

En kamp på liv och död

Livsåskådningen i Mahlers *Uppståndelsesymfoni*

Fredrica Roos

Handledare: Lars Berglund

C-uppsats 2012

Institutionen för musikvetenskap Uppsala universitet

Abstract

Syftet med denna uppsats är att analysera livsåskådningen i Mahlers *Uppståndelsesymfoni*, d.v.s. hur existentiella frågeställningar om livet, döden och religionen kommer till uttryck i musiken, samt att utifrån detta härleda verket till Mahlers personlighet och religionsuppfattning. Studien utgår ifrån ett hermeneutiskt synsätt, där de mer konkreta metoderna är musikanalys samt en traditionellt historisk metod.

För den musikaliska analysen av verket används i huvudsak Constantin Floros informationsrika formscheman i *Gustav Mahler: The Symphonies* samt flera betydande avsnitt ur *Död og evighed i musikken 1890-1920* av Eva Maria Jensen. Vad gäller den del av studien som behandlar människan Mahler grundar den sig främst på Bruno Walters givande minnesanteckningar.

Resultatet av denna undersökning visar att Mahler använder sig av flera musiktekniska grepp såsom särskilda motiv, teman och instrument för att skildra livet och döden men att han även genom symfonins satsuppbyggnad och stora känslspektrum gestaltar livets motsägelsefullhet. Det religiösa inslaget i verket befästs främst genom finalens textbudskap, vilket är en blandning av kristna och judiska idéer om än en av Mahler helt egen skapad vision. Symfonin speglar till stor del Mahlers personlighet och religionsuppfattning och då främst i form av dess många kontraster mellan det ljusa och det mörka samt dess sökande, strävande karaktär.

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	4
1.1 Bakgrund.....	4
1.2 Syfte och frågeställningar.....	4
1.3 Forskningsläge.....	4
1.4 Teori och metod.....	6
1.5 Källmaterial.....	7
1.6 Disposition.....	7
2. Mahlers symfoniska program – en inre konflikt.....	8
3. Människan Mahler – en motsägelsefull skaparkraft.....	13
4. Från död till uppståndelse – en musikanalys av <i>Uppståndelsesymfonin</i>	20
4.1 Allegro Maestoso: <i>Todtenfeier</i>	22
4.2 Andante Moderato.....	28
4.3 In ruhig fliessender Bewegung.....	29
4.4 Urlicht.....	33
4.5 Finale.....	36
4.5.1 Exposition: <i>Der rufer in der wüste</i>	38
4.5.2 Genomföring: Den yttersta domen.....	40
4.5.3 Återtagning: ”Den stora samlingen”.....	42
4.5.4 Finalens text.....	43
4.5.5 Musiken i kantatdelen.....	47
4.5.6 Slutsats.....	49
5. Avslutande diskussion.....	51
Litteraturförteckning.....	54

1 Inledning

1.1 Bakgrund

Gustav Mahler strävade i sina musikaliska verk efter att skapa ett symfoniskt universum; ”Att skriva en symfoni är som att konstruera en värld” är de ord han själv lär ha uttalat för att beskriva denna vision. Mahlers symfonier skildrar på ett inom den klassiska musiken unikt sätt det som existerar inom och utanför oss människor; de handlar om livet självt och dess mest grundläggande existentiella frågor. Det är således omöjligt att separera Mahlers konst och personlighet då de är djupt sammanvävda med varandra på ett inte alltid helt okomplicerat vis, där symfonierna uttrycker hans världssyn samt är färgade av religiösa och filosofiska tankar. Detta gäller i synnerhet den andra symfonin, vanligtvis kallad *Uppståndelsesymfonin*, vilken skildrar människans resa från död och förtvivlan till återfödelse och kärlek. Flera tolkningar har gjorts av verket och dess existentiella innebörd, både på ett musikanalytiskt och på ett mer filosofiskt plan.

Denna uppsats är en ansats till att, med avstamp i dessa tolkningar, analysera livsåskådningen i den andra symfonin för att sedan härleda denna till människan Mahler och på så sätt försöka ge en mer sammanhållen bild av verket och dess upphovsman.

1.2 Syfte och frågeställningar

Syftet med denna uppsats är att analysera livsåskådningen i Mahlers *Uppståndelsesymfoni*, d.v.s. hur de existentiella frågeställningarna om livet, döden och religionen kommer till uttryck i musiken, samt att utifrån detta härleda verket till Mahlers personlighet och religionsuppfattning.

1.3 Forskningsläge

Av det digra antalet biografier som författats om Gustav Mahler genom åren är Henry-Louis de la Granges monumentala verk¹ i fyra volymer det största och mest heltäckande som finns att tillgå inom området. I denna uppsats har jag främst utgått ifrån den första delen, då den behandlar den tid under vilken Mahler komponerade just den andra symfonin. Även den välkände Mahlerforskaren Donald Mitchell har skrivit flera intresseväckande böcker om Mahlers liv och verk; *Gustav Mahler: The Early Years*² och *Gustav Mahler: The Wunderhorn*

¹ Henry-Louis de la Grange, *Mahler. Vol. 1* (New York, 1973)

² Donald Mitchell, *Gustav Mahler: The Early Years* (London, 1980)

*Years*³, varav den senare i detalj kartlägger tillblivelsen av de fyra första symfonierna samt diskuterar i vilken ordning de olika satserna kan ha komponerats.

Bland de kortare och mer översiktliga levnadsteckningarna om Mahler är den tunna om än innehållsrika *Mahler*⁴ av Michael Kennedy den mest användbara; emellertid lönar det sig även att läsa Kurt Blaukopfs⁵ och Wolfgang Schreibers⁶ biografier, vilka inkluderar smärre analyser av Mahlers verk. För ett mer personligt och djupare porträtt av Gustav Mahler finns Bruno Walters memoarbok *Gustav Mahler*⁷, där kapitlen som handlar om Mahlers skapande och personlighet har varit av vikt för denna uppsats då man i dessa delar ges ledtrådar till hans uppfattning av världen och livet. Värld att nämnas i sammanhanget är också Mahlers fru Almas bok *Gustav Mahler: minnen från ett äktenskap*⁸.

Vad gäller forskningen om Mahlers musik ger Constantin Floros *Gustav Mahler: The Symphonies*⁹ en grundlig musikalisk analys av kompositörens samtliga tio symfonier. I samlingsverket *The Mahler Companion*¹⁰ ingår flera uppsatser som behandlar individuella kompositioner och deras bakgrund; här har jag framför allt använt mig av kapitlet ”Todtenfeier and the Second Symphony”¹¹ av Edward E. Reilly, där den andra symfonins struktur och form presenteras.

Det har även gjorts ett antal studier av Mahlers musik utifrån ett tvärvetenskapligt perspektiv, där forskare inom andra discipliner än musikvetenskap har försökt tolka hans kompositioner på bl.a. ett psykoanalytiskt, litterärt och filosofiskt plan. David Holbrooks *Gustav Mahler and The Courage To Be*¹² placerar Mahlers nionde symfoni i en psykologisk kontext och diskuterar frågor som rör existensen och meningen med livet; avgörande teman även i den andra symfonin. I *Reading Mahler: German culture and Jewish Identity in Fin-de-siecle Vienna*¹³, skriven av litteraturvetaren Carl Niekerk, utforskas bl.a. Mahlers påverkan av tysk

³ Mitchell, *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years* (London, 1975)

⁴ Michael Kennedy, *Mahler* (London, 1974)

⁵ Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler* (Stockholm, 1972)

⁶ Wolfgang Schreiber, *Gustav Mahler* (Borås, 1980)

⁷ Bruno Walter, *Gustav Mahler* (Stockholm, 1950)

⁸ Alma Mahler, *Gustav Mahler: minnen från ett äktenskap* (Stockholm, 1977)

⁹ Constantin Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies* (Aldershot, 1994)

¹⁰ *The Mahler Companion*, red. Donald Mitchell & Andrew Nicholson (New York, 1999)

¹¹ Edward E. Reilly, ”Todtenfeier and the Second Symphony”, *The Mahler Companion*, red. Donald Mitchell & Andrew Nicholson (New York, 1999), s. 84-125.

¹² David Holbrook, *Gustav Mahler and The Courage To Be* (Plymouth, 1975)

¹³ Carl Niekerk, *Reading Mahler: German culture and Jewish Identity in Fin-de-siecle Vienna* (Camden House, 2010)

kultur och litteratur, där författaren i ett för min uppsats givande avsnitt redogör för sambandet mellan Nietzsches filosofi och den världssyn som ligger till grund för Mahlers andra symfoni samt det religiösa sammanhang i vilket verket kan betraktas.

Musikvetare och historiker strävar i *Mahler and His World*¹⁴ efter att undersöka de bredare politiska, sociala och litterära förändringar som reflekteras i hans musik; genus, judisk identitet och tonsättarens privata värld är några av de teman som behandlas. I sin avhandling och sedermera utgivna bok *Död og evighed i musikken 1890-1920*¹⁵ analyserar den danska teologen, musikforskaren och organisten Eva Maria Jensen flera klassiska musikverk utifrån ett religiöst perspektiv, däribland Mahlers andra symfoni. Jensens studie har således varit av stor betydelse för mitt arbete då denna tar upp just det ämne som jag undersökt, nämligen verkets skildring av liv och död.

1.4 Teori och metod

Studien utgår ifrån ett hermeneutiskt synsätt, då denna undersökning till största delen grundar sig på tolkningar och antaganden om *Uppståndelsesymfonin* och människan Mahler vilka inte kan tas för någon absolut sanning. De mer konkreta metoderna som tillämpas är musikanalys samt en traditionellt historisk metod; detta gäller framför allt kapitel 2 och 3 i vilka Mahlers efterlämnade program, personlighet och religionsuppfattning behandlas.

De teorier/begrepp som är centrala för undersökningen och kräver en närmare precisering är musikanalys och livsåskådning:

Musikanalys är en term som syftar till att beskriva olika sätt att studera musik. Vanligtvis behandlar analysen den musikaliska strukturen, vilken innefattar det sammanlagda resultatet av analyser av melodi, harmoni, rytm, tematiskt och motiviskt material m.m. Då det musikanalytiska fältet hela tiden vidgats är det relativt vanligt att man idag även inbegriper sociala förhållanden, biografier och estetiska ideal i analysen; detta kan sägas vara fallet i denna uppsats, då den i den rena musikanalysen också inkorporerar utommusikaliska betraktelser.¹⁶

¹⁴ *Mahler and His World*, red. Karen Painter (Princeton, 2002)

¹⁵ Eva Maria Jensen, *Död og evighed i musikken 1890-1920* (Köpenhamn, 2011)

¹⁶ Lennart Hall, "Musikanalys", *Nationalencyklopedin* (besökt 2012-10-15), <http://www.ne.se/musikanalys>

Livsåskådning brukar likställas med dess närbesläktade begrepp världsåskådning, vilket innebär en personligt färgad uppfattning av världen och livet som ger vägledning åt handlandet. Världsåskådningen brukar även innefatta filosofiska och vetenskapliga påståenden om verkligheten men bestäms emellertid av principrelaterade värderingar. Inom livsåskådningen finns en starkare betoning på det personliga och existentiella samt till viss del även det religiösa; det handlar här om vad människor anser om de grundläggande frågorna om livets innersta mening och natur. Detta betraktelsesätt handlar om livets mening och mål och är vanligen ett samspel mellan tre följande komponenter:

- 1) Teorier om människan och världen (till exempel antaganden om universums uppkomst eller vad som händer efter döden).
- 2) Ett centralt värdesystem, d.v.s. värderingar och normer av grundläggande natur.
- 3) En grundhållning, vilket är ett sätt att uppleva situationen som människa i världen. Detta kan vara en inre känsla av tilltro, hopp eller förtvivlan.¹⁷

1.5 Källmaterial

Partituret som studerats i uppsatsen är London Universal Editions utgåva från 1953. Som underlag till de delar av studien som behandlar människan Mahler och hans religionsuppfattning har jag i huvudsak utgått ifrån Bruno Walters minnesbok *Gustav Mahler*.

1.6 Disposition

Uppsatsens första del ger en generell bakgrundsöversikt som är av betydelse för förståelse av den senare analysen. Denna kontext behandlar Mahlers efterlämnade symfoniska program samt personen och livsåskådaren Mahler. Studiens andra del omfattar musikanalys av verket samt tolkningar av dess livsåskådning. Därpå följer slutligen en avslutande diskussion där de betraktelser som gjorts i undersökningen knyts samman till en reflekterande slutsats.

¹⁷ Anders Jeffner, "Livsåskådning", *Nationalencyklopedin* (besökt 2012-10-15), <http://www.ne.se/lang/livsaskadning>

2 Mahlers symfoniska program – en inre konflikt

Mahlers relation till den symfoniska programmusiken var synnerligen ambivalent; han skrev själv flera betydelsefulla programmatiska uttalanden om sina orkestrala verk men drog emellertid sedan alltid tillbaka dem, ibland nästan omedelbart efter deras fullbordan.¹⁸ Så var också fallet med den andra symfonin, vars redan tryckta program han beslagtogs i samband med verkets uruppförande i München år 1900.

Ludwig Schieder mair återkallar hur Mahler under en sammankomst efter konserten uttryckte sin sanna mening om programmen, vilka han ansåg enbart bidrog till att skapa falska föreställningar hos publiken. Mahler menade att man genom att skriva symfoniska program påtvingar åhörarna kompositörens tankar om verket istället för att låta dem bilda sig sina egna uppfattningar; ty musiken, fastställde han, kan uttrycka så oändligt mycket mer än bara språket, varpå han grep ett glas och utropade de berömda orden ”Bort med alla program!” Trots denna fasta ståndpunkt fortsatte Mahler emellertid att formulera programförklaringar om sina verk, både i brev till vänner och i de samtal han ofta förde med sin förtrogna kamrat Nathalie Bauer-Lechner; dock slutade han med att dela ut program vid konserterna. I flera uttalanden klargör Mahler även att han skiljer på så kallade yttre program, vilka man meddelar sin publik, och inre program, det vill säga de program som kompositören själv arbetar utifrån och som han enbart delger sin närmaste krets.¹⁹

Denna kluvenhet hos Mahler mellan att å ena sidan yttra sig om programmen och å andra sidan avstå från att göra det har skapat svårigheter vad gäller huruvida man ska tolka hans symfonier som programmatiska eller inte; dessa uttalanden har tveklöst inneburit ett problem då de försvårat tillgången till hans verk. Många forskare har således varit benägna att nonchalera Mahlers varningar för att tolka hans musik som en representation av en bestämd uppsättning klara idéer;²⁰ Eva Maria Jensen menar till exempel att det idag är allmänt accepterat att de Mahlerska symfonierna är programmatiska.²¹ Dock framhåller hon likväl att det är mycket öppet för diskussion vad som egentligen menas med ett program,²² vilket man kan fråga sig om Mahler själv ens var fullt medveten om. Carl Niekerk, å andra sidan, anser att det är oerhört viktigt att ta den anti-programmatiska impulsen i Mahlers estetik på största

¹⁸ Carl Niekerk, *Reading Mahler: German culture and Jewish Identity in Fin-de-siècle Vienna* (Camden House, 2010), s.5.

¹⁹ Eva Maria Jensen, *Död og evighed i musikken 1890-1920* (Köpenhamn, 2011), s.154.

²⁰ Niekerk, *Reading Mahler: German culture and Jewish Identity in Fin-de-siècle Vienna*, s.5.

²¹ Jensen, *Död og evighed*, s.153.

²² Jensen, *Död og evighed*, s.153-154.

allvar, då denna ovilja att låsas fast vid ett antal specifika principer, må de vara musikaliska eller filosofiska, får betraktas som ett konstant element i hans skapande värdegrund.²³

I ett brev till Schiedermaier, författat av Mahlers dirigeringsassistent Bruno Walter, påpekar han genom sin adepts penna att han å det mest energiska förkastar alla program;²⁴ Walter själv konstaterar även i sin minnesbok om Mahler att ”programmusik, det vill säga en musikalisk skildring av ett utommusikaliskt förlopp, har han aldrig skrivit”²⁵. I samma brev framhåller Mahler emellertid att ord och bilder dock kan hjälpa oss att förstå musik,²⁶ vilket får tolkas som att han sin anti-programmatiska inställning till trots kunde acceptera utommusikaliska ting som ett redskap eller hjälpmedel för att avkoda ett musikaliskt verk, om än inte som bärare av ett slutgiltigt svar.

Troligen var inte heller hans intentioner, som Niekerk inflikar, att genom sin fientliga programuppfattning avskräcka lyssnare från att formulera de fria associationer som kom till dem då de lyssnade på hans musik;²⁷ tvärtom, detta var vad han verkligen ansåg att publiken skulle göra och kanske till och med grunden för hans anti-programmatiska ståndpunkt.

