

Jakob Mæhle Skjøtskift

Gustav Mahler

Hans identitet og opphav, gjenspeilet i musikken?

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: Melania Bucciarelli

Juni 2020

Jakob Mæhle Skjøtskift

Gustav Mahler

Hans identitet og opphav, gjenspeilet i musikken?

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: Melania Bucciarelli

Juni 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

Forord

Helt siden jeg begynte å studere musikk i en alder av 15 har jeg hatt en fasinasjon for den romantiske musikken fra Tyskland og Østerrike. Allikevel har jeg bestandig følt at musikken til Richard Wagner blir for mektig, mens musikken til Anton Bruckner bruker for lang tid på å bygge opp musikken. Det er her Gustav Mahler blir min prefererte komponist. Mahlers musikk består av en kombinasjon av flere tyske komponister: Ludvig van Beethovens kammermusikalske ferdigheter, Franz Schuberts bruk av melodiske stemmer, Wagners mektige instrumentering, og Bruckners musikalske oppbygninger. Han er en kulminasjon av en tysk romantisk utvikling som begynte med Beethoven, ifølge min mening.

Oppgaven ble påbegynt så smått i høsten 2019, der temaet ble valgt etter samtaler med Magnar Breivik og Melania Bucciarelli. Forskjellige vinklinger av en oppgave om Mahler ble utforsket, før jeg bestemte meg for å skrive om noe jeg hadde lurt på lenge: hvordan Mahlers identitet passet inn i musikken, hvordan den ble representert i musikken, og hvordan identiteten hans passet inn i hans samtid. Som en jøde i de tysktalende landene i Sentral-Europa på 18/1900-tallet var det en stor utfordring for ham å klare å etablere seg i en høytstående stilling innenfor de respektive kulturlivene i de mange byene der. Et annet spørsmål som kommer inn er hvorfor en jøde har en så stor beundring for Wagner, som var viden kjent som en antisemitt. Ved hjelp av flere kilder, som inneholder blant annet biografier, studier av musikken og studier om det jødiske og tyske livet i Wien tror jeg at jeg har klart å finne en god konklusjon på det jeg lurer på.

Jeg vil først og fremst takke min veileder Melania Bucciarelli for gode råd og nyttig tilbakemelding. Jeg har tatt mange av hennes kommentarer og mye av hennes informasjon med meg i skrivingen av oppgaven, og anvendt det slik at det blir relevant for oppgaven. Videre vil jeg takke Magnar Breivik for å ha dyttet meg i riktig retning når det kommer til valg av tema, samt gode råd fra ham.

Denne oppgaven har tatt en god del tid for meg å skrive, men har vært en meget fin prosess. Jeg lærte mye som jeg ikke visste fra før, og fikk anvendt den nye informasjonen på en sånn måte at oppgaven ble så god som den kunne bli.

Sammendrag

Norsk bokmål:

Denne oppgaven er en studie av Gustav Mahlers (1860-1911) musikk og identitet, og om de to aspektene av komponisten har en klar sammenheng eller ikke. Videre studeres hans litterære, filosofiske og religiøse preferanser, samtidig som spørsmålet om hans opphav og preferanse av kultur skal besvares. Musikken som studeres er hans tre første symfonier og utdrag fra sangsyklusene *Lieder eines fahrenden Gesellen* og *Des Knaben Wunderhorn*.

Målet mitt med denne oppgaven er å finne ut hvordan Mahler tilpasset seg i et samfunn der antisemittiske holdninger begynte å danne seg, og om han lot sin personlige identitet syntes i musikken. Ut ifra biografiske tekster og studier angående Mahlers musikk har jeg funnet ut hvordan den historiske konteksten rundt den tid musikken ble skrevet var, og videre hvordan han lot konteksten i det samfunnet han levde og jobbet i påvirke ham.

English:

This thesis is a study of the music and identity of Gustav Mahler (1860-1911), and if these two aspects of the composer has a clear connection or not. Furthermore, I will study his literary, philosophical and religious preferences, while the question regarding his origins and cultural preference will be answered. The music I have chosen to study consists of his three first symphonies and excerpts of his two song cycles *Lieder eines fahrendes Gesellen* and *Des Knaben Wunderhorn*.

My goal with this thesis is to discover how Mahler adapted in a society where anti-Semitic attitudes rose, and if he let his personal identity show in his music. Using biographical texts and studies regarding Mahler's music I have found the historical context in which each of the three symphonies were written, for so then to find out if he let the context in the society in which he worked in affect him in any way.

Innholdsfortegnelse

Innledning

Kapittel 1. Den første symfonien	3
Kapittel 2. Den andre symfonien, flere sanger	11
Kapittel 3. Den tredje symfonien	15
Kapittel 4. Mahlers identitet og problemer	19
Mahlers ansettelse i Wien og antisemittisme	19
Mahlers forhold til den tyske kulturen	21
Mahlers forhold til sin identitet og kritikken mot ham	23
Kapittel 5. Identiteten og musikken, diskusjon	27
Mahlers identitet i musikken	27
Konklusjon og avslutning	30

Referanseliste

Musikkeksempler:

Eksempel 1: Utdrag fra Mahlers første symfoni, tredje sats, takt 131-135

Eksempel 2: Utdrag fra Mahlers andre symfoni, tredje sats, takt 83-91

Vedlegg:

Vedlegg 1: Instrumenteringen til Mahlers tredje symfoni fra 1896

Vedlegg 2: Instrumenteringen til *Die Walküre* av Richard Wagner, fra 1856

Gustav Mahler

Hans identitet og opphav, gjenspeilet i musikken?

Gustav Mahler (1860-1911) var sin samtids kanskje største dirigent, og en av nåtidens mest kjente og spilte komponister. I dag er han mest kjent som komponisten av mye av kjernerepertoaret som i dag spilles av symfoniorkestre over hele verden, bl.a. hans ni symfonier (og en ufullført symfoni), sangsyklusen *Das Lied von der Erde*, samt andre liedsamlinger for sangsolist og orkester.

Spørsmålet om hans kulturelle identitet og opphav er et gjennomgående et. Mahler er satt fast i tre kulturer, der det er snakk om den jødiske, den tyske og den bøhmiske. Som en østerriksk-født jøde på 1800-tallet ble dette et voksende problem for ham, da reisende antisemittisme kom til de tysktalende landene i Sentral-Europa. Mahler var rundt denne tiden ansatt i en høytstående stilling i Wiens kulturliv, men måtte forlate sin jødiske tro for å bli tilbudt denne stillingen. Likevel ble han betraktet som en jøde, et stempel han aldri ble kvitt. Han skal ha videre sagt til sin kone Alma «Ich bin dreifach heimatlos: als Böhme unter den Österrecihern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude in der ganzen Welt».¹

Hans musikk, spesielt i de tidlige verkene, viser klare innspill fra både tysk og jødisk kultur. Dette bidrar til at en forvirring kan reise seg. Hvilken kultur heller Mahler mot? Det er en nyttig faktor å undersøke nærmere for å skjønne hvordan han skaper og former assosiasjoner i musikken, og om de også stammer fra de ulike kulturene. I hans første symfoni fra 1888 er det sterke hint til jødisk musikk, med innslag av klezmermusikk. Også hans andre symfoni fra noen år senere inneholder et hint av det jødiske. Likevel er det elementer som viser sterke tegn av tyske kulturer og tradisjoner. I starten av oppgaven skal Mahlers tre første symfonier gås inn på ytterligere for å se etter hint av kultur og identitet, samt de filosofiske, religiøse og litterære referansene som eksisterer i musikken. I oppgavens neste del skal Mahlers faktiske filosofiske, religiøse og litterære preferanser studeres, for så deretter å sammenligne musikk og disse preferansene.

¹ Mahler, Alma 1971 s. 137 («Jeg er tre ganger hjemløs: jeg er en böhmer for østerrikerne, en østerriker for tyskerne, og en jøde for resten av verden») egen overs.

Videre skal også musikken og komponisten selv plasseres i et historisk perspektiv. De omstendighetene og faktorene som eksisterte på den tid hver enkelt av de tre første symfoniene er også viktige. De er med på å forme identiteten til Mahler, men også identiteten til verkene. Grunnen til at det er de tre første som blir valgt er at forskjellene mellom dem er store, nesten som en utvikling. Tematikken utvikler seg, og en identitet blir dannet, både verkene og Mahlers egen identitet. Kan vi klare å gjenskape Mahlers tanker om hans egen kulturelle identitet gjennom å studere hans musikk? Ville han la tankene sine speiles i musikken, eller er disse helt urelaterte?

Kapittel 1: Den første symfonien

Mahlers tre første symfonier ble skrevet tidlig i hans karriere som aktiv komponist, og er veldig mye på å definere hans musikalske ståsted. Her får vi se hvordan han komponerte, den historiske konteksten rundt hans komposisjoner, og ikke minst hvorfor han komponerte på den måten han gjorde det. Videre får vi høre det som kan bli oppfattet som kulturelle referanser i disse symfoniene, som er veldig mye med på å hjelpe oss i spørsmålet stilt her. Musikken gir oss altså referanser til annen musikk, forskjellige kulturer og litteratur, og er derfor en veldig sentral del i analysen av Mahlers identitet.

