

Gustav Mahlers brug af Klopstock i den 2. symfoni

AF EVA MARIA JENSEN

1. Det tekstlige grundlag for finalen i Mahlers 2. symfoni

Den 2. symfonis tilblivelseshistorie

Gustav Mahlers 2. symfoni er blevet til mellem årene 1888-1894, altså over en lang periode. På trods af denne lange skabelsestid danner symfonien en ganske usædvanlig helhed.

Tilblivelseshistorien er veldokumenteret i adskillige af Mahlers breve og udtalelser.¹ Førstesatsen skrev Mahler i foråret 1888 og på det tidspunkt var den tænkt som selvstændigt værk, muligvis en symfonisk digtning, med titlen: "Todtenfeier".² Sommeren 1893, i Steinbach, skrev Mahler de 3 næste satser af symfonien: andante, scherzo (baseret på "Wunderhorn"-Lied, "Des Antonius von Padua Fischpredigt") og "Urlicht", endnu en "Wunderhorn"-Lied, der senere blev sat ind som symfoniens 4. sats. I vinteren 1893/94 udtaler Mahler til sin ven, Josef B. Foerster, at han har fuldført de 3 satser af sin nye symfoni: "Todtenfeier"-satsen, andante og scherzo, men at han stadigvæk mangler at komponere en finale, som han på forhånd vidste måtte være usædvanligt tungvejende for at kunne modsvare værkets store 1. sats. Af flere udtalelser ved man, at "udløsningsgnisten" til at Mahler endeligt gik i gang med finalen indtraf, da Mahler overværede dirigenten Hans von Bülow's bisættelse i Hamborgs Michaeliskirche d. 29. marts 1894. Den bedste skildring af denne, skelsættende begivenhed for 2. symfonis opståen, har vi i Mahlers brev til Dr. Arthur Seidl fra 17. februar 1897.³ Heri siger Mahler, at han længe havde vist, at han ville benytte kor i symfoniens sidste sats, og dog tøvede han for ikke at blive beskyldt for efterligning af Beethovens 9. symfoni. Endvidere siger han, at han også

længe havde søgt efter en passende tekst og havde gennemført hele verdenslitteraturen (inklusive Biblen) uden at finde det forløsende ord. Det var først, da han hørte drengkoret synge Klopstocks salme “Auferstehn’, ja auferstehn’” under von Bülowes bisættelse, at det hele med ét blev klart. Det var denne guddommelige gnist, han ventede på – men selvfølgelig – den var faldet på en vel forberedt grund og “antændte” så at sige kun bålet. I april foretager han betydelige ændringer i symfoniens 1. sats, i juli er finalen færdig som udkast, i december er orkestretningen også fuldendt.

Klopstock-Mahler

Man har for vane at sige, at 2. symfonis finale har tekst af Klopstocks salme.

Men ser man på Klopstocks salme og på den tekst, som Mahler faktisk benytter i satsen, må man revidere denne opfattelse. Man kan snarere sige, at finalen har en tekst forfattet af Mahler selv, men med udgangspunkt i Klopstock.⁴ I Mahlers lange tekst er kun de to første strofer fra Klopstock, og endda her har han ændret nogle ord.

Resten af teksten har Mahler selv forfattet og fordelt den mellem korstrofer, solo-partier, en duet mellem sopran og alt, en kor fuga, hvor tekstens vigtigste udsagn forekommer, og den endelige resumé – strofe, der vender tilbage til udgangspunktet, Klopstocks 1. vers.

Her er kun den første linje citeret ordret. 2. linje er lettere ændret, de to sidste linjer er Mahlers egne.

Klopstocks “Auferstehn’” – salme

Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), tysk digter og teolog blev kaldt “Homer der Deutschen”. Han tilhørte en generation, der virkede umiddelbart før romantikken. Meget af hans poesi var helligt religiøse emner: det store epos “Messias”, 1748-1773, samt mange oder og hymner. I årene 1754-1770 boede Klopstock i Danmark, hvortil han var blevet inviteret af greve J.H.E. Bernstoff og han fik ansættelse hos kong Frederik d. 5. Hans digte, og ikke mindst hans personlighed, fik stor betydning for dansk kulturliv på denne tid. “Auferstehn’, ja auferstehn’!” udkom i bind 1 af hans “Geistliche Lieder”, København-Leipzig, 1758. Samme år mistede Klopstock sin elskede hustru, Mette født Møller, med hvem han kun havde været gift i 4 år. Hans digt blev meget hurtigt brugt som salme. Den første melodi til Klopstocks tekst er

af J.G. Graun fra 1758, altså fra samme år, som "Geistliche Lieder" udkom. Salmen brugtes ved begravelser, den blev tit sunget ved graven.⁵

Klopstocks digt (se bilag 1) er på 5 vers, hvert vers på 5 linjer med stavelsesantal: 9, 6, 5, 7, 4 og rim: a, a, b,b, c. Versene 1, 2 og 5 har i den sidste linje ordet "Halleluja", som således fungerer som omkvæd. Dog mangler versene 3 og 4 dette omkvæd. Ifølge J.B. Foerster ved vi, at der kun blev sunget 3 vers af salmen ved von Bülow's begravelse, nemlig de tre første vers.⁶ Vi ved ikke, hvilken melodi salmen blev sunget på. Det var næppe, ifølge D. Mitchel, "Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand",⁷ da den passer meget dårligt til tekstens metrum. Mitchel påpeger, at der eksisterer 25 forskellige melodier, som Klopstocks tekst kan synges på i den tyske kirkelige tradition. Mitchel mener ikke, at salmemelodien har "smittet" af på Mahlers udformning af koralmelodien i finalen. Men man kan næppe undervurdere den, for os ukendte melodis, betydning for Mahlers "illumination", som han oplevede under von Bülow's begravelse. For en musiker vil en melodi altid have en stor betydning, måske netop en melodi, der bar disse vægtige ord: "Auferstehn!, ja, auferstehn!". Det har næppe kun været teksten, klangen af drengestemmer og den højtidelige begravelsesatmosfære, der havde været "udløsningsgnisten" for Mahlers inspiration.

De 25 (egentligt 26) melodier Mitchel taler om kan alle findes hos Johannes Zahn: "Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder", b. 1, Hildesheim, 1963, s. 535-541. (se bilag 3) Den ældste er af J.G. Graun fra 1758, den yngste fra Breslau, 1851. At der ikke findes senere melodier kan forklares med Zahns værks oprindelige udgivelsesdato. (1902-23) To af melodierne har jeg fundet i tyske salmebøger: i "Gesangbuch für die evangl.-lutherische Kirche in Bayern", Nürnberg, 1892, s. 173 og i "Gesangbuch der Deutschen St. Petri-Gemeinde in Kopenhagen", Schleswig, 1902, s. 554-55. Den førstnævnte svarer til nr. 2004 i Zahns liste, den sidstnævnte til nr. 1997. Denne melodi (hvis 4-stemmige udsættelse fra 1902 også kan ses i bilag 4) kunne med stor sansynlighed have været sunget ved von Bülow's begravelse. Melodien hører til i den nordtyske tradition, og skønt den opgives at stamme fra 1803, er den blevet brugt siden. (den bruges den dag i dag af den tyske menighed i København). Men det stærkeste indicium er visse fællestræk, som denne melodi har med Mahlers udsættelse af Klopstocks tekst. Jeg har sammenstillet begge melodier i bilag 5, og især de takter, hvor melodiske bevægelser ligner

hinanden. Mest påfaldende er den melodiske ikklædning af ordene: “unstreblich’s Leben” (salmemelodi takt 6-7, Mahler takt 11-12) Den langsomme rytme i salmen, den kromatiske ændring: begge dele lader sig genkende hos Mahler. Men der er også andre lighedspunkter: salmens nedadgående bevægelse, takt 4-5, findes også hos Mahler (dog augmenteret ved slutningen). Også salmens næstsidste frase: “wird, der dich schuf dir geben” genfindes hos Mahler (dog kromatisk). Det vil sige, at ud af salmens 5 fraser genfindes de 3 hos Mahler. At den sidste ikke er med er forståeligt: Mahler tonsætter ikke “Halleluja!”. Med hensyn til 1. frase kan man sige, at enten er startmelodiens treklangs-åbning for banal for Mahler, eller også var versionen, der blev sunget ved von Bülow’s begravelse, lidt anderledes. At få dette eller afkræftet kræver videre undersøgelser (af evt. kildemateriale i Hamburg). Men ét er sikkert: Mahlers udsættelse af Klopstocks salme bærer præg af en vis afsmitning af den salmemelodi, som kunne have været brugt i 1894. Det er påfaldende, at ingen af de mange forfattere, der har skrevet om Mahlers 2. symfoni har bemærket dette. Og dog er en salme, sunget i kirken, altid en helhed af tekst og melodi. Som sådan har Mahler stiftet bekendskab med den, og samme dag skitserede han korsatsen i sin symfoni. Det han huskede og de temaer, han allerede tidligere havde arbejdet med, smittede af på hinanden. Noget af salmemelodien kom med (i omformet form), noget kom ikke med. Mahler var måske ikke selv klar over, at han lod sig påvirke, ikke kun af salmens tekst, men også af salmens melodi.