Det är emellertid mycket svårt, vilket även hävdas av Floros,²⁸ att separera Mahlers konst från hans personlighet, då hans symfonier rymmer så mycket mer än själva musiken; Mahlers verk uttrycker hans världssyn och har dessutom en betydande litterär, religiös och filosofisk bakgrund, vilken inte kan förbises.²⁹ Mahler sade själv i ett uttalande till sin vän Sibelius 1907 att ”en symfoni måste vara som en värld”³⁰, vilket med all tydlighet visar att han betraktade den symfoniska genren som en möjlighet att inte bara inkorporera det som kan rymmas i det musikaliska språket utan även allt det som finns utanför, i världen utanför musiken.

Det är allmänt känt att Mahlers tankar ofta kretsade kring metafysiska och eskatologiska frågor, där alla aspekter såsom ontologi, kosmologi, religiösa problem och existentialism fascinerade honom. Livets mening och det paradoxala med döden och döendet uppehöll honom ständigt och han plågades under hela sitt liv av en stark dödsångest; för att söka ett

²³ Niekerk, *Reading Mahler: German culture*, s.5.

²⁴ Niekerk, *Reading Mahler: German culture*, s.5.

²⁵ Bruno Walter, *Gustav Mahler* (Stockholm, 1950), s.104.

²⁶ Niekerk, *Reading Mahler: German culture*, s.5.

²⁷ Niekerk, *Reading Mahler: German culture*, s.5.

²⁸ Constantin Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies* (Aldershot, 1994), s.54.

²⁹ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.54.

³⁰ Jensen, *Död og evighed*, s.153.

svar på dessa svåra frågor fördjupade han sig i filosofisk och vetenskaplig litteratur, där religiösa tolkningar om döden och livet efter detta intresserade honom särskilt.³¹

Med denna vetskap i åtanke är det svårt att inte betrakta den andra symfonin, vilken är ett bekännelseverk med döden och uppståndelsen som huvudtema,³² som till stor del influerat av Mahlers person och inre tankevärld. Jag anser det därför vara av värde att presentera och tolka hans efterlämnade program och kommentarer om uppståndelsesymfonin; de kan och bör inte ses som ett svar på verkets innehåll och budskap, vilket Mahler heller inte önskade eller eftersökte, men utgör likväl en viktig källa för en djupare förståelse av symfonin.

Programtexterna till den andra symfonin har lämnats till oss i tre olika versioner och presenteras här i den tidsföljd i vilken de blivit till. Den första versionen är hämtad från Bauer-Lechners minnen (januari, 1896), vilka anknyter till hennes besök hos Mahler under den tid han bodde i Hamburg; Mahler talar här om verkets uruppförande i Berlin men ger även sin egen tolkning av symfonin. Den första satsen, förkunnar han, föreställer den store hjälten kamp mot ödet och den makt som han är underställd, det vill säga döden. Sats två och tre är formade som episoder från denne store hjältes liv, där det ljusa Andantet representerar kärleken medan Scherzot är en symbol för livets meningslöshet. För att beskriva denna tredje sats förtvivlan använder sig Mahler av en dansliknelse; han föreställer sig en bild av dansande människor som man ser genom ett fönster men utan att höra musiken. Det enda som syns är rörelserna, vilka ter sig helt meningslösa utan något ljud; den rytm som är nyckeln till förståelsen saknas. Scherzot avslutas med den plågade själens ohyggliga skrik och Mahler menar att det skildrar världen så som den ter sig för den som mist lyckan. Symfonins fjärde sats handlar kort sagt om själens sökande efter Gud.³³

Om de första tre satserna är berättande, fortsätter Mahler, så är finalen ett inre drama, vilket inleds med samma dödsskrik som avslutade Scherzot. Efter detta ångestrop följer en representation av förlösningen, vilken först visar sig på samma sätt som kyrkan har lärt oss, det vill säga som en domedag; således bävar jorden och det kallas till den stora samlingen, där gravarna öppnar sig och allt det skapade reser sig igen. Alla kommer de så marscherande; tiggaren och den rike, det allmänna folket och de kungliga, de prästliga och de fattiga och alla känner de samma ångest och bävan, ty inför Gud är ingen rättfärdig. Till sist hörs fågelsång, varpå allt blir stilla. Det som man fruktar kommer inte, domedagen får inget fäste; ingen blir

³¹ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.54.

³² Jensen, *Död og evighed*, s.154.

³³ Jensen, *Död og evighed*, s.154-155.

frälst och ingen blir dömd, ingen är god och ingen är ond; det finns ingen domare. Allt har istället nått sitt slut och med stillheten som bakgrund hör man en stämma som uttalar orden ”Återuppstå, ja återuppstå ska du”; mer behövde inte sägas, menade Mahler, och enligt Bauer – Lechner ville han heller inte säga något mer.³⁴

Den andra programversionen hittas i Mahlers brev till vännen Max Marschalk, sänt från Hamburg den 26 mars 1896. Detta uttalande om symfonin saknar en redogörelse för finalen men innehåller i gengäld en mer utförlig beskrivning av den första satsen, vars existentiella frågor betonas; här blir hjälten från den första symfonin lagd i graven och denna situation väcker frågor om livets mening: ”Varför har du levat?” ”Varför har du lidit?” Dessa frågor kräver ett svar om man ämnar leva vidare, påpekar Mahler, och förklarar för Marschalk att han ger dessa svar i den sista satsen. Den andra satsen beskrivs i denna version som ett minne eller en kort episod från hjälten liv. Vid omnämmandet av den tredje satsen använder sig Mahler återigen av den tidigare nämnda danssymboliken; nu understryker han dock ännu starkare Scherzots fruktansvärda karaktär och framhåller sin fruktan över att livet kanske endast är ett stort skämt, på vilket man måste reagera med det avslutande skriet av vämjelse.³⁵

Den tredje och sista versionen är den programförklaring som Mahler skrev inför ett uppförande i Dresden den 20 december 1901³⁶. Så här yttrar han sig om den första satsen:

Vi står vid en mycket älskad persons kista. En sista gång ser vi framför oss vad han levt och kämpat för, älskat och strävat efter. Och i detta ögonblick av djupt känt allvar, när vi lägger åt sidan allt som till vardags gör oss förvirrade och handfallna, hör vi i vårt inre den ohyggligt allvarliga rösten som annars passerar obemärkt i vardagslivets bedövande brådska: Vad händer nu? Vad är det här livet – och den här döden? Finns det ett liv efter detta? Är allt det här bara en förvirrad dröm, eller har livet och döden en mening? Vi måste besvara den frågan för att kunna leva vidare.³⁷

Efter detta eskatologiska uttalande förklarar Mahler att han tänker sig de tre följande satserna som intermezzon. Andantet beskrivs som ”ett lyckligt ögonblick i den älskade avlidnes liv, och en vemodig erinran om hans ungdom och förlorade oskuld” medan Scherzot formuleras på följande sätt:

En känsla av vantrö och övermod har bemäktigat sig honom, han ser tillvarons kaotiska bländverk, och han förlorar barnets oförställda blick tillsammans med det fotfäste som endast kärleken ger, och han misströstar om

³⁴ Jensen, *Död og evighed*, s.154-155.

³⁵ Jensen, *Död og evighed*, s.156.

³⁶ Ingar Gadd, *Programblad Kungliga Akademiska Kapellet, Mahler Symfoni nr.2, 2011-12-09*

³⁷ Översättning: Ingar Gadd. Nedanstående citat och programöversättningar är också de översatta av Gadd.

sig själv och om Gud. Hela tillvaron framstår för honom som ett enda virrvarr och hans avsky för nuet och vad som komma skall håller honom i ett järngrepp och får honom att skrika rakt ut i förtvivlan.

Mahler konstaterar därefter att den fjärde satsen representerar det skeende då ”den gripande rösten från enkel barnatro ljuder i hans öra”, varpå han citerar följande rader från sångtexten:

Jag kommer från Gud, och vill åter till Gud!
Vår käre Gud skall ett ljus mig giva,
som lyser mig till det eviga, saliga livet.

Slutligen presenterar Mahler sin mest detaljerade tolkning av symfonins final:

Vi konfronteras på nytt med alla de ohyggliga frågorna och den hemska stämningen i första satsen. En röst ropar: Slutet för alla levande varelser är förestående liksom den yttersta dagen vars alla fasor har inletts: Jorden bävar, gravarna öppnas och de döda stiger upp igen och vandrar fram i oändliga led. Stor såväl som liten på denna jord, kungar och tiggare, rättrådiga som ogudaktiga, alla gör de darrande denna pilgrimsresa i oändliga led. Ropen på förlåtelse och nåd dånar fasansfullt i våra öron. Ropen är näst intill outhärdliga, våra sinnen överger oss, och allt medvetandet suddas ut när den yttersta domen närmar sig. Då ljuder domedagsbasunen, apokalypsens trumpeter kallar varje kropp och själ. Mitt i den fruktansvärda tystnaden som följer tror vi oss långt bort i fjärran urskilja en näktergals sång, som ett sista darrande eko av jordiskt liv! Milt ljuder då tonerna från en kör av helgon och himmelska härskaror:

Återuppstå, ja återuppstå skall du! Då nås vi av Guds nåd! Ett sällsamt ljus genomströmmar oss, allt är stillhet och salighet! – Och underbart att skåda, det finns ingen domedag längre, det finns ingen syndare, inga rättrådiga, ingen stor, ingen liten. Det finns inget straff och ingen belöning! En allt överskuggande känsla av kärlek fyller oss med välsignad insikt och närvaro!

Programversionerna liknar i stora drag varandra men det går att urskilja vissa mindre förändringar dem emellan samt en betydande utvecklingsprocess vilken löper från den första till den sista versionen. I det första och andra programmatiska uttalandet beskriver Mahler den första satsen som skildringen av en hjältes kamp mot ödet och döden respektive denne hjältes död, vilken väcker flera existentiella frågor; i den tredje programversionen, däremot, är det istället en älskad person som har lagts i graven och denna situation resulterar i ännu fler funderingar om livet och döden, vilka är av en djupare och mer smärtsam karaktär än tidigare. Samma sak gäller för den andra satsen, vilken i den första och andra versionen står för kärleken samt ett minne från hjälten liv; i den sista versionen har emellertid även detta minne rört sig från att ha varit hjälten erinran till att bli ett lyckligt ögonblick i den älskades liv. Således har Mahlers uppfattning om dessa två satser rört sig från att representera en något ogripbar, storartad krigare till att symbolisera händelser rörande en älskad person; en utveckling som ger den slutliga versionen en mer personlig och mänsklig prägel. Kanske såg Mahler från början framför sig en mer sagoliknande figur som, i takt med att hans eskatologiska tankar och funderingar utvecklades, allteftersom kom att förvandlas till en äkta mänsklig varelse som kanske till och med kan tolkas som en spegel av honom själv?

Vad gäller den tredje satsen använder sig Mahler i båda de två första versionerna av danssymboliken och det fruktansvärda skriket av fasa; i den tredje versionen är dock denna danssymbolik borta och har istället ersatts av en mer intim beskrivning av hur den omtalade personen har förlorat sin tro, barnets oförställda blick och det fotfäste som enbart kärleken ger. Även här innebär slutversionen en mer personlig och mänsklig berättelse, vilken enligt min tolkning ger en starkare bild av ångesten än den tidigare använda dansliknelsen. För första gången introducerar nu Mahler också barnet, vilket återkommer i den sista versionens skildring av den fjärde satsen, där det här handlar om barnets tro och dess sökande efter Gud i stället för den tidigare omnämnda själens sådan.

För Finalen, vilken endast tas upp i den första och sista versionen, verkar Mahler redan från början ha en tydlig vision av vad den ska gestalta; dock är det slutliga programuttalandet mer detaljerat och innebär dessutom att människorna vinner Guds nåd och genomströmmas av en stark kärleks känsla, vilket visar att Mahler till sist hade hittat ett svar på de gäckande frågor som väcktes vid den älskade personens död.

3 Människan Mahler – en motsägelsefull skaparkraft

Detta kapitel grundar sig främst på Bruno Walters nedtecknade minnen och betraktelser av Mahler, åt vilken han arbetade som dirigeringsassistent i Hamburg men också kom att utveckla en nära vänskap till – en stor beundran inför den omtalade kompositören hyste han redan innan deras första möte, vilket enbart förstärkte Walters fascination för personen vars ”hela utseende och uppträdande uppenbarade geniet och demonen”³⁸. Dessa typer av subjektiva iakttagelser kan självklart inte betraktas som ett regelrätt fastställande av Mahlers personlighet och natur, vilket Walter själv påpekar i inledningen till sin bok:

Jag inser till fullo, att man på detta sätt endast kan lyckas få fram en högst subjektiv skildring, säkerligen ensidig och ofullständig, men kanske i gengäld präglad av den tillförlitlighet och förmåga att övertyga, som man är mäktig när man talar om sig själv.³⁹

Emellertid ger de ett betydligt mer intimt och analytiskt porträtt av kompositören än de många standardiserade biografier som författats om honom och bör således inte förbises.

³⁸ Walter, *Gustav Mahler*, s.14.

³⁹ Walter, *Gustav Mahler*, s.8.

Walter konstaterar hur Mahler ständigt kämpade med ”en häftigt upprörd inre värld”⁴⁰; det var en värld som omfattade allt från musik och diktarfantasi till mer existentiella områden såsom filosofiska tankar, religiösa känslor och lidelsefull mänsklighet. Detta rika inre liv till trots lyckades han emellertid, genom sin drift att gestalta, tvinga in sitt bekännelseartade tonspråk under den symfoniska konstens stränga former, där det i musiken alltid närvarande själsliga uttrycket ursprungligen bar en romantisk prägel men sedan kom att utvecklas till att bli en strid och sedermera blandning mellan romantiska och klassiska element. Till de klassiska dragen i Mahlers musik, fastställer Walter, hör hans vilja att binda musiken i fasta former, att tämja och kontrollera den kraft och de starka känslor som tilldelats honom, medan det romantiska främst märks i hans gränslösa fantasi, det nattliga inom honom samt böjelsen för ytterligheter och det groteska; dock får man inte heller glömma den hos Mahler framträdande inblandningen av poetiska och andra liknande föreställningar i hans verk.⁴¹

Jag skulle vilja påstå att denna kontrast mellan det klassiska och det romantiska även går att urskilja i den andra symfonin, särskilt i den första och sista satsen, där det pågår en ständig kamp mellan form och känslsamhet, vars mörka, nattliga klanger, många sammanbrottspartier och stora klimax hela tiden tänjer på den kontrapunktiska teknikens gränser.

Vad gäller tematiken i Mahlers symfonier visar de prov på inspirationen hos en äkta musiker, där ett litet och torftigt motiv aldrig skulle kunna utgöra grunden för en stor symfonisk form; Mahler var alltid i behov av den inspirerande melodin, vilken framför allt färgades av hans personlighet, eller det tema som kommit till honom likt en blix från klar himmel för att kunna komponera vidare på sina verk.⁴² En viktig del av Mahlers tematik är folkvisan och många av hans litterära impulser härstammar också de från folkdiktningens tanke- och känslvärld.⁴³

Walter gör även flera intressanta iakttagelser av Mahler vilka kan kopplas till just den andra symfonin; tillexempel betonar han dennes säregna humor, vilken i högsta grad influerat den tredje satsens (Scherzot) uppbyggnad och egenart. Vidare tar han upp den stora betydelse som marschen får i Mahlers symfonier; i den andra symfonin märks detta i dess final, där en hastig, energisk marsch till vilken de uppståndna döda tågar fram spelar en viktig roll i genomföringsdelen. Mahlers marscher är även fulla av klangen från den österrikiska

⁴⁰ Walter, *Gustav Mahler*, s.90.

⁴¹ Walter, *Gustav Mahler*, s.90.

⁴² Walter, *Gustav Mahler*, s.98.

⁴³ Walter, *Gustav Mahler*, s.92.

militärmusiken, vilken han tyckte mycket om, och kanske har detta sin förklaring i de barndomsintryck han fick på en kaserngård, där en tjänsteflicka brukade lämna den då tvååriga Mahler helt ensam för att få träffa sin soldat. Mahler kunde här höra trummor och trumpetsignaler samt betrakta de marscherande soldaterna; det är således troligt att dessa betraktelser omedvetet levde kvar i hans inre då det militärromantiska draget är frekvent närvarande i hans skapande. Vad gäller de militäriska klangernas förekomst i den andra symfonin kan de bl.a. förnimmas i finalens stora appell, vilken är en signal till de döda att infinna sig till den yttersta domen.⁴⁴

Samma final innehåller även flera kallande och ropande motiv vilka också får betraktas som möjliga influenser av kaserngårdens signaler samt det österrikiskt militära. Dessa aningen vaga om än talande kopplingar mellan Mahlers upplevelser och musik tyder därmed på att det finns ett visst belägg för att tala om hans verk som en spegel av honom själv.

