgelsen skal hjælpe i klarlæggelsen af hvad Mahlers musik vil udtrykke. Den grundlæggende hypotese om Mahlers musik er for mig at se, at den er et forsøg på en musikmetafysik, hvor man ved hjælp af det musikalske sprog, som er karakteristisk for den musikalske senromantik, prøver at besvare de evigt gyldige spørgsmål angående den menneskelige skæbne, f.eks. menneskets forhold til Gud, natur, kunst. Sådan blev Mahlers musik opfattet af ham selv og af mange af hans samtidige,¹ og sådan begynder mange også at opfatte den nu. Denne musikmetafysik udtrykker Mahler ved at sammensætte forskellige »emner«, som symboliseres i musikken ved hjælp af et kompliceret system af associationer. Disse »emner« (døden, evigheden, kunsten kontra mennesket, menneskets forhold til naturen, samt religiøse spørgsmål) optræder i forskellige sammensætninger i Mahlers værker. »Emnerne« besidder forskellige æstetiske kvaliteter, som kan opfattes af modtageren. Måske kan man nærme sig en beskrivelse af de forskellige »emner« ved at undersøge de værdikvaliteter de præsenterer. For at starte ét sted, har jeg valgt et enkelt mindre emne, nemlig den barnlige himmelvision, som den præsenteres i to »Wunderhorn«-sange, der begge også er symfonisatser, nemlig: »Das himmlische Leben« (4. symfonis finale) og »Es sungen drei Engel« (3. symfonis 5. sats).

Undersøgelsen af værdikvaliteter bygger på en fænomenologisk teori, som den blev præsenteret af den polske filosof Roman Ingarden². Derfor skal udgangspunktet også være en gennemgang af hans system af de æstetisk valente kvaliteter og værdikvaliteter. Først senere, efter en beskrivelse af de to valgte eksempler forsøges denne teori anvendt i praksis. Artiklen falder altså i 4 dele:

I. Ingardens teori om de æstetisk valente kvaliteter.

II. Analyse af »Das himmlische Leben«

III. Analyse af »Es sungen drei Engel«

IV. Forsøg på en beskrivelse af værdikvaliteten »barnlighed« hos Mahler.

I. Ingardens teori

Ingardens teori om kunstværkets værdi hører med til den mere komplicerede del af hans æstetiske system. Teorien har været diskuteret og misforstået meget. Misforståelserne byggede først og fremmest på de begrebsmæssige forvirringer, Ingarden var skyld i. Han opererede nemlig med nogle begreber, som let kunne forveksles med hinanden, som f.eks. »æstetisk kvalitet« og »den æstetiske værdis kvalitet«, og de refererer til to forskellige lag i hans system. Den følgende fremstilling bygger på Ingardens artikel: »Das Problem des Systems der Ästhetisch valenten Qualität.«³

En smule forenklet kan systemet fremstilles som følger: Kunstværket/musikværket er en intentionel genstand, som bygges på grundlag af værkets materielle basis og ud fra nogle subjektive (intentionelle) akter: skaberakten på den ene side og perceptionsakten på den anden side. I denne form optræder kunstværket som et æstetisk objekt, og som sådant bærer det en æstetisk værdi. Værdien er objektiv, erkendbar og individuel, dvs. særegen for det pågældende kunstværk. Den kan erkendes, og den kan defineres, eller benævnes, selv om dette først sker efter en længere proces. Først mærker vi at værdien findes, vi kan endda mærke, hvorved den adskiller sig fra andre kunstværkers værdi, men en nærmere beskrivelse af den kræver en nøjere undersøgelse. Ifølge Ingarden kræves der faktisk deltagelse af to forskellige forskere, for at kunne opnå dette resultat: en analytiker og en filosof (fænomenolog) skal forene deres anstrengelser i et forsøg på at definere værkets æstetiske værdi. Men én person kan også gøre det, hvis han bruger begge metoder successivt. Der findes tre trin i den fænomenologiske undersøgelse:

1. de i værket indeholdte materielle eller formelle »momenter«, som er æstetisk neutrale, men som yder en vis indflydelse på de
2. æstetisk valente kvaliteter, som igen påvirker:
3. den æstetiske værdi i sig selv og dens kvalitetsmæssige specificationer.

Som et eksempel på de æstetisk neutrale momenter i musikværket kan det for værket specifikke »quasi-tidslige« moment nævnes. At det ikke er uden indflydelse på de æstetisk valente kvaliteter synes at være indlysende: en dynamisk »Quasi-tidslig« struktur kan næppe undgå at påvirke værkets æstetiske særegenhed. (Når værket er langsomt, bliver nogle kvaliteter ligesom udelukket på forhånd: f.eks. en langsom sats kan sjældent være munter.)

Det man først og fremmest bør undersøge er, hvorvidt der eksisterer sammenhænge mellem de formelle og materielle momenter i værket på den ene side og dette værks æstetiske kvaliteter på den anden side, og senere: hvilken struktur disse sammenhænge har.

På det næste plan – kvaliteternes plan – finder vi et stort antal af de æstetiske kvaliteter. Ingarden præsenterer her en liste over kvaliteter, som han inddeler i 9 forskellige grupper⁴.

To grupper har en grundlæggende betydning:

1. De materielle momenter som er æstetisk valente:
 - a. de emotionelle kvaliteter (sørgelig, munter...)
 - b. de intellektuelle kvaliteter (kedsommelig, fuld af humor...)
 - c. kvaliteter angående kunststartens materiale («blege» farver, fuldendte toner...)
2. De formelle momenter, som er æstetisk valente:
 - a. de, som angår objektet: (symmetrisk, løs...)
 - b. de som er vigtige for modtageren (klar, skarp, uklar, dynamisk...)

Ingarden mener, at begge her nævnte grupper, de materielle og de formelle momenter, er lige vigtige, og undgår på den måde den gamle strid mellem »formalister« og »indholdsæstetikere«. Det interessante er, hvorvidt der eksisterer et system i den måde kvaliteter »passer« til hinanden, om nogle kvaliteter nødvendiggør tilstedeværelse af andre kvaliteter, og i så fald hvilke. Endvidere er det væsentligt at spørge, om den æstetiske genstand er sammensat, og på hvilken måde, eller om den er resultat af en løs og tilfældig blanding af kvaliteter.

De andre grupper af kvaliteter er følgende:

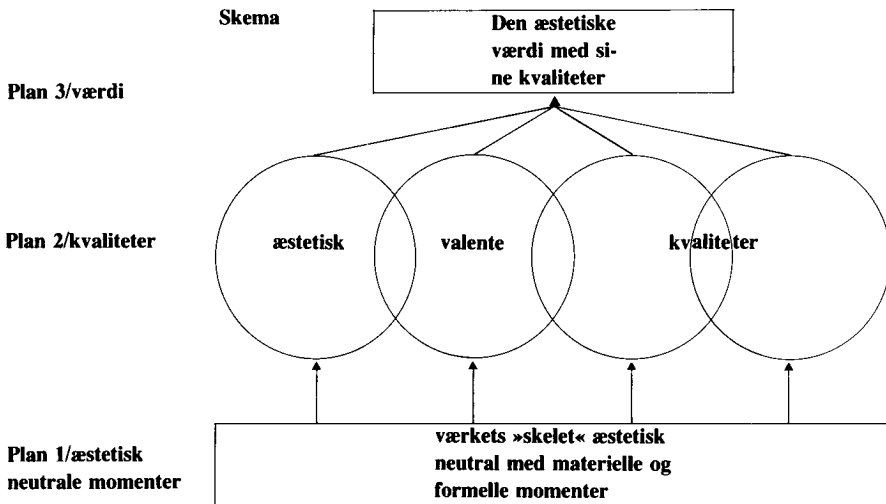
3. kvaliteter som angår »billighed« eller »ædelhed«
4. som angår den måde, de optræder på (skarpt, skrigende...)
5. som angår originalitet (gammeldags, moderne...)
6. som angår naturlighed (enkel, patetisk...)
7. som angår realitet (eventyrlig, ikke-eksisterende...)
8. som angår sandhed (ærlig, uærlig...)
9. som angår den måde, hvorved de påvirker modtageren (ligegyldigt, foruroligende...)

I musikværkets forskellige konkretiseringer (opførelser) kan man forvente, at i dem vil forskellige kvalitetsafskygninger vise sig. Nogle af kvaliteterne bliver mere betonedede, andre mere tilslørede osv. Dog kan der ikke være tale om, at helt nye kvaliteter skulle dukke op. Hvis de gør det, så var konkretiseringen ikke tro mod værket.

Det næste vigtige punkt er den mulige sammenhæng mellem de forskellige kvaliteter og den æstetiske værdi, som viser sig i værket.

I det følgende vil jeg rette min opmærksomhed mod en bestemt kvalitet hos Mahler: kvaliteten »barnlighed«.

Når man taler om barnlighed i denne sammenhæng, så befinder vi os, fænomenologisk set, på det øverste trin af følgende skema:



Barnlighed er her »værdiens kvalitet«.

For at bestemme denne kvalitet nærmere er nogle mere detaljerede undersøgelser nødvendige.