Mahler fullførte sin første symfoni 1888, og var svært stolt av å ha skrevet et så storslagent verk. Dog hadde han et komplisert forhold til verket. Da verket ble premiert november 1889 i Budapest, der Mahler var ansatt som operasjef,² hadde det tittelen «Symfonisk dikt i to deler», et begrep Mahler gikk bort ifra i 1893 da symfonien hadde sin Hamburg-premiere.³ Det at han kalte de storslåtte verkene han skrev for symfonier var strengt talt ikke helt sant, skal han selv ha uttalt, da han ikke beholdt den klassiske symfoniformen som allerede var satt, og han hadde heller ikke en fast form fra symfoni til symfoni.⁴ Ifølge Fischers forskning ble Mahler heller aldri helt fornøyd med verket; i anledning en oppsetning i New York i 1909 reviderte han verket både før og etter konserten.⁵

Selv om Mahler gikk bort i fra tonedikt-begrepet ble ikke den første symfonien (kalt *Titan* fra 1893) omtalt som en symfoni før verket ble satt opp i Berlin i 1896. Symfoniformen satt av komponistene fra den klassiske perioden, som Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1792) og Ludwig van Beethoven (1770-1827) hadde lagt standarden for var fortsatt veldig mye i bruk, og Mahler ville mest sannsynlig ha så mye frihet som mulig.⁶ Å ikke kalle verkene sine for symfonier ga Mahler mer frihet, både tematisk og når det kommer til lengden på verket (antall satser, etc.). Men, ved å kalle verkene sine for symfonier allikevel bidrar dette til at Mahler er nyskapende og omdefinerer definisjonen «symfoni». Denne «nye symfoni»-formen ble derfor tatt i bruk for å bryte med det som kom før, også av andre komponister, blant annet innføringen av et program som fulgte med symfonien for å forklare en handling.⁷ Mahler

² Schumann 1978 s. 37

³ Fischer 2003 s. 149

⁴ Barham 2007 s. 83

⁵ Fischer 2003 s. 150

⁶ Fischer 2003 s. 149

⁷ Fischer 2003 s. 150

hintet også videre at han ville følge i Richard Wagners (1813-1883) fotspor. Wagner utviklet symfoniske musikken fra Beethovens tid og gjorde den til sin egen. Det kan mistenkes at også Mahler ville bidra til denne utviklingen som pågikk.⁸ Videre var det også en utvikling som oppstod med flere østerrikske komponister, deriblant Franz Schubert (1797-1828) og Anton Bruckner (1824-1896) som Mahler videreførte i sin første symfoni.⁹ Når det er snakk om lieder er det mest sannsynlig Schuberts tradisjon Mahler prøver å inkludere seg i og utvikle videre. Videre har hans første symfoni sammenknytninger med *Lieder eines fahrenden Gesellen* fra 1885, som igjen trekker oss opp imot Schuberts lieder, der den mest sentrale samlingen er *Winterreise* fra 1827. Videre skal det også sies at Johannes Brahms (1833-1897) uttalte at Schubert var Beethovens sanne etterfølger når det kom til det musikalske.¹⁰ Dette kan bekrefte at det på mange måter var en gjennomgående utvikling som pågikk, med Beethoven som en utløsende faktor, og Schubert og Wagner som fører den videre, mens Mahler benytter seg av en slags hybrid av de to metodene.

Tonediktet ble som sagt kalt *Titan* (etter en bok av samme navn skrevet av forfatteren Jean Paul (1763-1825)) av komponisten i 1893 i anledning Hamburg-premierer, som hintet videre til at musikken inneholder et program og en underliggende historie. At de tre første satsene (inkludert den omdiskuterte *Blumine*-satsen) til verket hadde undertittelen «Fra ungdomsdager» bidro mer til at det ble oppfattet som et stykke bestående av programmusikk. Det ble skrevet et program av Mahler, etter forespørsel fra noen venner som ikke forsto musikken. Dette ble senere lagt bort av komponisten, da han følte at programmet var misledende for publikum.¹¹

Symfonien besto originalt av fem satser, og allerede da et klart brudd med den allerede fastsatte symfoniformen. Når verket blir fremført av symfoniorkestre i dag er den originale andresatsen *Blumine* tatt vekk. Dette ble fjernet av komponisten selv for Berlin-premierer i 1896, og det er trodd at han aldri ga ut satsen som et selvstendig verk selv.¹² Selv med de fire satsene som fremføres i dag brytes det med den tradisjonelle formen, da scherzoen tar plassen som andresats, når den skulle vært en tredjesats. Likevel er sonatesatsformen fulgt gjennom

⁸ Barham 2007 s. 83

⁹ Schumann 1978 s. 33

¹⁰ Younes s.257

¹¹ Barham 2007 s. 84

¹² Barham 2007 s. 84

alle av Mahlers symfonier, dog noe fleksibelt. Symfonien har på mange måter en like tematikk jevnt over, og en klar rød tråd eksisterer mellom de forskjellige satsene.

Symfoni nr. 1 opptrer som en slags mal på hvordan Mahlers forhold mellom sang og symfoni fungerte.¹³ I denne symfonien er det flere innslag fra *Lieder eines fahrenden Gesellen*.

Symfonien inneholder også flere referanser til eksisterende sanger enn noen av de symfoniene som kom etter. Mahler grunnla grunnen til `resirkuleringen` med å sammenligne materialet skrevet fra før med murstein, og at de kunne brukes til å `bygge flere hus` etter deres dannelses.¹⁴ Store eksempler på dette slektskapet mellom sangene og symfonien opptrer i første og tredje sats. Mahler transformerte sangstemmene fra sine lieder til instrumentalstemmene i symfonier gjennom en slags hybridmetode bestående av Beethovens og Schuberts symfoniske tradisjoner og virkemidler.¹⁵

Symfonien åpner med en 61 takter lang drone, under betegnelsen «Wie ein Naturlaut» - som en naturlyd. Symfoniens første sats alene kan beskrive symfonien som avansert musikk, og det er derfor man kan bli overrasket av denne uttalelsen, da åpningen av symfonien virker simpel. Ingen symfoni skrevet før Mahler skrev sin første hadde begynt på denne måten, selv om det som skjer kan hinte til Beethovens niende symfoni og Wagners opera *Siegfried*.¹⁶ Det `enkle` kan derimot rettferdiggjøres ved å kalle åpningen en `introduksjon` til den første satsen, altså at den ikke begynner før takt 63. Det er også her vi får høre første innslag fra hans *Gesellen*-lieder, den andre lieden *Ging heut Morgen übers Feld*.¹⁷ Det er her vi får det første bildet av det tyske og de folkelige melodiene som Mahler har skrevet i en symfonisk sammenheng. Videre i andre sats får vi også hint fra en annen lied skrevet av Mahler; *Hans und Grete* fra 1880, hentet fra det tyske barneeventyret med samme navn.¹⁸

Satsen roterer seg videre rundt dette temaet fra lieden, og Mahler tar seg her frihet til å legge på en noe større orkestrering enn originalen. Allikevel klarer Mahler å holde på følelsen vi får når vi hører lieden i sin opprinnelige form. Følelsen av et tysk idyll og den av å være i en slags eventyrverden blir sterk her.¹⁹ Det spores derfor tilbake til den naturlige lyden Mahler

¹³ Johnson 2009 s. 19

¹⁴ Fischer 2003 s. 153-154

¹⁵ Johnson 2009 s. 23

¹⁶ Fischer 2003 s. 153

¹⁷ Schumann 1978 s. 34 (*I dag morges gikk jeg over marken*)

¹⁸ Barham 2007 s. 87

¹⁹ Franklin 2001

ønsker seg fra start, og at musikken skal gi assosiasjoner til naturen, og det rene. Den rene kvarten som går igjen er også en assosiasjon til det. Dronen fra åpningen kommer senere og oppløser den stemningen vi har blitt satt inn i og blir et bindeledd fra A-delen av satsen til B-delen. Dette mellomleddet som vi første gang hørte i åpningen av satsen introduserer en mystikk, som utvikler seg og bygger seg opp til hver del, også mot klimakset av satsen. Peter Franklin observerer at Mahler originalt sammenlignet introduksjonen med vårens oppvåkningen og at han også kalte selve satsen for *Frühling und kein Ende* (Endeløs vår) bidrar til at vi tenker på dette som en oppbyggelse til det som kommer etterpå.²⁰ Energien som har frem til siste del av symfonien blitt undertrykt får nå fullt utløp.

Energien bygd opp i første sats fortsetter videre i den neste. Andre sats er som nevnt tidligere en scherzo, og minner om Mahlers lied *Hans und Grete*, dog kun i lik rytmikk og stil som den overnevnte lieden. Satsens opprinnelige navn var *Mit vollen Segeln* (For fullt seil), og det er det vi får her; en fremadstormende kraft, som presser musikken fremover. Denne scherzo-stilen stammer fra østerrikske komponister som Schubert og Bruckner, dog nærmere Bruckner i dette tilfellet.²¹ Den er derimot mer konvensjonell og tradisjonsfølgende enn den forrige satsen, og heller ikke fullt så nyskapende. Det kan likevel sies at den andre satsen i symfonien bygger videre på tematikk som er dannet og utviklet i den forrige satsen, og at like assosiasjoner oppstår.

Symfoniens tredje sats er kanskje den mest eksperimentelle av de fire. Her anvender Mahler den kjente barnesangen «Fader Jakob» og presenterer den i moll, og som en kanon. Resultatet blir en langsom begravellesmarsj. Senere kommer da det første hintet i Mahlers musikk til hans jødiske opphav. Mahler bruker instrumentene i orkesteret til å danne et lite klezmerorkester, og over notene står det «Mit Parodie» - altså skal det være en *parodi*, eller en gøyal vri på jødiske temaer (se eksempel 1 på neste side). Denne musikalske vrien opptrer tre ganger i satsen, og avbryter også den langsomme begravellesmarsjen to av de tre gangene. Dette skaper sterke kontraster i musikken, og gir oss et møte mellom to forskjellige musikalske stiler.