I samband med sin tolkning av den andra symfonin gör Walter ett påstående som jag skulle vilja uppehålla mig lite extra vid. Han börjar med att konstatera att det i verket finns en betydande inverkan av Mahlers tankar, föreställningar och känslor för att sedan fortsätta med följande utsago:

Tanke- och känslvärlden i andra symfonin står så att säga på större distans från själva musiken; i de första tre satserna är den intet annat än en bakgrund av stämningar utan kontinuerlig tankegång och inte heller med en ständig känslomässig inverkan på musiken, som lever sitt liv för sig. Stämningar, känslor, tankar är här upplösta i musiken, förvandlade till musik.⁴⁵

Enligt min uppfattning innehåller detta uttalande en paradox: om stämningar, känslor och tankar är upplösta i musiken, hur kan dessa då sägas stå på större distans från denna samt inte ha någon ständig känslomässig inverkan på verket? Borde de inte istället rimligtvis vara intimt förbundna med musiken och avbilda denna istället för att, som Walter säger, stå på större distans från den? Dessutom håller jag inte med om att tanke- och känslvärlden i de tre första satserna inte skulle vara något annat än ”en bakgrund av stämningar utan kontinuerlig tankegång”; Mahlers efterlämnade program och då särskilt det tredje av dessa visar att det finns en djupare mening i verket, sprungen ur komplexa existentiella frågor, vilket därmed måste betraktas som något mer än uppkomna stämningar utan någon bakomliggande plan. Ty även om programmen uppvisar en viss oregelbundenhet i deras händelseförlopp så finns där

⁴⁴ Walter, *Gustav Mahler*, s.99 – 101.

⁴⁵ Walter, *Gustav Mahler*, s.107.

likväl ett mål mot vilket första satsens frågor strävar, nämligen den apokalyptiska finalen, vilket Mahler själv påstod.

Dock finns i Walters minnesanteckningar en mycket träffande beskrivning av Mahlers musik i största allmänhet:

Det är alltså ett musikaliskt slutet opus, som föreligger i Mahlers skapande, och för den granskande blicken avslöjar sig ingen lucka i den musikalisk-logiska kontinuiteten, i den formella byggnaden. Trots detta kan en absolut musikalisk värdesättning ej göra full rättvisa åt hans verk, ty det är samtidigt berättelsen om hans inre liv. Först om vi betraktar hans alstring som musikaliska yttringar av en stor själ, har vi intagit den rätta ståndpunkten. En mänsklig måttstock måste tillkomma utöver den konstnärliga, om vi vill uppskatta Mahlers livsverk till dess fulla betydelse.⁴⁶

Detta citat understryker vikten av att integrera människan Mahler och hans tanke – och känslovärld med en musikalisk analys för att till fullo förstå hans verk. Jag ser även dessa ord som särskilt betydande i denna fråga då de är författade av en person som faktiskt levde och verkade mycket nära Mahler och därmed borde kunna konstatera detta faktum på särdeles goda grunder. Detta uttalande förflyttar även fokus till Mahlers personlighet, vilken här ska studeras mer ingående.

Bruno Walter berättar om hur det i djupet av Mahlers själ vilade en djup världssmärta, vars ”uppstigande köldvågor genomträngde honom som isande rysningar”⁴⁷; hans ansiktsuttryck kunde ofta plötsligt förvandlas från glättigt till dystert, som om han förebrådde sig själv för att ha glömt någonting riktigt sorgligt. Fastän dessa svårmodsanfall blev mindre frekventa under hans sista levnadsår upphörde de emellertid aldrig helt; Walter minns hur Mahler en gång uppskakad sade till honom: ”På vilken mörk botten vilar inte våra liv”⁴⁸, för att sedan ta upp flera av den mänskliga existensens problematiska frågor såsom ”Varifrån kommer vi?” och ”Vad är ändamålet med alla bekymmer och allt lidande?” Denna smärtfyllda kamp om tillvarons mening släppte aldrig sitt grepp om Mahler och även om han emellanåt kunde förströs av intellektuell och mänsklig verksamhet eller i vissa stunder befrias av sin bitande humor så lämnade den gäckande frågan ”varför?” aldrig hans inre. Emellertid var det just ur detta ”varför?” som de starkaste själsliga impulserna till hans skapande växte fram, där vart

⁴⁶ Walter, *Gustav Mahler*, s.104.

⁴⁷ Walter, *Gustav Mahler*, s.124.

⁴⁸ Walter, *Gustav Mahler*, s.124.

och ett av hans verk är ett nytt försök till svar; när han väl hade kommit fram till ett slutgiltigt svar dök dock snart alltid den gamla frågan åter upp inom honom och kunde således aldrig tillfredsställas.⁴⁹

Då Mahler aldrig uppnådde några bestående resultat av sina många själsstrider är det enligt Walter svårt att, det religiösa anlaget och stämningarna till trots, kalla honom troende; eftersom han aldrig var konstant i sin inriktning och ständigt styrdes av impulser kunde han inte uppnå en fast andlig position.⁵⁰

Till sitt judiska ursprung, judar och judendomen hade Mahler en ambivalent attityd; han var visserligen uppvuxen i en ortodoxt judisk familj men utövade aldrig religionen som vuxen och kände sig ofta illa till mods i starkt uttalade judiska miljöer. Dessutom hoppades han alltid på att få se kristna och judar blanda sig med varandra, vilket hans eget äktenskap med Alma Mahler kom att bli ett talande bevis för. Emellertid förnekade Mahler å andra sidan inte heller sin judiska identitet; visserligen uttalade han sig aldrig om den eller deltog i den offentliga debatten om judarnas rättigheter men tyckte samtidigt inte om ifall någon tog lätt på det faktum att hans ursprung under många år var ett oöverkomligt hinder för hans karriär.⁵¹

Det berättas även om en episod då den unge Mahler på grund av "sin judiska näsa" blev nekad plats vid en teater för att några år senare, då hans berömmelse som dirigent stigit, bli erbjuden samma post på nytt; Mahler telegraferade dock tillbaka att han inte kunde acceptera posten och lade dessutom till att "näsan är densamma".⁵²

Denna händelse visar att Mahler trots allt var beredd att stå upp för sig själv som jude och att han inte såg förbi dessa typer av förödmjukelse; dock kvarstår det faktum att han för att kunna bli utsedd till chefsdirigent för Wienoperan år 1897 konverterade till katolicismen, vilket ansågs nödvändigt för att kunna komma ifråga på posten i det under denna tid starkt anti-semitiska Wien. Vi kan inte veta hur Mahler kände inför denna påtvingade omvändelse: Kanske ansåg han att hans musikaliska karriär var viktigare än hans ursprung och att han helt enkelt inte kunde gå miste om en så betydande tjänst som denna? Eller såg han sig själv som en blandning av katolik och jude?

Mahler gick visserligen i synagogan som barn men nära hans hem fanns även en katolsk kyrka där han sjöng i gosskören och enligt hans fru Alma var han en jude som trodde på

⁴⁹ Walter, *Gustav Mahler*, s.124 – 125.

⁵⁰ Walter, *Gustav Mahler*, s.125.

⁵¹ La Grange, *Gustav Mahler, Vol.1.*, s.412.

⁵² Theodor Reik, *The Haunting Melody: Psychoanalytic experiences in life and music* (New York, 1953), s.360.

Kristus;⁵³ således är det inte otänkbart att Mahler upplevde sig själv som stående någonstans mittemellan dessa båda religioner. Det bör emellertid tilläggas att Mahler aldrig praktiserade katolicism men att han samtidigt förbannade ateism lika mycket som materialism;⁵⁴ därmed fanns inom honom en tro, vilket för Mahler sannerligen betydde så mycket mer än om han var judisk eller katolsk.

Henry-Louis de La Grange påpekar emellertid att det finns flera aspekter av Mahlers karaktär som kan betraktas som mycket typiska för judisk tradition och kultur, vilket alltför länge har ignorerats av den kristna civilisationen.⁵⁵ Mahlers personlighet var rik på motsägelser; Bruno Walter framhåller tillexempel dennes alternering mellan tungt lidande och eldig extas, där ett milt, längtande temperament samsades med ett demoniskt tyranni, vilket av många uppfattades som både skrämmande och intressant. Hans omtalade härskarnatur och rapporterade omänskliga behandling av sina orkestermusiker väckte ogillande på flera håll men Walter menar att det hos Mahler likväl fanns en förmåga till medkännande i både glädje och sorg, även om han ofta såg förbi sina medmänniskor med konstnärens förströdda blick; Mahler älskade och bekymrade sig starkt om mänskligheten men glömde ofta bort den enskilda människan.⁵⁶

Denna hos Mahler karaktäristiska blandning mellan optimism och pessimism är enligt André Sigfried⁵⁷ ett av de väsentligaste dragen hos Israels barn, där den långa väntan på Frälsaren och den orubbliga tron på Messias ankomst är grundläggande för deras hoppfulla inställning samtidigt som de bär på en djup, uråldrig ledsnad som bottnar i en tragisk känsla av människans öde. Denna motsägelsefullhet avspeglas i Mahlers person genom hans längtan och den osvikliga tron på människans räddning och löftet om evigt liv kontra det i hans själ ständigt närvarande lidandet och världssmärtande tungsinnen. Vad gäller det pessimistiska draget har Mahler anklagats för att vara självömkande sentimental men La Grange menar emellertid att hans ledsnad ofta är av samma metafysiska slag som inom judendomen snarare än subjektiv och introspektiv; Mahler må vara en lidandets konstnär men han frossar likväl aldrig i det utan accepterar det som en oundviklig verklighet. Dock överskrider han också

⁵³ La Grange, *Gustav Mahler, Vol.1.*, s.413.

⁵⁴ La Grange, *Gustav Mahler, Vol.1.*, s.414.

⁵⁵ La Grange, *Gustav Mahler, Vol.1.*, s.412.

⁵⁶ Walter, *Gustav Mahler*, s.126 - 127.

⁵⁷ Citerad i La Grange, *Gustav Mahler*, s.412.

denna själsmärta och som den sanne romantikern han var betraktar han den som en renande kraft vilken lyfter människan högt över vardagslivets absurditet.⁵⁸

Andra karaktärsdrag som kan tillskrivas Mahler är rastlösheten och den strävande, sökande själen; Mahler letade ständigt efter nya sätt att förbättra och fullända varenda detalj i sina kompositioner, ty han var aldrig nöjd med det nuvarande och ändrade sig titt som tätt. Dessutom hatade han traditioner, vanor och allt annat som var bekvämt och etablerat eller förslöade sinnet och kreativiteten;⁵⁹ det var helt enkelt så som Walter säger att ”stadig utveckling och metodiskt utnyttjande av det upplevda låg inte för honom, hans innersta natur regerades av det gynnsamma eller ogynnsamma ögonblicket”⁶⁰.

Mahler var också en sökarnatur när det kom till intellektuella områden, där han endast upptog sådan andlig näring som kunde stärka honom för hans livsuppgift, vilken bestod i att i allt liv och lidande uppsöka en djupare mening. Han fängslades av de naturvetenskapliga kunskaperna, filosofiska framställningar, poesi och skönlitteratur och arbetade ständigt med de problem som han där stötte på. Under åren i Hamburg hängav han sig främst åt Schopenhauers idéer men även Nietzsche gjorde på honom ett starkt, om än inte bestående, intryck; Mahler upprördes tydligen av dennes anti-Wagnerism, vilket kan tyckas en aning paradoxalt då Wagner hade en starkt fientlig inställning till judar. Dostojevskij hade med sin ömkan för människornas lidande ett stort inflytande på Mahlers världsåskådning som ju till stor del kretsade kring just detta tema. Denna intellektuella strävan utgjorde tillsammans med det musikaliska skapandet kärnan i Mahlers brinnande och andliga längtan.⁶¹

Hur mycket man än studerar Mahlers motsägelsefulla personlighet, hans tanke- och känslvärld samt hans religiösa läggning finner vi emellertid troligen den mest sanna bilden av honom i hans musik, ty det var i den han uttalade alla sina frågor, sin längtan och sitt lidande liksom musiken höll allt detta levande inom honom.⁶² Det var också i musiken som han till slut fann det slutgiltiga svaret på allt hans lidande, vilket förstärks av följande ord som Mahler yttrade då han blivit hjärtsjuk och anade döden:⁶³

⁵⁸ La Grange, *Gustav Mahler*, s.413.

⁵⁹ La Grange, *Gustav Mahler, Vol.1.*, s.413.

⁶⁰ Walter, *Gustav Mahler*, s.125.

⁶¹ Walter, *Gustav Mahler*, s.129 -134.

⁶² Walter, *Gustav Mahler*, s.127 -128.

⁶³ Walter, *Gustav Mahler*, s.143.

Märkvärdigt är, att när jag hör musik – även när jag dirigerar- hör jag alldeles bestämda svar på mina frågor och är fullständigt klar och säker. Eller rättare, jag känner alldeles tydligt, att det inte alls är några frågor.⁶⁴

Således fann Mahler till slut, efter allt tänkande, lidande och ansträngningar, verklig tröst för sin världssmärta i musiken, vilken enligt Bruno Walter är en med religionen besläktad väg till Gud.⁶⁵

4 Från död till uppståndelse – en musikanalys av *Uppståndelsesymfonin*

Uppståndelsesymfonin är ett till sin form expanderat och gränsöverskridande verk bestående av fem satser, där de två yttersta, mer dramatiska satserna (*Allegro Maestoso* och *Finale*) kan sägas omsluta de tre inre, till sin karaktär mer folk- och dansliknande interludierna. Mahler presenterar i symfonin otaliga tematiska och motiviska samband mellan satserna, vilket är särskilt tydligt i den första respektive sista, och har dessutom lånat material från de egna sångerna samt använt sig av andra musikaliska inspirationskällor. Det faktum att den fjärde och femte satsen innehåller text har både influerat verkets struktur och gett det ett specifikt budskap som genomsyrar hela symfonin.⁶⁶

Det går i symfonin att identifiera flera hos Mahler grundläggande stilistiska drag; allra klarast lyser hans kontrapunktiska tänkande och dess relation till en harmonisk bakgrund igenom. Ett exempel på detta tekniska grepp finner man i verkets inledning, där den ena av huvudtemats två separata tematiska delar (kontrabassektionen i takt 1-17) först presenteras för att sedan kombineras med sin andra hälft (träblåsarnas melodi i takt 18-41). Denna tydliga tendens hos Mahler att använda sig av kontrapunktiska kombinationer innebär att dess ingående element effektivt kan introduceras både simultant och successivt, vilket enligt Edward E. Reilly ideligen reflekteras i hans skisser.⁶⁷

De kontrapunktiska melodilinjerna samverkar även inom ett harmoniskt ramverk, vilket på många olika sätt definierar deras effekt; detta gäller exempelvis symfonins första tjugofem takter, där basarnas dova tema projiceras mot ett hos stråkarna skavande tremolo i G, vilket i sin egenskap av kvint ovanför tonikan i C tillför temat både bredd, kontinuitet och spänning. Denna Mahlers tillämpning av tonika – och dominantpedaler är ett ständigt återkommande

⁶⁴ Walter, *Gustav Mahler*, s.145.

⁶⁵ Walter, *Gustav Mahler*, s.146.

⁶⁶ Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony", s.95.

⁶⁷ Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony", s.95.

inslag i praktiskt taget alla hans symfonier och är grundläggande för hans skapande av främst tonala klanger samt etableringen och variationen av tempot i varje enskild sektion.⁶⁸

Likt de kontrapunktiska kombinationerna innehåller även dess element inom sig själva ett stort förråd av melodiska och rytmiska motiv som återkommer i en ovanlig räckvidd av flera olika gestalter; vissa är omedelbart märkbara medan andra förblir närmast dolda. En del av de motiv som växer fram ur huvudtemat kan också ses som en introduktion till en viss del av den första satsens huvudsakliga material samt hur Mahler arbetar med detta. Huvudtemat innehåller i sig självt två distinkta och överlappande motiv; den nedåtgående och stigande kvarten, vilken även varieras i form av en punkterad rytmisk figur i en högre oktav, samt det öppnande stigandet av en oktav. Det första motivet dyker dessutom upp i ytterligare en ny, punkterad variant innehållande en åttondel och en sextondel istället för den tidigare fjärdedels respektive åttondelsnoten. Eftersom Mahlers musik hela tiden utvecklas genom att enskilda, mindre motiv successivt kombineras till större och mer komplexa teman samt växer i omfång presenterar han inte temat i sin fullständiga form förrän vid den första satsens repris; under tiden dyker emellertid olika element från det upp i diverse skepnader.⁶⁹

Således kan man konstatera att symfonins tydligt rytmiska drag (i den första satsen gäller detta särskilt samspelet mellan trioler och punkterade figurer) har lika stor betydelse som dess intervalliska mönster när det kommer till att organisera och kontrastera det tematiska materialet. Mahler visar i detta verk för övrigt prov på sin unika förmåga att bygga upp storskaliga dynamiska relationer, där de många klimaxens oväntade och slående effekt främst beror på att han varierar sitt dynamiska omfång utan att för den sakens skull överanvända sina maximala nivåer. Vad gäller symfonins orkestrering reflekterar den mörker och ljus, vikt och transparens och allt där emellan; häri ligger en viktig förklaring till de speciella ljud- och klangvärldar som Mahler alltid lyckas skapa i sina verk.⁷⁰

Jag har i den nedanstående analysen av symfonin använt mig av Constantin Floros detaljerade formscheman, vilka hittas i hans verk *Gustav Mahler: The Symphonies*⁷¹.