Disse undersøgelser skal gå i to retninger:

- en nedefra gående analyse af de valgte værker, som undersøger værkets grundlag
- en mere abstrakt undersøgelse af de forskellige æstetisk valente kvaliteter og deres indbyrdes forhold, sådan som de viser sig i det æstetiske objekt: altså i den måde værket virker på os.

Jeg vil først undersøge de to eksempler hver for sig, for dernæst at søge at finde lighedspunkter og forskelle mellem de to værker. Til sidst vil jeg undersøge om en eventuel forskel skyldes andre kvaliteters tilstedeværelse.

II. »Das himmlische Leben« eller: »Was mir das Kind erzählt«⁵

»Wunderhorn«⁶ – Lied »Das himmlische Leben« (herefter omtales den som »D.h.L.«) blev komponeret som selvstændig sang i 1892, var i nogle år betragtet af Mahler som finale i hans 3. symfoni, for endeligt at finde plads i hans 4. symfoni, som dennes finalesats. Denne sang har optaget en meget vigtig plads i Mahlers bevidsthed i alle de mange år fra 1892 til 1900, da den 4. symfoni blev færdig. Sangen har altså eksisteret selvstændigt for senere at

»udstråle« sin indflydelse på to af Mahlers symfonier, den fik lov at vokse, der var åbenbart stof i den til noget mere⁷.

Om forbindelserne mellem »D.h.L.« og »Es sungen drei Engel« vil der senere blive tale. Her skal også nævnes den tætte forbindelse mellem solo-sangen og hele den 4. symfoni. Sangens hovedtema danner udgangspunkt for mange af symfoniens andre temaer, og, hvad der er vigtigst, sangens »budskab« rummer nøglen til forståelsen af hele symfoniens »program«⁸. Dette er i og for sig ganske spændende, når man tænker på sangens enkelhed og det naivistiske billede den danner. For Mahler var den åbenbart alt andet end »en lille sag«, når den fungerede som katalysator ved skabelsen af den 3. symfoni, hvor den skulle fungere som finale, målet, kronen på værket. Det enkle, naive, barnlige billede af himlen skulle altså opfattes som kulmination for det lange naturfilosofiske verdensbillede, som den 3. symfoni i grunden vil vise. At den endeligt blev forkastet plejer man at begrunde med 3. symfonis ekstraordinære længde, især da den langsomme sats, *adagio*, er kommet til. Det er sikkert kun den halve sandhed. Dels måtte Mahler beslutte sig til, hvilken finalesats symfonien endeligt skulle have, dels spiller det en vis rolle, at de to »Wunderhorn«-sange kom til at ligge så tæt op ad hinanden, især med hensyn til de præsenterede kvaliteter. Begge »himmelske« sange præsenterer de samme æstetiske kvaliteter, skønt i en anderledes belysning, de »handler« stor set om det samme: begge bringer de den barnlige himmelvision, derfor var det måske for meget at have dem begge i ét værk. Kun »Es sungen drei Engel« fandt plads i den endelige version af den 3. symfoni – »D.h.L.« fik lov til at »stråle« videre og lade en ny symfoni udvikle sig. Alle de indledende bemærkninger lader os ane, at den værdikvalitet, som sangen repræsenterer, spillede en nøgleposition i Mahlers inspirationskilder.

I det følgende vil jeg prøve på at beskrive begge sange, begyndende dog med »D.h.L.« som tribut til kronologien.

Teksten viser den himmelske fryd som dels er fjern fra verdens tummel, dels fyldt med den smukkeste ro. Den sidste konstatering er dog ikke så overbevisende, da vi senere erfarer, at det engleagtige liv er både lystigt og nødvendigvis støjende på grund af den betydelige danseaktivitet. Selv Peter er med som tilskuer.

Den første strofe er musikalsk set delt op i 3 melodiske tanker: paradistema ved ciffer 1 (a), tema (b) ved ciffer 2 og 4-takter koral (5 før ciffer 3), som er den »vandrende koral« mellem »D.h.L.« og »Es sungen...«.

Det billede af himlen, som vi møder i den næste tekststrofe virker mildest talt foruroligende: først bliver et lam, så en okse slagtet ved aktiv medvirken af henholdsvis Johannes og Skt. Lukas, så nævnes der gratis vin fra de

himmelske kældre, og englene bager brød. »Slagtningsafsnittet« er melodisk en ny frase (c) og viser mere dystre toner. Den kommer igen ved beskrivelsen af sjælens klage i »Es sungen...«⁹

Den tredje tekststrofe betjener sig af blidere billeder: der tales om grøntsager og frugter som kan spises. Denne tekstdel tildeles en variant af melodifrase (a) og fungerer som en slags reprise.

Næste afsnit taler om vildt, som også er tilgængeligt, og, i tilfælde af en fastedag, en mængde fisk, som Skt. Peter er dygtig til at fange. Det er den hellige Martha (selvfølgelig!) som står for madlavning.

Vildt- og fiskeafsnet har en ny melodifrase (d), orkesterledsagelse er et citat fra 3. symfonis 2. sats (blomstermusik)¹⁰. Den vandrede koral træder til (denne gang i en længere udgave), når der tales om Martha.

Derpå følger sangens sidste strofe, som endelig løfter sig op til en mere højtidelig stemning: her beskrives den himmelske musik og dans: udført af 11 tusind jomfruer og beundret af den hellige Ursula. Den sidstnævnte, som almindeligvis associeres med gråd (i folkemunde fortæller man om den hellige Ursulas tårer, der bliver til perler) er her vist lykkeligt smilende. Melodisk er der tale om en variant af frase (a).

Så følger sangens sidste afsnit (fra ciffer 14): ingen jordisk musik kan sammenlignes med den himmelske. Den hellige Cæcilie og hendes beslægtede står for musikken, og englestemmer forkynder glæden uden ende. Musikalsk møder vi her det egentlige paradistema (f), en fjern variant af (a). Selve slutfrasen i sangstemmen (takt 169-174) er lig med slutfrasen i »Es sungen...« (fra 4 efter ciffer 9).

Som man kan se af dette resumé har vi her et ganske ejendommeligt billede af himlen. Livet i himlen ligner jordelivet, vel at mærke, når dette er bedst (ideelt). Her er mad nok, der spises og drikkes, og når man er blevet mæt kan man beundre skøn musik, sang og dans. Den store vægt, som her er lagt på tilfredsstillelsen af de legemlige behov – at spise sig mæt – viser tydeligt, at visionen er opstået hos fattige folk. Paradis er først og fremmest ikke at være sulten; det æstetiske aspekt er en pligtskyldig påklistring fremstillet som det billige olietryk. De jordnære scener er de mest overbevisende, her fremtræder de hellige i dagligdags situationer: som slagtere, fiskere, kokkepiger¹¹.

Slagtning af dyr, et dagligdags foretagende for landsbyens folk, er lige så velkommen i himlen som på jorden.

Samtidigt har slagtning af et uskyldigt lam en symbolsk, religiøs betydning.

Dette er et folkloristisk billede af himlen. Samtidigt er det et barnligt billede. Og det ikke kun fordi det folkelige ofte svarer til en barnlig forestillingsevne, men også på grund af nogle detaljer, som vi om lidt skal trække

frem. Både teksten og musikken viser mange barnlige elementer hos det talende subjekt.

Billedet er meget livligt og realistisk, og det er denne realisme som er meget vigtig – børnefantasi er altid forbløffende for en voksen ved en blanding af fantastiske og realistiske elementer. (Et barn kan f.eks. fortælle om troldmanden og beskrive troldmandens slot fuldt af realistiske detaljer, som barnet med sin fantastiske iagttagelsesevne har observeret i sin dagligdag. Også i de elskede børnebøger optræder de talende dyr og genstande med egenskaber, som er karakteristiske for mennesker og beskrevet yderst realistisk. Det er som om børn skal have denne »løften op« i en fantasiverden for at kunne udtrykke, genkende og lære at vurdere livets realiteter.)

I tilfældet af »D.h.L.« bliver himlen udstyret med en overdådighed af realistiske detaljer.

Barnet er også ofte ganske ufølsomt over for lidelser – sikkert fordi det (når det er heldigt) dårligt kender dem selv, og har svært ved at leve sig ind i dem. Her tænker jeg igen på slagtningsafsnit i sangen. Men selv om der her mangler lidt af den medleven, som man gerne ville have, så er de realistiske detaljer igen til stede: de onomatopoietiske »brøl« i orkestret: højt ved slagtning af lammet (obo efter ciffer 5) og dybt ved slagtning af oxen (basklarinet, fagot, horn og kontrabas efter ciffer 6).

Samtidig er de andre instrumenter også »urolige« – staccatoakkorder og opadløbende skalabevægelser vandrende fra instrument til instrument.

I det hele taget er instrumenteringen ofte realistisk på en beskrivende måde, instrumenterne bruges som »attributter« til de optrædende personer (engle skal nødvendigvis udstyres med harper) eller som selvstændigt element, repræsenterende en virkelighed for sig (intermezzi med bjældeklang). Ved ciffer 4 har vi en blanding af forskellige instrumentale elementer – hovedmelodi med forslagsfigurer, »flugtbevægelser« og staccatoakkorder som anteciperer af den ovenover nævnte ledsagelse til slagtningsscenen.