Tekstanalyse

Vers 1

Digtet starter med det for kristendommen centrale eskatologiske udsagn om støvets (kødets) opstandelse og visheden om det evige liv. Men når Klopstock siger om Gud: “den, der skabte dig”, bruger Mahler vendingen: “den, der kaldte på dig”. Spørgsmålet er, om det er en tilfældig ændring (måske husker Mahler forkert, hvad han havde hørt sunget i kirken) og, vi ved heller ikke, om han overhovedet har set Klopstocks tekst på tryk. Men det er også muligt, at ændringen er et ubevidst ekko af Mahlers jødiske herkomst. Selv om han ikke på noget tidspunkt i sit voksne liv har været praktiserende jøde, så var han dog vokset op i et jødisk miljø og havde som barn deltaget både i jødiske gudstjenester og

i religionsundervisningen før den jødiske “konfirmation”, bar-mitzva. Som bekendt konverterer Mahler til katolicismen i 1897, mest af praktiske grunde, da han på det tidspunkt bliver udnævnt til leder af operaen i Wien, hvor antisemitiske tendenser var meget stærke.⁸ Guds kaldelse er et af de stærkeste motiver i Gammelt Testamente, at være kaldet ved navn forekommer flere gange⁹ og er med til at cementere Guds nære forhold til det udvalgte folk. Heller ikke uden betydning er Mahlers notits i manuskriptet til 2. symfonis finale, lige i starten af ekspositionen (cf. 43): “Der Rufer in der Wüste”.¹⁰ Den, der kalder (til Dommedagen) giver her, i slutfasen af satsen, det evige liv.

Mahler tonsætter ikke, hverken i 1., 2. eller sidste vers Klopstocks “Halleluja” og på den måde “afliturgiserer” han teksten.

Vers 2

Overtager Mahler (næsten) ordret efter Klopstock. Verset taler om den nye opblomstring, efter at høstens Herre har samlet de døde, som neg på marken¹¹ Gentagelsen af “uns ein, uns ein”, som hos Klopstock har betydning for versemålet, udelades af Mahler. Til gengæld gentager han “Der Herr der Ernte”. Mahler bruger meget plastiske rytmer til iklædning af teksten (med skiftende taktarter) og det, at overholde streng metrum, har næppe haft betydning for ham.

Vers 3

Fra vers 3 er teksten helt igennem forfattet af Mahler. Vers 3 er på 6 linjer, hvoraf de 4 første er komponeret som en alt-solo og de to sidste som en sopran-solo. Verset understreger troen på, at mennesket ikke har levet forgæves, alt, hvad man længtes efter, alt, hvad man har elsket, stridt for, og lidt for, har en mening. “Du blev ikke født forgæves, ikke levet eller lidt forgæves” er det centrale udsagn i denne strofe. Spørgsmålet om livets mening er noget Mahler hele tiden vender tilbage til.

Floros refererer mange af Mahlers udsagn i bind I af sin Mahler-trilogi¹² som viser, at Mahler hele livet igennem vendte tilbage til denne grundlæggende metafysiske problematik, og også de la Grange¹³ refererer Theodor Reiks syn på Mahler. Mahler led hele livet igennem af neurotisk dødsangst. Hver og én af hans symfonier prøver på at overvinde denne angst, men sejren er aldrig helt fuldbyrdet. Mahler må skrive en ny symfoni for igen at finde løsningen på spørgsmålet om livets mening.

Samtidigt koblede Mahler troen på opstandelsen med troen på, at han først rigtigt ville blive anerkendt som komponist længe efter sin død.¹⁴ Men svarene, løsningerne, har han mange af. Han er påvirket af troen på prædestination, Goethes entelechie, Fechners sjælevandring-teori, Lipiners teorier om 3 veje til forløsning: smerte, den højere, lysende kærlighed og Kristus,¹⁵ den kabbalistiske lære om sjælevandring, samt den kristne teologi. I bind III¹⁶ skriver Floros, at lige præcis dette vers både implicerer troen på en subjektiv genfødsel, og den stærke overbevisning om, at eksistensen ikke er meningsløs. Jeg har lidt svært ved at få øje på genkomst-tanken i verset. Det er snarere tale om en lidenskabelig, meget personlig betoning af livets dybere mening – uden at man på dette sted angiver, hvad denne mening grundes på. Jeg tror Mahler bygger sin tekst dramatisk op, så den fremviser en stigning i udsagnetes kraft, vers 3, som både tekstmæssigt og musikalsk danner en slags episode, er det første subjektive udtryk for et enkelt menneskes søgen efter livets mening.

De første to strofer var kollektivt-dogmatiske (sunget af kor, hentet fra en fremmed kilde: Klopstock). Nu starter Mahlers egen tekst med det, han mener er det første stadie på troens vej: troen på livets meningsfuldhed. Et er sikkert, med udsagn af denne art, uanset inspirations- og påvirkningskilder, bekender Mahler sig som anti-materialist, hvad han også hele livet igennem var.¹⁷ I forbindelse med vers 3. bør man måske bemærke Mahlers livslange følsomhed over for lidelsen. Han citerede tit en sætning fra Dostojevskis "Brødrene Karamozov": "Wie kann man glücklich sein, wenn ein Geschöpf auf Erden noch leidet".¹⁸ "Du har ikke lidt forgæves" – Mahlers udsagn i finalen af 2. symfoni kan ses som svar på dette spørgsmål.

Lidelsen, offerrollen, som vejen til forløsning er også den grundlæggende tanke i kristen teologi: Jesus, der lider for at sone menneskehedens synder.¹⁹

4. vers

Indeholder en central tanke om livets evige kredsløb: alt, hvad der er skabt, må gå til grunde, alt, hvad gik til grunde, må genopstå. Frygtens kvælertag om mennesket kan brydes, den eksistentielle bæven må op-høre, nu skal man berede sig på at leve. I verset anerkendes dødens nødvendighed, som et overgangsstadium til det egentlige, det evige liv. Indholdsmæssigt er udsagnet parallelt med sætningen fra 1. Kor. 15, 36

(“Du dåre! det, du sår, får jo ikke liv, hvis det ikke dør”) og Joh. 12, 14 (“Sandelig, sandelig siger jeg eder: hvis hvedekornet ikke lægges i jorden og dør, bliver det kun det ene korn; men hvis det dør, bærer det megen frugt”). Floros gør opmærksom på,²⁰ at Mahler var stærkt påvirket af Theodors Fechners ideer om 3 stadier af det menneskelige liv. Det egentlige, fuldt bevidste liv, opnår mennesket først efter døden, i en slags evig vågen tilstand, på et højere (klarere) bevidsthedsstadium. Fechner hørte til Mahlers yndlingsforfattere, og Fechners tanker ligger også i høj grad til grund for Lipiners filosofiske tanker. Men hos Lipiner optræder der i højere grad religiøs-eskatologiske motiver. Både Fechner og Lipiner henviser, hver på deres måde, til 1. Kor. 15, 36. Lipiner bruger bibelcitaten som motto for sit værk “Entfesselten Prometheus”. Da man ved, hvor stor indflydelse Lipiner havde på Mahler (i hvert fald før denne blev gift med Alma), må man spørge sig selv, om tanken i strofe 4. – om at berede sig på det evige, egentlige liv kan forstås i retning af en slags reinkarnationslære (som Lipiner giver udtryk for). Æt er sikkert – Mahlers åndelige univers består af flere elementer og er influeret af mange forfattere.

Vers 5 og 6

Danner igen en slags episode i satsens udformning. De synges i duet af alt og sopran og repræsenterer igen den personlige sfære. Menneskets og livets to værste fjender: smerten og døden er nu blevet overvundet. Nu kan man svæve bort ved hjælp af vinger, som man erobrede i den hede kærlighedsstræben, svæve bort mod lyset, som intet (jordiske) øje kan trænge igennem. Endnu en gang må vi lægge mærke til Mahlers opfattelse af smertens, lidelsens store magt over mennesket: smerten kaldes her: “Du, Alldurchdringer!”, du, der gennemtrænger alt. Først hinsides slipper man fri af denne magt. Døden, som betvinger alt bliver nu selv betvunget. Den sidstnævnte tanke bringer citatet fra 1. Kor. 15.55 (“døden er opslugt og besejret, Død, hvor er din sejr? Død, hvor er din brod?”).

De 4 linjer i vers 6 taler om en svæven bort (op?) mod det overjordiske lys og bringer for mig associationer til slutscenen fra Goethes “Faust”.²¹ Her er både “svæven op” mod de højere sfærer og den store betoning af kærlighedens betydning. Hos Mahler vinder man (engle?) vinger med kærligheden og kan flyve op mod de højere (platoniske?) lys-sfærer.

Vers 7

Gentager til dels tankerne fra vers 6 og fremkommer, i 3. linje med tekstens hovedtanke: “Sterben werd’ ich, um zu leben!” – jeg dør, for at kunne leve. Verset synges af kor (fugeret) med en stor crescendo-stigning mod det centrale udsagn, der også gentages.

De kommentarer, jeg havde knyttet til vers 4 gælder også her, hvor citatet fra 1.Kor. 15, 36 også kan bruges som den kristne forståelsesramme.

Vers 8

Vender tilbage til Klopstocks tekst, hvor den 2. linje er omformet (“Mein Herz, in einem Nu!” – istedet for “mein Staub, nach kurzer Ruh!”). Begrebet “nu” giver teksten en større gennemslagskraft – bringer opstandelsesbegivenhed tæt på os, viser den som et øjeblikks forvandlingsakt. “Herz” i stedet for “Staub” fjerner teksten fra bibelske associationer og gør den personligt nærværende for hver og én. I tekstens sidste linje optræder – endeligt – ordet Gud. Det, som hjertet har slået for vil nu bære én op til Gud.

Verset synges af kor og danner satsens storslåede apoteose.