⁶⁸ Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony", s.95-96.

⁶⁹ Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony", s.97.

⁷⁰ Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony", s.100.

⁷¹ Floros, "The Second Symphony", *Gustav Mahler: The Symphonies*, s. 51-78.

4.1 Allegro Maestoso: *Todtenfeier*

Symfonins första sats inleds med ett skarpt och abrupt tremolo i G hos stråkarna, varpå kontrabasarna tar vid med det begravningslika, ödesmättade huvudtemat; redan här är det som om Mahler säger ”Hör upp!”, dels genom tremolots effektfulla fortepiano men även med hjälp av basarnas frekventa stigande och fallande kvarter (se exempel 1.a), innan han omedelbart kastar ner lyssnaren i musikens avgrundsdjupa mörker. Mahler gav denna sats titeln *Todtenfeier* (”Begravningsriter”), vilket får anses som en lämplig benämning på en musik som till sin karaktär liknar en begravningsmarsch eller ett requiem.⁷² Emellertid kvarstår frågan varför Mahler valde att använda sig av detta namn och vad det egentligen betyder. Flera forskare framhåller den polske poeten Adam Mickiewicz epos *Funeral Rites* (”Dziady”) som en möjlig inspirationskälla; verket översattes 1887 till tyska med just titeln *Todtenfeier* av Mahlers nära vän Siegfried Lipiner och det är således högst troligt att Mahler, som i allmänhet var mycket intresserad av sin kamrats verk, tämligen snabbt blev bekant med eposet. Det står emellertid klart att han uppskattade och tog intryck av Mickiewicz diktning, då han i ett brev till Bruno Walter år 1909 citerar följande vers: ”Du är inte människornas fader, men deras tsar!”⁷³

Vad gäller ett möjligt samband mellan ”Dziady” och Mahlers symfoniska första sats är det intressant att betrakta den episod i Mickiewicz verk som utspelar sig på en kyrkogård i form av en urslavisk fest för de döda förfäderna⁷⁴, vars själar ska besvärjas i skärselden så att de till slut kan få frid; detta är den andra av eposets totalt fyra självständiga delar och även den faktiska begravningsrit som verkets titel anspelar på.⁷⁵

Det viktigaste ämnet i dikten är dock människans förhållande till Gud samt frågan om dennes misslyckanden i världen, där det ju sker så mycket ont. Eposets hjälte Gustav-Konrad konfronteras med det grymma öde som många polacker tvingades utstå under ryssarnas ockupation av landet och gör till slut uppror mot Gud genom att ropa upp mot himlen just de ord som Mahler använder i sitt brev: ”Du är inte människornas fader, men deras tsar!” Denna mening är emellertid inte enbart betydelsefull i och med Mahlers citat av den; det faktum att brevet till Walter skrevs två dagar efter att Mahler dirigerat sin första symfoni i New York innebär att Gustav-Konrads utrop även kan ses som en nyckel till förståelsen av både Mahlers tidiga verk och hans egen situation som kompositör under denna tid. I brevet talar Mahler även om hur han smärtsamt och klart ser framför sig den värld som Gud har skapat och vilket

⁷² Constantin Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies* (Aldershot, 1994), s.56.

⁷³ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.56.

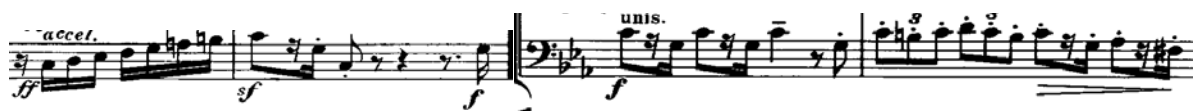
⁷⁴ Eva Maria Jensen, *Död og evighed*, s.157.

⁷⁵ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.56.

slags ljud denna existens reflekterar; detta gäller särskilt andra symfonins första sats, vars sorgmarsch Mahler upplever som en brännande anklagelse mot skaparen. Mahler känner emellertid på detta sätt enbart då han dirigerar; sedan försvinner denna förtvivlan – annars kunde man ju inte leva vidare, menar Mahler.⁷⁶

Det är således dessa slags tankar som ligger till grund för den första satsen och alla dess sammanbrottspartier och enorma klimax. Tonarten c-moll kan symboliskt betraktas som en parallell till ödets oundviklighet, vilket ständigt är närvarande i musiken.⁷⁷

Exempel 1.a (takt 4-7), kontrabas



Första satsen är till sin struktur uppbyggd som en utvidgad sonatform med exposition (takt 1-116), genomföring (takt 117-328), repris (takt 329-391) och coda (takt 392-445), där expositionen i sin tur kan delas upp i huvudtema, sidotema, tredjetema och epilogram med överledningspartier mellan dessa.⁷⁸ Huvudtemat utgörs av de första fyrtiotvå takterna och är till sin karaktär en begravningsmarsch i c-moll med kontrabasarnas mörka, förtätade melodi som grund;⁷⁹ ovanpå detta ligger de andra stråkarna på ett vasst tremolo i G, vilket skapar en vibrerande och ångestladdad stämning. I takt 17 ansluter engelskt horn och oboe med en klagande och tragisk insats, varpå hela orkestern bygger upp en klimax i form av en synkoperad, nedåtgående skala som mynnar ut i pukaslag och blåsarfanfarer. Därefter följer, via en kort överledning (takt 43-47), sidotemat i E-dur (takt 48-62), vilket med sin lyriska och mer hoppfulla karaktär utgör en stark kontrast till satsens brutala inledning; här är det violinerna som spelar huvudrollen och partiet slutar i e-moll, varpå det första temat återkommer (takt 63-73), om än mer i form av ett avkapat utsnitt av dess ursprungliga komposition.

Det tredje temat (takt 74-96) inleds i Ass-dur med ett så kallat ”korsmotiv”⁸⁰ (se exempel 1.b) i bleckblåset; detta motiv användes flitigt av Liszt och övertogs sedan av många andra kompositörer där det kom att bli en symbol för himmelen.⁸¹ Sektionen utmärks av en

⁷⁶ Jensen, *Död og evighed*, s.157-159.

⁷⁷ Jensen, *Död og evighed*, s.159.

⁷⁸ Jensen, *Död og evighed*, s.159.

⁷⁹ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.57.

⁸⁰ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.57

⁸¹ Jensen, *Död og evighed*, s.159.

triumfatorisk stämning blandad med oroliga sammanbrottsliknande inpass och slutar i g-moll, varpå en abrupt övergång till epilogtemats (takt 97-116) mer dova och till sin karaktär sorgsna musik sker. Denna sektion utgörs av en begravningsmarsch i g-moll över ett ostinato i basarna i form av kromatiska, nedåtgående rörelser vilka ackompanjeras av tam-tam.⁸²

Jensen menar att denna exotiska, djupa gong intar en särställning bland de instrument som i särskilt hög grad använts i symfonisk musik för att karaktärisera döden; tam-tam brukar i musiken till och med betecknas som dödens signatur, vilken likt ett klingande dödstecken hjälper åhörarna att identifiera denna händelse. Betydelsen av tam-tam kan emellertid vara mycket olika beroende på kontexten; det kan handla om en föraning om döden, dödens inträde (både som en plötslig katastrof och som ändamålet för en mer långsträckt process) eller en erinran om döden.⁸³

Således är det ingen tillfällighet att Mahler integrerat instrumentet i en del av satsen som utgörs av en sorgsen begravningsmarsch med mörka, nedåtgående rörelser, vilket tillsammans med tam-tam skapar en otäck och krypande döds känsla. Det är dock svårt att säga exakt vilken betydelse döden har i denna sektion, men i och med att den är en begravningsmarsch håller jag det inte för uteslutet att det kan vara just i detta ögonblick som Mahlers hjälte eller älskade person, beroende på vilket av hans program man utgår ifrån, blir lagd i graven.

Exempel 1.b ”Korsmotivet” i trumpet (takt 74-76)



Genomföringen utgör med sina hela 212 takter en osedvanlig längd och kan till följd av detta delas upp i två delar; den första (takt 117-253) respektive andra (takt 254-328) genomföringen. Dessa undersektioner är mycket olika varandra och Richard Specht var den förste som med anledning av detta talade om dem som två separata genomföringar; båda har emellertid det gemensamt att de utvecklar expositionens material genom att kombinera det på

⁸² Jensen, *Död og evighed*, s.159.

⁸³ Jensen, *Död og evighed I musikken*, s.101.

nya sätt och bilda andra typer av klangfärger samtidigt som de presenterar tidigare oanvända element och skapar betydande musikaliska karaktärsdrag.⁸⁴

Vad gäller den första genomföringsdelen inleds den med ett parti (takt 117-128) i C-dur vilket knyter an till expositionens sidotema; här är musiken emellertid mer statisk och svävande, nästan enbart bestående av ljusa stråkklinger och denna sektion är tillsammans med den påföljande pastoralen i E-dur (takt 129-146), där det engelska hornet introducerar ett nytt lyriskt parti i samspel med oboen, satsens mest hoppfulla; under dessa takter anas ljuset i mörkret, detta är stormens öga där den som kämpar för första gången erbjuds tid till vila och eftertanke. Dessutom ljuder två takter innan pastoralens början två triumfatoriska takter i trumpeterna vilket ytterligare förstärker känslan av en nalkande förändring till det bättre; emellertid kastas vi i takt 147 (e-moll) abrupt in i en ny sektion av orolig och bävande karaktär, vilken här befästs av ihållande synkoperingar hos kontrabasarna och rörliga åttondelar i violan som underliggande ackompanjemang till träblåsarnas klagande insatser. Partiet blir successivt mer och mer dramatiskt, med trioler och nedåtgående skalor som framåtdrivande funktion, och återkommer i takt 175 till det tidigare nämnda korsmotivet, vilket är upptakten till en sektion (takt 175-207) som utvecklar motiv från expositionens tredje tema samt karaktäriseras av kaos och förtvivlan.

Denna kalabalik mynnar dock oväntat ut i en variation av sidotemat (takt 208-225), vilken Mahler själv kallade ”Musik från en distans”⁸⁵, i form av ett kort om än charmfullt kammarmusikspel mellan flöjt och soloviolin. Därpå följer en tidigare icke presenterad marsch i B-dur (takt 226-243) som även den är ett avståndstonande och perifert avsnitt. Mahler väcker emellertid åter vändorna till liv redan i takt 244, där satsens inledande huvudmotiv kommer tillbaka i en kärvare och mer spöklik klang, brutalt förstärkt av tuba, cymbaler och domedagsliknande pukaslag; sektionen börjar i fff för att sedan dö ut tills allting är helt stilla.

Den andra genomföringsdelen bryter den första delens avslutande tystnad i form av ett slags återtagande av den tidigare e-mollsektionen (takt 147-174), fast denna gång i ess-moll med suckande motiv i engelskt horn över cellis och kontrabasarnas mörka synkoperingsrytmer. Därefter följer en sektion (takt 270-294) vilken särskilt bör belysas eftersom den innehåller flera teman och motiv som återkommer i symfonins final (om än med små förändringar); detta gäller hornens Dies Irae – tema (takt 270-277, exempel 1.c) samt korsmotivet (takt 282-283),

⁸⁴ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.58.

⁸⁵ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.58.

uppståndelsemotivet (takt 284-285, exempel 1.d) och evighetsmotivet (takt 286-287, exempel 1.e), alla i trumpeterna. Dessa inslag är viktiga för tolkningen av hela den första satsen då de antyder att Mahler sannolikt inte tänkte på teman som domedagen och uppståndelse för första gången vid kompositionen av finalen 1894 utan att de fanns i hans tankar redan vid arbetet med *Todtenfeier*.⁸⁶

Även Dies Irae-temat i sig kräver en närmare studie, då det liksom tam-tam ingår i den av Jensen fastställda ”dödens musikaliska rekvisita”. Dies Irae är ursprungligen en medeltida sekvens vilken för första gången dök upp i den symfoniska musiken genom Berlioz *Symphonie Fantastique* (1830); man får förmoda att melodin, liksom dess våldsamt och skräck, var bekant för åhörarna då den var en del av den katolska rekviemmässan och som sådan hördes vid många begravningsceremonier och minnesgudstjänster. Berlioz symfoni fick ett stort inflytande på Mahler och då särskilt dess Dies Irae- melodi, vilken även utnyttjades av andra kompositörer och efterhand blev så känd att man bara behövde använda dess fyra första toner för att publiken skulle kunna identifiera den. Detta är också fallet med Dies Irae-temat i denna symfoni, där Mahler har nöjt sig med att enbart använda sig av sekvensens fyra första toner i det åtta takter långa temat, vilket sedan följs av dess motsättning uppståndelsemat.⁸⁷

Exempel 1.c Dies Irae i hornen (takt 270-277)



Exempel 1.d Uppståndelsemotivet i trumpet (takt 284-285)



Exempel 1.e Evighetsmotivet i trumpet (takt 286-287)

⁸⁶ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.59.

⁸⁷ Jensen, *Död og evighed I musikken*, s.99-100.



Genomföringens andra del avslutas med en energisk och okontrollerad sektion, karaktäriserad av flera djupdykande motiv, vilken mynnar ut i ett bedövande, rytmiskt utdraget klimax.

Denna urladdning leder rakt in i reprisdelen (takt 329-391), vars teman och motiv känns igen från inledningen men som nu presenteras i en delvis omstrukturerad form; den tidigare enbart hos basarna liggande begravningsmelodin förvaltas här av hela stråksektionen och violinernas motstämman har omarrangerats för träblåsarerna. Även sidotemat och pastoralen i E-dur återkommer (takt 362-391), om än med vissa förändringar och till karaktären påtagligt tröttare och mer avstannande än tidigare.

Första satsen avslutas genom en coda (takt 392-445) precis så som den började; sorgemusik, nedåtgående rörelser, tritonussprång och snabba övergångar mellan dur – och mollackord för fram till en våldsam krasch i takt 441.⁸⁸

Det bör slutligen nämnas att Jensen betraktar denna sats i sin egenskap av sorgmarsch som tillhörande något hon kallar för ”dödens musikaliska landskap”; denna klangliga identitet skapas då flera musikelement med symboliskt värde uppträder samtidigt och karaktäriseras av följande element: molltonart, långsamt tempo, mörk orkesterklang, användning av klagande instrument (t ex engelskt horn) samt särskilda melodianvändningar. Redan under barocken förknippades nedåtgående skalrörelser och förminskade intervallsprång med sorgen och döden liksom korta motiv uppbyggda av fallande sekunder i samband med sitt inträde i musiken uppfattades som en särskild identitet för händöden; dessa motiv ledsagas ofta av pauser med kortare eller längre varaktighet så att musiken bokstavligen talat går i stå eller dör hän.⁸⁹

Vad gäller sorgmarschen, vilken går i moll och ofta är uppbyggd som ett rondo med ett antal episoder varav några är i dur, var dess ursprungliga funktion att ackompanjera begravningsritualer; under tidens gång blev den dock även synonym med dödens närvaro i den symfoniska musiken, vars sorgmarsch hade de stora utomhusbegravningsceremonierna till ära för betydande personer (härskare, hjältar eller stora kungar) som främsta förebild. Under de stora begravningsstågen som promenerade fram genom hela byn brukade

⁸⁸ Jensen, *Död og evighed*, s.160.

⁸⁹ Jensen, *Död og evighed*, s.114.

militärkorkestrar alltid delta och därför finns det i den symfoniska sorgmarschen även drag av militärmarschen, vilket tar sig uttryck genom ett större antal slaginstrument som markerar rytmen, gärna med dubbelpunktering utförd av den lilla trumman. Mahlers sorgmarsch är en särskild typ av sådan, av Floros kallad ”Exequienmusik”; denna typ av sats utmärks förutom dess karaktäristiska rytmer även av klagande melodier i blåsarna. Jensen kallar mycket passande denna första sats för ett ordlöst rekviem.⁹⁰

Mahlers sorgmarsch innehåller som vi sett flera av de för satsstilen typiska karaktärsdragen vilka nämnts ovan; den mörka orkesterklangen (t ex basarnas inledande melodi i huvudtemat), de frekvent förekommande nedåtgående skalrörelserna, användningen av klagande instrument samt suckande motiv (engelska hornets tema takt 147-174) och förstas molltonarten och det förhållandevis långsamma tempot; dessutom innehåller satsen ett antal sektioner i dur (bl.a. sidotemat) som utgör en ljus kontrast till de övriga partiernas kompakta mörker. Således målar *Todtenfeier* upp döden i en mycket allvarlig och hotande skepnad, om än tillfälligt hållen på avstånd genom föräningen om uppståndelsen.