Udover den orkestrale ledsagelse har vi i satsen de rent instrumentale fragmenter. Her møder vi to forskellige gestalter, som jeg har valgt at kalde: ritornel og intermezzo, for på den måde at vise deres roller i satsen. Ritornel optræder 3 gange og har hovedsageligt fælles materiale med sangpartierne: takt 1 til ciffer 1., ciffer 4-5, samt ciffer 12-13 (efterspil til sidst: takt 175-ud, kan også tages med her).

Intermezzo optræder også 3 gange, midt i satsen og har materiale fælles med symfoniens 1. sats. Her er den ved ciffer 3 – til ciffer 4 glidende over i ritornel, ved ciffer 7 (4 takter) og ved ciffer 11 (7 takter). Intermezzo dukker op uventet, overraskende, det kan være forskelligt fra gang til gang, dog udvikler det sig ikke, dets funktion er nærmest en deling af formen, som en

Den barnlige himmelvision hos Gustrav Mahler.

Et forsøg på en musikvidenskabelig og fænomenologisk undersøgelse af værdikvaliteten »barnlighed« hos Gustav Mahler.



ramme¹². Man kan tale om en »tydeliggørelse« af formen. Begge disse instrumentale partier repræsenterer vidt forskellige emotionelle kvaliteter.

Ritornel knytter sig til (og anticiperer dermed) paradistemaet. Den betjener sig af et instrumentarium, som forbindes med »musica angelica«¹³: harper, triangel, og er af pastoral karakter. Den beskriver meget godt en langsom dansebevægelse (runddans?). Mange motiver indeholder tonegentagelser, det vigtigste er hovedtemaets tonegentagelser med forslagsfigur (takt 1, 2, 7), som kan varieres til punkteret vippebevægelse (takt 4, 9, 10) eller triolbevægelse (f.eks. takt 7).

Det er interessant at se, at dette motiv (halvnoder med forslag) løsriver sig fra temaet i løbet af satsen og fører et selvstændigt liv. De spilles oftest af engelskhorn og dukker antydningvis op allerede i takt 16-17, senere takt 20-21, 48-52, 124-133 (uafbrudt), takt 165-168 samt ved satsens slutning: takt 178-181. Et andet, fra temaet løsrevet motiv, er optakten i triolbevægelsen: se hvordan den viser sig i fagotten, klarinetten og fløjten ved ciffer 13 og i engelskhorn ved ciffer 14.

Intermezzo viser hen mod et andet musikområde: her møder vi skægge, cirkusagtige klange, spillemandens instrumentarium: bjælder, triangel, bækkener, sordinerede hornklange, violiner col legno, forslagsfigurer i blæsere. Dette er et uroligt, humoristisk element, til en vis grad beslægtet med det disharmoniske afsnit i sangens midterste del (ciffer 4). Intermezzo omkranser sangens midterste del og danner til sidst overgangen til paradistema, N.B. et eksempel på næsten filmisk »fade-out«. Når ritornel repræsenterer dansen i himlen, (det æstetiske element) viser intermezzo det jordiske gøglerviv (det humoristiske element).

En anden instrumental tanke er de elementer, som er fælles med 3. symfonis 2. og 5. sats:

Ciffer 4 = 3. symfonis 5. sats, 5 efter ciffer 3.

4 før ciffer 9 = 3. symfonis 2. sats, ciffer 5.

Disse fragmenter er metamorfosisk beslægtede med hinanden og længere ude med tidligere fragmenter i satsen, f.eks. ciffer 2. Opmærksomheden bør også henledes på den instrumentale ledsagelse af koralafsnittene: her er der tale om en stiv, parallel sats, nogle gange helt unison, andre gange med oktav- og kvintparalleler. Koralafrsnittene repræsenterer det autoritære, dogmatiske element og er en tribut til den traditionelle (gammeldags) kirke-musik.

Ved satsens afslutning har vi med en ny »belysning« at gøre, som vi også møder i afslutningen af »Es sungen...«

Belysningen ændres først og fremmest på grund af toneartsskift: satsens (og symfoniens) toneart G-dur bliver i sidste afsnit (ciffer 12) »løftet op« i de

højere luftlag – til E-dur¹⁴. Samtidig høres »musica angelica« tydeligere: harper med trioler og oktavintervallet, dybe strygere understreger med pizzicato tonen »e«, fløjter og violiner introducerer dansetemaet »misterioso«, og tonegentagelser med forslagsfigurer i engelskhorn virker som en dansegestus, en håndbevægelse. På denne afklarede baggrund hører vi sopranens tema (a), langsommere og distinkt (kun afbrudt af Ursulas latter). Dernæst får vi et nyt tema, som kan opfattes som satsens og symfoniens apoteose (takt 169-174), som også er »Es sungen ...« apoteose. Til sidst fjerner musikken sig, vi opfatter kun enkelte melodistumper, snart kun basgangen, snart den svage brummen på bastonen – og visionen forsvinder¹⁵.

I beskrivelsen er vi nået det punkt, hvor vi kan se nærmere på solosangens beskaffenhed, dens melodiske duktus, og ikke mindst sangstemmens foredragsmåde.

Sangen skal synges af en sopranstemme og er oftest blevet præsenteret af en lys, let sopran. Stemmekvaliteten skal ligge tæt ved barnestemmen i overensstemmelse med den N.B.-bemærkning, som Mahler selv lader trykke i partituret (ciffer 1): »Singstimme mit kindlich heiterem Ausdruck; durchaus ohne Parodie«. Man skal lægge mærke til udtrykket »ohne Parodie«: vi voksne er meget tilbøjelige til at grine ad barnet, vel sagtens fordi vi helst vil glemme barnet i os, eller også er vi nødt til at glemme for at overleve. Hos Mahler fornemmer man ofte, at han er den, som holder forbindelseslinien til barnet i sig åben. Uanset hvilken sangfrase vi vil tage under lup, så viser de alle en forbavsende frihed i udformningen: de fleste fraser har et improvisatorisk skær over sig, er ikke just sangbare i en »bel-canto« betydning, de er snarere af recitativisk oprindelse. Bedst kan dette iagttages mellem ciffer 8 og 10, med metrumskift er frasen her tydeligvis »forpustet«. For mig at se har sangstemmens udformning et tydeligt præg af børnesyngemåde: let, hurtigt, med gentagelser af de enkelte ord, fri, fuld af fantasi og lidt »ude af toneart« (se igen stedet mellem ciffer 8 og 10). Fornemmelsen af frihed understreges også af det faktum, at de fleste fraser på en eller anden måde er beslægtede med hinanden. For eksempel er fraserne (e) og (f) fjerne varianter af (a). Frase (d) kan opfattes som en variant af (b). Ved frase (f) ses dette især i takter 159-163. Hvordan Mahler formår at skabe musikalske tanker, som er nye, men dog lyder bekendt, eller omvendt, at lave varianter som ikke »ligner« – er hans værksteds hemmelighed, iøvrigt en separat undersøgelse værd.

I sangens sidste del bliver syngemåden mere kunstfærdig, kultiveret og dannet. Iøvrigt er sangstemmen overvejende syllabisk, med små melismer kun i frase (a), og en længere melisme på »Ursula« (2 før ciffer 14), hvor den virker illustrerende (distinkt latter som ender med et latterudbrud i glissando).

Til sidst en hurtig gennemgang af koralafsnittene i satsen. Som det tidligere blev nævnt, dukker de korte koralafsnit op ved beskrivelsen af de hellige, ved versenes slutning. De har en rolle i formopbygningen, de fungerer som en slags cæsur mellem sangens forskellige afsnit (se skema s. 153). Da intermezzo også har den samme rolle, er det ikke overraskende, at disse to musikalske »landskaber« dukker op umiddelbart efter hinanden: tre gange efterfølges koralfrasen af intermezzo. Kontrasten mellem de to musikalske enheder er den størst mulige.

De tre koralafsnit er lidt forskellige: det første, når der tales om Skt. Peter (5 før ciffer 3), slutter oppe (åbent), anden gang (5 før ciffer 7) møder vi en variant i nedadgående bevægelse (lukket). Her tales der om engle. Tredje gang kombineres begge fraser i en 6-takters helhed, transponeret 1 tone ned og efterfulgt af 3 taktters efterspil på en tom d-klang, ppp og med luftpause efter (ciffer 10). Her tales der om Martha, kokkepigen, og man synes, at musikken passer dårligt til teksten. Billedet af Skt. Martha, der fungerer som kok, har intet i sig, som retfærdiggør den mystiske »sound« i orkestret. Det samme gælder iøvrigt begge de andre steder, men her er det mest tydeligt, fordi fragmentet er længere og virker stærkere af den grund. Der går et gys gennem orkesteret (bækkener træder her i tamtams rolle som dødsrequisit)¹⁶. Bækkener er også med i frasens første præsentation, men erstattes med spinkel triangelklang i englefrasen (!). Melodikken i koralafsnittene er meget særpræget i forhold til resten af satsen: trinvis, gående, i langsom processionsrytme. Harmonik og instrumentering viser stærke arkaiske præg: frase 1 og 3 ledsages af parallelle akkordfølger i blæserne (især horn med sordin), frase 2 optræder uharmoniseret, med unison ledsagelse hos strygere, harpe og piccolo fløjte (engle igen).