²⁰ Franklin 2001

²¹ Fischer 2003 s. 154

Eksempel 1: Mahlers første symfoni, tredje sats, takt 131-135²²

etwas hervorlretend

Clarinet in C 1, 2
Clarinet in Eb 4
Trombone 1, 2
Trombone 3
Tuba
C Cl. 1, 2
Eb Cl. 4
Tbn. 1, 2
Tbn. 3
Tba.

Senere i satsen får vi også enda et innslag fra Mahlers *Gesellen*-lieder. Avslutningen fra *Die zwei blauen Augen* (Dine to blå øyne), den siste lieden i samlingen, brukes også som midtdel her. Begravelsestemaet kommer tilbake, før vi får høre en form for kontrapunkt der Mahler legger alle temaene vi har hørt tidligere i satsen over hverandre. I originalprogrammet for symfonien ble denne satsen kalt *Gestrandet! (ein Todtenmarsch in «Callot's Manier»)*²³, og tunge paukeslag representerer stegene mot graven.

Man får knapt tid til å puste før den siste satsen begynner. Med et stort smell²⁴ settes det hele i gang, og dette er første gang alle de orkestrale maktene i orkesteret får fullt utslipp. Ved å

²² Mahler 1967

²³ «*Strandet! (en begravelsemarsj i Jacques Callots stil)*». Reinhold Kubik skriver i kommentaren til partituret at inspirasjonen for stykket skal være «Jegerens begravelse» av Moritz von Schwind fra 1850, et bilde kjent for mange østerrikske barn. Det viser dyrene som eskorterer jegeren til sin grav. Dette er hentet fra programmet Mahler skrev i anledning Hamburg-premierer i 1893.

²⁴ Kommentaren til partituret beskriver dette som en «eksplisjon av fortvilelse fra et dypt såret hjerte»

repetere oppbygning fra første sats skaper Mahler noe nytt, med større orkestrering og utvikling av tidligere temaer. Også den rene kvarten blir repetert og utvidet her, og blir på en måte sementert som et slags ledemotiv for hele satsen (takt 388 i den fjerde satsen). Vi får også høre tematiske referanser til den nå utkastede «Blumine»-satsen. Mahler legger til rette for en suksessfull finale, og runder av symfonien på en verdig måte. Symfonien kalles i 1893-programmet for *Dall 'Inferno*, og det oppfattes i begynnelsen av satsen som et inferno av mektige klanger, og stor bruk av dynamiske virkemidler.

Mahler første symfoni er produsert av en uerfaren komponist, inspirert av de store tyske komponistene Wagner og Beethoven. Mahler eksperimenterer i utgangspunktet med den flersatsige symfoniformen, og utvider et allerede lagt grunnlag. Til tross for Mahlers uerfarenhet er det et fullkomment verk, og han presenterer her sin evne til å transformere sanger fra tidligere verker til orkesterstykker, og bevarer stemmen som er introdusert i de originale liedene. Symfonien ble ikke godt mottatt av verken kritikere eller publikum, og den tredje satsen skal ha blitt møtt med hånlig latter da det på denne tiden var vanlig å vise sin følelser for musikken etter hver sats.²⁵ Eduard Hanslick (1825-1904), en beundrer av Mahler og også en av de personene som lovpriste Mahlers utnevning til operasjef og orkesterdirigent i Wien skal i 1900 (noe motvillig) ha uttalt at dette ikke var musikk i det hele tatt.²⁶ Til tross for verkets dårlige mottakelse, som varte helt fram til Mahlers død, holdt han godt mot og bemerket til flere av sine venner at han var godt fornøyd med innsatsen sin etter en noe mislykket framførelse i New York, 1909.²⁷

Når det kommer til spørsmålet om bruken av programmusikk i symfonien kan det skape litt forvirring. Mahler kalte det originalt et tonedikt, og et tonedikt har en historie å fortelle, f. eks *Don Juan* og *Also Sprach Zarathustra* av Richard Strauss (1864-1949). *Don Juan* ble premiært bare et år etter den første symfonien, og etablerte Strauss som en komponist med en ekspertise innenfor tonediktskriving.²⁸ Det å sammenligne de to verkene blir derimot vanskelig, da de er to svært ulike verk. Mahler sa også selv at forskjellen på hans verker og Strauss' var at mens Strauss brukte programteksten som utgangspunkt, så fikk Mahler sitt program og narrativ som et resultat av prosessen, og var dermed friere til å komponere i en

²⁵ Fischer 2003 s. 155

²⁶ Fischer 2003 s. 156

²⁷ Fischer 2003 s. 156

²⁸ Fischer 2003 s. 149

ikke så restriktiv stil.²⁹ Det blir også feil å kalle den første symfonien et tonedikt, da det er altfor langt og består av for mange deler til å gå under denne kategorien. Det kan antas at det var det også Mahler innså da han endret tittelen og kalte det for en symfoni.

Sammenligningen med Jean Pauls verk kan diskuteres, ifølge Natalie Bauer-Lechner (1858-1921), en nær venn av Mahler. Hun skrev i sine memoarer om komponisten at han slett ikke tenkte å trekke verket sitt så tett mot boken *Titan*, og at det var publik som var ansvarlige for denne sammenligningen.³⁰ De originale undertitlene kan også trekkes tilbake til Jean Paul, inkludert den utkastede *Blumine*-satsen.³¹ Ifølge kommentaren av Reinhold Kubik, som inneholder Mahlers program, er det derimot ikke noen ytterligere kommentar på *Blumine*, som gir oss et grunnlag til å si at den ikke hører hjemme der. Også flere forfattere mener at dens inklusjon i utgangspunktet er uforståelig.³² Det kan videre nevnes at Mahler ble anklaget av kritikere for å være en komponist som skrev utelukkende programmusikk, men som ikke innså det selv.³³

Om man kan knytte programmet og det narrative fra *Gesellen*-liedene og *Titan* opp imot hverandre er et annet spørsmål man er relevant å stille. Vi kan trekke paralleller til Schuberts *Winterreise* fra 1827 når det kommer til innholdet i tekstene. Schubert representerte på mange måter idealet for enhver tysk sangkomponist mot slutten av 1800-tallet, og flere av de senromantiske komponistene, Mahler inkludert, så på det som en umulig bragd å tangere den store komponisten.³⁴ Mahlers *Gesellen*-lieder betraktes som et direkte svar til *Winterreise*, da de begge handler om vandrere som har lagt ut på en reise og med stor kjærlighets sorg etter at deres kjære har valgt en annen. Også inkluderingen av et lindetre er verdt å merke seg, da det er sentrale deler av begge syklusene. Natur blir derfor et sentralt stikkord i begge sangsykluser. Det gjenspeiler åpningen av *Titan*, «som en naturlyd». Naturen blir derfor et videre stikkord for Mahlers første symfoni, og allerede fra første sats får vi bilder av en vår under oppvåkning og assosiasjoner til vandreren som går en tur over den tyske marken. Det er snakk om en helt i symfonien, en hovedperson. Denne 'helten' som vi følger gjennom verket ble skrevet inn i programmet fra 1893, men senere tatt bort av komponisten. Likevel får vi en

²⁹ Barham 2007 s. 84

³⁰ Niekirk 2010 s. 29

³¹ Fischer 2003 s. 150

³² Barham 2007 s. 84

³³ Fischer 2003 s. 156

³⁴ Younes 1986 s. 257

følelse av et narrativ, en underliggende historie vi føler at vi blir en del av. Denne heltens historie får en triumferende avslutning i siste sats og det er også den samme helten vi følger videre i neste symfoni.

Man kan si at Mahlers identitet er godt representert i denne symfonien, med tanke på den tyske tematikken og de jødiske motivene, samt hans bøhmiske røtter. Mahler var en tysktalende jøde som stammet fra Kalischt i Bøhmen (i dagens Tsjekkia), som den gangen tilhørte det mektige dobbeltmonarkiet Østerrike-Ungarn. Jøder, sammen med andre etniske folkegrupper, fikk mer bevegelsesfrihet innad i riket etter ordre fra keiser Franz-Josef.³⁵ Mahlers familie flyttet til Iglau, en by sterkt påvirket av den tyske kulturen, samt at befolkningen besto i hovedsak av etnisk tyskere.³⁶ Flere jødiske familier bosatte seg der, og rundt århundreskiftet 1800-1900 bodde det rundt 1000 jøder i byen. I Iglau var det ofte militærparader der byens lokale korps spilte marsjer langs gatene, og ifølge Franklins tekst skal en ung Mahler ha vært ivrig tilskuer til disse;³⁷ det kan godt være at dette også var en inspirasjon for det marsjinspirerte klezmermotivet i den første symfoniens tredje sats.

Verket er skrevet av en ung mann som trekker inspirasjon fra litteraturen og naturen, og med et lite snev av sitt personlige opphav gjennom de jødiske parodiene vi hører i den tredje satsen av symfonien. Når vi først er inne på den tredje satsen er det også verdt å nevne *Die zwei blauen Augen*, som gir oss et hint om kjærlighet. Mahler sa selv at symfonien var inspirert av nettopp kjærlighet (mer nøyaktig kjærlighetsaffærer³⁸), selv om innholdet i symfonien ikke nødvendigvis reflekterte akkurat det.³⁹ Som nevnen tidligere blir den første symfonien toneangivende på Mahlers forhold mellom sang og symfoni, og hvordan han transformerer en bokstavelig stemme om til en symfonisk stemme. Hans forhold til tidligere skrevet materiale blir vist i sin helhet allerede fra den første symfonien, og hans transformative evner kommer til syne. Denne metoden blir også senere utforsket og utvidet i flere av hans senere symfonier.