4.2 Andante Moderato

Symfonins andra sats utgör med sin ljusa och sorglösa stämning, vilket svarar väl mot Mahlers programmatiska uttalanden om den, en stark kontrast till första satsens djärighet och tragik; Mahler var emellertid väl medveten om denna motsägelsefullhet och ordinerade därför en paus om minst fem minuter mellan *Todtenfeier* och Andante Moderato.⁹¹ Likväl förbryllades många åhörare av satsens idylliska grundkaraktär och dess i förhållande till inledningen mer konventionella formgrepp; under en konsert i Paris 1910 lämnade exempelvis Debussy, Dukas och Pierné salongen mitt under framförandet av andra satsen, något som sårade Mahler mycket djupt.⁹² En förklaring till att Andante Moderato för många upplevdes som ”fel” kan vara att Mahler från början skrev verket som en självständig komposition utan några tankat på att inkorporera det i en större, symfonisk helhet.⁹³

Dock är det just denna satsens märkliga placering och dess abrupta omkullkastning av det tidigare mörka temat som gör den både intressant och effektiv. Dessutom är inte Andantet ett så konventionellt och lättsamt stycke som man först kan tro; det är hela tiden möjligt att

⁹⁰ Jensen, *Död og evighed I musikken*, s.114-116.

⁹¹ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.62.

⁹² Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.62.

⁹³ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.52.

förnimma Mahlers typiska sound och specifika metodanvändning liksom att urskilja flera dramatiska och mer lidelsefulla partier.⁹⁴

Andante Moderato består huvudsakligen av en A- och en B-del, där den tidigare är en avslappnad ländler i Ass-dur medan den senare utgörs av ett slags kontrastparti i giss-moll. Musiken i dessa två sektioner, vilka till stor del bygger på folkmusikaliskt stoff,⁹⁵ utvecklas och varieras sedan i tre påföljande delar; formschemat för satsen kan således skrivas A-B-A1-B1-A2-Coda.

Mahler själv beskrev de tre senare sektionerna som just variationer; dock ansåg han att dessa skiljde sig från Brahms strikta variationsstil i sin egenskap av ornamenteringar, parafraaser och hopflätningar.⁹⁶

Satsens inledande A-del (takt 1-38) domineras av en homogen och njutbart dansant stråkmelodi medan den kontrasterande B-delen (takt 39-85), strukturerad som ett scherzo, präglas av flera sjungande soloinsatser i träblåset under vilka stråkarna med sina spiccato-trioler bildar en mystisk och tät ljudmatta, utan att lämna pianonyansen. I takt 86 återkommer huvudtemat, om än med vissa förändringar (A1); till exempel ligger violinerna nu i en ljusare oktav och i cellostämman har Mahler fört in en ny, kantabel motmelodi mot vilken ländlern rör sig. Denna cellomelodi verkar ha uppfattats som helt självständig i förhållande till de övriga stämmorna och man skulle här således kunna tala om ett dubbeltema.⁹⁷

Sektion B1 (takt 133-209) utgör satsens klimax liksom dess mest dramatiska avsnitt; efter en abrupt och våldsam start i fortissimo rör sig musiken så småningom lika plötsligt ner till ett mildare pianissimo, där ostinatoslagen i timpani skapar en kuslig och spöklik effekt. Denna urladdning följs av en återgång till A-temat (A2, takt 210-285), vars pizzicatospel hos stråkarna emellertid upplevs som en skugga av inledningsmelodin.⁹⁸

4.3 In ruhig fliessender Bewegung

Med sina inledande skarpa puckslog gör den tredje satsen abrupt slut på den behagfulla nostalgi som dominerade i Andantet; Mahler kastar oss här ovarsamt tillbaka till den bistra verkligheten, likt hade vi väckts ur en fridfull dröm. Med anledning av satsens skämtsamma

⁹⁴ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.61.

⁹⁵ Jensen, *Död og evighed*, s.161.

⁹⁶ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.61.

⁹⁷ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.62.

⁹⁸ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.62.

karaktär, tretaktsmetrum, tydliga A- och B- delar samt dess funktion som symfonisk mellansats får den betraktas som ett scherzo⁹⁹, trots att den inte betecknas som ett sådant i partituret; Eva Maria Jensen påpekar emellertid att det är berättigat att kalla den tredje satsen för just ett scherzo eftersom Mahler vid finalens början har angett ”Im tempo des Scherzo”.¹⁰⁰

Denna sats bygger enligt Mahler själv till viss del på en sång från folksagosamlingen *Des Knaben Wunderhorn*, ”Des Antonius Padua Fischpredigt”, vars text är en av Brentanos omarbetad version av dikten ”Judas der Erzscheml”, vilken ursprungligen författades 1686 av Ulrich Megerle (även känd som Abraham av Santa Clara). Originaltexten utgår ifrån en medeltida legend om den helige Antonius från Padua, en portugisisk Franciskanermunk tillika känd predikant som tillbringade sina sista år i den italienska byn, och hur han en dag fann sin kyrka tom. Antonius begav sig då ut till floden Brenta, där han höll sin predikan för fiskarna i stället; dessa kom skyndande från alla håll och lyssnade uppmärksamt på det som den gamle munken hade att säga.¹⁰¹

I denna ursprungliga version från 1600-talet slutar historien med att fiskarna faktiskt förstod den helige Antonius predikan och sedermera levde efter hans ord. Brentanos omdiktning, däremot, presenterar berättelsen på ett annorlunda sätt; fiskarna lyssnar här likväl lika andäktigt på munkens predikan som i Megerles text, dock utan att ta till sig dess budskap. När ceremonin är över fortsätter de att leva sina liv precis som förr; de döva förblir döva, de stora äter de små o.s.v. Mahler uppfattade denna senare version av ”Des Antonius von Padua Fischpredigt” som en satir över mänskligheten tillika en liknelse för den meningslöshet och banalitet som präglade hans samtid. Diktens innehåll kan även betraktas som en metafor för det bristfälliga mottagande som Mahler upplevde att hans konstnärliga budskap fick under hans levnad; således får denna till synes enkla och banala historia en djupare mening, vilket också illustreras i musiken.¹⁰²

Strukturmässigt kan satsen delas in i fem sektioner: introduktion (takt 1-12), del A (takt 13 - 189), del B (takt 190-347), del A1 (takt 348-440), del B1 (takt 441-544) och del A2 (takt 545-581), där A-delarna utgörs av material från ”Fischpredigt”-sången medan B-delarna består av nykomponerad musik.¹⁰³

⁹⁹ ”Scherzo”, *Nationalencyklopedin* (besökt 2012-12-10), <http://www.ne.se/lang/scherzo>

¹⁰⁰ Jensen, *Död og evighed*, s.161.

¹⁰¹ Jensen, *Död og evighed*, s.161.

¹⁰² Jensen, *Död og evighed*, s.161-162.

¹⁰³ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.64.

Efter de första takternas plötsliga och bombastiska pukslag, följda av stackatoartikulerade åttondelar i fagotten och ett kort förslagsmotiv hos klarinetten, tar violinerna vid med en melodi baserad på snabba sextondelsrörelser (takt 13, exempel 3.a); dessa skapar en orolig, rastlös atmosfär samtidigt som de speglar tillvarons meningslöshet genom sina till synes ändlösa figurer. I takt 44-52 äger ett lekfullt, tillika aningen retsamt, samspel mellan klarinetter och violiner rum, varpå ess-klarinetten framför en melodiskt krusande fras (takt 52-60) vilken även dyker upp i takt 91;¹⁰⁴ i partituret har Mahler angett att denna insats ska spelas ”mit humor”, vilket understryker satsens tragikomiska karaktär. Mahlers användning av ess-klarinetten avspeglar hans påverkan av Berlioz samt understryker det groteska och bisarra;¹⁰⁵ detta instrumentationsval får därmed sägas vara mycket passande för en sats som vill illustrera tillvarons virrvarr och avsky för nuet.

Exempel 3.a Sextondelsrörelser i violinerna (takt 13-16)



En kromatiskt nedåtgående skala i träblåset (takt 57-63) för tillbaka till det rullande sextondelstemat, om än med vissa mindre förändringar. I takt 98-103 återkommer den kromatiskt nedåtgående skalan, nu med en expanderad instrumentsektion i fortissimo samt med understöd av tam-tam; denna sammanbrottsrörelse illustrerar den humoristiska ytans underliggande ångest och förtvivlan. Kollapsen leder oväntat tillbaka till en variation av den inledande sextondelsmelodin i F-dur, rikt ornamenterad och anförd av violasektionen, vilken livligt ackompanjeras av celli samt graciösa linjer i träblåset; i takt 135 tas temat över av violinerna. Ett kort utbrott (takt 147-148, fortissimo) i form av en hastigt nedåtgående, starkt accentuerad rörelse för fram till violinernas sextondelsrörelser, vilka nu spelas stackato och mer påskyndande; detta ger musiken en kärvare, råare klang och man anar här Mahlers inre bitterhet.

I B-delen presenteras ett nytt, kompakt tema i C-dur av celli och kontrabasar, ovanpå vilka första flöjt och piccolo ger ifrån sig ett ihållande, visselliknande ljud; detta tema återkommer sedan även i D-dur (siffran 37) och E-dur (siffran 39) där det utvecklas ytterligare samt

¹⁰⁴ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.64.

¹⁰⁵ Jensen, *Död og evighed I musikken*, s.100.

kombineras med fanfarlika melodier i blåsarna. Sektionen i E-dur är satsens enda lyriska parti, något som Mahler själv var högst medveten om (han benämnde denna del som ”den vackra passagen” vilken bara dyker upp en enda gång i satsens böljande bränningar);¹⁰⁶ här svävar en behagfull melodi fram i första trumpet, ackompanjerad av flytande rörelser i violiner och harpa. Denna himmelska stämning förbyts emellertid några takter från slutet av del B (takt 340-347) mot en mer elak, hånfull karaktär i form av vassa dissonanser i brass och dånande cymbaler och timpani, vilka mynnar ut i en nedåtgående kromatisk figur i forte fortissimo.

Det elaka uttrycket håller i sig även i den andra B-delen, där ett inledande brutalt och kaotiskt C-durparti med kallande signaler i horn och trumpeter resulterar i det av Mahler frekvent citerade ångestropet, vilket utgörs av en skrikig dissonans liggandes ovanpå en C-pedal.¹⁰⁷ Detta rop av förtvivlan dyker även upp i finalen under namnet ”skräckfanfaren”; under 1800-talet kunde även harmoniska klanger uppnå ett symboliskt värde och Jensen menar att denna ”skräckfanfar” kan betraktas som just en sådan symbolmättad klang, ett så kallat ”dödens ackord”.¹⁰⁸

Spänningen avtar därefter tämligen fort, dynamiken blir svagare och en harmoniskt nedåtgående skala utgör upptakten till en lugn och tyst sektion med inslag av harpa. Scherzot avslutas med den korta A2-delen, vilken fungerar som en epilög och sätter punkt med ett effektivt slag i tam-tam.¹⁰⁹

Den tredje satsen omfattar således ett brett känsleregister, där det humoristiska, det lyriska, det elaka och det allvarliga avlöser varandra i en strid ström. De humoristiska inslagen märks främst i A-delarna, vars rastlösa sextondelsfigurer, oväntade vändningar (de kromatiska djupdykningarna), krusiga fraser i ess-klarinetten och stackatoartikulation är några exempel på hur Mahler låtit sin bitterljuva humor komma till uttryck i musiken. B-delarna, däremot, har en mer elak och allvarlig karaktär men innehåller likväl också satsens enda lyriska parti.¹¹⁰

Värt att nämna är även scherzots danssymbolik, vilken ju Mahler själv använde sig av i sina uttalanden om satsen till vännerna Nathalie Bauer-Lechner och Max Marschalk; han liknade den då vid en dans som man ser genom ett fönster utan att kunna höra musiken. Om man utgår ifrån scherzots dans är det en folklig ländler, vilket klart understryks av melodiken och

¹⁰⁶ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.64.

¹⁰⁷ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.64.

¹⁰⁸ Jensen, *Död og evighed I musikken*, s.112.

¹⁰⁹ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.64-65.

¹¹⁰ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.64.

instrumentationen i form av användandet av ess-klarinetter, otypiska nedstråk i violinerna och många förslagsfigurer.¹¹¹

Flera forskare har betraktat dessa musikaliska vändningar som härstammande från bohemisk folklöre och den ryska forskaren Inna Barssova menar till och med att det är den judiska folkloren som får ses som satsens inspirationskälla, då Mahler använder sig av en speciell, slags frygisk judisk skala samt av flera typiska melodiska vändningar (tillexempel i takt 45-52 i dialogen mellan violiner och klarinetter och i ess-klarinetternas figurer i takt 92-95). Barssova anser att scherzot präglats av den multikulturella befolkning som levde i Mahlers barndomsby Jihlava, i vilken man kunde höra både österrikisk, tjeckisk, judisk och ungersk folklöre.¹¹²

4.4 Urlicht

Urlicht ("Urljuset"), symfonins fjärde sats, följer utan paus direkt efter scherzot och är en smärtsamt vacker sång för altsolo med text från den gamla folkvisesamlingen *Des Knaben Wunderhorn*; den föregående satsens förtvivalade stämning förändras här omedelbart i och med att den mänskliga rösten gör sitt intåg i den kaotiska världen. Genom att ställa svar på de existentiella frågor som den kaotiska tredje satsen väckte, d.v.s. hur man ska frigöra sig från tillvarons meningslöshet och hitta tillbaka till sin tro, samt fungera som en form av upptakt eller inledning till finalen intar Urlicht en särställning i denna symfoni.¹¹³

Vad gäller texten i denna sats kunde Mahler knappast ha funnit en bättre sådan, då dikten handlar om längtan efter en mystisk förening med Gud och enligt Mahler representerar den frågande och förtvivalade själens sökande efter Gud samt efter dess egna eviga existens.¹¹⁴

Så här lyder poemet i sin helhet:

O Röschen rot!
Der Mensch liegt in grösster Not!
Der Mensch liegt in grösster Pein!
Je lieber möcht' ich im Himmel sein!

O ros så röd!
Människan lider största nöd!
Människans pina är så stor!
Om ändå jag vore I himmelen!

Da kam ich auf einen breiten Weg,
Da kam en Engelein und wollt' mich abweisen.
Ach nein! Ich liess mich nicht abweisen!
Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben.
Wird leuchten mir bis in das ewig seelig Leben!¹¹⁵

Då kom jag på en breder väg
Då kom en ängel fram och ville mota bort mig.
Ack nej! Jag lät mig inte motas bort!
Jag kommer från Gud och vill åter till Gud!
Vår kära Gud skall ett ljus mig giva
som lyser mig till det eviga saliga livet.¹¹⁶

¹¹¹ Jensen, *Död og evighed*, s.163.

¹¹² Jensen, *Död og evighed*, s.163.

¹¹³ Jensen, *Död og evighed*, s.164.

¹¹⁴ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.65.

¹¹⁵ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.65.

Urlicht inleds med ett slags motto (takt 1-2, exempel 4.a), där alten till endast stråckackompanjemang sjunger “O ros så röd!”; denna fras framförs med en fermat på varje ord och tempot kan därför sägas vara upphävt, vilket skapar en känsla av både tid- och tyngdlöshet. Därpå följer en elva takter lång, högtidlig koral anförd av nio blåsare (en fagott, en kontrafagott, fyra horn och tre trumpeter) i den bakre delen av orkesterutrymmet, varpå altsolisten åter kommer in i takt 14. Mahler delar in sången i tre strofer; strof A (takt 14-35), strof B (takt 36-54) och strof A1 (takt 55-68). Den första strofen handlar om människans lidande och att hon hellre skulle vilja vara i himmelen än på jorden (“Människan lider största nöd! /Människans pina är så stor! /Om ändå jag vore i himmelen!”); vid slutet av detta uttalande tar oboesolisten vid i form av en koralliknande melodi (takt 27-35).¹¹⁷

Exempel 4.a Altens inledande motto (takt 1-2)



I strof B förändras i ett trollslag både tonart och stämning, där triolfigurerna hos klarinetterna och senare i violinsektionen ger musiken en annan rörlighet än tidigare, vilket kan betraktas som en avspegling av den i detta avsnitt mer händelserika texten. Här ingår även harpa och klockspel, vilka enligt Jensen symboliserar det himmelska. Under perioden 1890-1920 identifierades transcendensen i musiken med hjälp av en speciell musikalisk rekvisita, vars symboler främst knöt sig till det speciella sound i vilket transcendensen uppenbarade sig; Jensen menar att flera instrument, däribland harpa och klockspel, deltar i skapandet av detta ljuduniversum.¹¹⁸

Således är det logiskt att Mahler låter dessa instrument träda in strax innan altrösten besjunger just vägen till himlen (“Då kom jag på en breder väg /Då kom en ängel fram och ville mota bort mig. /Ack nej! Jag lät mig inte motas bort!”), ledsagad på sin resa av en soloviolin. I takt 44 dyker emellertid en ängel upp (“Då kom en ängel fram...”), vilket illustreras genom att sångerskan kastar sig upp till ett ciss på ordet ängel samt ytterligare rörlighet i ackompanjemanget i form av åttondelar hos harpan och triolfigurer i alla

¹¹⁶ Övers. Ingar Gadd, *Programblad Kungliga Akademiska Kapellet, Mahler Symfoni nr.2, 2011-12-09*

¹¹⁷ Jensen, *Död og evighed*, s.165-166.