Teksten som helhed

Mahlers tekst, hvis udgangspunkt er Klopstocks digt, fremviser teologisk og idémæssigt en mærkelig blanding af forskellige tanker og elementer. Teksten er meget uensartet, jvf. f.eks. versene 3 og 5, der danner en mærkelig “dyk” i teksten. Jeg tror man kan gå ud fra, at Mahler komponerede teksten og musikken samtidigt, og at det er kravet om musikalsk kontrast, der tvinger teksten på en slags afveje. Den lange stigning, som musikken i reprisedelen fremviser, kan ikke opnås i en jævnt stigende linje. Intensiteten må nødvendigvis falde et par gange, for at stigning føles musikalsk “rigtig”. Sådan kan en hver ny stigningsbue starte højere, end den foregående stigningsbue slap.

Teksten er meget personlig og viser mange facetter, der står åben for flertydig fortolkning. Således kan man så at sige “bøje” teksten som man selv vil. Man kan interpretere den i lyset af teosofiske tanker, sjælevandringstanker, genkomstanker, og – selvfølgelig også i lyset af den kristne opstandelseslære.

På sin vis ligner Mahlers tekst hans samtids billedkunst, hvor elementerne fra forskellige epoker og oprindelser eklektisk bringes sammen til en helhed.

Mahlers tekst har været kritiseret af mange. Mest skarpt formuleredes den af Hans Mayer i en artikel: "Musik und Literatur".²² Heri skriver Mayer: "Mahler ist kein religiöser, und schon gar kein christlicher Künstler".²³ Teksten kaldes endvidere for "sonderbar pantheistisches Amalgam aus Klopstock und Gustav Mahler". I vers 3 er troens grundlag ikke længere vished om forløsning, men præsenteres som "selvforløsning". Der er nemlig tale om, at vejen til det evige liv går gennem verdslig ydelse og lidelse. Altså som en slags "fortjeneste". "Dies alles gehört zur künstlerischen Ersatzreligion des 19. Jahrhunderts, ist also weit eher ein Zeugnis des Glaubensverfalls als Kunst einer neuen Religiosität"- konkluderer Hans Mayer.

Mayers kritik er ikke særlig overbevisende: Talen om forløsning gennem fortjeneste passer dårligt med Mahlers gentagne understregning af, at der ikke findes nogen dom. Og det kan næppe dadles Mahler, eller andre kunstnere på hans tid, at de bruger religiøse motiver som "erstatningreligion". Snarere tværimod: på baggrund af den tiltagende sekularisering må kunstnernes tendens til at inkorporere metafysiske elementer i deres værker ses som tegn på mod og følsomhed over for publikums blinde higen efter livets dybere mening.

Mahlers tekst i lyset af hans eget program

Det er efterhånden blevet almindeligt akcepteret, at Mahlers symfonier er programmatisk. Dette er ikke mindst Constantins Floros fortjeneste. Hvad der derimod forstås ved "program" er stadigvæk åbent for diskussion. Det gør f. eks. Susan Haase-Derett grundigt rede for.²⁴ Som bekendt har Mahler trukket programmet for 2. symfoni tilbage ved symfoniens første opførelse i München (15. oktober 1900), selv om det allerede var blevet trykt.²⁵ Og i en tale ved en sammenkomst efter koncerten har han udtalt de berømte ord: "pereat – jedes Programm". Ikke desto mindre er hans udtalelser, breve og programudkast en vigtig kilde til forståelsen af hele symfonien, ikke mindst sidste satsens kor-afsnit.

Sidste sats er en storslået dommedagsvision, der munder ud i "der grosse Appell"(cf. 29-30). "There now follows nothing of what had been expected: no Last Judgement, no souls saved and none damned; no just man, no evil-doer, no judge! Everything has ceased to be. And softly and simply there begins: "Auferstehn'n, ja aufersteh'n..." – the words themselves are sufficient commentary. And – cried Mahler – I absolutely refuse to give another syllable of explanation" – fortæller Na-

talie Bauer-Lechner.²⁶ Men i den trykte program fra 1900 går han et skridt længere: "Leise erklingt im Chor der Heiligen und Himmlichen: "Auferstehn, ja auferstehn wirst du!" – Da erscheint die Herrlichkeit Gottes! – Ein wunderbares Licht durchdringt uns bis ans Herz. Alles ist stille und selig. – Und siehe da: Es ist kein Gericht, es ist kein Sünder, kein Gerechter – kein Grosser und kein Kleiner –, es ist nicht Strafe und nicht Lohn! Ein allmächtiges Liebesgefühl durchdringt uns mit seligem Wissen und Sein".²⁷

Mahler understreger gang på gang det usædvanlige i, at dommedagen ikke finder sted. Kor-afsnittet, den storslåede koda, træder ind så at sige "i stedet for" den forventede domfældelse, efter den store samling, efter de sidste tiders rædsler (som den instrumentale del af satsen så rystende beskrev). I Mahlers udtalelser savner man dog en kommentar til den af ham forfattede tekst – Mahler synes at standse ved ordene "Auferstehn", ja, auferstehn" (som jo ikke er hans egne, men Klopstocks) og tier stille om fortsættelsen.

Han har jo selv ikke fundet de ord tilstrækkelige, da han forfattede de 6 andre vers. Måske kommenterer han dem ikke, fordi det tit er umuligt at forholde sig til sin egen tekst. Eller også tier han stille om dem, fordi de netop er så problematiske, som de i virkeligheden er. Formentligt tænker han også på at holde sin vision af det hinsidige så tæt på det kirkeligt akcepterede som muligt. At domfældelsen ikke finder sted er i og for sig provokerende nok, da den er grundlæggende for den katolske teologi. Derimod ligger Mahlers forståelse af det evige liv på linje med nutidig protestantisk teologi, hvor opstandelsen ses i lyset af Guds kærligheds kraft.

2. Forholdet mellem tekst og musik i finalesatsen af Mahlers 2. symfoni

Finalesatsens opbygning og dens temaer

Som det fremgår af vedlagte skema (se bilag 6) fremviser finalesatsen tydelige træk af sonateformen, som i reprisen kulminerer i en kantateligende del. Som det er typisk for et senromantisk værk er sonateformen kraftig modificeret, bl. a. ved, at der opræder flere temaer, der yderligere kan samles i grupper. Hos Mahler knyttes der nogle metamuskalske betydninger til de forskellige temaer. Temaerne repræsenterer forskellige domæner, "muskalske landskaber", eller, med Adornos

terminologi, karakterer.²⁸ Betydningerne knytter an til det fællesmusikalske gods, og, som Floros gør rede for,²⁹ flytter de deres semantiske “mening” fra værk til værk. I tilfældet med Mahlers 2. symfoni er der f.eks. tale om “lån” fra Berlioz (brug af “Dies irae”-motivet, som efter “Symphonie phanstanstique” står som symbol for døden), Wagner (evighedsmotivet fra “Siegfried”, korsmotivet fra “Parsifal”), Liszt (faldende triolbevægelser som symboliser helvedet). Desuden optræder der lyd-efterlignende motiver (kalde-motiver, fuglesang-motiver) og motiver, hvis betydning går langt tilbage i musikhistorien: f.eks. sucke-motivet.

De 3 tema-grupper, som finalen opererer med er følgende: (se bilag 7)

Temaer fra gruppe A – naturlyd-motiver, kalde-motiver, “den tomme natur”-motiver

Temaer fra gruppe B – koral-motiver, “kultur”-kollektiv-motiver: “Dies irae”-tema, opstandelses-tema, fanfare-tema

Tema C – menneskeligt, personligt tema, som bygger over sucke-motivet.

Satsen indledes med en skrækfanfare (P), efterfulgt af forudansels af en mulig “løsning”, (Q) (cf. 2) indeholdende evigheds-tema og “bortsvæven”-tema. P dukker op igen i lidt ændrede skikkelser og “skærer” satsen igennem, hver gang den udvikler sig mod en positiv løsning (cf. 14, cf. 20, 8 takter før cf. 26). Desuden møder vi i satsen et slags “fremmed element” i form af en march i gennemføringsdelen (11 takter før cf. 15), der viser koral-temaernes “forfald” til kitch (“arbejderbevægelsens kampsang”). Den måde marchen dukker op i satsen på er i øvrigt karakteristisk for Mahler, der bruger en slags moderne collage-teknik med en næsten “filmisk” klip fra afsnit til afsnit. I gennemførings-delen møder vi desuden reminiscenser fra symfoniens 1. sats.

Lige før reprisen får vi – efter varianter af P og Q (cf. 27) – den såkaldte “store samling”, (cf. 29-30) æterisk musik, der skildrer tomheden, intetheden uden for liv og død, med brug af stereofone effekter i trompeternes kaldemotiver, stortrommens jordbævnings og fløjternes fuglesang (Mahler taler om nattergalen, men der er tydeligvis én fugl til). Ved cf. 31 træder koret, a cappella, ind og den egentlige reprise begynder.

Udvikling af opstandelses-tema, de 4 kor-strofer (se bilag 8)

Den **første korstrofe**, ppp, står i Ges-dur. Den er på 21 takter og falder ud i 2 dele, hver på 2 tekstlinjer.

Første frase er på 10 takter, der begynder med en kort 3-tone "vip-motiv" motiv, ("Aufersteh'n") **des – es – des**. I takt 3 får vi motivet udviklet til 4 faldende toner med en optakts "opsving" på den brudte Ges-dur akkord ("ja, aufersteh'n"). Opsvinget gentages i optakt til takt 5, denne gang udvidet i højden til tonen **as** og efterfulgt af en sekundbevægelse, der er en spejlvending af den første motiv ("wirst du, mein Staub"). Efter disse tre 2-takts motiver kommer den længere "Abgesang" ("nach kurzer Ruh"), der er en nedgang på en hel oktav. Slutordet "Ruh" rytmiseres i 3/4 dels takt (i stedet for 4/4) for helt bogstaveligt "falde til ro" på den sidste, lange (og dybe) tone **b**.