³⁵ Fischer 2003 s. 15

³⁶ Franklin 2001

³⁷ Franklin 2001

³⁸ Vera Micznik (artikkelforfatter i Cambridge Companion to Mahler) og Jens Fischer sier at Mahler begynte å skrive symfonien som følge av sine affærer med to kjente sangerinner, nærmere bestemt Johanna Richter (1858-1943) og Maria von Weber (1856-1931). Kubik hinter også til dette i sin kommentar.

³⁹ Barham 2007 s. 83

Kapittel 2: Den andre symfonien, flere sanger

Gjennom sitt noe korte liv (han ble bare 51 år gammel) skrev Mahler ni symfonier og etterlot seg skissene til en tiende symfoni. Mahler ble på mange måter en pioner for den utvidede symfoniformen, og denne formen ble eksperimentert med videre og utviklet av komponisten selv gjennom hans over tjue år som en aktiv skribent av musikk. Det første man kan merke seg når det er snakk om denne utviklingen er økningen av de orkestrale kreftene i ensemblene. Sammenhengen mellom sang og symfoni var fortsatt til stede, samt inspirasjon fra en samling av tyske dikt kalt *Des Knaben Wunderhorn* fra 1805. Hans tre neste symfonier etter *Titan* inneholder minst en lied hver (eller inspirasjon fra en lied) fra Wunderhorn-samlingen. Mahler skal selv ha foreslått at en slags tetralogi skal ha eksistert gjennom hans fire første symfonier, som Peter Rivers i Cambridge Companion skriver gir oss et hint til musikkdrama.⁴⁰ De fire symfoniene er svært like og de blir også bundet sammen gjennom tematikk og innhold.

Hans andre symfoni ble påbegynt i samme år som den første symfonien ble fullført, i 1888. Symfonien tok han seks år å fullføre, og verket ble fullført i sin helhet i Berlin i desember 1895, etter en fremførelse der kun de tre første satsene ble spilt i mars samme året.⁴¹ Symfonien er uten tvil et stort steg videre fra den forrige symfonien, da denne inkluderer et betraktelig større orkester, kor og sangsolister. Kor i symfonier var på denne tiden ikke ukjent, da Beethovens niende symfoni fra sytti år tidligere også inneholdt et stort kor. Mahler fortsetter som nevnt her å utvide den allerede satte symfoniformen, med utvidelser av både besetning og lengde. Symfonien består av fem satser og var uten spørsmål en av de lengste symfoniene som frem til da var skrevet.⁴² Allikevel er symfonien satt opp i en tradisjonell form (med unntak av en ekstra sats), og Mahler følger i stor grad sonateformen, som han også gjør i sin forrige symfoni. Når det kommer til besetningen er den også større en noe annet tidligere verk; et bak-scene orkester bestående av trompeter og tromboner, alt-og-sopransolister, et stort blandet kor og en større slagverksseksjon en normalt.⁴³ Mahler tangerte her sitt forbilde Wagner i bruk av orkestrale makter, og heller ikke Richard Strauss kalte for et

⁴⁰ Barham 2007 s. 93

⁴¹ Fischer 2003 s. 202-203. Selve konserten i mars 1895 ble dirigert av Berlin Filharmoniens sjefsdirigent Richard Strauss, mens Mahler dirigerte sitt eget verk. Han ble også invitert tilbake i desember.

⁴² Verket varer mellom 80 og 90 minutter.

⁴³ Så store orkestrale makter får vi ikke se igjen i Mahlers symfonier før hans åttende symfoni fra 1906, som senere har blitt kalt «Symfonien for ett tusen», grunnet de store orkestrale kreftene og de flere kor og solister.

så stort orkester.⁴⁴ Mahlers bruk av et stort orkester stammer fra hans utsagn som sa at det å skrive en symfoni var som å lage en ny verden med mange av de allerede eksisterende instrumenteringsteknikkene.⁴⁵

I *Titan* fikk vi flere prakt eksempeler fra Mahlers metode å ta musikk fra tidligere komponerte verker for så å flette dem inn i symfonier, og den andre symfonien er ikke noe unntak. Den første satsen ble kalt *Totenfeier* (Gravøl), som frem til de resterende satsene ble skrevet var et selvstående tonedikt. Tittelen ble senere tatt vekk da symfonien ble fullført.⁴⁶ Mahler skrev også et program til denne symfonien, og det er ment at helten vi følger i den forrige symfonien også er helten her. Mahler var derimot motvillig til å skrive et program, og programmet skal han ha delt til ytterst få, blant annet sin søster og Georg, kongen av Sachsen.⁴⁷ Deler av programmet har senere blitt funnet frem og skal gås inn på senere. Programmet i symfonien er basert ut ifra *Totenfeier*, og bryter dermed tilfelle i Mahlers første symfoni, der det programmatisk ble lagt på i ettertid, og den første satsen diktet ikke innholdet og det narrative i symfonien.⁴⁸

Åpningen av symfonien begynner som en langsom begravellesmarsj, på like linje med den tredje satsen i den forrige symfonien. Mahler beskrev dette som begravelsen til helten fra *Titan*, og klare likhetstrekk mellom de to symfoniene kan oppfattes her, med tanke på tema og oppbygning. Denne satsen er klart todelt, og der den første biten delen oppfattes som noe melankolsk i stilen er den andre delen mer lyrisk, og er et klart brudd med den forrige delen. B-delen av satsen kan videre tolkes som et lysglimt i en ellers mørk atmosfære. Ifølge Mahlers program i anledning en oppsetning i Dresden, 1901 skal satsen fortelle om begravelsen til en stor og mektig mann. Videre sier han at *Totenfeier* er knyttet til *Titan*, og det hjelper oss veldig med å tyde om det er en narrativ vi følger her.⁴⁹ Programmet forteller videre at de som overværer begravelsen får se alt av heltens liv og oppfordrer dem samtidig til å prøve å forstå meningen med livet.⁵⁰

⁴⁴ Fischer 2003 s. 205

⁴⁵ Fischer 2003 s. 169

⁴⁶ Franklin 2001

⁴⁷ Fischer 2003 s. 205-204

⁴⁸ Franklin 2001

⁴⁹ Barham 2007 s. 95

⁵⁰ Fischer 2003 s. 204

Den andre satsen er mer konvensjonell og veldig `tysk` i stilen, og med det mener jeg at vi får en lik assosiasjon som vi får fra de to første satsene fra den første symfonien; assosiasjoner til tysk natur. Dens stemning er betraktelig lystigere (en sakte dansbar vals) enn den foregående satsen, og Franklin beskriver dette som et lyspunkt i heltens liv, som vi ser tilbake på.⁵¹ Mahler skal videre ha sagt at han mente den andre satsen ikke passet helt inn i samsvar med den første satsen, og mente på et punkt at han hadde gjort en feilvurdering ved å inkludere den.⁵² Videre kommer scherzoen, som Franklin mener er sterkt knyttet til Beethoven.⁵³ To energiske paukeslag åpner satsen, og tempobetegnelsen «In ruhig fliessender Bewegung» (Med en rolig flytende bevegelse) karakteriseres med flytende bevegelser i stryk og i klarinett. Det tematiske stammer fra *Wunderhorn*-sangen *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (Antonio av Paduas preken til fiskene), komponert rundt samme tid. Sangen fra *Wunderhorn*-samlingen handler om fisker som hører på en preken, for så å svømme videre og ikke ta noe videre med seg av det som blir sagt. Diktet bruker fisker som en metafor for mennesker og er derfor en kritikk på en menneskelig stereotype som fortsetter i sin vanlige egoistiske livsstil, selv om de nettopp har fått en preken på hvordan de skal leve.⁵⁴ Lieden faller under kategorien absurdisme, og det er det vi får her; Mahlers absurde illustrasjoner av meningsløse fisker som egoistiske mennesker.⁵⁵ I symfoniens narrativ blir satsen brukt til å forklare hvordan helten blir forvirret av livet og hvordan han sakte men sikkert spinner ned i galskapen.⁵⁶ Det er i den tredje satsen at vi får det eneste hintet til jødisk tematikk da harmonikken til det svømmende temaet har flere likhetstrekk (se eksempel 2 under).

*Eksempel 2: Mahlers andre symfoni, tredje sats, takt 83-91*⁵⁷

In ruhig fliessender Bewegung

Clarinet in Bb

Violin 1

87

Cl.

Vln. 1

⁵¹ Franklin 2001

⁵² Fischer 2003 s.206

⁵³ Franklin 2001

⁵⁴ Fischer 2003 s. 206

⁵⁵ Schumann 1978 s. 46-47

⁵⁶ Fischer 2003 s. 204

⁵⁷ Mahler 1974

Det er i denne symfonien at Mahler utvikler sitt forhold mellom sang og symfoni ytterligere. Sangen *Urlicht* er hentet fra hans *Wunderhorn*-samling, og opptrer her som symfoniens fjerde sats. Mens Mahler tok sangstemmene fra liedene og skrev de om for instrumenter i den forrige symfonien har han her skrevet for alt-solist, og eksperimenterer og utvider derfor med en allerede satt 'standard' for skriving av symfonier. Ifølge Fischer sa Mahler selv at de tre første satsene har et narrativ, ulik den fjerde satsen, som var for kort til å ha noen betydning på programmet.⁵⁸

Symfoniens finale er avslutningen til det narrative etablert i de tre første satsene og fullfører det som ble påbegynt i 1885; den reisende helten fra *Gesellen*-liedene og *Titan*. Mot satsens klimaks synger koret «Auferstehn, ja Auferstehn», som stammer fra et dikt skrevet av Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) av samme navn. Mahler utvidet teksten i symfonien basert på ord fra Klopstocks dikt og gjør derfor teksten vi hører i finalen til sitt eget håndverk.⁵⁹ Det er av denne teksten symfoniens navn kommer fra.