¹¹⁸ Jensen, *Död og evighed*, s.130.

stråkstämmor; denna ängel vill avvisa människan som dock inte låter sig skickas iväg utan istället envist håller sig kvar.

Den sista strofen (A1) målar slutligen upp en bild av evigheten, där Guds ljus ska leda fram till det saliga ("Jag kommer från Gud och vill åter till Gud! /Vår käre Gud skall ett ljus mig giva/som lyser mig till det eviga saliga livet.").

Vad gäller satsens struktur utmärks den av en anmärkningsvärd sammanhållning och helhetskänsla, dess många taktarts – och tonartsbyten till trots; den inledande koralen hos blåsarna återkommer tillexempel i både takt 27-30 ("Om ändå jag vore i himmelen!") samt i takt 63-65 ("det eviga saliga livet"). De två A-sektionerna bygger på samma motiv och teman men har emellertid olika strukturer, vilket märks om man betraktar de båda delarnas respektive inledning, där de i strof A mer melodiska fraserna i A1 omvandlas till mer intensiva, påskyndande motiv, förstärkta av den tilltagande desperationen i altsolistens röst (se exempel 4.b och 4.c).¹¹⁹

Exempel 4.b Inledning strof A (takt 14-20)

Der Mensch liegt in grösster Noth! Der Mensch liegt in grösster Pein!

Exempel 4.c Inledning strof A1 (takt 54-56)

Ich bin von Gott und will wieder zu Gott! Der lie - be Gott, der

Mellansektionen (B), däremot, skiljer sig betydligt från dess omgärdande huvuddelar, både vad gäller tematiska motiv och accentuering samt moduleringar och instrumentation. Medan introduktionen och A-sektionerna främst rörde sig i tonarten Dess-dur (eller ibland ciss-moll) utmärks mellandelen av en ständig modulation; sektionen börjar i b-moll för att sedan leda till A-dur, a-moll och fiss-moll. Även klangfärgen är annorlunda från de tidigare delarna och

¹¹⁹ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.66.

befästs främst av klarinetter, klockspel, harpa och soloviolin, vilka alla instrumenterar den så kallade änglascenen.¹²⁰

Trots att Mahler således redan i *Urlicht* ger svar på hur människan ska bekämpa det meningslösa livet, d.v.s. genom frälsning och evighet, nöjer han sig inte med att låta sången avsluta symfonin; för att till fullo göra upp med de existentiella frågorna krävs en gigantisk finalsats. Emellertid utgör även sångens karaktär, vilken präglas av en längtan till himlen utifrån ett barnligt och naivt synsätt, ett hinder för dess eventuella slutfunktion; Mahler själv betonade just vikten av den säregna stämman som sångerskan skulle ha, nämligen en barnligt klingande sådan. Det skulle således, Mahlers upphöjande av barnliga visioner till trots, falla fel ut att låta första satsens tragiska lidande och scherzots meningslöshet motsvaras av en kort, naivt betonad sång.¹²¹

4.5 Finale

Den avslutande finalen är en av de längsta och mäktigaste symfonisatserna Mahler någonsin skrivit; detta är målet mot vilket alla de övriga satserna strävar liksom det slutgiltiga svaret på verkets tidigare ställda livsavgörande frågor. Satsen lyfter även fram ordet i form av flera betydande kör- och solosångspartier, vars textbudskap speglar de rent instrumentella avsnitten och också kastar förklaringens ljus på de tidigare satsernas (den första och den tredje) framställning av lidande och förtvivlan. Mahlers användande av kören i en final är ett upplägg som även finns i Beethovens nionde symfoni, liksom den betydelse texten får efter en lång instrumentaldel. Likt Beethoven inleder Mahler även satsen med en ”skräckfanfar”, vilken precis som i den tredje satsen har funktionen av ett ”dödsackord”; hela orkestern rör sig här på ett genomträngande dissonansackord, vilket ger en stark och skrämmande effekt efter den stillhet som rådde i *Urlicht*, varpå finalen omedelbart följer utan paus.¹²²

Mahler påverkades emellertid också av Wagner, Berlioz och Liszt, vilka får betraktas som programmusikens stora förgrundsfigurer och där främst bruket av fjärrorkester hos de två förstnämnda kan ses som en viktig inspirationskälla för den sista satsen. Det i den första satsen tidigare omnämnda *Dies Irae* - temat från Berlioz *Symphonie Fantastique* och de fallande triolrörelserna (en symbol för helvetet)¹²³ hos Liszt är andra musikaliska

¹²⁰ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.66-67.

¹²¹ Jensen, *Död og evighed*, s.166-167.

¹²² Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.67.

¹²³ Jensen, *Död og evighed*, s.167.

komponenter som Mahler här använt sig av. För övrigt var Mahler mycket intresserad av Wagners plan för den sceniska musiken och hoppades på att den symfoniska konsten som sådan vid seklets slut skulle ha berikats av de uttrycksmetoder och former som denne använde sig av i sina musikdramatiska verk.¹²⁴

För att kunna ge finalen en så trovärdig tolkning som möjligt är det av yppersta vikt att förstå dess programmatiska koncept, vilket bestämmer både disposition och formindelning; satsen innehåller otaliga semantiska undermeningar, tätt sammantvinnade med musiken, som bör studeras in i minsta detalj. I och med att den vokala delen är baserad på samma material som den instrumentella sektionen är det således möjligt att med textens hjälp uttyda finalens alla teman och motiv på ett semantiskt plan.¹²⁵

Mahler kopplar i denna sats emellertid också samman ett antal symboliska betydelser med olika teman som speglar olika områden och musikaliska landskap; exempel på detta är de i återtagningssdelen förekommande ljudefterliknande motiven såsom samtalsmotiv, fågelsångsmotiv och suckande motiv.¹²⁶

Innan vi analyserar finalens uppbyggnad och form är det även nödvändigt att nämna två programmatiska rubriker; *Der rufer in der wüste* ("Den som kallar i vildmarken") och *Der grosse Appell* ("Den stora samlingen"), vilka endast förekommer i det handskrivna partituret samt i Hermann Behns vokala partitur eftersom Mahler valde att utelämna dessa överskrifter i det publicerade orkesterpartituret. De två rubrikerna är av betydelse när det kommer till att förstå satsens grundläggande musikaliska gestik samt dess eskatologiska handlingsram. Dessutom korresponderar de med varandra på många sätt och inleds båda med samma tematiska material; deras relation motsvarar således den mellan exposition och återtagning.¹²⁷

Finalen kan till sin struktur liknas vid en sonatform, om än en mycket fritt och gränsöverskridande komponerad sådan, där en kort introduktion följs av tre sektioner: exposition, genomföring och återtagning. Att Mahler gett sig själv fria tyglar vad gäller formkonventionens regler märks bl.a. på relationerna mellan tonarterna, där expositionen är i f-moll medan återtagningen börjar i f#-moll, samt det faktum att satsen innehåller betydligt fler teman än de tre huvudsakliga sådana (huvudtema, sidotema, epilogtema) vilka brukar utmärka sonatformen. Introduktionen inleds med den brutala "skräckfanfaren" på 25 takter,

¹²⁴ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.67.

¹²⁵ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.67.

¹²⁶ Jensen, *Död og evighed*, s.168.

¹²⁷ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.69.

där den från Scherzot välbekanta genomträngande och dissonanta ljudklangen med utropande motiv hos trumpeter och tromboner skär sig mot en liggande C-pedal. En nedåtgående skala leder sedan in i den tysta och lugnare C-sektionen (takt 26-42), vilken bär likheter med första satsens lyriska sidotema liksom den utgör en stark kontrast till den ångestladdade starten; hornen spelar här ett utmärkande tema i form av evighetsmotivet och uppstigandemotivet (se exempel 5.a och 5.b), vilka senare även dyker upp separerade från varandra. Precis som i *Urlicht* ringer klockspelet in evigheten och är således även här en symbol för det himmelska och oändliga.¹²⁸

Exempel 5.a Evighetsmotiv i hornen (takt 31-32)



Exempel 5.b Uppstigandemotiv i hornen (takt 33-34)



4.5.1 Exposition: *Der rufer in der wüste*

Expositionen som sedan följer i takt 43-193 med den tidigare nämnda rubriken ”Den som kallar i vildmarken” kan beskrivas som en vision av den yttersta domen, då den som kallar annonserar den domedag vilken sedan visualiseras i genomföringen; kallarens rop är alltså en slags föraning eller förberedelse inför världens slutgiltiga kollaps. Vad gäller möjliga litterära källor till dessa eskatologiska tankar är titeln *Der rufer in der wüste* en tydlig referens till ”Esaias” i *Bibeln*; den mest betydande inspirationen till sin apokalyptiska vision tycks Mahler emellertid ha fått från en dikt vid namn ”Herald of the final judgment”, hämtad ur hans favoritpoesisamling *Des Knaben Wunderhorn*. Dikten skrevs av 1700-talscapuchinen

¹²⁸ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.67-68.

Friedrich Procop och inleds med tillkännagivandet av domedagen för att sedan berätta om händelserna under de femton dagarna före den yttersta domen; här beskrivs förändringar i skapelsen, folkets rädsla och ångest samt förutsägelsen av mänsklighetens död och uppståndelse.¹²⁹

Expositionen visar således på en hos Mahler mycket poetisk föreställning, där sektionens ”kallare” med flera eskatologiska uttalanden målar upp bilden av den yttersta domen och uppståndelsen. Mellan dessa ödesmättade yttranden försöker den skrämde människan göra sin röst hörd och återfå säkerhet i form av mer lyriska och evighetsbetonade partier, vilka fungerar som en vision av den stundande befrielsen.

Expositionens första sektion (takt 43-61) inleds med ”kallarens” första tillkännagivande i form av uppåtstigande jaktrop i hornen; dessa ska enligt Mahler höras från ett långt avstånd och klangen som mynnar ut från dem får således en fjärran och mystisk karaktär. Hornens uttalande följs av en kort, vemodig triolmelodi i f-moll spelad av oboesolisten, varpå trumpeterna tar över med ett motiv från tredje satsen som sedan svaras av hornen (takt 51-54). I takt 55-57 förekommer en ovanlig ackordsekvens (Ass-dur – E-dur – Dess-dur – A-dur – F-dur – D-dur – Bess-dur – Gess-dur – C-dur) i träblåsarnas triolfigurer, vilka i takt 57 får sällskap av en hotfull och olycksbådande trombonklang; generalpausen, vilken enligt Jensen¹³⁰ hör till ”dödens musikaliska rekvisita” i och med att den var ett av de vanligaste sätten att markera dödstillpunkten på i symfonisk musik, som sedan följer fungerar som ett kolon inför nästa sektion, där ”kallaren” gör sitt första eskatologiska uttalande. Denna koral i f-moll för blåsare (takt 62-77) innehåller både Dies irae-temat (flöjt) och uppståndelsetemat (tromboner och trumpeter), vilka delvis ackompanjeras av triolfigurer i pizzicato hos stråket. De följande takterna (78-96) består av tematiskt material från ”kallarens” motiv i första sektionen, nu i f-moll, och inleds med ”kallarens” andra tillkännagivande genom flera triolfigurer i träblåset, varpå fagott och flöjt tar vid med ödesmättade slingor. I takt 82-84 spelar hornen ett fragment av uppstigandetemat; därefter är det återigen generalpaus och allt blir stilla.¹³¹

Ut ur denna tystnad träder det engelska hornet fram, ackompanjerad av stråkarnas svaga tremolo, med ett suckande och klagande tema som så småningom även tas upp av celli; hela denna sektion (takt 97-141) kan liknas vid en enträgen, ivrig bön där musiken till en början är mycket återhållsam för att sedan successivt intensifieras och bli mer påskyndande, om än utan

¹²⁹ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.70-71.

¹³⁰ Jensen, *Död og evighed*, s.98.

¹³¹ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.70-72.

att nå en riktig klimax. Den speciella klangfärg som sätts an under bönen initieras av det engelska hornet, vilket bär likheter med den mänskliga rösten som sedermera tar sig an just detta tema i ett av satsens vokala solopartier ("O smärta!").¹³²

Därefter gör "den som kallar" åter sig hörd genom ett andra eskatologiskt uttalande (takt 142-161), nu i form av en högtidlig koral (bleckblås och fagott) innehållande de tidigare hörda Dies irae - och uppståndelsetemana; koralen följer på en effektiv generalpaus och rör sig dynamiskt via ett crescendo från pianissimo till ett pampigt fortissimo, vilket med hjälp av en stämningssuppbbyggande figur i slagverket samt ett oktavsprång hos violinerna för fram till "kallarens" tredje tillkännagivande (takt 162-190). Detta tillkännagivande utmärks som tidigare av uppåtstigande triolfigurer i blåssektionen men innehåller nu även en mer triumfatorisk och hoppfull karaktär, där drillar, pukslag och harpa understryker tron på uppståndelse. Den segervissa stämningen glider emellertid in i flera mer oroande triolmotiv, varpå den dynamiska nivån successivt sjunker för att i takt 191 slutligen nå fram till ett enormt och krypande crescendo i slagverket; det är nu jorden skakar och gravarna öppnas upp; en jordbävningssvision som leder rakt in i genomföringen.¹³³

4.5.2 Genomföring: Den yttersta domen

I och med genomföringsdelen har vi nått fram till satsens mörkaste och mest skräckfyllda parti, då den målar upp en fruktansvärd vision av den yttersta domen; Mahler har här skapat en musikalisk bild av rädslan genom en innovativ sammansmältning av dramatik, spänning, intensitet, skarphet och hårdhet. Genomföringen kan tydligt delas in i sju olika sektioner, vilka alla bygger på att teman och motiv från expositionen manipuleras, kombineras med varandra, hopflätas kontrapunktiskt samt placeras mot varandra; de viktigaste motiven är här Dies Irae - motivet, skrikmotivet och rädslo-motivet. Emellertid inkluderas ibland även uppståndelsetemat i denna skräcksektion och då ofta i form av en konfrontation med Dies Irae - temat; ett exempel på detta kan finnas i takt 245-250, där tam-tam och klockor hörs både succesivt och simultant för att symbolisera den motsägelsefulla närheten mellan död och uppståndelse. Genom att tillämpa en utvecklande variationsteknik producerar Mahler en imponerande motivisk-tematisk metamorfos där motiv utvecklas till fraser och teman liksom de uppträder i olika former, rytmer och variationer; således ändras ofta både karaktär och uttryck.¹³⁴

¹³² Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.72.

¹³³ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.72-73.

¹³⁴ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.73.

Den första sektionen (takt 194-219), vilken följer direkt på det stora slagverks-crescendot, inleds i f-moll med ett bestämt uttalande av trumpeterna och de lägre basinstrumenten i form av satsens introducerande skräckfanfartema, vilket kompletteras med gälla, uppkastande skrin (skrikmotivet) i piccolo, oboe, ess-klarinettt och violiner. Total rädsla inför det som ska komma råder i detta parti och liksom för att befästa denna dödsdömda stämning inkorporerar Mahler i takt 210-218 det numera välbekanta Dies Irae - motivet, om än denna gång innehållandes en nedåtstigande kvart; Dies Irae - motivet kombineras här även kontrapunktiskt med skräckmotivet.¹³⁵

I den andra sektionen (takt 220-288, Allegro Marziale) kastas vi abrupt in i tonarten F-dur då en mycket effektiv dödsmarsch tar vid (se exempel 5.c); det är här de döda stiger upp ur sina gravar och vandrar i en evighetslång procession, en tragikomisk vandring som man tydligt ser framför sig. Det sexton takter långa marschtemat har Mahler utvecklat ur det av fyra toner bestående Dies Irae-motivet, vilket återkommer i takt 267-288 där det även kombineras med skräck – och skrikmotiven från den första sektionen. Marschtemat spelas både ensamt samt tillsammans med uppståndelsetemat (trumpeterna, takt 230) och stiliga koralmelodier i horn och trumpet (takt 248-262).¹³⁶

Exempel 5.c Marschtemat i violiner (takt 220-223)



Den tredje sektionen (289-309) består huvudsakligen av materialet från takt 270-290 i första satsen, om än med vissa smärre förändringar. Därefter, i den fjärde sektionen (takt 310-324), brakar allting samman i form av en orkestral kollaps, vilken sätts an på ett dissonant dubbelackord i fff för att sedan gradvis minska i intensitet; på samma gång kastar sig musiken högt från ovan ner till lägre instrumentala regioner. Denna kollaps är en kombination av flera olika motiv, nämligen skräckmotivet (tromboner), Dies Irae - motivet (tritonusvariation av detta i trumpeterna) samt triolsprångsmotiven i träblåset vilka är en symbol för inferno.¹³⁷

¹³⁵ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.74.

¹³⁶ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.74.

¹³⁷ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.74.