Anden del af 1. strofe består af 2 korte fraser ("unsterblich Leben") og den længere "Abgesang" ("Wird der dich rief, dich rief, dir geben"). Det vigtigste motiv i de korte fraser er den faldende kvart : **e-h** på "leben". Man bør også bemærke den kromatiske bevægelse op til den første "leben", der bevirker, at man flytter rykvis fra Ges-dur til E-dur. Bemærkelsesværdigt er også den kromatiske fremgangsmåde ved gentagelsen af "unsterblich" (lutter små sekunder), der virker kontrasterende i forhold til strofens 1. del (takt 1-10), der overvejende var diatoniske. I takt 18 træder solosopranen, der indtil da dublerede 1. soprannerne, frem og svinger sig op på **ges**'' hvorfra melodien falder ned (igen en hel oktav, dog med en enkel tertspring) til **ges**'. Efter den harmoniske uro i takterne 12-16 kadenceres nu pænt i Ges-dur.

Den **anden korstrofe**, cf. 35, er på 24 takter, stadigvæk i Ges-dur. Den består af de samme toner som korstrofe 1, dog rytmiseret forskelligt, med skiftende taktarter, således at musikken plastisk afspejler tekstens betoning. Var den første strofe a cappella (dog med Mahlers egen bemærkning om, at man kan dublere basstemmen med de dybe strygere for at forhindre koret i at "falde"), så ledsages den anden strofe af instrumenter: strygere, trompeter og basuner. Hele strofen er dog holdt i ppp. I modsætning til 1. strofe deles koret i 2. strofe, således at takterne 1-5 og 13-14 (med optakt) synges af herrekoret alene.

Solosopranen skiller sig ud fra koret i takt 21.

Den **trejde korstrofe**, 1 takt før cf. 42, er på 22 takter. Den står i b-mol/Des-dur, dog slutter den på Es-dur akkord (Dominant til As-dur, som det næste afsnit starter med). Den starter som de to første kor-

strofer (dog med optakt), de første 4 takter synges af herrekoret alene, pp. I takt 5 sætter alterne, i takt 6 soprannerne ind, forte. Melodien får nu en opadgående bevægelse, som er en af de vigtigste ingredienser af “evighedstema”. Dette sker på ordet “auferstehe”. Takterne 12-16, misterioso, (teksten: “hör’ auf zu beben!”), synges langsommere, ppp, med fermaterne på “beben”. Melodien er en variant af takterne 14-15 i de to første korstrofer (dog med kvintspring her i stedet for kvart). Hidtil ledsagedes korstøfe 3 af instrumenter, mest markant af mæssingblæsere, der også spiller i de 4 takter (8-11), hvor koret tier stille. Nu, i takt 17-18, synger herrekoret ff, a cappella: “bereite dich!” – meget virkningsfuld effekt, efterfulgt af en fermat på pausen. “Bereite dich” er en variant af opstandelses-koralens allerførste motiv, der her “rettes” op til en tonegentagelse og rytmiseres mere “spændstig”. Takterne 19-22, p, fuldt kor + alt solo, overtager dette motiv og binder det sammen med en opadgående bevægelse (kendt fra takt 16 i 1. korstøfe, takt 19 i 2. korstøfe).

Den **fjerde korstøfe**, cf. 48, er hele satsens (og symfoniens) kulmination. Der synges ff med orkesterledsagelse, der her også suppleres af orgel. Startmotivet: “Auferstehn” er overtaget fra 3. korstøfes takt 17. Fjerdedelsbevægelsen i takt 7, der var nedadgående i korstøfe 1 og 2, opadgående i korstøfe 3, bliver til en bue-bevægelse, der fører op til tonen f. Takterne 9-13 er varianter af takterne 11-15 i første korstøfe (med den karakteristiske kvartspring). Ordene “zu Gott” (takt 14-15) stræber opad og før den sidste kulmination får vi en kromatisk nedadgående bevægelse (takt 16-18), efterfulgt af kadedcetonerne: **b-es**.

De 4 korstrofer har udviklet “opstandelses-koralen” fra mystisk-drømmende, “fjern” Ges-dur gennem Des-As til den sidste støfes triumferende Es-dur. Es-dur er den “sejrende” toneart (siden Beethovens “Eroica”-symfoni), samtidigt er den paralleltonearten til symfoniens hovedtoneart, c-mol. Hovedmotivets “vippebevægelse” er i sidste støfe blevet rettet op til en bekræftende tonegentagelse med den “sejrende” punkterede rytme.

Den sidste korstøfe er blevet forenklet også i metrisk henseende: 2- og 4-takts perioder.

Man kan med rette sige, at først nu, i den sidste støfe “genkender” man koralens salme-egenskaber. Orgelledsagelsen bekræfter dette: vi slutter i den kirkelige, ceremonielle sfære, hvor koret er blevet til en syngende menighed (solo-stemmerne synger ikke med).

Evighedstemaets udvikling: solo-partierne, kor-fuga

Solopartierne fungerer som episoder i finalesatsens reprise. Det første solo-afsnit, cf. 39 synges af altstemmen og er på 42 takter. Den starter med det personlige tema, C, som bygger over sukke-motivet ("o glau-be"), tonegentagelse efterfulgt af en lille sekund. Alt-stemmen repræsenterer hos Mahler det enkelte menneske underlagt det jordiske livs vilkår (se: 2. symfonis 4. sats, "Urlicht", 3. symfonis 4. sats, "O Mensch, gib Acht!"). Teksten får således her karakter af en besværgelse, af en passioneret bøn. Med sopranstemmens indtræden (cf. 41) skifter musikken karakter. Melodien viser træk af evighedstema. (se bilag 9)

Nu hersker der ingen tvivl længere: menneskelivet har sin mening. Sopranstemmen repræsenterer hos Mahler mennesket "løftet op" til en højere sfære, den åndelige "englesfære" (sml. f.eks. 4. symfonis finale-sats). Her giver den svar til den passionerede, af tvivl farvede udsagn i alt-stemmen.

Det **næste solo-afsnit**, (cf. 44-45), duet mellem alt og sopran, stiller det jordiske og det evige side om side: nedadgående melodik, der knytter sig til smerte og død modsvares af de opadgående linier, der understreger håbet, overvindelse af de menneskelige livsvilkår. Samtidigt udvikles "evighedstemaet" yderligere ved det tertsspring, der efterfølger fjerdedels bevægelsen.

Det **fugerede afsnit i koret**, (cf. 46) bygger på denne version af evighedstema efterfulgt af "bortsvæven tema".³⁰ Det er først ved cf. 47, på ordene "Sterben werd' ich um zu leben!" at evighedstemaet udvikles fuldt ud, hvor det også får det karakteristiske kvint-spring i begyndelsen. Koret synger nu ff, unisont, ledsaget af messingblæsere. Styrken i udsagnet gør det til satsens teologiske resumé. Gentagelsen af denne tekst fører så direkte til satsens apoteose med opstandelses-tema for fuldt udblæsning.

Som allerede nævnt er "evighedstema" et lån fra Wagner. Floros beviser i sin bog³¹ at hele den senromantiske musik er spækket med sådanne lån (se bilag 10). Dvs. at nogle tematiske konstruktioner bærer et betydningslag på sig, og bevarer det, også når temaerne rives ud af deres oprindelige sammenhæng og flyttes til en anden komponists værk. Det musikalske udsagn: kvintspring efterfulgt af fire opadgående toner, tertsspring opad og sekundskridt ned, bliver til noget mere, end en

tilfældig melodistump, den bliver til evighedsmotiv, og som sådant bruger Mahler det. Han ikklæder melodien nye ord, men den gamle betydning hænger stadigvæk ved: derfor får ordene en større styrke, end hvis man bare læser dem. "Sterben werd' ich, um zu leben!" ikklædt evighedsmotivet peger direkte mod opstandelsen – mod evigheden (og ikke mod genfødsel eller sjælevandring).

Samtidigt bliver de til Mahlers eget, personlige credo.

Orkesterritorneller

Som man kan se af formskema (se bilag 11) indeholder reprisedelen også rent instrumentale afsnit.

Det **første orkester-ritornel** (cf. 33) træder ind ved 1. korstrofens afslutning med en slags ceremoniel jubel, dog holdt i en lav dynamik. Hovedbestanddele er: violinernes opsving på en oktav, efterfulgt af tremolo, kaldemotiver (tema B 3) i blæserne, arpeggioer i harper, og vigtigst af alt: forudgriben af "evighedstema" i basunerne (2 takter før cf. 34). Ved cf. 34 overtager violinerne dette tema, hvortil hornene spiller det nyligt præsenterede opstandelses-tema (vippefiguren fra korindsatsen, cf. 31).

Det **andet ritornel** (cf.37) følger efter 2. korstrofe og arbejder med evigheds- og bortsvæven-tema. Karakteristisk er den måde orkester sætter ind her: efter korets ppp bryder orkestret ff ind. Det jublende i orkester virker ikke kun som kontrast, men også som benægtelse af korets sidste udsagn ("Der Herr der Ernte geht und sammelt Garben uns ein, die starben") – de døde er ikke længere døde, de opstår ("i et nu"), som orkestret så tydeligt viser. Hurtigt dæmpes dog dynamikken betydeligt og ved cf. 38 svæver evighedstema ovenover harpernes arpeggioer og violinernes tremolli. Vi er løftet op til en overjordisk sfære: harperne hører overalt hos Mahler med i det himmelske instrumentarium.