Fraser 1 og 2 har et 1-takts efterspil i form af en akkord, frase 3 har som nævnt 3 taktters efterspil. Koralafsnittene er de mest iørefaldende bindeled mellem »Das himmlische Leben« og »Es sungen drei Engel«. Dér smitter de også af på de andre melodiske udformninger. (se oversigt over »kirkesangstemaer« i »Es sungen...«).

Det arkaiske præg i koralafsnittene associeres stærkt med »gammel kirke-musik«, de repræsenterer den dogmatiske religions sfære. De fungerer som et »uspecificeret« citat, en henvisning til kirkemusik »som sådan«. Samtidigt danner de en ramme omkring billedet eller rettere sagt, den første af rammerne (intermezzi danner den anden). De afgrænser billedet og viser det som en verden i sig selv. Mahler tegner her en gammeldags ramme, som om han vil skabe distance til sangens verden. Rammen får billedet til at virke stærkere, fordi det bliver afgrænset.

Samtidigt synes den lidt uhyggelige stemning, som efterspillene især formidler, at vise, at denne distance er kilden til ulykke og afsavn.

Den himmelske verden (den barnlige verden) er blevet fjern for os, dørene dertil blev lukket i vor barndom¹⁷.

III. »Es sungen drei Engel«

Teksten er igen hentet fra »Wunderhorn«-samlingen, hvor den optræder under titlen: »Armer Kinder Bettlerlied«. Mahler har foretaget nogle mindre ændringer i teksten, mest markante i digtets sidste strofe. Teksten taler om englesang som er: sød, salig og glad. Glæden skyldes ikke mindst det faktum, at Peter er blevet fri for synder. (Element af synd og syndsforladelse spiller en vigtig rolle her.) Dernæst vises et billede af Jesus siddende ved bordet sammen med sine tolv disciple. Den glade stemning bliver forstyrret af tilstedeværelsen af et grædende, ulykkeligt menneske (Peter?). Den ulykkelige forklarer, at han har overtrådt de 10 bud, derfor græder han og beder om barmhjertighed. Rådet, givet af Jesus, er enkelt: har du overtrådt de 10 bud, så fald på dine knæ og bed, elsk Gud til evig tid, så opnår du den himmelske fryd. Sangen slutter med en apoteose af den himmelske fryd, som er »den hellige stad« og varer evigt.

Sangen falder i 3 dele: beskrivelsen af englesang, den direkte »handling« i dialogform (mellem Jesus og den ulykkelige sjæl) og til sidst en lovprisning. Også musikalsk set er satsen tredelt: midterste del (ciffer 3 til ciffer 7) knytter sig til den ulykkelige synders klage, hvor solostemmen (alt) optræder. Mahler skrev musik til denne tekst i juni 1895, direkte som korsats og med placering i den 3. symfoni for øje. Senere (i 1899) har han selv lavet en version for solosang med klaverakkompagnement¹⁸.

I 1895 var den anden »himmelske sang« (»Das himmlische Leben«) for længst færdig, og den skulle fungere som 3. symfonis finale. »Es sungen...«, som var den 5. sats i symfonien, skulle altså antecipere finalsatsen. Tanken var at skabe en indholdsmæssig stigning: først englenes fortælling om vejen til frelsen, og dermed til himlen, så et barns fortælling om livet i himlen. Mahler har indkomponeret nogle forbindelsesled mellem disse to satser (blandt andet koralafsnittene og slutfrasen). Senere syntes han selv, overraskende nok, at være blevet forbløffet over disse »citater«. Vi har i hvert fald Natalie Bauer-Lechners vidnesbyrd om det¹⁹.

Fænomenet med de to satsers opståen er ganske spændende: den sats, som blev skrevet sidst skulle indeholde en antecipation af den sang, som har været dens oprindelige inspirationskilde. Det som tidsmæssigt blev skrevet sidst skulle, i værkets egen tidsmæssige dimension, optræde først.

Mahler arbejdede her altså med den samme idé – barnlig himmelvision – for anden gang. Derfor bliver billedet her endnu »skarper«, mere klart og enhedspræget.

Allerede de valgte udtryksmidler viser større sikkerhed: damekor (de

ældre engle) og drengekor (de yngre engle)²⁰, et stort blæseorkester, fuldtal- lige rekvisitter for »musica angelica«: 4 (eller 6) dybe klokker, stemt: c', d', f', g' + klokke i b (4 takter før ciffer 8) og i a' (i ottende og 9. takt før satsens slutning), klokkespillet, to harper, triangel. Også drengeko- ret kan regnes med i dette instrumentarium, koret synger næsten udelukkende lydef- terlignende »bimm-bamm«, sammen med klokkerne (samme tonehøjde; der opstår en ganske spændende farve gennem denne kombination). Både drengeko- ret og de dybe klokker skal placeres et sted højere oppe (på balko- nen?), en stereofonisk effekt, måske inspireret af den placering, drengeko- ret (og klokker) kunne have i en kirke²¹.

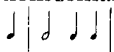
Også harperne imiterer klokkeklang i vid udstrækning. Hovedvægten i instrumentationen i øvrigt ligger hos blæserne, som optræder i en meget stærk besætning (4 fløjter, 4 oboer, 3 klarinetter i B, 1 Es-klarinet, basklari- net, 3 fagotter, kontrafagot, 6 horn, 2 trompeter, 4 basuner).

Strygere spiller her en meget mindre rolle: violinerne mangler helt, brat- scherne behandles solistisk i sangens midterste del, dybe strygere har en hovedsageligt underordnet rolle. Kombinationen: damekor, drengekor, klokker og blæseorkester, som satsen starter med og senere domineres af, er meget usædvanlig og »vovet«. Endnu en gang møder vi det mahlerske blæseorkester som repræsentant for populærmusik. Det er den slags musik, som Mahler kendte fra sin barndom. Blæseorkester (militærorkester) var det dominerende element i den lille bys musikliv. Blæseorkestret spillede med ved alle lejligheder: til dans, ved markedsdage, ved kirkelige festligheder (f.eks. processioner udendørs), begravelser og bryllupper²².

Især er orkestrets optræden ved kirkelige lejligheder vigtigt. For Mahler hører et hornorkester med i kirkelivets folkelige manifestationer – derfor har det også sin plads i de himmelske processioner. Selvfølgelig strider denne opfattelse mod al den traditionelle kunstmusik skrevet til kirkelig brug, men passer derimod meget godt med en folkelig-barnlig vision af den himmelske musik.

Melodisk har vi i denne sats flere musikalske tanker, der dog kan deles i to grupper, som hver især har sin egen inspirationskilde. Englenes frase (oftest præsenteret af unisont kor, forte) kan føres tilbage til børnesang, og alle varianter af det gående »rytmetema« bygger på en folkelig kirkesang (se oversigt over temaer, s. 155). Englesangens frase karakteriseres ved en hurtig ottendelsbevægelse, som danner en bue inden for oktavintervallet (se f.eks. ciffer 1), i en i sig selv hvilende, selvbekræftende bevægelse. Den ledsages af en springende, punkteret rytme i orkestret. Englene er her, som ofte hos Mahler, temmelig »legesye«.

Den kirkemusikalske frase karakteriseres ved den gående rytme i et møn- ster:



Den kan repræsentere forskellige stemninger:

som en optimistisk fanfare (satsens begyndelse, takt 4, fløjter og klarinetter), hos koret, harmoniseret lidt »mystisk« piano (7 efter ciffer 1), som »løftende« kontrapunkt til korets hovedmelodi (6 før ciffer 2, sopranoer), i den »vandrende koral« (fælles med koralmelodi i »D.h.L.«) og i satsens apoteose (4 efter ciffer 9).

Den lystige og usentimentale stemning, som satsen begynder med, ændres i midterste del. Her møder vi synderens/Petrus' sjæl i en tungsindig klage. At det er sjælen, der taler, ses af solostemmens timbre (alt), hvis det var Peter selv, burde han synges af en mandsstemme. Klagen introduceres med 4-takters forspil (ciffer 3) hvor bratscher spiller en dominerende rolle. (Bratsch som erstatning for menneskelig stemme optræder ofte hos Mahler). Sjælens klage er bitter men rolig, frasen viser en ny variant af »kirkesangstema«, den er deklamerende, nedadgående og slutter med et suk.

Samtidigt fortsætter de lydefterlignende bimm-bammer hos englenerne, så kontinuiteten bevares, og der opnås en enestående effekt, når den dybtalvorige, sørgemarchagtige instrumentale sats smelter sammen med korets bimm-bamm (damekoret deltager nu sammen med drengekoret i klokkeeftertligning), som nu ligner begravelsesklokker.

Blandingen af den dybe alvor og spøg (englenerne »efteraber« sjælens klage i hurtige indskud: »du sollst ja nicht weinen«) minder om den stemning, som vi kender fra sørgemarchen i Mahlers 1. symfoni. I orkesterledsagelse dukker her to nye instrumenter op: tam-tam og bækkener. Begge plejer de at optræde som dødssymboler hos Mahler. Constantin Floros mener om dette sted, at tam-tam bruges her, fordi der er tale om »dødssynder«²³.