I den följande femte sektionen (takt 325-401) återkommer den enträgna bönen ”O smärta!” från expositionen, dock i en nyare och mer effektfull variant där såväl intensitet som graden av klimax har förstärkts och påskyndats. Även strukturen är mer komplicerad än tidigare med sånglika fraser hos cello, fagotter och sedan violiner som en utsmyckning under blåsarnas recitativliknande figurer; mot bakgrunden av denna klang annonserar dessutom trumpeter, triangel, cymbaler och bastrumma, alla placerade så långt bort som möjligt, det nalkande apokalypsen vars olycksbådande ljud kommer närmare och närmare. I takt 380 tas det motiviska temat över av trumpeter, kontrafagott, trombon, tuba och kontrabas, vilket ytterligare förstärker och elektrifierar den redan kusliga och kårkrypande stämningen.¹³⁸

Därefter, i takt 395-401, mynnar allting ut i en klimax genom flera suckande och kromatiska figurer i det övre omfånget, intensifierad av att tritonus påträngande gör sig hörd i bakgrunden; denna klimax leder sedan in i den från inledningen bekanta skräckfanfaren (takt 402-417, sjätte sektionen), vars dissonanta ljud nu har transponerats upp ett halvt tonsteg och där trombonerna tre gånger spelar en mäktig variant av Dies Irae - motivet som innehåller en kvart. Genomföringen avslutas med en mystisk sjunde sektion (takt 418-447), dominerat av uppstigande – och evighetstemat; en känsla av tidlöshet råder, klockspelet ringer in evigheten och allt blir slutligen tyst och stilla.¹³⁹

4.5.3 Återtagning: ”Den stora samlingen”

Satsens sista del och tillika dess mest fascinerande, ”Den stora samlingen”, är en varierad återtagning som skildrar både världens undergång liksom den slutgiltiga vägen till uppståndelse och evigt liv. Mahler använder sig här främst av teman och motiv från expositionen, dock utan att inkludera de teman som förknippats med död och förtvivlan, d.v.s. Dies Irae-motivet, skräckmotivet och skrikmotivet; istället är det de mer ljusa uppståndelse-, uppstigande- och evighetsmotiven som dominerar, vilket visar att Mahler i själva verket betraktade den sanna apokalypsen som budet om ett nytt liv och inte som den yttersta domen.

”Den stora samlingen” fungerar således som en övergång mellan den i genomföringsdelen förkunnande domedagen och den senare uppståndelsen; den är den tomma tiden mellan döden och återfödelsen, en musikalisk framställning av intigheten, där alla tidsdimensioner är upphävda till följd av de många pausernas och fermaternas förvriddning av åhörarens taktartsförnimmelse. Även rummets dimension är här av vikt då instrumenten ofta är

¹³⁸ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.74-75.

¹³⁹ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.75.

placerade både på och bakom scenen i olika formationer, vilket skapar mycket speciella klangvärldar.¹⁴⁰

Återtagningen och tillika ”Den stora samlingen” inleds med hornsignaler från ”Den som kallar i vildmarken” (takt 448), varpå nattfågeln (trumpet) gör sig hörd två gånger (takt 452-453). Denna nattfågel är en uggle och överraskande nog kan en sådan efterlikning av en fågelstämma även den användas som en dödssymbol i musiken, då oftast som en föraning om döden; Jensen påpekar att just ugglan ofta uppträder som nattens och otrevlighetens emblem eftersom dess rop inte har en särskilt behaglig klang.¹⁴¹ Enligt min mening har Mahler således lyckats väl med konststycket att efterhärma denna nattfågel då han valt att låta den tala genom trumpetens mer hårda, metalliska klang.

Därefter annonserar fyra trumpeter, vilka är placerade så långt bort som möjligt, i takt 455 den stora apokalypsen; enligt Mahlers instruktioner skulle dessa låta från motsatta riktningar, vilket både setts som en profetia av vårt nuvarande stereofoniska ljud samt tolkats som en biblisk referens då det i Matteus står skrivet att herrens ängel vid apokalypsen ska samla sina utvalda från de fyra vindarna från den ena änden av himlen till den andra.¹⁴²

När apokalypsen klingat ut träder piccolo och flöjt fram och ikläder sig rollen av näktergalen, vars melankoliska fågelsång emellanåt ackompanjeras av kallande motiv i blåsarna; här dyker således åter ett efterliknande av en fågelstämma upp, där den avbildade näktergalen en aning förvånande av Mahler kallas dödsfågeln.¹⁴³ Borde det inte vara tvärtom, att ugglan med sitt otäcka läte och uppenbara tradition som dödsbärare får denna titel medan näktergalens vackra melodi blir en symbol för livet? Dock var ju Mahler en högst motsägelsefull natur och kanske hade han sin egen teori, liksom i många andra fall, om vad de olika fåglarna skulle representera. Avslutningsvis darrar stortrumman till (takt 471); detta symboliserar jordens sista bävande rörelse och därmed också de sista minnena av detta livet.¹⁴⁴

4.5.4 Finalens text

I takt 472 gör så till sist kören, och således det besjungna ordet, entré med uppståndelsekoralen, vilken inleder denna sats kantatdel. Kantaten består av totalt åtta strofer, varav de två första är skrivna av Klopstock och de fyra övriga av Mahler själv; emellertid har

¹⁴⁰ Jensen, *Död og evighed*, s.171.

¹⁴¹ Jensen, *Död og evighed*, s.108-109.

¹⁴² Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.75.

¹⁴³ Jensen, *Död og evighed*, s.110.

¹⁴⁴ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.75.

Mahler till och med ändrat några ord även i Klopstocks strofer. Texten fördelas mellan kör, solopartier, en duett mellan sopran och alt samt en fuga för kör, vilken innehåller poemets allra viktigaste uttalande.¹⁴⁵

Körens uppståndelsekoral är av särskild betydelse för kantatens struktur; den består av fyra rader och sjungs av kören fyra gånger (strof 1, 2, 4 och 8), om än i fyra olika versioner. Mellan vissa strofer i kantaten träder även orkestern in i form av mindre interludier, vilka alla driver på resan mot uppståndelsen. Eftersom texten är oerhört viktig när det gäller att förstå musiken ska den här, efter att ha presenterats i sin helhet, studeras lite närmare:¹⁴⁶

Aufersteh`n, ja aufersteh`n wirst du.
Mein Staub, nach kurzer Ruh!
Unsterblich Leben!
wird der dich rief, dir geben .

Wieder aufzublühn wirst du gesät!
Der Herr der Ernte geht
Und sammelt Garben
uns ein, die starben!

O glaube, mein Herz, O glaube:
Es geht dir nichts verloren!
Dein its Dein ja Dein, was du gesehnt!
Dein, was du geliebt, was du gestritten!
O glaube, Du wardst nicht umsonst geboren!
Has nicht umsonst gelebt, gelitten!

Was entstanden ist, das muss vergehen!
Was vergangen, auferstehen!
Hör' auf zu beben!
Bereite dich zu leben!

O Schmerz! Du Alldurchdringer!
Dir bin ich entrungen!
O Tod! Du Allbezwinger!
Nun bist du bezwungen!

Mit Flügeln, die ich mir errungen,
in heissem Liebesstreben,
werd'ich entschweben
zum Licht, zu dem kein Aug'gedrungen.

Mit Flügeln, die ich mir errungen,
werde ich entschweben..
Sterben werd'ich, um zu leben!

Aufersteh`n, ja aufersteh`n wirst du,

Återuppstå, ja återuppstå skall du
mitt stoft, efter kort vila!
Evinnerligt liv!
skall han som kallat, ge dig!

Efter sådd skall du åter blomma!
Skördens herre går
och samlar kärvar
åt alla oss som dött!

O tro, mitt hjärta, bara tro,
då skall intet fattas dig!
Du skall få vad du har längtat efter
och älskat och stridit för!
O tro, du är inte född förgäves!
Du har inte levt och lidit förgäves!

Allt som blivit till måste gå förlorat
och allt som gått förlorat, återuppstå!
Darra inte mer!
Bered dig för att leva!

O smärta! Du som genomtränger allt!
Jag har lyckats vrida mig ur ditt grepp!
O Död! Du som besegrar allt!
Nu har du besegrats!

Med vingar som jag vunnit
i min starka kärlekslängtan
skall jag sväva uppåt
Mot ljuset som ingen skådat.

Med vingar som jag vunnit
skall jag sväva uppåt.
Jag skall dö för att leva!

Återuppstå, ja återuppstå skall du

¹⁴⁵ Jensen, *Död og evighed*, s.172.

¹⁴⁶ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.77.

mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen,
zu Gott wird es dich tragen! ¹⁴⁷

mitt hjärta i detta nu!
Allt vad du har kämpat för
skall bära dig till Gud! ¹⁴⁸

Den första strofen, vilken besjungs av kören, ger uttryck för kristendomens centrala eskatologiska uttalande om dammets uppståndelse liksom vissheten om att det finns ett evigt liv. Mahler har här bytt ut den av Klopstock ursprungligen författade frasen ”Han, som skapade dig” mot ”Han, som kallade på dig”; frågan är om detta är en medveten eller tillfällig ändring av Mahler: kanske hörde han helt enkelt fel då psalmen framfördes i kyrkan vid Bülow's begravning? ¹⁴⁹

Det är emellertid även möjligt att Mahler undermedvetet gjort denna förändring i texten på grund av hans judiska härkomst; som vi tidigare sett var ju Mahlers attityd till sitt ursprung synnerligen komplex, vilket emellertid inte utesluter att han här, kanske tillfälligt, slagit in på den judiska trons väg. Orden ”Han, som kallade dig” kan även föras tillbaka till Gamla testamentet, där Guds kallelse är ett av de viktigaste motiven tillika ett tecken på hans nära förhållande till folket. I slutet av finalsatsen ger ”den som kallar i vildmarken” evigt liv; Mahler tonsätter dock aldrig Klopstocks ”Halleluja!”, varken i första, andra eller sista strofen, och avlittergiserar således texten. ¹⁵⁰

Vad gäller den andra strofen har Mahler tagit denna i princip ordagrant från Klopstock; här berättas om den nya uppblomstring som äger rum efter att höstens herre samlat upp alla de döda som nekar från marken. Även denna strof sjungs enbart av kören. ¹⁵¹

Från och med den tredje strofen är det endast Mahlers egna ord vi hör; bestående av sex rader presenteras de fyra första av altsolisten och de två sista av solosopran. I och med att den första och andra strofen var kollektiva (besjungna av kör) och med text från en främmande källa (Klopstock) markerar denna tredje strof en brytpunkt, där Mahlers egen text symboliserar det första stadiet på trons väg, d.v.s. tron på livets meningsfullhet. Strofen handlar om tron på att människan inte levt förgäves; allt det hon älskat, längtat efter och kämpat för har en mening (”Du skall få vad du har längtat efter/och älskat och stridit för!”). Mahler kopplade även samman tron på uppståndelsen med tron på att han först på riktigt skulle bli erkänd som kompositör långt efter sin död. Hela Mahlers egenkomponerade text till finalsatsen tyder på påverkan och inspiration av många olika källor, till exempel Goethes

¹⁴⁷ Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, s.75-76.

¹⁴⁸ Ingar Gadd, *Programblad Kungliga Akademiska Kapellet, Mahler Symfoni nr.2 9/12 2011*

¹⁴⁹ Jensen, *Död og evighed*, s.173.

¹⁵⁰ Jensen, *Död og evighed*, s.173-174.

¹⁵¹ Jensen, *Död og evighed*, s.174.

enteleki, den tyske filosofen Gustav Theodore Fechners själavandringsteorier och Sigfried Lipiners teorier om de tre vägarna till förlösning (smärta, lysande kärlek och Kristus); dessutom finns spår från den judiska Kabbalan om själavandring samt från kristen teologi. Man får heller inte glömma Mahlers livslånga känslighet för lidandet, vilket även detta nämns i denna centralbudskapliga strof i form av orden ”Du har inte levt och lidit förgäves.”.¹⁵²

I den fjärde strofen är det återigen kören som tar ton och nu är det livets eviga kretslopp som avhandlas, där allt som skapats först måste gå till botten för att sedan kunna återuppstå och få nytt liv; på så sätt kan människan frigöras från sin existentiella bävan och rädslans förlamande grepp och istället börja leva. Strofen understryker således dödens nödvändighet som ett övergångsstadium till det sanna, eviga livet.¹⁵³

Den femte och sjätte strofen bildar en ny episod i satsens uppbyggnad genom sin duett mellan alt och sopran dess introduktion av den personliga sfären. Nu, då livets och människans två värsta fiender, nämligen smärtan och döden, har övervunnits är det möjligt att sväva bort med vingar som erövrats i den heta kärlekssträvan; nu kan människan försvinna in i det ljus dit inget öga får tränga igenom. Än en gång kan man således registrera Mahlers synnerligen starka uppfattning om smärtans och lidandets stora, genomträngande makt över människan, vilken endast bortom denna övermannande kraft slutligen blir fri; i detta bortomliggande landskap blir även döden som betvingar nu själv betvingad. Den sjunde strofen tar främst upp tankarna från strof sex men innehåller även hela texten centralbudskap ”Jag skall dö för att leva!”, vilket uttalas två gånger. Denna strof framförs av kören i form av en fuga, där ett stort crescendo för fram till de nyss citerade orden.¹⁵⁴

Den åttonde och avslutande strofen inleds på samma sätt som den första, om än med en ändring redan i andra raden, där Mahler bytt ut Klopstocks ”mitt stoff, efter kort vila!” mot sin egen rad ”mitt hjärta i detta nu!”; denna Mahlers betoning av ordet nu ger texten en större genomslagskraft eftersom det för själva uppståndelseakten närmare inpå oss. Även integreringen av hjärtat istället för aska/kropp gör texten mer personligt närvarande, då detta fjärrmar den från bibliska associationer. I den sista raden framträder ordet Gud för första gången; det som det mänskliga hjärtat brunnit och slagits för ska nu äntligen bära henne till herren. Hela strofen sjungs av kören, precis som kantatens inledande rader, och sammanfattar således satsens storslagna vision om döden och uppståndelsen.¹⁵⁵

¹⁵² Jensen, *Död og evighed*, s.174-175.

¹⁵³ Jensen, *Död og evighed*, s.175.

¹⁵⁴ Jensen, *Död og evighed*, s.176.

¹⁵⁵ Jensen, *Död og evighed*, s.176-177.

4.5.5 Musiken i kantatdelen

Vad gäller musiken i kantatdelen skiftar den mellan kör- och solosång, emellan vilka Mahler även skjuter in rent instrumentella partier som kan kallas orkesterritorneller. Två teman är här centrala; körstrofernas uppståndelse-tema och solosångpartiernas evighetstema, vilka båda hela tiden utvecklas under satsens gång. Den första av de totalt fyra körstroforna framförs a cappella i Gess-dur i en mycket svag nyans (*pianissimo*); den är 21 takter lång och kan delas in i två delar om vardera två textrader. Den första frasen är på tio takter och kan i sin tur styckas upp i tre mindre delar, vilka bygger på ett kort motiv av tre toner (dess-ess-dess) som vartefter utvidgas både i längd och i omfång. Avslutningen är mycket karaktäristisk: Mahler utvidgar här den sista tonen och låter på så sätt melodin bokstavligen falla till ro på det djupa h:et.¹⁵⁶

Den andra frasen består av två korta ”Stollen”, d.v.s. den fallande kvarten e-h, samt en längre ”Abgesang”. Den första ”Stollen” leder musiken från Gess-dur till E-dur medan den andra särskiljer sig genom sin kromatik. Mitt i ”Abgesang” gör sig solosopranen hörd över de övriga körsopranerna genom att kasta sig upp till ett högt gess. Den andra körstrofen är på 24 takter och sjungs även den *pianissimo* i tonarten Gess-dur; tonerna är desamma som i den första strofen men rytmiken och taktarterna har förändrats. Ett annat nytt inslag i denna strof är att kören nu är delad, där de första fem takterna liksom takt 14-15 endast framförs av herrar, och att musiken ledsagas av instrument (stråkar, trumpeter och basuner).¹⁵⁷

Den tredje strofen (22 takter) har förflyttat sig till b-moll/Dess-dur och slutar sedan på ett Ess-durackord, dominanten till det följande avsnittets tonart Ass-dur. Utmärkande för detta parti är de stora dynamiska kontrasterna, där herrarnas svaga *misterioso* svaras av hela kören i *forte*; stämningen är här mer jublande och tempot rörligare. Denna kontrast, vilken svarar till textens innehåll, tas om två gånger och därmed sker en form av växling mellan de olika stämmningslägena.¹⁵⁸

Den fjärde körstrofen är hela satsens tillika symfonins sista; detta är verkets kulmination och framförs *fortissimo* med både orgel och stor orkesterapparat där höjdpunkten ligger på ordet ”Gud”. Begynnelsemotivet ”Återuppstå” är inte längre en rörelsefigur som i de tidigare stroforna utan fungerar nu som en tonupprepning. Den sista strofen är även den mest enkla om man betraktar dess metrik (den består främst av två – och fyrataktersperioder) och det är först i dessa avslutande rader som man känner igen koralens psalmegenskaper, bekräftade av

¹⁵⁶ Jensen, *Död og evighed*, s.178.