Sidste gang orkestret optræder alene er ved **satsens afslutning**, 7 takter efter cf. 49. Her folder det himmelske instrumentarium sig fuldt ud: udover harperne får vi også de dybe klokker, der spiller i 3-delt rytme.³² Messingblæsere spiller evighedstema. Orglet understreger at evigheden forstås i overenstemmelse med de kirkelige dogmer. Allersidst, cf. 51, reduceres evighedstemaet til kvint-springet alene, en ren natur-lyd, der her transcenderes i evigheden.

3. Teologisk tolkning af Mahlers 2. symfoni

“Sie (die Symphonie) muss etwas Kosmisches an sich haben, muss unerschöpflich wie die Welt und das Leben sein, wenn sie ihres Namens nicht spotten soll” /Mahler 1901 til Natalie Bauer-Lechner/.³³

“Eine Symphonie muss wie die Welt sein und alles umfassen” /Mahler 1907 i samtalen med Sibelius/.³⁴

De citerede udtalelser viser med al tydelighed, at for Mahler var symfonien ikke kun en ren musikform. Der er nærmest tale om en form for filosofisk traktat udtryk i musiksproget.

Mahlers 2. symfoni er ingen undtagelse, snarere tværtimod, den har altid haft stor betydning for Mahler, den var, sammen med den senere 8. symfoni, hans bedste forsøg på at overvinde den pessimisme, der hele livet igennem plagede ham.

Første satsen, c-mol, havde, som allerede nævnt, i sin første udkast en titel: “Todtenfeier”. I sin programudkast beskriver Mahler 1. satsens problematik som et tilbageblik på den afdøde helts (helten fra hans 1. symfoni) liv, og alle de spørgsmål, der griber mennesket konfronteret med døden: “Was nun? Was ist das Leben – und nun dieser Tod? Gibt es für uns eine Fortdauer? Ist dies alles nur ein wüster Traum oder hat dieses Leben und dieser Tod einen Sinn?”.³⁵

En anden gang (i januar 1896) giver han en anden interpretation af denne sats: “The first movement depicts the titanic struggle against life and destiny fought by a superman who is still a prisoner of the world; his endless, constant defeats and finally his death”.³⁶

Floros³⁷ gør opmærksom på den påvirkning, som Adam Mickiewicz' epos “Dziady” (oversat af Lipiner til tysk under titlen “Todtenfeier”) kunne have spillet for satsens programmatisk indhold. Han hæfter sig hovedsageligt i den del af Mickiewicz' værk, der udspilles på kirkegården som en (urslavisk) fest for de afdøde. Men dette er ikke værkets vigtigste emne, det er derimod menneskets forhold til Gud og spørgsmålet om Guds manglende indgriben i verdens gang, hvor der sker meget ondt. Værkets helt, Gustav-Konrad (han skifter navn undervejs), konfronteret med den grumme skæbne som mange polakker måtte lide under russisk besættelse af landet, gør oprør mod Gud og råber mod himlen: “Du er ikke menneskenes fader, men deres tsar!”. Denne sætning citerer Mahler i et brev til Bruno Walter så sent som i 1909,³⁸ den må altså har haft en vis betydning for ham.

Jeg synes, at musikkens karakter lader os ane, at det også er den slags tanker, der ligger til grund for 2. symfonis 1. sats. Livets nederlag får heltens til at tvivle på Guds godhed, døden synes at være livets definitive afslutning, ulykken og fortvivlelsen råder. Satsen har en sørgemarch karakter, der optræder mange sammenbrud i den. Også tonearten, c-mol, symboliserer skæbnens uundgåelighed (jvf. Beethovens 5. symfoni). Og dog findes også her ansatser til en mere positiv løsning. Dies irae-motiv = dødssymboliken (8 takter før cf. 17) kombineres med evighedstema fra sidste sats (5 takter før cf. 18). Denne forbindelse er muligvis først sat ind, da Mahler reviderede symfonien i 1894. Men satsen slutter tragisk: med dybe tam-tam lyde (cf. 26),³⁹ tritonusspring, dur-mol-vignet og et voldsomt styrt nedad (cf. 27).

De tre midterste satser er tænkt som intermezzi.

Anden sats, andante, As-dur, er et tilbageblik på livets gode øjeblikke, ungdom og den tabte uskyld. Musikalsk er den udtrykt ved brug af folkløse, satsen er en langsom ländler og melodien er af bøhmisk oprindelse.⁴⁰

Tredje sats, c-mol, bygger over en "Wunderhorn"-lied, "Des Antonius von Padua Fischpredigt". Mahler taler i sit program om "Geist des Unglaubens, der Verneigung"⁴¹ om heltens tvivl på sig selv og på Gud. Musikalsk udtrykkes det med en slags perpetuum mobile bevægelse, livet som meningsløs dans. Mahler bruger her en særegen jødisk skala, en slags fordrejet frygisk (**e-f-g-as-h-c-d-es**), og instrumenteringen understreger også dette: brug af es-klarinet (udover b-klarinetter), trompet, kontrafagot, atypiske nedstrøg i violinerne.⁴²

Liedens tekst bør også tages i betragtning: den hellige Antonius prædikede for fiskene, som alle var begejstrede for hans ord, men når prædiken var færdig, vendte de tilbage til deres hidtidige liv, intet er blevet ændret, alt forblev som før. Satsen kulminerer ved cf. 49-51 med en "Aufschrei der Verzweiflung". Men ved cf. 52 dukker kalde-motiver fra finalen op i trompeter og horn, samtidigt med at en af skerzoens motiver spilles i violinerne. Satsen slutter med en enkel c i dybe registre ledsaget af "dødstødet" i tam-tam.

"Urlicht", en sang til tekst fra "Des Knaben Wunderhorn", **symfoniens 4. sats**, følger uden pause efter scherzo. Med ét ændres stemningen, når alten, kun ledsaget af strygere, synger: "O Röschen roth!". Den menneskelige stemme er kommet ind i den kaotiske verden og alt er forandret: der følger en højtidelig koral i blæsere på 12 takter,⁴³ før

stemmen igen lyder og præsenterer sangens første del: mennesket lider og vil meget hellere være i himlen, end på jorden. Koral-agtig melodi ved cf. 2 foregriber evighedstema i finalen.

Ved cf. 3 er vi så på vej til himlen: klokkespil og harpe repræsenterer det himmelske, og mennesket er ikke alene, det ledsages af solo-violin. Englen viser sig ved cf. 4 og vil afvise menneske(sjælen?). Men det nægter sjælen. Satsens konklusion, "ich bin von Gott und will wieder zu Gott" lyder ved cf. 5 og satsen munder ud i et evighedstema (som ikke er lig med finalens evighedstema, men derimod forudgriber evighedsmotiver fra "Das Lied von der Erde"). "Urlicht" giver svar, men det svar kan Mahler ikke nøjes med. Der skal en hel finalesats til. Spørger man om grunden dertil, må man tage sangens karakter i betragtning. Den repræsenterer en himmelvision, som er naiv og barnlig. Der er for så vidt ikke noget galt med den barnlige dimension (i sin 4. symfoni lader Mahler netop sådan en barnlig vision danne symfoniens finale),⁴⁴ men vægtning i 2. symfoni ville falde forkert ud, hvis denne korte sang skulle modsvare både 1. satsens tragik og 3. satsens meningsløshed.

Faldet i 1. sats er så dybt, at der må arbejdes hårdt for at komme op igen – vel at mærke – helt op på den anden side af livet, til evigheden.

I **5. sats** rekapituleres problematikken: skrækfanfaren, 3. satsens fortvivelse, modsvares med de første, illusoriske fremvisninger af evighedstema. Ved cf. 3 lyder kaldesignaler ("tuba mirum?"), himlen og helvedet stilles side om side lige før cf. 4 ("fra det høje til det dybe"). Satsens første eskatologiske udtalelse møder vi 4 takter efter cf. 4: "Dies irae"-motiv efterfulgt af opstandelses-tema. Samme procedure gentages ved cf. 10. En slags illusorisk apoteose møder vi ved cf. 11. kaldemotiver, "bortsvæven"-tema, lys og mørke side om side. Som tidligere beskrevet udvikler satsen sig efter modificeret sonateform-skema, der brydes af ved "den store samling", cf. 29-30. Stedet er umådelig spændende, og meget moderne. Formen går så at sige i stykker, det store orkesterapparat erstattes af enkelte instrumenter. Rumdimensionen kommer til at spille en stor rolle, og sidst, men ikke mindst, den musikalske tid ophæves, de mange pauser og fermater fjerner en hver form for metrum-fornemmelse. Det er også på den måde man musikalsk kan opfatte evigheden: ved ophævelsen af tidsdimensionen, som vi til dagligt alle er underlagt. Tilbage bliver fuglesang og fjerne kaldemotiver, den sidste reminiscens af livet.

Det er på denne baggrund hele opstigning til evigheden finder sted. Husker man afslutningen på den sidste sang i “Das Lied von der Erde” så genkender man stemningen: Tomheden, stilheden repræsenterer evigheden både her og dér. Men den slags evighed fremtræder som op-hævelsen af livet, som en slags nirvana-tilstand.

Det er denne nirvana tilstand, der her i 2. symfoni bliver benægtet. Fra intetheden til opstandelsen er reprise-delens tema.

I 2. symfoni er evigheden ikke stum: den formuleres med ord, og den stiger op i takt med troens tiltagende styrke. I den 2. symfoni finder Mahler den religiøse dimension nødvendig. Dette bekræftes af den liturgiserede afslutning: ledsaget af orgel synger menneskeheden sin opstandelses-tro ud.