«Oppstandelsessymfonien». Mahlers evigvarende spørsmål om liv og død (som i dette tilfellet ble stilt i *Totenfeier*) besvares her, og forteller den avdøde helten at han vil en dag gjenoppstå.

Mahlers *personlige* religiøse identitet blir kanskje best presentert her. Selv om Mahler var født jøde var han dog ikke en praktiserende jøde, da rabbinerne i de områdene han vokste opp i rett og slett ikke var dyktige nok til å preke sin tro.⁶⁰ Det kan derfor tenkes at da Mahler flyttet seg fra dette området at han begynte å følge den katolske tro før han offisielt konverterte for å få stillingen som operadirektør i Wien, 1897.⁶¹ Det er en klar kristen tematikk som oppstår i symfoniens siste sats, der Mahler bruker rørklokker til å etterligne kirkebjeller og den Klopstock-inspirerte teksten om oppstandelsen. Allikevel, med tanke på scherzoen kan det fortsatt tenkes at Mahler ikke helt gir slipp på sin jødiske arv her. Helt slipp blir ikke gitt før den tredje symfonien, der de religiøse referansene er i et klart mindretall. Mahlers jødiske opphav er fortsatt relevant for å definere mannen, men akkurat her virker det som han legger det vekk for å få plass til hans nye religion og tro; ubevist viser han seg derfor frem som et kristent menneske.

⁵⁸ Fischer 2003 s. 205

⁵⁹ Fischer 2003 s. 205

⁶⁰ Fischer 2003 s. 15

⁶¹ Burkholder, Grout, Palisca 2014 s. 782

Det kan nevnes at den andre symfonien var det mest populære av Mahlers verker i hans levetid. Videre kan det også sies at mottakelsen av premieren i 1896 var betraktelig bedre enn da premieren på den første symfonien fant sted i 1889.⁶²

⁶² Fischer 2003 s. 203

Kapittel 3: Den tredje symfonien

Mahlers tredje symfoni ble fullført i 1896, og er den dag i dag den lengste symfonien i kjernerepertoaret til dagens klassiske musikk.⁶³ Her får vi se Mahlers evne til å skape et eget symfonisk univers rundt sin musikk i fullt utslipp. Dette stammer fra hans nevnte utsagn om at han brøt med symfoniformen; på mange måter omdefinerte han symfonibegrepet, da han sammenlignet det å skrive en symfoni med å skape en helt ny verden.⁶⁴ Verket er mektig instrumentert og komponisten har brukt og utviklet metodene fra hans foregående symfonier i dette verket. Symfonien inneholder seks satser fordelt på to deler, der den første satsen utgjør del en alene.⁶⁵

Programteksten som Mahler en gang skrev til symfonien er igjen tatt bort på en senere dato av komponisten selv, fordi han som nevnt tidligere mente at programmet kom som følge av musikken og ikke definerte dens utgangspunkt.⁶⁶ Denne symfonien, i følge med dens originale program kan tolkes som en hyllest til alt liv, og de forskjellige satsene har titler som beskriver dette, f. eks er den tredje satsen kalt «Hva dyrene forteller meg».⁶⁷ Programmet kan derfor tolkes som videreutvikling av Mahlers fasinasjon for naturen og livet, temaer som er godt etablert i de to tidligere symfoniene. Den fjerde satsen inneholder en alt-solist, på samme som den forrige symfonien, og teksten *O Mensch! Gib acht!* er hentet fra Friedrich Nietzsches (1844-1900) *Also Sprach Zarathustra* (1885), som viser oss Mahlers interesse for litteratur og poesi,⁶⁸ og Mahler studerte litteratur og filosofi samtidig som han studerte musikk i Wien.⁶⁹ Den fjerde satsen viser oss videre referanser til det overliggende 'naturelementet' til symfonien. Bevegelsen som ligger i obo i den fjerde satsen (takt 33-35, fjerde sats, symfoni nr. 3) skal representere lyden av en fugl, og den er merket med *Wie ein Naturlaut* – som en lyd av natur.⁷⁰ Den første symfonien er også merket med dette, og Mahlers fasinasjon for natur og livet generelt kan trekkes fra den første symfonien over i den tredje.

⁶³ Fremførelser av verket varer mellom 90 og 105 minutter.

⁶⁴ Fischer 2003 s. 275

⁶⁵ Fischer 2003 s. 275-276

⁶⁶ Barham 2007 s. 84

⁶⁷ Fischer 2003 s. 275-276

⁶⁸ Fischer 2003 s. 278 *Also Sprach Zarathustra*, det kjente tonediktet av Richard Strauss basert på samme tekst ble også premiært i 1896.

⁶⁹ Fischer 2003 s. 74

⁷⁰ Johnson 2009 s. 48

Den tredje symfonien kan derfor oppfattes som Mahlers litterære og filosofiske utgangspunkt, hvis den forrige viste hans religiøse ståsted. Også poeten Mahler får utslipp her, da han har skrevet flere av tekstene til både lieder og symfonier selv, samt bruken av Nietzsches dikt.⁷¹ Komponistens bruk av sanger fra *Wunderhorn*-samlingen viser videre hans bruk av tysk litteratur og viser, og mesteparten av musikken i både den andre og den tredje symfonien er inspirert av en eller flere *Wunderhorn*-sanger.⁷² Allikevel, hvis vi leser de originale programtittlene og setter dem opp i mot den Klopstock-inspirerte teksten fra den andre symfonien, får vi fortsatt et klart syn på Mahlers religiøse retning. Den tredje symfoniens femte sats ble originalt gitt tittelen «Hva engler forteller meg»,⁷³ mens i symfoni nr. 2 synger koret om oppstandelsen og gir oss klare kristne assosiasjoner og viser oss uten tvil Mahlers tanker om religion. Tittelen på den planlagte syvende satsen var «Himmelsk liv», som videre viser gir oss et syn på komponistens tanker. Satsen ble senere brukt i den fjerde symfonien fra 1900.⁷⁴

Musikken i denne symfonien har ingen assosiasjoner til det jødiske som vi fikk høre i de to foregående symfoniene. Den er fortsatt veldig i storslagen i stilen, og man kan trekke likheter mellom Beethoven, Wagner og Bruckner med tanke på form og instrumentering. Man får den assosiasjon en får fra kanskje brorparten av Mahlers musikk, nemlig en assosiasjon tilnærmet det tyske, som i Mahlers tilfelle er en fremstilling av den tyske naturen, mens han fortsatt gir oss en Wagnersk følelse, med tanke på hans nære tilnærminger av den tyske operastilen, som spesielt Wagner var en av de viktigste innovatørene for. Mye av Mahlers musikk er skrevet for store besetninger, som jo er også det Wagner gjorde. Mahler balanserer derfor dette veldig fint med å orkestrere meget delikat, og det kan tenkes at han til en grad tenkte meget kammermusikalsk når han skrev musikken sin. Det er derfor man kan si at Mahler videreutvikler Wagners stil, og lager sin egen, som jo inneholder mye som kan minne om Bruckner og Beethoven. Et eksempel på den store og mektige tyske klangen kommer mot slutten av den siste satsen til symfonien, som er mektig orkestret og gir oss et lydbilde som man kan si er Wagner verdig (se vedlegg 1 og 2).⁷⁵

⁷¹ Fischer 2003 s. 279. Mahler skal senere ha forlatt sin interesse for Nietzsche, ettersom han var uenig med Nietzsches tanker om en superrase.

⁷² Fischer 2003 s. 278

⁷³ Fischer 2003 s. 276

⁷⁴ Fischer 2003 s. 276

⁷⁵ Mahler 1974 og Wagner 1978

Et spørsmål som fortsatt er relevant å stille seg er hans evne til å skrive en form for programmusikk. Det er vist her at Mahler har skrevet program til sine symfonier, spesielt de fire første symfoniene, som nevnt tidligere ble beskrevet av komponisten selv som en tetralogi. Allikevel må Mahlers utsagn om at all programmusikk måtte ødelegges tas inn i diskusjonen. Det virker her som Mahler har motsagt funksjonen til sitt eget arbeid ved å si dette. Nå skal det sies at programmet til den første symfonien ble skrevet på grunn av at folk ikke forsto musikken, som kan vise oss at Mahler kunne ha forstått dette, og skrevet et program for å hjelpe. Dette støtter opp et annet Mahler-utsagn, om at programmet springer ut fra musikken, ikke motsatt. Både med og uten program som følger med symfoniene gir Mahlers musikk oss assosiasjoner til noe, men det kan tenkes ut ifra det Mahler har sagt med tanke på programmene at det skal oppfordre oss lyttere til å danne våre *egne* assosiasjoner. Videre hevdes det av Fischer at Mahler simpelthen ikke var i stand til å skrive musikk ut ifra et eksisterende program, og at han heller ikke var noe dyktig til å skrive program basert på den eksisterende musikken, noe han som oftest gjorde. Mahler mente at historien kom lettere når symfonien suksessfullt skapt sin egen verden.⁷⁶