Satsen slutter med en melodifrase, som også afslutter »Das himmlische Leben«, og optimismen understreges med en basunfanfare (6 efter ciffer 9). Slutningen får også en mere højtidelig stemning: harperne spiller arpeggioer (i resten af satsen »leger« de klokkeklange, eller spiller med på melodien), og sopranstemmerne hviler på melodiens højdepunkt (det tostregede a). Slutteligt bliver kun klokkeklange tilbage (også hos koret), og satsen slutter pp med flageoletter i harper og celli for umærkeligt at gå over i symfoniens sidste sats. Tonearterne følger det enkle formale skema: yderdele står i F-dur, midterdel i d-moll. Første del udmærker sig ved de mange unisone steder, ellers er den sparsomt og enkelt harmoniseret. Opmærksomheden bør dog måske rettes mod nogle harmonier i denne del, som Paul Bekker kalder »mystiske«²⁴ f.eks. takt 13-16, 26-32. Akkordfølgen er her: D, A, D, C6, G, C6, F, C. Det som generer Bekker er øjensynligt tilstedeværelsen af D-dur og A-dur akkord i et F-dur – C-dur område. Akkorderne fungerer dog her mere som »klange« end som funktioner, vi har en følgen efter hinanden af lutter dur-akkorder, noget af en stilisering på linie med den et par andre steder optrædende fauxbourdon-sats. I den midterste del – og især

i det instrumentale efterspil (ciffer 6-7) – bliver satsen »tykkere« og mere kromatisk, dog udspiller denne kromatik sig oven over en ostinatobas med en-takts figurer, som har den »hoppende« rytme, som vi kender fra englelemaets instrumentale udformning. Satsen er her urolig, men stillestående: kromatik er »det ondes« repræsentant, som her holdes i skak af den springende rytme i bassen. »Den vandrende koral« er harmoniseret i parallelklange, ligesom i 4. symfoni. Satsen har været opfattet forskelligt med hensyn til det indtryk, som den giver.

P. Bekker²⁵ taler om satsens rene, kolde temperatur og understreger den overalt herskende objektivitet: også klagen holdes i rolige, objektive toner. Det betyder, ifølge ham, at den menneskelige objektivitet her er overvundet: nu fortæller englenerne. Satsen har en overjordisk karakter, og den smertelige region, som berøres i orkestermellemspillet, bliver overvundet med ungdommelig optimisme.

I. Barssowa²⁶ ser her et tredelt billede, som hun sammenligner med det middelalderlige marionetteater, hvor scenen var delt i 3 dele, som hver især repræsenterede: himlen, jorden og helvede, og hvor handlingen foregik i 3 planer på én gang. Himlen er her englesangen i satsens yderdele, jorden er den menneskelige klage i midterdelen, og helvedet det instrumentale mellemspil (ciffer 6-7). Hun begrundet det sidste med det instrumentarium, som her bruges: tam-tam, bækkener slået med det bløde paukestik, dybe basuner og hornklange med sordin. De beskriver på dramatisk måde syndereens fremtidige kvaler. Barssowa mener, at satsen er yderst tvetydig og gådefuld: er det engleteater?, eller leger man engleteater, mens livets realiteter skjuler sig bag hjørnet? Mahler giver ingen løsning, og det er derfor hans musik er så betagende.

Bekkers og Barssowas interpretationer ligger på to yderpunkter. Bekker understreger satsens optimisme og humor, Barssowa hæfter sig stærkt ved de smertelige akcenter i midterdelen.

Men man kan forene begge synspunkter, hvis man tager satsen som en barnlig himmelvision. Barnet kan nemlig uden problemer blande leg og alvor og springe fra gråd til latter – eller endda græde og smile på en gang. Barnet kan også overdrive de følelsesmæssige reaktioner, en ubetydelig hændelse kan kaste et barn ud i en dyb sjælelig ulykke, i den sorteste tragedie uden håb og løsning, hvorefter alt dette pludseligt kan forsvinde med en ny optimistisk eller sjov tanke, eller ved et trøstende ord fra den voksne. Barnet kan ligefrem have behov for at opleve skrækkelige, frygtindgydende ting, det kan ligefrem »opsøge« de triste regioner i sjælen (derfor skal et godt børneeventyr helst være lidt dystert og trist, men det skal ende godt.)

Barnet har endvidere let ved at acceptere eksistensen af overjordiske

væsner: for det er de voksne næsten almægtige, og skytsenglen er kun de voksnes stedfortræder.

Også det brugte instrumentarium begrundet den antagelse, at det er en barnlig vision der her er tale om: Her genkender vi den barnlige glæde over livets fysiske fænomener: klokker som gentages i hele satsen minder om et barn, som spiller nogle toner i uendelighed og med lige stor glæde.

Der er også tale om en barnlig umiddelbarhed i oplevelsen: tingene »viser sig« at være sådan, som man har tænkt sig dem: i himlen er der engle, de synger, der findes klokker, som ringer, dans og leg, og synder bliver forladt uden videre. De barnlige visioner er ofte lig med folkelige visioner: folkelighed kan ofte opfattes som kulturlivets barndom. Her møder vi det folkelige instrumentarium (blæseorkester). (Man skal mærke sig, at for Mahler er det folkelige ikke »det landlige«, men »en lille bys folklore«). For at beskrive det ovenstående endnu enklere kan man konkludere:

– Barnlighed er i dette tilfælde den æstetiske værdis kvalitet. I denne barnlighed indgår følgende ingredienser:

- naivitet
- sorgløshed
- naturlig glæde
- ubekymret
- glæden ved direkte oplevelse
- pludselig alvor
- vemod og sorg holdt i ave af leg

IV. Opsummering

Til sidst kan man stille sig det spørgsmål: hvad bruger Mahler sin barnlige himmelvision til. Eller rettere sagt, hvilken rolle spiller denne vision i hans metafysiske system. Analysen af begge satser synes at vise, at i forhold til »Das himmlische Leben« er »Es sungen drei Engel« mere afklaret barnlig. Her findes ingen distance i form af »rammer«, her findes flere »himmelske« rekvisitter, form, melodik, sats og instrumentering er enklere. Da vi ved, at »Es sungen...« skulle stå foran »D.h.L.«, kan man vove påstanden, at alt dette er tilsigtet: »Es sungen...«, alle sine himmelske rekvisitter til trods, siger mere om vejen til himlen end om selve himlen. Vejen går igennem syndsforladelsen, tilskyndet af synderens bøn og anger. Først bagefter kommer vi i himlen, og der er vi i »D.h.L.«'s sfære.

En del af svaret kan man altså finde i hensyntagen til det af Mahler tilbageholdte program til 3. symfoni, vel at mærke, da »D.h.L.« stadigvæk var med i programmet. Symfonien viser en vej gennem livets forskellige former, stigende efter grader af bevidsthed: fra den »døde« natur, gennem planteriget, dyrelivet, menneskeligt liv, så barnlig himmel (fortalt af engle-

ne) og til sidst barnlig himmel mere direkte (fortalt af barnet). Den barnlige verden findes temmelig højt i hierarkiet. Det er som om Mahler sætter værdien af de barnlige metafysiske oplevelser meget højt, som noget, der nærmer os til sandheden på en »rigtigere«, mere direkte måde, end vores voksne opfattelse er i stand til. I barndommen er vi mere åbne for forståelsen af tilværelsens mysterium, vi lever nærmere naturen og nærmere »guddommelighed«, endnu uspoleret af viden, logisk tænkning, værdinormer og videnskabelig verdensopfattelse.

Samtidigt kan man ud fra en psykoanalytisk synsvinkel ikke lade være med at tænke på, at denne barnlige himmelvision nok siger en hel del om Gustav Mahler som person, om den måde han oplevede verden på, og om det stadium i hans barndom, hvor alle hans visioner synes at fikseres. Dog er undersøgelsen af Mahler, som person, et helt andet emne.

Men der findes endnu et interessant aspekt i den Mahlerske brug af de barnlige himmelvisioner:

Om ting som Gud, himmel, syndsforladelse kunne man ikke mere tale direkte i slutningen af den 19. århundrede, ligeså lidt som man kan idag. Disse emner, og de med dem forbundne begreber, er blevet noget af et tabu. Men de var ikke altid et tabu – i fortiden kunne man tale om dem i fuld alvor. På Mahlers tid, kunne man altså udtrykke dem ved hjælp af en stilisering (arkaisering) af det musikalske sprog. Det benytter Mahler sig også af, men i meget ringe grad. Men der fandtes et andet tidsligt domæne, hvor man kunne tale om de »store emner«. Det var éns (Mahlers) egen personlige fortid, éns barndom. I barndommen var man i stand til at tro på Gud (jeg kan ikke udtale mig om, hvorvidt det samme kan siges om børn idag). Så for at udtrykke visse emner måtte man »tale som et barn« – og det er en af grundene til disse satsers ejendommelige og fortryllende klima.