Den første sats’ store spørgsmål: Hvad er mening med livet? findes der noget mere? bliver således besvaret i finalen: ja, der findes mere, der findes en opstandelse, og visheden om den kaster forklarelseslys tilbage på 1. satsens tragik og 3. satsens desillusionering.

Konklusion

“Gustav Mahlers brug af Klopstock i den 2. symfoni” bør præciseres til: “brug af Klopstocks salme”, da det er salmen: helheden af ord og melodi, brugt i liturgisk sammenhæng i et sakralt rum, der har været Mahlers inspirationskilde til fuldførelsen af finalen af 2. symfoni. Udover inspirationen har salmen også været symfoniens “slutmål” – den enorme stigning i finalen munder ud i en liturgiseret apoteose. Klopstocks digt med den stærke opstandelsestro har været det, Mahler i sin længe søgen efter passende tekst, havde ventet på. Salmen, oplevet ved von Bülow’s begravelse, har givet den rodløse Mahler fornemmelse af et fast, religiøs standpunkt. I den sekulariserede verden kunne man altså (ligesom man stadigvæk kan det i dag) opleve oaser af klippefast tro sat ind i gamle liturgiske rammer. Mahler – jøde – katolik – “Guds-søgende” eklektiker fandt således de forløsende ord i en protestantisk salme.

Litteraturliste:

- Adorno, Theodor W.: *Mahler – en musikalsk fysiognomik*. Århus 1989.
Agersnap, Søren: “Opstandelsen og det evige liv”, i: Jan Lindhardt og Mogens Stiller Kjærgaard, red: *Døden. At sige verden ret farvel*. København 1987.
Barsova, Inna: *Symfonii Gustava Malera*. Moskva 1975.
Bauer-Lechner, Natalie: *Recollections of Gustav Mahler*. London 1980.

- Blaukopf, Kurt: *Gustav Mahler*. Uppsala 1972.
- Brincker, Jens: *Wien – drømmeby og undergangsstad*. Herning 1993.
- Dabrowska, Ewa: "Den barnlige himmelvision hos Gustav Mahler". *Musik & Forskning* 8. København 1982.
- Floros, Constantin: *Gustav Mahler I-III*. Wiesbaden 1977-85.
 I.: *Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*.
 II.: *Mahler und die Symphonik des. 19. Jh. in neuer Deutung*.
 (Zur Grundlegung einer zeitgemässen musikalischen Exegetik.)
 III.: *Die Symphonien*.
- Haase-Derrett, Susan: "Gustav Mahler og den symfoniske "program"-idé", *da capo*, 4. Arbejdsrapport fra Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet, Århus 1992.
- Karbusicky, Vladimir: *Gustav Mahler und seine Umwelt*. Darmstadt 1978.
- Koch, Eduard Emil: *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche*. 1. Stuttgart 1869.
- La Grange, Henri-Louis de.: *Mahler. A biography*, I. London 1974.
- Martner, Knud ed.: *Selected Letters of Gustav Mahler*. London 1979.
- Mayer, Hans: "Musik und Litteratur". *Arnold Schönberg, Ernst Bloch, Otto Klemperer, Erwin Ratz, Hans Mayer, Dieter Schnebel, Theodor W. Adorno über Gustav Mahler*. Tübingen 1966.
- Mitchell, Donald: *Gustav Mahler. The Wunderhorn Years*. London 1975.
- Petersen, Nils Holger: *Kristendom i musikken*. Viborg 1987.
- Reich, Willi: *Gustav Mahler. Im eigenem Wort – Im Wort der Freunde*. Zürich 1958.
- Reik, Theodor: *The haunting Melody. Psychoanalytic Experiences in Life and Music*. N.Y. 1953.
- Tibbe, Monika: "Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphonisätzen Gustav Mahlers". i.: *Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten*. I. München 1971.
- Zahn, Johannes: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*. 1. Hildesheim 1963.

Noter

1. se: Floros III, s. 47-49, Mitchel s. 161-183, de La Grange, s. 270-278, 294-296, 305-307
2. Titlen har han muligvis lånt fra den polske digter Adam Mickiewicz' epos "Dziady" (ordret: "Forfædre"), som i 1887 udkom under titlen "Todtenfeier" i Mahlers nære ven, Siegfried Lipiners oversættelse. se: Floros I, s. 76, Floros III, s. 52-53)
3. GM Selected Letters s. 212-14
4. I et brev til Arnold Berliner fra 10. juli 1894 skriver Mahler: "The 5th movement is magnificent and closes with a choral hymn whose text is my own", Mitchel s. 176
5. Om Klopstock salmen se: "Kirchenlieder-Lexicon", A.F.W.Fischer, Gotha, 1878, Eduard Emil Koch: "Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs", Stuttgart 1869
6. citeret efter Kurt Blaukopf, "Gustav Mahler", Uppsala 1972, s. 117.
7. se appendix C, s. 415-418
8. se de La Grange, s. 411 og ff.
9. se: Moses' (2 Mos. 3, 1 ff), Esajas' (Es. 6), Ezekiels (Ez. 1-3), Jeremias' (Jer. 1, 9) kaldelse
10. se Floros III, s. 65-67
11. høsten anvendes flere steder i Bibelen

- som billede på den kommende dom. Es. 17,5, Joel 3, 18, Matt. 13, 2 ff, Åb. 14, 15 ff.
12. kapitel III, *Weltanschauung*“, s. 85-132
 13. de La Grange s. 786,
 14. Theodor Reik: ”The haunting melody”, N.Y. 1953
 15. se: Floros I, s. 76 ff,
 16. s. 51
 17. se, Floros I, s. 100 ff
 18. om Mahlers forhold til Dostojevski: se Floros I, s. 64-67
 19. Tanken er i øvrigt også centralt hos Adam Mickiewicz (bl.a. i den af Lipiners oversatte epos ”Dziady”), hvor den føres over på politisk-nationelle bane: Polen, som nationernes Kristus, der soner andre nationers synder.
 20. Floros I, s. 110-113
 21. om Mahlers livslange interesse for Goethe se: Floros I, s. 46-53
 22. i: Arnold Schönberg, Ernst Bloch, Otto Klemperer, Erwin Ratz, Hans Mayer, Dieter Schnebel, Theodor W. Adorno über Gustav Mahler. Tübingen 1966
 23. se s. 152 ff
 24. i :”Gustav Mahler og den symfoniske ”program“-idé”. da capo, nr. 4, Arbejdsrapporter fra Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet, 1992.
 25. se: de La Grange, s. 594 ff
 26. Natalie Bauer-Lechner: ”Recollections of Gustav Mahler” London 1980. s. 44
 27. citeret efter: ”Gustav Mahler, Im eigenen Wort – Im Wort der Freunde”. hrsg. Willi Reich, Zürich, 1958, s. 22-23), Se også Mitchell 2, s. 184, en oversættelse af programudkast fra 1901.
 28. Adorno: Mahler – en musikalsk fysiognomik, Århus 1989
 29. se: Floros II
 30. se Floros III, s. 67
 31. Floros II
 32. se Floros III, s. 74
 33. cit. efter. Floros II. s. 111
 34. cit. efter Floros II, s. 135
 35. cit. efter: Gustav Mahler – Im eigenen Wort... op. cit. s. 22.
 36. citeret efter de La Grange, op. cit. s. 784.
 37. i Floros III, s. 52
 38. se Floros III, s. 52
 39. ifølge Floros symboliserer tam-tam døden, Floros II, s. 311-317
 40. se: Karbusicky, Vladimir: ”Gustav Mahler und seine Umwelt”. Darmstadt 1978
 41. Mahlers program i: ”Gustav Mahler – Im eigenen Wort...”, op. cit. s. 22
 42. det jødiske element i denne sats beskrives udførlig i: Inna Barsova: ”Symfonii Gustava Malera”, Moskva 1975, s. 87-88
 43. I øvrigt ligner både melodien og instrumenteringen Mahlers Rückertlied: ”Um Mitternacht”, som også har en – måske endnu mere tydelig – stigning fra den jordiske til den himmelske sfære.
 44. se: Ewa Dabrowska: ”Den barnlige himmelvision hos Gustav Mahler”. Musik & Forskning 8, 1982

Summary

This interdisciplinary paper deals with Mahler's 2. Symphony, called "The Resurrection", especially the last movement, and concentrates on Mahlers text as being a free development of a 18th Century Lutheran funeral hymn. In this connection the author shows a new approach by involving analysis of a melody, that, possibly, could have been used to-

gether with Klopstock's text, and, as such, could have inspired Mahler's in creation of his "resurrection" theme in the symphony.

A detailed analysis of Mahler's text follows, and the author shows many different influences on this text: from Christians, Jewish, pantheistic as well as literary sources being a typical "fin-de-siècle" quasi-religious, quasi-metaphysical text.

Mahler's rejected, but still available program for the "Resurrection Symphony" is considered in connection with the text used.

A musical analysis of the last movement follows with emphasis on the main subject developments: a "Resurrection"-subject and a "Eternity"-subject.

Finally the author gives a theological analysis of Mahler's 2. Symphony.