¹⁵⁷ Jensen, *Död og evighed*, s.178-179.

¹⁵⁸ Jensen, *Död og evighed*, s.180.

orgeln vilken likt harpan och klockspelet representerar transcendensen. Symfonin slutar därmed i den ceremoniella, kyrkliga sfären med kören som en sjungande, kollektiv enhet utan sångsolister.¹⁵⁹

Genom alla de fyra körstroforna utvecklas således uppståndelsekoralen från ett mystisk, drömmande Gess-dur via Dess-dur och Ass-dur till sista strofens triumferande Ess-dur, vilken symboliskt kan betraktas som den segrande tonarten (*Eroicasymfonin*) eller barockens gudomliga sådana (Ess-dur var med sina tre b-förtecken en symbol för treenigheten).¹⁶⁰

De två solopartierna kan betraktas som episoder eller sekundära teman i kantatdelen, där den tredje strofen utgör det första soloavsnittet medan strof fem och sex omfattar det andra. Den tredje strofen inleds med ett altsolo på 42 takter i form av den välkända ”O smärta!” – musiken, vars enträgna bön främst består av suckande motiv vilka får funktionen av ett personligt, humant tema. Precis som i Urlicht-satsen låter Mahler här altstämman representera människan som underställd de jordiska livsvillkoren. I takt 602 tar sopranen över solistrollen och i och med detta skriftar musiken genast karaktär; nu kan spår av evighetstemat urskiljas och sopranstämman representerar således människans löfte om att komma upp till en högre, gudomlig sfär. Sopranen, vars textrader består av de slagkraftiga orden ”O tro, du är inte född förgäves! /Du har inte levt och lidit förgäves!”, understryker det meningsfulla i människans liv och kan således sägas ge svar till altstämman mer tvivlande och enträgna bön.¹⁶¹

Det andra solopartiet (strof fem och sex) träder in i takt 644 och är en duett mellan alt -och sopransolist; den tidigare nedåtgående melodiken som symboliserade smärta och död är här utbytt mot uppåtgående linjer, vilka betonar hoppet om att det är möjligt att övervinna de mänskliga livsvillkoren. I detta avsnitt utvecklas även evighetstemat ytterligare innan det presenteras i en ny version i körfugan (takt 672), där det äntligen får blomstra fullt ut genom körens mäktiga uttalande (*fortissimo*) ”Jag skall dö för att leva!”, vars budskap utgör satsens teologiska resumé.¹⁶²

I kantatdelen förekommer tre instrumentala interludier, så kallade orkesterritorneller; det första av dessa tar vid precis där den första körstrofen avslutas (takt 493) och är en jublande kommentar till de nyss besjungna fraserna. Karaktäristiskt för avsnittet är den svaga dynamiken samt violinernas inledande uppsving på en oktav med följande tremolo, kallande

¹⁵⁹ Jensen, *Död og evighed*, s.180.

¹⁶⁰ Jensen, *Död og evighed*, s.180.

¹⁶¹ Jensen, *Död og evighed*, s.181.

¹⁶² Jensen, *Död og evighed*, s.181.

motiv i blåsarna och harpans arpeggio. Två takter innan siffran 34 träder trombonerna in med evighetstemat, vilket sedan tas över av violinerna varpå hornen spelar körens uppståndelse-tema.¹⁶³

Den andra orkesterritornellen träder in efter den andra körstrofen (siffran 37) och skapar genom sitt intåg i fortissimo en stark kontrast till körens tidigare pianissimo. Orkesterns triumfatoriska jubel fungerar här även som ett förnekande av körens nyss uttalade fraser ”Skördens herre går/och samlar kärvar/åt alla oss som dött!”; de döda är inte längre döda utan uppstår i ett hoppfullt nu. Successivt dämpas dynamiken och vid siffran 38 tar sig trumpeter, tuba, horn och klarinett sig an evighetstemat, vilket svävar över violinernas tremolo och harpans arpeggio; musiken förs således upp till en högre, himmelsk sfär och som alltid har Mahler integrerat harpan i sin instrumentala representation av det överjordiska livet.¹⁶⁴

Den tredje och sista ritornellen inleds vid satsens avslutning, sju takter efter siffran 49, och Mahler låter nu de himmelska instrumenten klinga fullt ut; förutom harpan hörs även djupa klockor vilka spelar en tredelad rytm som skär sig mot orkesterns tvåtakt. Mässingsblåsarna anför evighetstemat och orgelns deltagande låter lyssnaren förstå att evigheten ska förstås i överensstämmelse med de kyrkliga dogmerna. Vid siffran 51 har evighetstemat slutligen reducerats till enkla kvintsprång; orkesterns klanger blir till naturljud som upplöses i evighetens himmelska sfär.¹⁶⁵

4.5.6 Slutsats

Finalen ger således, både genom dess musiktematiska material och grundläggande textbudskap, slutligen ett svar på de frågor som Mahler ställde till sina lyssnare i den första satsen: ”Vad är meningen med livet?” ”Varför har vi levat?” I denna sista sats visar Mahler att det finns någonting mer än döden, någonting som kan besegra den och som är större än allt annat; det finns en uppståndelse, vilken kastar förklaringens ljus tillbaka på den första satsens tragik och Scherzots kaosartade förtvivlan.¹⁶⁶

Finalens självlysande avslutning känns milsvida bort från symfonins inledande, mörka sorgmarsch och verket förmedlar på så sätt precis det som tas upp i den sista satsens strofer, nämligen att människan inte har lidit, älskat eller kämpat förgäves, ty till sist får hon sin belöning i form av kärlek, tro och en känsla av att duga som hon är, vilket är värt all strävan och allt slit.

¹⁶³ Jensen, *Död og evighed*, s.182.

¹⁶⁴ Jensen, *Död og evighed*, s.182-183.

¹⁶⁵ Jensen, *Död og evighed*, s.183.

¹⁶⁶ Jensen, *Död og evighed*, s.183.

Enligt Jensen finns nyckeln till förståelsen av finalsatsens budskap framförallt i den Klopstockpsalm som Mahler hörde på Hans von Bülow's begravning. Såsom Mahler hörde denna var den mer än enbart text; den var en helhet av ord och toner som hördes i ett liturgiskt sammanhang liksom i ett sakral rum. Psalmerna blev på så sätt mer än bara inspiration; den blev också till viss mån hela symfonins ändamål, där den enorma stigningen i finalen verkar föra tillbaka verket till dess ursprungliga ram, nämligen den kyrkliga ritualen. Klopstocks dikt med sin starka uppståndelsetro var således det som Mahler i sitt långa sökande efter en passande text hade väntat på, vilket Jensen menar visar att det på detta stadium av hans skapande verkar vara den kyrkliga ritualen som han alltid kan vända tillbaka till.¹⁶⁷

Jensens understrykande av psalmens betydelse för finalen och även hela symfonin är intressant men jag skulle emellertid vilja påstå att det snarare är vad Mahler gör utav Klopstockpsalmen, på vilken han sätter sin personliga prägel både vad gäller texten och dess religiösa budskap, än denna i sig som utgör satsens verkliga kärna. Filosofen Martha Nussbaum är en avgörande tolkning på spåren då hon menar att Mahler i finalen uppnår en triumfatorisk fusion av det kristna uppstigandet med en romantisk betoning av strävande och kreativitet; detta tar form inom en kontext med ett judiskt understrykande av denna världs rättvisa och jämlikhet.¹⁶⁸

På ytan är symfonin, menar Nussbaum, en bild av den kristna frälsningen genom sin vision av den yttersta domen; emellertid framhåller ju Mahler att det inte finns någon domedag och att människorna varken blir belönade eller bestraffade och således går han delvis emot den traditionellt kristna läran. Mahlers egna, intensivt personliga och passionerade ord tar dessutom varken upp Jesus eller himlen och har även uteslutit Klopstocks "Halleluja!"; istället fokuserar de på kärleken och att det som människan utstått i livet inte är förgäves, vilket för tillbaka till den judiska eskatologin, där livet efter detta är en skuggig plats, lite som i den Homeriska underjorden, och där det finns ett med romantiken nära besläktat insisterande på att finna värde och mening i ett liv inom historien, i dess val och strävandet i detta nu; således är det ljuset i detta livet som lyser allra klarast.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Jensen, *Död og evighed*, s.183-184.

¹⁶⁸ Nussbaum, *Upheavals of thought: The Intelligence of Emotions*, s.642.

¹⁶⁹ Nussbaum, *Upheavals of thought: The Intelligence of Emotions*, s.641.

Mahler har således blandat både kristna och judiska idéer men skapar ändå till slut sin alldeles egna bild av uppståndelsen; som den judisk-katolske gudssökare han var verkar detta vara den för honom mest sanna och mänskliga vision som man kan komma fram till.

5 Avslutande diskussion

Syftet med denna uppsats var att analysera livsåskådningen i Mahlers *Uppståndelsesymfoni*, d.v.s. hur existentiella frågeställningar om livet, döden och religionen kommer till uttryck i musiken, samt att utifrån detta härleda verket till Mahlers personlighet och religionsuppfattning. Den musikaliska analysen av symfonin visar att Mahler använder sig av flera teman och motiv vilka symboliserar livet respektive döden, där livet representeras genom uppståndelse-, evighets och uppstigandetemana medan döden presenteras i form av Dies Irae – temat, ”skräckfanfaren” samt rädsla – och skrikmotiven. Dessutom integrerar Mahler i verket flera instrument som kan kopplas samman med transcendensen eller det himmelska (harpa, klockspel, orgel) samt dödens närvaro (tam-tam); efterliknandet av fågelstämmor (nattfågeln och näktergalen i finalen) liksom de många generalpauserna är andra exempel på ”dödens musikaliska rekvisita” som tillämpas. I och med den första satsens sorgmarsch med dess mörka begravningskaraktär förekommer även den särskilda klangvärld som kallas ”dödens musikaliska landskap”. Således använder sig Mahler på detta sätt av ett mycket effektivt musiktekniskt grepp för att skildra livets och dödens särskilda läten och stämningar; genom att på flera ställen låta Dies Irae – temat direkt följas av uppståndelsetemat eller till och med låta dessa höras samtidigt uttrycker han även livets motsägelsefullhet och dess nära släktskap med döden.

Enligt min tolkning finns även denna motsägelsefullhet i symfonins satsuppbyggnad och de olika känslor dessa sänder ut; genom att den dramatiska, djärva första satsen följs av Andantets behagliga nostalgi, Scherzots förtvivlan och Urlichts medmänskliga gudslängtan innan allt slutligen mynnar ut i finalens triumfatoriska livsglädje beskriver Mahler en människas resa genom alla de tillstånd som är en del av hennes existens; i och med sin trovärdiga skildring av hela vårt känslspektrum såsom tragik och dödsångest, längtan och kärlek, avsky och kaos, barnets naivitet, rädsla och hoppfullhetens lycka är symfonin en spegel av livet självt och dess svåråtkomliga komplexitet.

Verkets livsåskådning går emellertid inte enbart att finna i själva musiken utan även i de av Mahler integrerade texterna, vilka främst innehåller religiösa tankar. Urlicht uttrycker

emellertid även oro för hela mänskligheten samtidigt som uppmärksammar den ensamma, utsatta människan och till viss del också det lilla barnet genom sångens naiva och direkta karaktär; således omfamnar Mahler alla människor, stora som små, och manar således all världens folk till att känna medkänsla med varandra. Vad gäller det religiösa inslaget i *Urlicht* understryker den framförallt att den sanna vägen till tro och frälsning är genom Gud, vilket kan uppfattas som en typisk kristen åskådning; dock vill ju en ängel avvisa människan i sångens mellanstrof, vilket utifrån en kristen lära kan synas en aning paradoxalt.

Finalens text ger genom Mahlers personliga prägel ett helt eget budskap om vad livet och döden verkligen är, dess tidigare diskuterade blandning av kristna och judiska influenser till trots; enligt Mahler finns det en uppståndelse, men inte en uppståndelse i en himmel eller i en annan tid utan i detta livet, där människan genom sin strävan och rika känslvärld har allt att vinna på att våga leva just detta liv, här och nu; Mahlers slutsats blir således att det viktigaste är att man har en egen och personlig tro och att man ska stå fast vid denna, oavsett om den kan placeras in under en viss religiös lära eller inte.

Mahlers personlighet avspeglar sig tydligt i symfonin; för att uttrycka mig med Bruno Walters ord är detta berättelsen om hans inre själsliv; musiken finns i Mahler liksom Mahler finns i musiken. I verket märks kanske allra främst den hos Mahler motsägelsefulla karaktären, vars skarpa kontrast mellan lidande och längtan, demoni och vänlighet motsvaras av symfonins ständiga växlingar mellan mörka, otäcka sammanbrottspartier och ljusa, lyriska avsnitt; särskilt talande för denna alternering är första satsens huvudtema kontra sidotema respektive finalens genomföring (visionen av den yttersta domen) kontra körstrofer (uppståndelsen). Även de tidigare omtalade *Dies Irae*- och uppståndelsetemanas relation till varandra är en symbol för Mahlers person, liksom för hans rapporterade besatthet av döden och livets mening. Det går också att finna specifika karaktärsdrag hos Mahler i verket, där hans märkliga humor och rastlöshet (gestaltad genom de oroliga triolrörelserna) ständigt är närvarande i *Scherzot* liksom hans omskrivna världssmärta uttrycks genom altsolistens oro för mänskligheten i *Urlicht*; dock ägde inte Mahler sångens uppmanande omtanke för den enskilda människan, vilken han ju oftast såg förbi.

Symfonin genomsyras även av Mahlers stora intellektuella intresse, då dess litterära kontext i form av Bibelreferenser, dikter från *Des Knaben Wunderhorn* samt Mickiewicz epos *Todtenfeier*, den troliga inspirationskällan till första satsen, ger bilden av en kunskapsinhämtande och reflekterande upphovsman. Det faktum att Mahler dessutom själv

skrev merparten av finalens text visar även prov på hans smak för poesi samt unika skaparförmåga.

Verkets innersta kärna utgörs emellertid av Mahlers sökande, andliga natur, vilken är intimt förbunden med hans religiösa uppfattning. Med utgångspunkt i Mahlers uttalande om symfonins program samt Walters skildring av hans ständiga funderingar kring döden och livets mening blir *Uppståndelsesymfonin* en berättelse om Mahlers eget existentiella sökande, där han efter mycket vånda och ve till slut kommer fram till ett svar; som bekant var Mahler emellertid alltid tvungen att börja om med sina funderingar efter varje avslutat verk för att komma fram till en ny lösning men hans om än tillfälliga slutsats om vad detta livet är finns dock för evigt bevarat i denna symfoni. Mahlers ambivalenta förhållande till religionen genom hans judiska ursprung, senare konvertering till katolicismen samt hans situation i det anti-semitiska Wien reflekteras framför allt i finalens blandning av det kristna och det judiska; kanske valde Mahler att föra samman aspekter från både kristendomen och judendomen för att sedan forma dessa till sin egen vision just för att det var så han identifierade sig som människa, nämligen som en sökande judisk-katolsk skaparkraft som leddes av sin personliga, egna tro.

Litteraturförteckning

Tryckta källor:

Floros, Constantin: *Gustav Mahler: The Symphonies* (Aldershot, 1994)

Gadd, Ingar: *Programblad Kungliga Akademiska Kapellet, Mahler Symfoni nr. 2, 2011-12-09*

Jensen, Eva Maria: *Død og evighed I musikken 1890-1920* (Köpenhamn, 2011)

de La Grange, Henry-Louis: *Mahler, Vol. I* (New York, 1973)

Niekerk, Carl: *Reading Mahler: German Culture and Jewish Identity in Fin-de-Siècle de Vienna* (Camden House, 2010)

Nussbaum, Martha: *Upheavals of thought: The Intelligence of Emotions* (Cambridge, 2001)

Reik, Theodor: *The Haunting Melody: Psychoanalytic Experiences in Life and Music* (New York, 1953)

Reilly, Edward E.: "Todtenfeier and the Second Symphony", *The Mahler Companion*, red. Donald Mitchell & Andrew Nicholson (New York, 1999), s.84-125.

Walter, Bruno: *Gustav Mahler* (Stockholm, 1950)

Elektroniska källor:

Hall, Lennart: "Musikanalys", *Nationalencyklopedin*, 2012, (besökt 2012-10-15), <http://www.ne.se/musikanalys>

Jeffner, Anders: "Livsåskådning", *Nationalencyklopedin*, 2012, (besökt 2012-10-15), <http://www.ne.se/lang/livsaskadning>

"Scherzo", *Nationalencyklopedin*, 2012, (besökt 2012-12-10), <http://www.ne.se/lang/scherzo>

Musikalier:

Mahler, Gustav: *Symfoni nr. 2, c-moll, "Uppståndelsen"* (London Universal Edition, 1953)