⁷⁶ Fischer 2003 s. 152

Kapittel 4: Mahlers identitet og problemer

Mahlers ansettelse i Wien og antisemittisme

I mesteparten av Mahlers aktive karriere var han ansatt i en rekke stillinger i de tysktalende landene i Sentral-Europa, som rundt århundreskiftet 1800-1900 var det tyske keiserriket og dobbeltmonarkiet Østerrike-Ungarn. Mahler var sjef for flere operaer her, og hadde disse stillingene i byer som Budapest, Hamburg og hans kanskje viktigste ansettelse som operasjef i Wien, og senere dirigent for Wien Filharmoniske orkester. Problemet med hans jødiske opphav oppsto allerede før den tid, og blusset seg veldig opp i anledning ansettelsen, da denne stillingen ikke kunne holdes av en jøde, i en nasjon som var sterkt dominert av kristne innbyggere.⁷⁷ Jobben som direktør endte til slutt opp mellom to kandidater: Mahler og østerrikeren Felix Mottl. Mottl var en stor følger av Wagners musikk og hadde tidligere dirigert hans musikk ved Bayreuth-festivalen. Dette ga han støtten til Wagners enke, Cosima Wagner, som var sterkt ivrig på at Wagners musikk skulle innføres og etableres som kjernerepertoar i Wieneroperaen.⁷⁸ Allikevel var det brevet fra Eduard Hanslick som var den utløsende faktoren i avgjørelsen av hvem som skulle få jobben. Han skrev et brev der Mahler ble sterkt anbefalt foran Mottl, som Hanslick skrev bare fremførte Wagner og instruerte annen musikk i Wagners stil. Hanslick beskrev videre Wagners musikk som «ond», og mente Mahler var den som kunne gi Wieneroperaen nytt liv.⁷⁹ Det ironiske her kan være at også Mahler hadde en stor beundring for Wagner, og dirigerte mange av hans verker selv i sine mange ansettelse som operasjef i en rekke byer.⁸⁰

Det er lenge blitt spekulert rundt det faktum at Wagner var sterkt imot jøder, og at han hadde klare antisemittiske holdninger. Karakterene i Wagners operaer består blant annet av jødiske stereotyper, der Mahler spesifikt pekte ut Mime i Wagners opera *Siegfried* fra *Der Ring des Nibelungen* som en klar parodi på en jøde, med stereotypiske trekk som lurhet og grådighet.⁸¹ Videre er det spekulert i om Mahler simpelthen ikke brydde seg om Wagners antisemittiske holdninger, og kun hadde musikken i fokus. Carl Niekirk er uenig i dette, og mener Mahler prøvde å vinkle Wagners musikk og politiske ståsted på sin egen måte.⁸² «Fiendtligheten» mot jødiske komponister generelt kan sies å ha oppstått med Wagner selv, etter at han har

⁷⁷ Fischer 2003 s. 288

⁷⁸ Fischer 2003 s. 288

⁷⁹ Fischer 2003 s. 289-290

⁸⁰ Franklin 2001

⁸¹ Niekirk 2001 s. 14

⁸² Niekirk 2010 s. 12-13

skrevet flere tekster og artikler om emnet. Fischer hevder videre i sin tekst at flere anser Wagner som muligens den første skribenten som aktivt skrev om antisemittisme, lenge før det ble en definert politisk retning.⁸³ Wagner hevdet at de jødiske komponistene ikke hadde kontroll på de forskjellige komposisjonsstilene som hadde oppstått gjennom historien, og mente at deres jødiske herkomst ikke kunne kamufleres gjennom bruk av vestlige teknikker.⁸⁴

Mahler ble utsatt for anti-semittisk hets så tidlig som i 1885, da han var dirigent i Kassel i Tyskland, og hetsen ble utløst fordi Mahler fikk jobben med å lede den lokale musikkfestivalen fremfor en etnisk tysk dirigent, som på den tiden var over Mahler i det musikalske hierarkiet i byen. Det ble sett på som en generelt dårlig ting at en jøde fikk ros for noe tyskere hadde bygd opp. En kritiker skrev videre at det ble sett på «unasjonalt» at en jøde fikk styre en tysk festival.⁸⁵

Det var under hans ansettelse som operadirektør i Wien at det anti-semittiske hetset kom for fullt. Selv om Mahler lot seg selv døpe og ble medlem av den romersk-katolske noen måneder før ansettelsen i april 1897 hang jødestempelet over ham, og kritikerne i pressen knyttet nesten alt han gjorde musikalsk til det faktumet at han var jødisk.⁸⁶ Mahler hadde en tendens til å omorkestre musikken han dirigerte, og det at han valgte å gjøre det med bl.a. Beethovens musikk ble ikke godt mottatt av den wienske pressen. De sa at hvis han på død og liv skulle gjøre endringer, var han fri til å endre på musikk av andre komponister som Felix Mendelssohn (1809-1847) og Anton Rubinstein (1829-1894), men la «deres» Beethoven være i fred.⁸⁷ Det kan tolkes som at Mahler rett og slett ikke var verdig i deres øyne til å være på samme nivå som den store tyske komponisten Beethoven til at han kunne gjøre noen endringer på hans musikk, og måtte nøye seg med de komponistene «under» Beethoven.

De antisemittiske angrepene gikk videre mot hans arbeid som komponist. Mahler var ikke kjent som komponist for folket i Wien på 1890-tallet, og for de var han bare en dirigent, som jo Mahler var mest kjent for i sin levetid. Likevel hadde han en økende popularitet som komponist rundt denne tiden, fra begge sider av Wiens politiske spekter.⁸⁸ Mahlers musikk

⁸³ Fischer 2003 s. 257

⁸⁴ Fischer 2003 s. 258

⁸⁵ Fischer 2003 s. 252

⁸⁶ Fischer 2003 s. 252

⁸⁷ Fischer 2003 s. 253

⁸⁸ Fischer 2003 s. 254

ble derimot ikke anklaget for å være ren jødisk musikk, men for å være tysk musikk med en jødisk aksent.⁸⁹ Han hadde klart å beherske stilene til de romantiske komponistene, sa Rudolf Louis, en tysk musikkritiker, men behandlet de ikke som en tysker ville gjort det, og sammenlignet det med om som en komiker skulle lest opp tyske dikt.⁹⁰ Tyske jøder ble angrepet for deres involvering i det tyske kulturlivet, og de som allerede var godt etablert innenfor kulturen følte seg truet av det voksende antallet jøder innenfor deres arbeidsfelt.⁹¹ Etter hans død i 1911 fortsatte kritikken mot ham, som baserte seg på den stereotypiske observasjonen Louis hadde gjort tidligere, ettersom han var en anerkjent skribent og godt respektert av den tyske middelklassen.⁹²

Mahlers forhold til den tyske kulturen

Mahler i sin ungdom var sterkt influert av Wagner og Nietzsche, to sterke skikkelser i tysk kulturliv på 1800-tallet. Mahler var så inspirert av de to kulturkjempene at han ble medlem av en gruppe dedikert til deres verker, en gruppe kalt *Pernerstorfer Kreis* (Pernerstoffersirkelen).⁹³ Gruppens kulturelle virkning er mest sannsynlig det som dro Mahler mot den, samt dens oppmuntring til tysk nasjonalisme. Det virker som Mahler følte seg mer tysk enn det han gjorde jødisk, og Niekirk trekker hans litterære og filosofiske preferanser inn i ligningen, der Nietzsche, Jean Paul og Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832) nevnes. Han trekker også inn *Des Knaben Wunderhorn* og Klopstock, som mye av Mahlers musikk er bygd opp rundt.⁹⁴

Også Mahlers operarepertoar viser et flertall av tyske og østerrikske komponister. Ifølge Fischers studier skal Mozarts og Wagners operaer selvfølgelig ha vært mer eller mindre faste inventarer på programmet, og gjennom sine 10 år som direktør i Wien skal Mahler visstnok ha dirigert *Figaros bryllup* av Mozart førtini ganger.⁹⁵ Dette viser oss en sterk musikalsk preferanse, og de tyske og østerrikske komponistene er i klart flertall her. Det kan også tenkes at det var nettopp dette de wienske publikumet ville høre; musikk som appellerte til dem, og som de kjente godt. Hvis du trekker inn Mahlers litterære preferanser og sammenligner det

⁸⁹ Fischer 2003 s. 254

⁹⁰ Fischer 2003 s. 254-255

⁹¹ Fischer 2003 s. 255

⁹² Fischer 2003 s. 255-256

⁹³ Niekirk 2010 s. 18

⁹⁴ Niekirk 2010 s. 18

⁹⁵ Barham 2007 s. 168

med hans musikalske smak får du en klar idé om hvilken kultur han mest identifiserer seg med, og hvilken han føler seg mest hjemme i. Videre kan det utforskes om Mahler nettopp følte at han måtte tilhøre akkurat denne kulturen, da det kan antas at det var forventet av en person i hans stilling.