Til sidst et forsøg på en liste over de æstetisk valente kvaliteter, som begge satser synes at indeholde:

1. De materielle momenter som er æstetisk valente:
 - a. de emotionelle kvaliteter:
 - munter, livlig, lystig, glad, lyrisk, barnlig, fuld af lykke, pludselig vemodig.
 - b. de intellektuelle kvaliteter:
 - interessant, fuld af humor, bizar, gådefuld, tvetydig
 - c. kvaliteter angående musikkens stofflige materiale:
 - usædvanlige instrumentkombinationer, lydefterlignede effekter, klare farver.
2. De formelle momenter, som er æstetisk valente:
 - a. angående genstand (formen):

- symmetrisk, enkel, harmonisk, kompakt, klar i inddeling, sammensat af kontrasterende elementer
- b. vigtig for modtageren:
- enkel, gennemsigtig, klar, dynamisk.
3. Kvaliteter, som angår billighed og ædelhed:
 - raffineret, kitschagtig, beskeden
 4. Kvaliteter, som angår den måde de optræder på:
 - klart
 5. Som angår originalitet:
 - original, ny men ikke moderne
 6. Som angår naturlighed:
 - naturlig, spontan, utvungen
 7. Som angår realitet:
 - eventyrlig, illusorisk, uvirkelig men samtidig realistisk
 8. Som angår sandhed:
 - ærlig, ægte, autentisk
 9. Som angår den måde, hvorved de påvirker modtageren:
 - uroilig, lokkende, tankevækkende, vemodig, optimistisk.

Listen skal ses som supplerings til den analyse og beskrivelse af satser, som findes i artiklens del II. og III.

I mange tilfælde viser det sig, at to kontrasterende æstetiske momenter optræder side om side. Dette synes at være et karakteristisk træk for Mahlers personlige stil.

I øvrigt kan man sige efter Mahler: »Das Beste der Musik steht nicht in den Noten«²⁷.

Noter:

1. Om Mahlers opfattelse se: Constantin Floros: Gustav Mahler. I Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung. Wiesbaden, 1977, s. 150 ff.
Ytringer af hans samtidige: se Floros I, s. 181-183.
2. Om Ingardens teori angående musikværket se min artikel: »Roman Ingardens teori om musikværket«, Musik & Forskning 2, København 1976.
3. artiklen er trykt i: Roman Ingarden: »Erlebnis, Kunstwerk und Wert«, Vorträge zur Ästhetik 1937-1967, Tübingen 1969, s. 181-218.
4. Se også side 148-150 hvor Ingardens liste bringes i dens tyske ordlyd.
5. I »Wunderhorn«-samlingen er titlen: »Der Himmel hängt voll Geigen«. Mahler har kaldt den »Das himmlische Leben« i sit manuskript fra marts 1892 (se: Donald Mitchell: Gustav Mahler. The Wunderhorn Years. London 1975, s. 139-144) og tilføjet en undertitel: »Eine Humoreske«. Titlen er muligvis opfundet som parallel (eller modpol) til en anden »Wunderhorn«-sang: »Das irdische Leben«. Bekker har i sin bog om Mahlers symfonier et udateret program for en 4. (?) symfoni, kaldt »Humoreske«, hvori begge disse sange skulle indgå. (se: Paul Bekker: Gustav Mahlers Sinfonien. Berlin 1921., s. 145). Samme program kan også ses hos Mitchell op. cit. s. 139. I samme symfoni finder vi også sats nr. 4., som det

- hedder »Morgenglocken« (en ur-idé til »Es sungen drei Engel«?), og to (sic!) satser, som har nr. 5. Er det Bekkers trykfejl (som Mitchell ukommenteret tager med), eller er det det første vidnesbyrd om Mahlers ubesluttsomhed angående finalesatsen i 3. symfoni? »Was mir das Kind erzählt« var en overgang sangens titel, da den skulle indgå i 3. symfoni. (se f. eks. brev til Friedrich Löhr fra 1895 i: *Selected Letters of Gustav Mahler*, ed. Knud Martner, London 1979, s. 164-165, hvori der står: »Finally »d.h.L.« (VII), which, however, I decided to entitle: »Was mir das Kind erzählt«.
6. Her menes selvfølgelig: »Des Knaben Wunderhorn«, samling af tysk folkepoesi udgivet af Achim von Arnim og Clemens Brentano i årene 1805-1819. Mahler har i årene 1892-1901 komponeret 12 sange til tekster fra »Wunderhorn«-samlingen samt 3 sange, som blev indkorporeret i symfonierne: i 2. symfoni: »Urlicht«, i 3. symfoni: »Es sungen drei Engel« og i 4. symfoni: »Das himmlische Leben« (se D. Mitchell, op. cit. s. 140 ff).
 7. »... the most creatively influential of all Mahler's solo songs, »Das himmlische Leben« with the poetic and musical world of which so many major aspects of Mahler's Wunderhorn period are associated«. Sådan skriver D. Mitchell om denne sang (se D. Mitchell, op. cit. s. 130). I Mitchells bog kan man endvidere læse om Wunderhorn-sanges kronologi (s. 140-142), og om de komplicerede forbindelser mellem »Das himmlische Leben« og den 3. symfoni: (s. 187-190, 312 ff, 325 samt 363-64). Pointen i Mitchells undersøgelse er, at »D.h.L.« ikke kun har forbindelser til 3. symfonis 5. sats (»Es sungen drei Engel.«), men også har spillet væsentlig rolle i skabelsen af 1. sats. På det punkt går Mitchell længere end nogen anden af de forskere, som har undersøgt emnet. Se især Mitchells diskussion med de La Grange (s. 364) om Mahlers udtalelse, at »D.h.L.« har affødt 5 symfoniske satser. Om sammenhængen mellem »D.h.L.« og 4. symfonis 3. sats (adagio) se: Forchert, Arno: »Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900« (Probleme formaler Organisation bei Mahler und Strauss) i: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. XXXII, Hf. 2 1975. s. 90-91.
 8. Om de tematiske sammenhænge se f.eks. Bekker, op. cit. s. 140 ff, men også hos: Barsso-wa, Inna: *Sinfonie Gustava Malera*. Moskva 1975, s. 141-144. Mahler selv udtrykker sig om sammenhængen f.eks. i et brev til Georg Göhler af 8.2.1911: »... did you overlook the thematic relationships that are so extremely important both in themselves and in relation to the idea of the whole work? /.../ Each of the first three movements is thematically most closely and most significantly related to the last.« (Selected Letters... op. cit. s. 372 og Knud Martners kommentar s. 447.
 9. I 4. symfoni: ciffer 5 til 7
i 3. symfoni: 4 takter efter ciffer 3 til ciffer 6.
 10. I 4. symfoni: 4 takter før ciffer 9 (Etwas bewegter) til ciffer 10, i 3. symfonis 2. sats: ciffer 5 til 7 takter før ciffer 6 (metrum er forskelligt i de to symfonier: i den 3. tredelt, i den 4. todelte).
 11. Karakteristisk nok adskiller det landlige, katolske himmelbillede sig fra de andre religioners paradivisioner ved en fuldkommen forbigåelse af det erotiske element.
 12. Se også: Stephan, Rudolf: »Betrachtungen zu Form und Thematik in Mahlers vierter Symphonie.« i: *Neue Wege der Musikalischen Analyse*. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, Band 6. Berlin, 1967. s. 29-30.
 13. Se: Constantin Floros: *Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*. (Zur Grundlegung einer zeitgemässen musikalischen Exegetik). Wiesbaden, 1977/videre refereret til som Floros II/, s. 321-22.
 14. G-dur er en jordnær toneart, E-dur er den himmelske. Det er ellers A-dur som de musikalske engle oftest benytter sig af ifølge talrige vidnesbyrd i musikhistorien.
 15. »The final dying-away is like the music of the spheres. /sphärisch/ - the atmosphere almost that of Catholic Church«. Sådan citerer Natalie Bauer-Lechner Mahler i sommer 1900. Se: Natalie Bauer-Lechner: *Recollections of Gustav Mahler*. London 1980., s. 153.

16. Floros II, s. 311-12.
17. Rammer omkring billedet møder vi også andre steder hos Mahler. F.eks. i 7.'s symfoni 1. Nachtmusik. Både dér og her er det tale om en slags collage-teknik. Se også: Dömling, Wolfgang. »Collage und Kontinuum. Bemerkungen zu Gustav Mahler und Richard Strauss. i: Neue Zeitschrift für Musik, 1972.
18. Se Mitchell, op. cit. s. 131-142.
19. »this is so unusual and remarkable that he even has misgivings about it himself.« Bauer-Lechner, op. cit. s. 154.
20. Se også samme besætning i 8. symfonis 2 del (scherzo-afsnit), hvor de samme ensembler optræder.
21. Man husker de stærke indtryk Mahler fik under Hans von Bülow's begravelse i Hamburg 1894, da drengekorset intonerede Klopstocks »Auferstehen«. Se f.eks. brev til Arthur Seidl fra 1897. Selected letters... op. cit., s. 212.
22. Hjemsendte soldater fra østrigske militærorkestre dannede ofte bläserensembler, som spillede i de tjekkiske landsbyer. Se hos Karbusicky, Vladimir: »Gustav Mahler und seine Umwelt«. Impulse der Froschung, Band 28. Darmstadt 1978. s. 35-36. Disse folkelige ensembler spillede ofte ved begravelser og straks efter, på hjemvejen, dansemusik. Overgangen fra sorg til underholdning var meget nem. (refereret efter Karbusicky).
23. Floros II. s. 311-12.
24. Bekker, op. cit. s. 131.
25. Bekker, op. cit. s. 130-132.
26. Barssowa, op. cit. s. 125-128.
27. Citeret efter: Gustav Mahler. Im eigenem Wort – Im Worte der Freunde. Hrsg. Willi Reich. Zürich, 1958. s. 43.