Bilag 1 Klopstocks og Mahlers tekst

Klopstocks salme

1. Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,
Mein Staub, nach kurzer Ruh!
Unsterblichs Leben
Wird, der dich schuf, dir geben!
Halleluja!
2. Wieder aufzublüh'n werd ich gesät!
Der Herr der Erndte geht,
Und sammelt Garben
Uns ein, uns ein, die starben!
Halleluja!
3. Tag des Danks! der Freudenthränen Tag!
Du meines Gottes Tag!
Wenn ich im Grabe
Genug geschlummert habe,
4. Wie den Träumenden wirds dann uns seyn!
Mit Jesu gehn wir ein
Zu seinen Freuden!
der müden Pilger Leiden
Sind dann nicht mehr!
5. Ach ins Allerheiligste führt mich
mein Mittler dann; lebt' ich
Im Heiligthume,
Zu seines Namens Ruhme!
Halleluja

Mahlers version

1. Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du
Mein Staub, nach kurzer Ruh!
Unsterblich Leben
Wird, der dich rief, dir geben!
2. Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!
Der Herr der Ernte geht
Und sammelt Garben
Uns ein, die starben!
3. O glaube, mein Herz, es geht dir nichts verloren!
Dein ist, ja dein, was du gesehnt,
Dein, was du geliebt, was du gestritten!
O glaube: du wardst nicht umsonst geboren,
Hast nicht umsonst gelebt, gelitten.
4. Was entstanden ist, das muss vergehen,
Was vergangen, auferstehen!
Hör auf zu beben!
Bereite dich zu leben!
5. O Schmerz, du Alldurchdringender,
Dir bin ich entrunnen!
O Tod, du Allbezwinger,
Nun bist du bezwungen!
6. Mit Flügeln, die ich mich errungen,
In heissem Liebestreben
Werd' ich entschweben
Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen.
7. Mit Flügeln, die ich mir errungen
Werde ich entschweben!
Sterben werd' ich, um zu leben!
8. Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,
Mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen,
Zu Gott wird es dich tragen.

Bilag 2
Tekstens underdeling

Mahlers version

- | | | |
|--------------------------------|---|--|
| 1.
Korstrofe
ppp | } | 1. Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du
Mein Staub, nach kurzer Ruh!
Unsterblich Leben
Wird, der dich rief, dir geben! |
| 2.
Korstrofe
ppp | } | 2. Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!
Der Herr der Ernte geht
Und sammelt Garben
Uns ein, die starben! |
| alt-solo

sopra-
solo | } | 3. O glaube, mein Herz, es geht dir nichts verloren!
Dein ist, ja dein, was du gesehnt,
Dein, was du geliebt, was du gestritten!
O glaube: du wardst nicht umsonst geboren,
Hast nicht umsonst gelebt, gelitten. |
| 3.
Korstrofe | } | 4. Was entstanden ist, das muss vergehen, pp
Was vergangen, auferstehen! ff
Hör auf zu beben! ppp
Bereite dich zu leben! ff |
| Duet
sopran-
alt | } | 5. O Schmerz, du Alldurchdringender,
Dir bin ich entrunnen!
O Tod, du Allbezwinger,
Nun bist du bezwungen!

6. Mit Flügeln, die ich mich errungen,
In heissem Liebesstreben
Wird' ich entschweben
Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen. |
| Kor-
fuga | } | 7. Mit Flügeln, die ich mir errungen
Werde ich entschweben!
Sterben werd' ich, um zu leben! |
| 4.
Korstrofe | } | 8. Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,
Mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen,
Zu Gott wird es dich tragen. |

Bilag 3
Melodier til Klopstocks "Auferstehn" salme opstillet hos Johannes Zahn:
"Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder", b. 1,
Hildesheim, 1963 (s. 535-541)

Trochäisch-jambisch 9.6. 5.7.4.

1987.

Mel. v. Braun. Berlin 1758. Nr. 31.

Auf : er : stehn, ja auf : erstehn wirst du, mein Staub, nach
 Fur : zer : Aut). Un : sterb : liche Le : ben wird, der dich schuf, dir
 ge : ben. Sal : le : lu : jah!, Sal : le : lu : jah! (Klopflod.)

Ik nur in weniige kirchliche Melodienbücher übergegangen; wird aber bis jetzt sehr häufig an den Gräbern vom Chor gelungen.

Pflanz. 1810. Döring 1815. Blücher 1825. Klipstein 1834. Röber 1855. Gerber 1871. Ränge der nachstehenden Melodien dieses Liedes wiederholen das Halleluja am Schluß nicht.

1988 a. Zu demj. Lied.

Mel. v. Egli (?). Geistl. Lieder. Zürich 1780. Nr. 34.

1988 b. Für den Gemeindegesang umgebildet. **GG.** Zürich 1787. Nr. 20
 zum Text: Mein Gebet steigt täglich etc. (Dopp. M.)

Mein Ge : bet steigt täg : lich zu dir auf, und du, Herr, merkst drauf.
 Oft wann ich fle : he, sprichst du : Dein Wunsch ge : sche : he.

Dann dank ich dir, dann dank ich dir. (2. Mänter.)

Mühlhausen 1818. 26. Zürich 1853. Frauenfeld 1864.

1989. Zu demj. Lied.

Mel. v. Rühnau 1786. Nr. 8. (3/4-Takt)

Auf : er : stehn, ja auf : erstehn etc.

Krausnid 1825. Nieprosch 1831. Ritter (Brandenburg) 1850. Hügel 1863.

1990. Zu demj. Lied.

Mel. v. Ludw. Jof. Schmittbauer. Baden-Dur-
 lachisches GbB. Anhang 1787. S. 109. (3/4-Takt)

Schicht 1819. Hering 1825. Karlsruhe 1826. Wernigerode 1831. Karlsruhe 1836.
 Röber 1838. 55. Schaffhausen 1841. 67. Weelhaar 1845. Badener GbB. 1884.

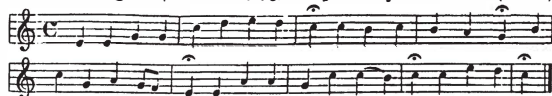
1991. Zu demj. Lied.

Mel. v. G. W. Em. Bach 1787. S. 14. (3/4-Takt)

Kannum 1787. Rühnau 1790. Meinele (1791). Rempt 1799. Weimar 1803.
 Dandlar. Eibing 1804. Bunsiedel 1805. Derzogtum Berg 1809. Altenburg 1815. 71.
 Werner 1815. Schicht 1819. Hering 1825. 33. Reinhard-Jensen 1828. Schneider 1829.
 Schwende 1832. Hühlsche 1835. Geißler 1836. Schramm 1837. Punschel 1839. Löffler
 1845. 64. Fraug 1847. Karom 1848. Röber 1855. Dentigkeit 1859. Etade 1860. 79.
 Moser 1864. Anbing 1868. Selter 1870. Jäger 1873. Gerber 1878. Breslau 1880.
 Königreich Sachsen 1883.

Bialg 3, fortsat
Melodier hos Zahn, forts.

1992. Zu demf. Lied. Mel. v. J. B. Rejter. Stuttg. 1792. Nr. 133. (1/2-Zeit.)

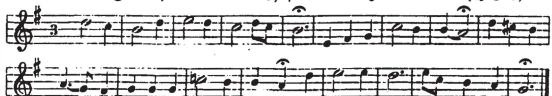


1993. Zu demf. Lied. Mel. v. Knecht 1793. Stuttg. 1799. Nr. 43. (Dopp. M.)



Wajel 1809. Bayern 1820. Speier 1824.

1994. Zu demf. Lied. Mel. v. Christmann. Stuttg. 1799. S. 51. (1/2-Zeit.)

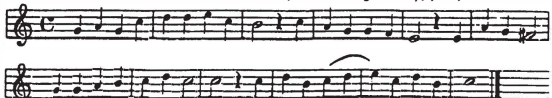


Schulgefangbuch Stuttgart 1843. Kocher 1855. *Sal, le, lu: ja, Sal, le, lu: ja!*

1995. Zu demf. Lied. Handskr. Memmelshorf ca. 1800.



1996. Zu demf. Lied. Minden. Dorflig 1801. S. 10 (in Ziffern geschrieben ohne Andeutung des Rhythmus).



1997. Zu demf. Lied. Mel. bei (von?) Mittel 1803. Nr. 15.



Bergner nennt als Komponisten Ph. C. Bach, Anding nennt Kühnau; beides unrichtig. Oberfeld 1810. Umbreit 1811. Zelemann 1812. Wind 1814. Wpel 1817. Fjlicher 1821. Fange 1821. Ratorp 1822. Oberfeld 1824. 35. Stolze 1834. Meid 1838. 57. Vanlscher 1839. Zäppler 1845. Schenard 1844. Karon 1848. Oberfeld 1851. Galt 1854. Ritter (Jülich u.) 1856. (Halberstadt) 1856. Dentschel 1859. Lübed 1859. 70. Pflügel 1863. Graf 1863. Holzmar 1865. Wolf 1867. Bern 1868. Zeller 1870. Renke 1871. Hofmeyer 1880. Fromm-Stränge 1884.

1998. Zu demf. Lied. Mel. v. B. Fr. Deutter 21. 8. 1832.
Mühlhausen 1834. Nr. 144.



Diese Mel. hat mit der Mittels viel Ähnlichkeit, Deutter aber versichert sie komponiert zu haben, ohne jene zu kennen; erst später habe er die Mel. Mittels bei Hering 1825 gefunden.

1999. Zu demf. Lied. Mel. v. Fr. S. Glaser. O. H. Zweibrücken 1804.
Nr. 155. (Dopp. M.)



Bilag 3, fortsat
Melodier hos Zahn, forts.

2000. *Zu dems. Lied.*

Ref. v. Chr. E. Kollenbach, † 1777.
Chr. Kollenbach (1819), Nr. 12.



Zürich, Gerdes 1865, 78.

2001. *Zu dems. Lied.*

Ref. v. Telemann, Niga 1812, S. 20. (1/2-Zakt.)