Allikevel spekuleres det i at Mahler ikke ønsket å innlemme seg helt i den og opererte ikke utelukkende innenfor dens rammer. Som en følger av Nietzsche og Goethe, som jo var på mange måter kritikere av det tyske samfunnet og den fremgående tyske kulturen, kan det på mange måter sies at Mahler så på seg selv som en individualist.⁹⁶

Det at Mahler i utgangspunktet var en stor beundrer av Nietzsche, hvis tekster var fullt av pratet om overrasen (das Übermensch), er kanskje overraskende. Og som nevnt i det forrige kapitlet skal jo Mahler ha forlatt sin fasinasjon for Nietzsche, og Nietzsches teori om en superrase, eller overmennesket skal ha vært den utløsende faktoren for at Mahler gjorde akkurat dette. Det at Mahler, som ut ifra tekstene i den andre symfonien å dømme, virker som en sterkt troende katolsk person bruker Nietzsches tekster som sangtekster i sine symfonier kan oppfattes som noe selvmotsigende. Nietzsche var en stor kritiker av kristendommen og religion generelt,⁹⁷ og det faktum at Mahler var en følger av hans verker kan virke overraskende. Allikevel må man ta inn i ligningen at Mahler slettes ikke var en blind følger av Nietzsches, selv om mye av Mahlers musikk inneholder spor av Nietzsches filosofering.⁹⁸ Det er derfor det er viktig å finne ut hvor Mahler står i forhold til både Wagner og Nietzsche. Nietzsche var i utgangspunktet en forkjemper for Wagner, og støttet Wagner som en forkjemper av den nye tyske kulturen. Etterhvert som Wagner snudde seg mer mot en religiøs vinkling og på en måte forlot utviklingen av tysk kultur som Nietzsche jo var en forkjemper for, ble Nietzsche en sterk kritiker av Wagner og det tyske samfunnet.⁹⁹ Det kan være en annen faktor som fikk Mahler til å forlate sin fasinasjon for Nietzsche, at Mahlers interesse i Wagner simpelthen større enn Mahlers interesse for Nietzsche. Videre fortellere Niekirk oss at Wagner var interessert i en slags fornyelse av kristendommen innenfor musikken,¹⁰⁰ og det samsvarer veldig med hvordan Mahler behandlet religion i sin musikk, der den andre symfonien er kanskje den som er mest i det spesifikke søkelyset vi har her. Videre er det

⁹⁶ Niekirk 2010 s. 19

⁹⁷ Niekirk 2010 s. 83

⁹⁸ Niekirk 2010 s. 95

⁹⁹ Niekirk 2010 s. 86-87

¹⁰⁰ Niekirk 2010 s.

elementet tilhørende tyske nasjonalismen som veldig mulig er den Mahler mest assosierer seg med. Altså virker det ut ifra de forskjellige faktaene vi har samlet her som at religion kommer foran filosofi når Mahler skrev sin musikk, og at også den tyske nasjonalismen har en meget fremtredende rolle innenfor hans symfonier og lieder.

Mahlers forhold til sin identitet og kritikken mot ham

Mahlers jødiske bakgrunn ble ikke adressert eller snakket noe om av komponisten selv, så hans egne tanker om saken kan vi ikke hente noen spesifikk informasjon om. Men, dette sitatet fra Alfred Roller (1863-1935) skal utfylle saken veldig bra: «Mahler hat seine jüdische Abstammung nie versteckt. Aber sie hat ihm keine Freude gemacht».¹⁰¹ Roller var Mahlers scenedesigner ved Wieneroperaen, og sannsynlig en av de personene han arbeidet nærmest med, og det kan godt tenkes at Roller hadde gjort en rekke observasjoner av komponisten for å trekke denne slutningen. Konverteringen til katolisismen må dog ha gjort noe for å maskere faktumet, da akkurat det var en viktig faktor som tillot Mahler å tiltre stillingen som operadirektør i Wien. Allikevel virker det som Mahler ikke lot hans jødiske opphav definere ham, og at han har prøvd å definere seg selv ut ifra hans valg av blant annet religion, litteratur og musikalsk smak. Dette foreslår videre at Mahler muligens ser forbi disse definisjonene, og simpelthen ikke brydde seg så mye om de; han studerte det som interesserte ham. Det er derfor en spekulasjon i om det er vi, publikumet til Mahlers musikk (inkludert publikumet fra 1890-1900-tallet), som har gitt ham stempelet som en jødisk komponist og i prosessen gitt ham en jødisk identitet. Akkurat hva Mahler tenkte selv om sitt jødiske opphav er vi ikke helt sikre på, da han som sagt ungikk å snakke om det i offentligheten og etterlot seg heller ikke noen brev eller dokumenter som diskuterer saken.¹⁰² Allikevel var det noe som uten tvil skapte en slags frykt som hang over ham, og han uttrykte selv i et brev til Ödön von Mihalovich at han håpet hans jødiske opphav ikke kom til å stå i veien for hva han tenkte å gjøre i Wien.¹⁰³

Det var heller ikke kun det jødiske Mahler fikk kritikk for. Etterhvert som hans ansettelse som operadirektør i Wien gikk mot slutten økte kritikken mot Mahler som både komponist og som leder av operaen, en kritikk som var så sterk at han følt han måtte fratrukke sin stilling. Mahler kunne på mange måter sies å være noe defensiv overfor sin egen musikk og sin egen stilling,

¹⁰¹ Niekirk 2010 s. 19 (Mahler gjemte aldri sitt jødiske opphav. Men han fikk aldri noen glede fra det heller.)

¹⁰² Fischer 2003 s. 259

¹⁰³ Fischer 2003 s. 287-288

og han var veldig obs på at det var ham selv som skulle dirigere sin egen musikk, og hva som skulle oppsettes ved Wieneroperaen. Men, Mahler fikk ikke lov til å sette opp Strauss' *Salome* fra 1905, noe som kan tyde på at han ikke hadde så stor kontroll som han i utgangspunktet trodde han hadde.¹⁰⁴ 1907 ble et ille år for Mahler, som møtte stadig sterkere kritikk utover året. Et eksempel som utløste en god del kritikk var da han satte opp sin sjette symfoni (kalt *Den tragiske*) i Wien i 1907. Selv om musikken ble godt tatt imot publikum var det kritikerne som kom med de knusende og negative kommentarene. Max Kalbeck, som var mest kjent som biografen til Johannes Brahms, kritiserte musikken for å være primitiv i sin orkestrering, som jo inneholder kubjeller og tre store hammerslag, samt en stor blåsebesetning.¹⁰⁵ Selv de kritikerne som var vennligstilte til Mahler musikk visste ikke helt hvordan de skulle plassere verket, da f. eks Julius Korngold lurte på om folk var i det hele tatt i stand til å høre de forskjellige stemmene, som ifølge ham var begravd i et hav av polyfoni.¹⁰⁶ Kritikken nådde stadige ny høyder, og til slutt ble det sagt at Mahler hadde brakt Wieneroperaen til et komplett lavpunkt. Han ble videre upopulær blant sine ansatte sangere i Wien, da han i utgangspunktet forbød dem å signere kontrakter med andre operahus utenfor Wien, mens han selv tillot seg å være borte flere måneder av gangen for å dirigere forskjellige ensembler i andre byer.¹⁰⁷ Mahlers forhold med sine sangere førte videre til at hans autoritet som operadirektør ble svekket, da en sanger avviste hans tilbud om en ny kontrakt, for så å gå bak Mahlers rygg og signere en kontrakt med de samme vilkårene han hadde hatt tidligere.¹⁰⁸ Dette gjorde Mahlers situasjon mye vanskeligere, og vondt ble på mange måter gjort verre.

Ut ifra dette kan det sies at kritikken Mahler møtte, både den rettet mot hans jødiske opphav og den rettet imot han som person og direktør kulminerte i noe som ble for mye for komponisten. Han bestemte seg for å gå av som operadirektør etter at hans oppsetning av *Tristan und Isolde* av Wagner møtte buing fra publikum; Mahler hevdet at hans publikum hadde forlatt ham, og derfor var det på tide at han forlot de også.¹⁰⁹ Det må uansett nevnes her at det ikke bare kom kritikk mot Mahler, for han hadde jo også flere støttespillere blant Wiens toppklasse, og samme år som han forlot sin stilling ble det signert et opprop som nærmest

¹⁰⁴ Fischer 2003 s. 529-530

¹⁰⁵ Fischer 2003 s. 532

¹⁰⁶ Fischer 2003 s. 532

¹⁰⁷ Fischer 2003 s. 533

¹⁰⁸ Fischer 2003 s. 535-536

¹⁰⁹ Fischer 2003 s. 536

tryglet ham om å bli værende i byen som operadirektør.¹¹⁰ Men, til tross for oppropet, følte Mahler at hans tid i Wien var over, og i juni samme år hadde han sagt opp sin stilling.

I årene etter avskjeden fra Wien tok Mahler sin familie og flyttet fra Europa, til New York City, USA, der han opplevde de siste årene av sin karriere. Det sies videre at en av de første tingene han gjorde da han ankom New York var å dra til The Metropolitan Opera, for å danne sitt første bilde av New Yorks kulturliv.¹¹¹ Mahler ble senere igjen ansatt som operadirektør, dog ikke i Wien, men i New York, ved the Metropolitan. Videre var han også motoren bak New York filharmoniske orkestrets etablering som et ensemble bestående utelukkende av profesjonelle musikere, og la grunnlaget for det orkesteret vi kjenner det som i dag.¹¹²

Allikevel hevder Fischer at Mahlers år i USA ikke var så suksessfulle som han hadde håpet på.¹¹³ Selv om han ble godt tatt imot i New York, både ved the Metropolitan og med New York filharmoniske orkester gikk det gradvis nedover mot hans siste sesong i byen. Orkesteret nådde rett og slett ikke Mahlers høye standarder, og hans tidligere erfaring som orkesterdirektør i Wien hjalp ikke for å få the Metropolitan til nye høyder.

Dette kan også tilskrives Mahlers identitet: han kan tolkes som en stolt mann, som stilte høye krav til de han jobbet med. Han virket videre som en karakter som var veldig sikker på sitt arbeid, både som operadirektør og som komponist. Dog virker det også som han var en meget skuffet person, mest fordi det virket som det meste han jobbet for ikke ble godtatt av den målgruppen han hadde bestemt seg for å gå etter, nemlig Wiens toppklasse. Altså blir det en like viktig del av identiteten hans, at til tross for det motsetningene han møtte gjennom sin karriere har han fortsatt med sitt arbeid, og fortsatte med å komponere musikk.