Ingardens liste over de æstetisk valente kvaliteter

A. Ästhetisch relevante Momente

I. Materiale Momente

a) emotionale Momente: wehmütig, traurig, düster, trübe, verzweifelt; lyrisch, dramatisch, tragisch,³ schrecklich, gräßlich, entsetzlich, grausig; freudig, heiter, lustig, glücklich (voll Glück); angenehm, lieblich, unangenehm, peinlich, wonniglich (voll Wonne), reizend, genößvoll, lustvoll, leidvoll, schmerzvoll, schmerzlich; ernst, feierlich, erhaben, hehr, pathetisch, würdevoll...

b) intellektuelle Momente: witzig, geistreich (ingeniös), scharfsinnig, eindringlich, mit feinem Verständnis, interessant; langweilig, tief, oberflächlich, banal, schwer, leicht, stumpfsinnig, dumm, weise, vernünftig...

c) stoffliche Bestimmtheiten: manche von den »sinnlichen« Qualitäten, z.B. manche Farbqualitäten oder Tonbestimmtheiten, z.B. die Fülle des Tones einer guten Geige, Klangfarben, z.B. die einer silbernen Glocke oder einer edlen Glassorte; »edles Holz«, die Farben und das Leuchten von Edelsteinen, des reinen Goldes, das Weiß des Marmors, die »Weichheit« des Marmors, die Härte und Biegsamkeit einer Stahlklinge u.dgl.m.

II. Formale Momente

a) rein gegenständliche: symmetrisch, asymmetrisch, unsymmetrisch (auf verschiedene mögliche Weisen); geschlossen, zusammenhängend, kompakt, »fest«, locker, lose, ungeschlossen, zerfallend; bündig, knapp, weit-schweifig, schleppend, umständlich, breit; einheitlich, uneinheitlich, homogen, heterogen, monoton, verschiedenartig, mannigfaltig; reich, arm, dürftig, ärmlich; winzig, unscheinbar, schwächlich, kümmerlich, geringfügig; schlank, schwächig, plump; nett, fesch, geschickt, flink; schwerfällig (in der Gestalt), hoch, emporragend, gedrungen; gut gebaut, ungestalt, dick, beleibt; schlicht, einfach, kompliziert, regelmäßig, unregelmäßig, geordnet, chaotisch; harmonisch, unharmonisch, nicht harmonisch..

b) abgeleitet, mit Rücksicht auf den Betrachter: durchsichtig, undurchsichtig, verwickelt, verschlungen, klar, unklar, dunkel, verschwommen, trübe, wirr, deutlich, undeutlich, scharf, ausdrucksvoll, ausgeprägt, nichtssagend, voll Gleichgewicht, ruhig, ausgewogen, gleichmäßig, ungleichmäßig, dynamisch, statisch...

III. Abwandlungen der (hohen oder niedrigen) Qualität

edel, vornehm, fein, vortrefflich, erlesen, elegant, roh, billig, ordinär, schlecht, kitschig, gemein, schundhaft, dickhäutig, unelegant, raffiniert, ausgesucht, subtil, einfach, schlicht, ohne Subtilität, delikate, fein, zart, taktvoll, taktlos, feinfühlig, feinsinnig, unfein, rein, unrein, schmutzig, (z. B. in der Farbe, aber auch im moralischen Sinn), prachtvoll, prächtig, glänzend, herrlich, großartig, maßvoll, anspruchsvoll, bescheiden, vollendet, unvollendet...

IV. Modi des Auftretens der Qualitäten

sanft, scharf, hart, schreiend, bunt, weich, saftig, blaß, matt, schwach, aufdringlich, auffallend, auffällig, diskret, unauffällig...

V. Abwandlungen der Neuheit

neu, alt, frisch, originell, modisch, modern, altmodisch, veraltet...

VI. Abwandlungen der »Natürlichkeit«

natürlich (naturhaft), einfach, schlicht, künstlich, gezwungen, übertrieben, überschwenglich, überspannt, exaltiert, übersteigert, affektiert, pathetisch...

VII. Abwandlungen der »Wahrhaftigkeit«

wahr, echt, authentisch, lauter, gefälscht, nachgemacht, unecht, unredlich...

VIII. Modi der »Wirklichkeit«

wirklich, real, unwirklich, scheinbar, illusionär...

IX. Weisen des »Wirkens« auf den Betrachter

erregend, reizend, beunruhigend, besänftigend, rührend, mildernd, erschütternd, erschöpfend, schwächend, erhebend, Furcht erregend, durchdringend, ergreifend, eindrucksvoll, gleichgültig, wirksam, wirkungslos, neutral, indifferent, ekelhaft, abscheulich...

B. Bestimmungen der ästhetischen Werte

(Wertqualitäten)

- a) lieblich, hübsch, schön;
 - b) häßlich, scheußlich, widerwärtig, reizlos;
 - c) anmutig, bezaubernd, reizend, reizlos;
 - d) groß, mächtig, kraftvoll, kraftlos;
 - e) reif, unreif, »roh«;
 - f) vortrefflich, vollkommen, glänzend, ausgezeichnet, vorzüglich, herrlich, gut
- und die entsprechenden Negative: unvollkommen, schlecht, unbedeutend usw.

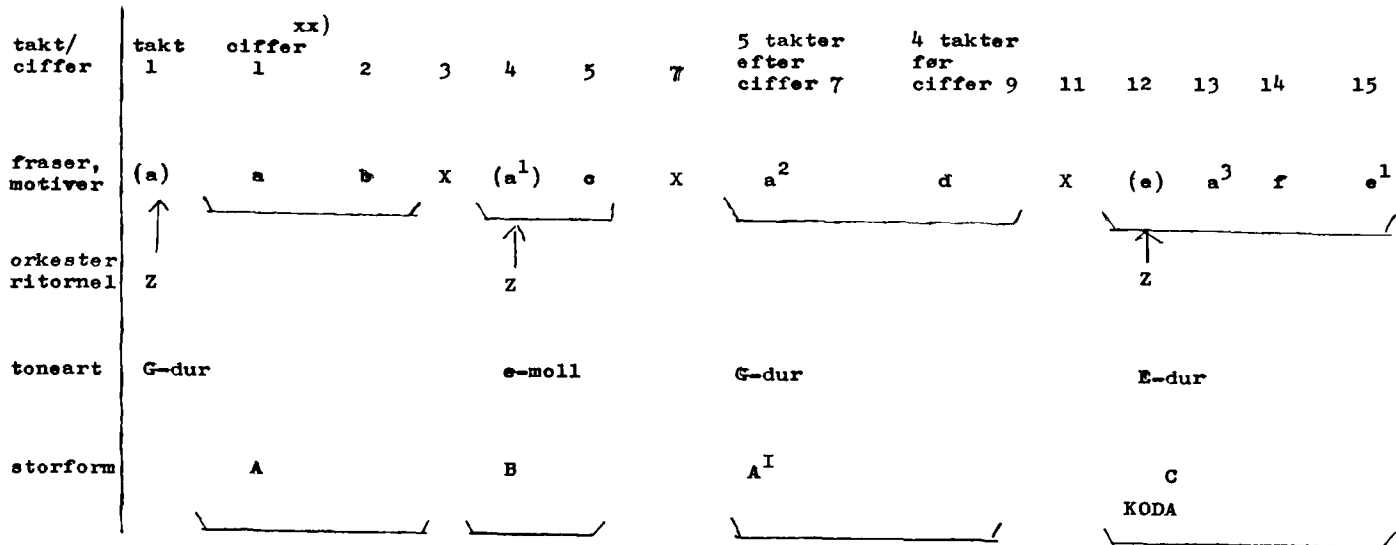
»Das himmlische Leben«, tekst (med frase-inndeling)

	{	Wir geniessen die himmlischen Freuden,	}	a
		Drum tun wir das Irdische meiden.		
		Kein weltlich' Getümmel		
		Hört man nicht im Himmel!		
		Lebt Alles in sanftester Ruh', in sanftester Ruh'		
strofe 1	{	Wir führen ein englisches Leben!	}	b
		Sind dennoch ganz lustig, ganz lustig daneben!		
		Wir führen ein englisches Leben, wir tanzen und springen,		
		Wir hüpfen und singen,		
		Wir singen!		
		Sankt Peter im Himmel sieht zu!		(koral)
strofe 2	{	Johannes das Lämmlein auslasset,	}	c
		Der Metzger Herodes drauf passet!		
		Wir führen ein geduldig's unschuldig's, geduldig's		
		ein lieblisches Lämmlein zu Tod!		
		Sanct Lucas den Ochsen tät schlachten ohn' einig's Bedenken und Achten, Der Wein kost kein Heller im himmlischen Keller,		
		Die Englein, die bakken das Brot.		(koral)