2002. *Zu dems. Lied.*

Ref. v. Apel 1817, Nr. 16 b. u. 1832. (1/2-Zakt.)



2003. *Zu dems. Lied.*

Ref. v. Schicht 1819, Nr. 307.



2004. *Zu dems. Lied.*

Ref. v. Stadler, Bayern 1820, Nr. 162. (1/2-Zakt.)



Wiener 1851. Bayern 1854. Leipzig 1855. Wagner 1874. Fohmeyer 1866 u.

2005. *Zu dems. Lied.*

Ref. v. Kocher, Stuttg. 1825, Nr. 177. (1/2-Zakt.)



Obiges Buch hat keine Mensuralzeichen.

Stuttgart 1828. Worms 1832. Kocher 1838, 55. Stuttgart 1844 u. Hamburg 1850.

2006. *Zu dems. Lied.*

Natorp-Richter-Kind 1829, Nr. 223. (1/2-Zakt.)



Karau 1844 u. Offen 1845. Prag 1847. Ritter (Zülich u.) 1856.

Bilag 3, fortsat
Melodier hos Zahn, forts.

2007. Zu demf. Lied. Sering. Zittau 1833. Nr. 18.



Bergt und Sering 1837.

2008. Zu demf. Lied. Mel. v. E. Widemann.
Saurbrey 1838. Nr. 138. (3/4-Takt.)



Stade 1869. 79.

2009. Zu demf. Lied. Hambfchr. Obersteinbach (1847). 18. Jahrg.



2010. Zu demf. Lied. Hesse. Breslau 1851. Nr. 162. (3/4-Takt.)



Dieses Lied wird in älteren Mel. Büchern auf „Jesus Christus, unser Zeiland“ verwiesen, doch paßt das Metrum nicht ganz.
Noch andre Melodien: von Tubertien nach 1805, von Rüttinger 1808 und noch eine von Weigel 1810.

2011. Mel. v. Sörensen. Gütersloh 1844. Nr. 194. (3/4-Takt.)



Sei-ßen Dan-kes steigt im Gei-sterchor mein Lied zu dir em-por; du
hast mir Le-ben und Leben-ge-lück ge-ges-ten, und Wonn und
freud, und Wonn und freud. (Variet.)

Riffonshardt 1883 zum Lied: Ja fürwahr uns führt ic. von Krummacher.

Bilag 4
Klopstocks salme i tyske salmebøger
og i en koralbog

230. Signe Melodie. Establr. 1820.

1. Auf-er-steh, ja auf-er-steh wirst du, mein Staub, nach fur-zer Ruh!

Un-sterb-lich's Le-ben wird, der dich schuf, dir ge-ben. Hal-le-lu-jal!

2. Wieder aufzukühn, werd ich dann uns sein. Mit Jesu gehn gefät. Der Herr der Ernte geht und sammelt Garben uns ein, die mit ihm starben. Halleluja!

3. Tag des Danks, der Freuden-
tränen Tag, du meines Gottes
Tag! wenn ich im Grabe genug
geschlummert habe, erweckst du mich.

4. Wie den Träumenben wird
dann uns sein. Mit Jesu gehn wir ein zu seinen
Freuden. Der müden Pilger
Leiden sind dann nicht mehr.

5. Ach, ins Allerheiligste führt
mich mein Witterl dann, lebst ich
im Heiligume zu seines Namens
Ruhme. Halleluja!

Freidrich Gottlieb Stapf, ged. 1774, † 1803.

433. Signe Melodie. 1803.

1. Auf-er-steh, ja auf-er-steh wirst du, mein Staub, nach fur-zer Ruh!

Un-sterb-lich's Le-ben wird, der dich schuf, dir ge-ben. Hal-le-lu-jal!

2. Wieder aufzukühn werd' ich gefät; der Herr der Ernte geht und sammelt Garben, uns ein, die wir hier starben. Halleluja!

3. Tag des Danks, der Freudentränen Tag! du meines Gottes Tag! wenn ich im Grabe genug geschlummert habe, erweckst du mich.

4. Wie den Träumenben wird dann uns sein. Mit Jesu gehn wir ein zu seinen Freuden. Der müden Namens Ruhme. Halleluja!

5. Ach, ins Allerheiligste führt mich mein Witterl dann, lebst' ich im Heiligume zu seines Namens Ruhme. Halleluja!

Fr. G. Stapf.

1. »Gesangbuch für die evangel.-lutherische Kirche in Bayern«, Nürnberg, 1892, s. 173.

2. »Gesangbuch der Deutschen St. Petri-Gemeinde in Kopenhagen«, Schleswig, 1902, s. 554-55.

11. Auf-er-steh, ja auf-er-steh wirst du. (495.)

Bei (von?) J. C. Kittel: Choralbuch. Altona 1803.

1. Auf-er-steh, ja auf-er-steh wirst du, mein Staub, nach fur-zer

Ruh'; un-sterb-lich's Le-ben wird, der dich schuf, dir

ge-ben. Hal-le-lu-jal. Fr. G. Stapf.

3. 4-stimmig udsættelse fra: »Vierstimmiges Choralbuch zu dem neuen Schleswig-Holsteinischen Gesangbuch für Kirche, Schule und Haus«. Schleswig, 1902, s. 13.

Bilag 5
Sammenligning mellem Kittels salmemelodi fra 1803
og Mahlers udsættelse af Klopstock salme

1. Kittels salmemelodi

2. Mahlers udsættelse

①

Auf-er-stellu, ja auf-er-stellu wirst du, mein Staub, nach Kur-zer Ruh' Un-

②

Auf-er-stellu ja auf-er-stellu wirst du, mein Staub nach
 Kur-zer Ruh' Un-sterb-lich Le-ben Un-sterb-lich Le-ben Un-sterb-lich
 Le-ben wird der dich schuf dir ge-ben
 Un-sterb-lich Le-ben wird der dich rief - dich rief - dir
 ge - - - - - ben

1. mein Staub, nach Kur-zer Ruh - ①

2. nach Kur-zer Ruh - - - - - ②

1. Un-sterb-lich Le-ben ①

2. Un-sterb-lich Le-ben ②

wird, der dich schuf dir ge-ben ①

wird der - dir rief - dir (ge)-ben ②

Bilag 6 Finalesatsens formskema

2. symfoni, finale

takt/ ciffer			4 takter efter 4	7 takter efter 6		5 takter efter 11
	c. 2	c. 3			c. 7	c. 10
del	Indledning P Q	gruppe A	gruppe B	A'	C	gruppe B ^I A ^{II}
	I del (eksposition)					

takt/ ciffer		11 takter efter 15	8 takter før 1g		c. 20	c. 21
	c. 14					
del	P ^I	march – strofisk gennemføring af tema B	reminiscens fra højdepunkt af I sats	P ^{II}	strofisk gennemføring af tema C	
	II del (gennemføring)					

takt/ ciffer	8 takter efter 26		c. 27	c. 29	c. 31	c. 39	c. 42	c. 44
del	P ^{III}	Q	A	B	C	A'	koda	
	reprise				Kor + solister			

Bilag 7 Finalesatsens temaer

Gruppe A (natur-temaer)

① *cif. 3* Horn

② Oboe

Gruppe B (Koral-temaer)

4 takter efter 4

① Træblæserne
"Dies irae"

② Basuner
"Austerstecken"

③ Horn

C (personlig-tema)

cif. 7. engelsk horn

sf p > sf > p < p pp

Bilag 8
"Opstandelsens"-tema udvikling, de 4 korstrofer

Kor, 1. strofe

1 2 3 4 5 6
7 8 9 10 11 12 13
14 15 16 17 18 19 20
21 22

Kor, 2. strofe

1 2 3 4 5 6 7
8 9 10 11 12 13 14
15 16 17 18 19 20
21 22 23 24

Bilag 8, fortsat

Kor, 3. strofe

2 2 3 4

5 6 7 8 9 10 11

12 13 14 15 16

17 18 19 20 21 22

WH nr. 35 marsch 6

Kor

4. strofe

2 3 4 5

6 7 8 9 10

11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

3

WH nr. 35 marsch 6

Bilag 9
 "Evigheds"-tema udvikling

1. *cf. 41* *sopran*
 O glau-be: Du har-dst nicht um-sonst-ge-bo-ren

2. *4 efter 4.44* *alt*
 O Schmerz - Du All-dunk-drin-ger Dir bin ich ent-run-gen!

3. *cf. 45* *sopran og alt*
 Mit Flü-geln, die ich mir er-run-gen

4. *cf. 46* *Kor-fuga*
 Mit Flü-geln, die ich mir er-run-gen wer-de ich ent-schwe-ben

5. *cf. 47* *Kor, unison*
 ster-ben werd' ich um zu le-ben

Bilag 11 Reprisens formskema

2. symfoni, finale (reprise og koda)

takt/ ciffr	cif. 31	c. 33	c. 35	c. 37	c. 39	2 takter før 41 c. 42	
del	1. Kor-strofe	riternell (orkester)	2. Kor-strofe	riternell	alt solo	sopran solo	3. Kor- strofe
toneart	Ges-dur	Ges	Ges	Ges	b-moll d-moll	b-moll	b-moll As-dur
antal takter	21	19	24	24	40	18	22

Kor-reprise

takt/ ciffr	c. 44	c. 46	c. 47	c. 48	7 takter før 49	
del	opadgående afsnit duet: alt-sopran	Kor- fuga	resumé	4. Kor- strofe	riternell	
toneart	Des – Es	Es	Es	Es	Es	
antal takter	32	24	16	20	33	

Koda