	<p>Gut' Kräuter von allerhand Arten, die wachsen im himmlischen Garten! Gut' Spargel, Fisolen, und was wir nur wollen! Ganze Schüsseln voll sind uns bereit! Gut' Apfel, gut' Birn' und gut' Trauben! Die Gärtner, die Alles erlauben!</p>	<p>} a²</p>
Strofe 3	<p>Willst Rehbock, willst Hasen, auf offener Strassen sie laufen herbei! Sollt ein Fasttag etwa kommen alle Fische gleich mit freuden angeschwommen! Dort läuft schon Sankt Peter mit Netz und mit Köder zum himmlischen Weiher hinein.</p>	<p>} d</p>
	<p>Sankt Martha die Köchin muss sein! Sankt Martha die Köchin muss sein!</p>	<p>(koral)</p>
	<p>Kein Musik ist ja nicht auf Erden, die unsrer verglichen kann werden. Elftausend Jungfrauen zu tanzen sich trauen! Sankt Ursula selbst dazu lacht!</p>	<p>} a³</p>
strofe 4	<p>Kein Musik ist ja nicht auf Erden, die unsrer verglichen kann werden. Cäcilia mit ihren Verwandten sind treffliche Hofmusikanten!</p>	<p>} f</p>
	<p>Die englischen Stimmen ermuntern die Sinnen, ermuntern die Sinnen! Dass alles für Freuden, für Freuden erwacht.</p>	<p>} e¹</p>

4. symfoni, finale: "Das himmlische Leben"

Formskema



X = orkesterintermezzo

xx = ciffer-betegnelsen gælder alle de
følgende tal

»Es sungen drei Engel«, teksten, og Mahlers ændringer i Wunderhorn-teksten

/Armer Kinder Bettlerlied/÷

/Fliegendes Blatt/÷

Es sungen drei Engel einen süßen Gesang,
Mit Freuden es √ im Himmel klang; √ = selig
Sie jauchzten fröhlich auch dabei,
Daß Petrus sei von Sünden frei,
Von Sünden frei.

(Denn) als der Herr Jesus zu Tische saß, () = Und
Mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl aß,
So sprach der Herr Jesus: »Was stehest du √ hier, √ = denn
Wenn ich dich ansehe, so weinst du mir,
So weinst du mir.«

»Ach, sollt ich nicht weinen, du gütiger Gott!
Ich hab übertreten die Zehen Gebot;
Ich gehe und weine ja bitterlich,
Ach komm, √ erbarme dich über mich, √ = und
/Ach, über mich!«/÷

»Hast du (dann) übertreten die Zehen Gebot, () = denn
So fall auf die Knie und bete zu Gott,
(Und bete zu Gott nur allezeit,) () = Liebe nur Gott
So wirst du erlangen die himmlische Freud, in alle Zeit
/Die himmlische Freud.«/÷

Die himmlische Freud(ist eine)selige Stadt, () = die
/Die himmlische Freud, die kein End mehr hat/÷
Die himmlische Freude war Petro bereit
Durch Jesum und allen zur Seligkeit, 2 ×
/Zur Seligkeit/÷

√ = her blev et ord tilføjet

() = nyt udtryk, istedet for det, som er i parentes

//÷ = udeladt

2× = gentaget

Nodeeksempler ("Es sun-gen drei Engel")

Gruppe I, hovedtema (børnesang-tema)

Ekst. 1

ciffer 1 (englenes tema)

Es sun-gen drei En-gel ei-nen süs-sen Ge-sang

1a

t. 3 (englenes tema i instrumental variant)

Gruppe II, rytmetema (kirkesang-tema)

Ekst. 2

t. 4

(fløjter og klarinetter)

2a

t. 13

dass Pe-trus sei-von Sün-den frei
(kor, piano)

t. 17 (kontrapunkt til tema 1; sopraner)

2b

t. 39 (sjælens klage; alt-solo)

2c

und sollt' ich nicht wei-nen, du gö-ti-ger Gott!

2d

ciffer 4

ich hab' ü-ber-tre-tten die zehn Ge-bot'

5 takter efter ciffer 9

2e

durch Je-sum und Al-len zur Se-lig-keit

durch Je-sum und Al-len zur Se-lig-keit

2e = satsens apoteose (også fælles med "Das himmlische Leben!"s afslutning, takt 169-174).

Litteratur (Et udvalg)

- Abraham, Lars Ulrich: »Zur Harmonik in Gustav Mahlers Vierter Symphonie« i: *Neue Wege der Musikalischen Analyse*. (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 6), Berlin 1967.
- Adorno, Theodor W.: *Mahler – eine musikalische Physiognomik*. Frankfurt a/M 1960.
- Barssowa, Inna: *Sinfonie Gustava Malera*. Moskva 1975.
- Bauer-Lechner, Natalie: *Recollections of Gustav Mahler*. London 1980.
- Bekker, Paul: *Gustav Mahlers Sinfonien*. Berlin 1921.
- Blaukopf, Kurt: *Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft*. Wien 1969.
- Dabrowska, Ewa: »Roman Ingardens teori om musikværket« i: *Musik & Forskning* 2, København 1976.
- Fischer, Kurt von: »Gustav Mahlers Umgang mit Wunderhorntexten« i: *Melos* nr. 2, 1978.
- Floros, Konstantin: *Gustav Mahler*. Wiesbaden 1977
- I. – Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung.
- II. – Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. (Zur Grundlegung einer zeitgemässen musikalische Exegetik.)
- Forchert, Arno: »Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900 (Probleme formaler Organisation bei Mahler und Strauss) i: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jahrgang XXXII, H. 2 1975.
- Gartenberg, Egon: *Mahler – the man and his music*. Cassel 1978.
- Gustav Mahler*. Tübingen 1966.
- Hansen, Mathias: »Das irdische Leben zum Weltbild des jungen Mahler« i: *Beiträge zur neuen Musik*, XVIII 1974.
- Ingarden, Roman: »Das Problem des Systems der ästhetisch valenten Qualitäten« i: R. Ingarden: *Erlebnis Kunstwerk und Wert* (Vorträge zur Ästhetik 1937-1967). Tübingen 1969.
- Karbusicky, Vladimir: *Gustav Mahler und seine Umwelt*. Darmstadt 1978 (Impulse der Forschung, Band 28).
- La Grange, Henry-Louis de: *Mahler*. London 1974.
- Mahler, Alma: *Gustav Mahler. Memories and Letters*. New York 1946.
- Martner, Knud (ed.): *Selected Letters of Gustav Mahler*. London 1979.
- Mitchell, Donald: *Gustav Mahler. The Early Years*. (revised ed.) London 1980.
- Mitchell, Donald: *Gustav Mahler, the Wunderhorn Years*. London 1975.
- Newlin, Dika: *Bruckner, Mahler, Schoenberg*. New York 1947.
- Reich, Willi (hrsg.): *Gustav Mahler. Im eigenem Wort – Im Worte der Freunde*. Zürich 1958.
- Stephan, Rudolf: »Betrachtungen zu Form und Thematik in Mahlers Vierter Symphonie (Mit einem Anhang über die verschiedenen Druckfassungen des Werkes)« i: *Neue Wege der Musikalischen Analyse*. (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 6), Berlin 1967.
- Tibbe, Monika: *Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphonisätzen Gustav Mahlers*. München 1971 (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, I).
- Vetter, Walther: »Gustav Mahlers sinfonischer Stil. Eine Skizze.« i: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*, Leipzig 1962.
- Vondenhoff, Bruno and Eleonore (hrsg.): *Gustav Mahler Dokumentation. Sammlung Eleonore Vondenhoff. Materialien zu Leben und Werk*. Tutzing 1978. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, 4).
- Walter, Bruno: *Gustav Mahler. Ein Porträt*. Tübingen 1957.
- Wessling, Berndt W.: *Gustav Mahler. Ein Prophetisches Leben*. Hamburg 1974.

Partiturer:

Gustav Mahler
Symphony No. 3
Universal Edition /Ue 950

Gustav Mahler
Symphonie IV
Endgültige Fassung
Philharmonia /No. 214.

Summary

The present article deals with Mahler's childlike vision of Heaven, as it appears in two of his settings of poems from »Des Knabens Wunderhorn«: »Das himmlische Leben« (fourth symphony, fourth movement), and »Es sungen drei Engel« (third symphony, fifth movement). The order of analysis follows the chronology of the works. The aim is to trace the aesthetically valid qualities of these two movements. Beyond a general musicological analysis, the examination is also based on a phenomenological analysis of the aesthetic object (the influence of the work on the listener). The phenomenological analysis builds on Roman Ingarden's theory of the aesthetically valid qualities, and his tentative list of such qualities. The article consists of the following sections:

1. Introduction.
2. An account of Ingarden's theory.
3. Analysis and phenomenological description of »Das himmlische Leben«.
4. Analysis and phenomenological description of »Es sungen drei Engel«.
5. Summing up.

The article is fully annotated, and includes bibliography, music examples and form diagram of »Das himmlische Leben«, the German texts of the songs, and Ingarden's list of aesthetically valid qualities.

Translated by Gunver Krabbe