Etter Mahlers død i 1911 ble ikke hans musikk ofte hørt i konsertsalene. Hans jødiske identitet hang over ham helt siden han begynte å etablere seg som komponist og dirigent på 1880-tallet. Mahlers jødiske opphav var på mange måter en kontrovers som fortsatte å være der etter hans død, før det kulminerte under nazismens tid fra 1933 til 1945, og hans musikk ble faktisk forbudt i Nazi-Tyskland nettopp på grunn av hans jødiske opphav.¹¹⁴ På grunn av sitt jødiske opphav ble Mahler altså neglisjert av en hel generasjon, og hans musikk ble knapt

¹¹⁰ Fischer 2003 s. 537-539

¹¹¹ Fischer 2003 s. 568-569

¹¹² New York Philharmonic 2020

¹¹³ Fischer 2003 s. 671-672

¹¹⁴ Filler 2000 s. 62

hørt på ca. 40 år. Leonard Bernstein (1918-1990) var derimot en av de som brakte musikken tilbake til live. Han var en amerikansk-jødisk dirigent og komponist som rundt 1950/60 var fast dirigent for New York filharmoniske orkester. Bernstein var meget interessert i Mahlers musikk, og i anledning komponistens 100-årsdag i 1960 ble det arrangert en stor festival i New York som inneholdt Mahlers musikk.¹¹⁵ Dette bidro på mange måter til den store gjenopptakelsen av Mahler, samt at Mahler spilles i konsertsaler i dag verden over. Bernstein dirigerte ofte Mahlers musikk med Mahlers gamle orkester, Wienerfilharmonien, og det faktum at Bernstein selv var en amerikansk-født jøde blir sett på som en kraftig symbolsk handling i å frigjøre Mahler fra det jødiske stigmaet.

Frem til nå har vi studert Mahlers jødiske opphav og hans interesse for tysk kultur. Hans bøhmiske røtter må også inkluderes i ligningen. Som nevnt tidligere vokste Mahler opp i byen Iglau i dagens Tsjekkia, og det var et flertall etniske tyskere som bodde der. Derfor kan det tenkes at Mahler rett og slett ikke ble så kraftig utsatt for bøhmisk kultur, ettersom han vokste i en i praksis tysk by. Derfor blir det lettere for oss å si at Mahlers grunnleggende identitet er bygd opp av hans jødiske opphav og hans fasinasjon for tysk musikk, filosofi og litteratur. Allikevel kan det virke, ut ifra det som er studert i dette kapittelet, at han ubevist heller mer mot den tyske delen av sin grunnleggende identitet, og det ser videre ut som han går helt bort fra den jødiske delen av sitt opphav, selv om han har den i sine baktanker. Videre er det hans personlige væremåte som bidrar til å utvide identiteten hans. Hvis vi ser bort ifra det religiøse og det filosofiske som vi har notert oss tidligere, kan vi tilskrive det faktum at Mahler var en hardtarbeidende og forventningsfull person til hans identitet, samtidig som han var meget ambisiøs, noe vi får bevis for i hans klatring mot toppen av Wiens kulturliv.

¹¹⁵ Svendsen 2020

Kapittel 5: Identitet og musikken, diskusjon

Vi har nå diskutert og utforsket Mahlers musikk og vi har studert komponisten selv, og omstendighetene i hans tid som aktiv dirigent og komponist. I dette kapittelet skal jeg nå se om de to aspektene har noen eller flere sammenhenger seg imellom. For å gjøre dette må vi ta de observasjonene som er gjort i første del av oppgaven og sette dem opp imot studien av Mahlers identitet og kultur.

Mahlers identitet ble i forrige kapittel stemplet som en kobling mellom tysk og jødisk kultur, og hans personlige væremåte, som ifølge mine studier var en forventningsfull og grovt sett kravstor karakter. Videre virket han som en meget engasjert skikkelse, både i Wien, og i New York, der han mer eller mindre skyndte seg bort til the Metropolitan for å undersøke kulturlivet. Han var videre hardtarbeidende, da han klarte å balansere en travel jobb som operadirektør, samtidig som han drev med sin egen komponering. Alt dette er med på å danne personen Gustav Mahler, både hans opphav og det han vokste til å bli, ut ifra sin utdanning og sitt virke som operadirektør i en rekke byer.

Mahlers identitet i musikken

Vi har allerede etablert at Mahlers store musikalske forbilde var Richard Wagner. Mye av hans musikk minner også veldig mye om Wagners musikk med tanke på instrumenteringen av sine symfonier. Wagner er på mange måter et symbol for tysk nasjonalisme og Mahler var som nevnt tidligere en stor tilhenger av Wagner. Hvis man ser på instrumenteringen til Mahlers tredje symfoni¹¹⁶ minner den sterkt om noe man kunne funnet i Wagners store operaer. Dette binder oss opp mot det som jo Mahler var en så stor tilhenger av, nemlig den tyske nasjonalismen, og Wagner var en sentral del av denne bevegelsen.

I den første symfonien får vi det første møtet med Mahlers grunnleggende identitet, som vi tidligere etablerte som en blanding av det jødiske opphavet og den tyske kulturen som han var meget interessert i. Ut ifra den informasjonen som er samlet inn kan man si at det er her malen for Mahlers tidlige symfonier blir lagt, og vi får en balanse mellom den tyske musikkulturen og Mahlers egne jødiske røtter. Videre får vi en hyllest til natur i symfoniens første sats, der betegnelsen «Wie ein Naturlaut» - som en lyd av natur - brukes, og som på mange måter definerer en del av stemningen i de tre første symfoniene.

¹¹⁶ Mahler 1974

De tre første symfoniene er kraftig orkestrert, noe som gir oss assosiasjoner til Wagner, mens bruken av kor i den andre symfonien gir oss tilknytninger til Beethovens niende symfoni. Dette bringer oss tilbake til nok et element som ble diskutert i det forrige kapittelet, nemlig kritikken mot ham som oppsto mot hans mektige instrumentering. Selv om det tilfellet som ble diskutert i det forrige kapittelet angikk den sjette symfonien, er den tredje symfonien minst like mektig instrumentert som den, som bringer oss videre til et annet aspekt som ble diskutert: Mahlers store forventninger. Det at Mahler skrev for så store ensembler viser oss hvor ambisiøs han var, og muligens også en viss grad av selvsikkerhet. Som nevnt tidlig i oppgaven var Mahler veldig stolt av sin første symfoni, og stolthet og selvsikkerhet er to elementer som hører godt til hverandre.

Mahlers andre symfoni er den første hvor han tar i bruk sangsolister og kor som inventarer i orkesteret. Det gir oss større grunnlag til å finne ut om hvorvidt det er Mahlers identitet er representert eller ikke. Det at han bruker en tekst fra *Wunderhorn*-samlingen som sin fjerde sats viser oss hans tilknytning og fasinasjon for den tyske kulturen, som jo er sentralt for Mahlers identitet. Videre får vi Mahlers religiøse identitet servert til oss svart på hvitt med Klopstocks dikt *Auferstehn, ja Auferstehn*, og det at Mahler fullførte teksten vi hører i symfonien selv viser oss enda kraftigere hvor Mahlers religiøse ståsted var. Derfor er det trygt å si at Mahlers personlige religiøse identitet blir representert og stadfestet med hans andre symfoni.

I hans tredje symfoni får vi en videre hyllest til natur, der det tidligere programmet som Mahler tok vekk gir oss grunn til å anta dette. Den originale tittelen til symfonien var «En midsommerdags drøm», og introduksjonen til den første satsen ble kalt «Pans oppvåkning».¹¹⁷ I symfoniens fjerde sats bruker han også betegnelsen «Wie ein Naturlaut,» og det viser oss igjen en Mahler som har en fasinasjon for den tyske kulturen, og videre den tyske naturen. Hvis vi leser det originale programmet kan det også gi oss referanser til hans religiøse identitet, da den som nevnt ble kalt «Hva engler forteller meg». Det er i den tredje symfonien at vi får vårt første møte med det filosofiske aspektet av Mahler, der Nietzsches tekst blir brukt som tekst i den fjerde satsen. Det at Mahler velger å bruke Nietzsche her viser oss hvor stor hans beundring for Nietzsche var rundt denne tiden, og det andre komponister

¹¹⁷ Fischer 2003 s. 275

velger å bruke Nietzsche (jf. Strauss) viser oss videre hvor populær Nietzsche var for den generasjonen.

Det som er felles for de to første symfoniene er at det er her vi får hintene til Mahlers jødiske opphav. De er meget fremtredende de stedene i musikken de oppstår, og bidrar en god del til å på en måte definere musikken vi hører i de respektive satsene de er i. Det er de satsene som skiller seg ut fra sine respektive symfonier. Det at det i disse tilfellene er disse spesielle passasjene som gir oss assosiasjoner til den jødiske delen av hans opphav kan hinte til at Mahler faktisk *ville* at det skulle vises i musikken hvor han kom fra. Det finns derimot ikke noen spesifikk informasjon på at det var akkurat det han ville, så på det punktet kan vi bare spekulere.

Som nevnt tidligere var det Mahlers fasinasjon for Wagner og Nietzsche som var med på å underbygge den tyske delen av identiteten hans. Videre er det hans interesse i tysk litteratur som også bidrar til dette, og dette benytter han ytterligere i sine symfonier, der bruken av *Wunderhorn*-sangene er et prakt eksempelpå dette. Videre brukte han også Goethes tekster i sin musikk, og i den andre delen av sin åttende symfoni fra 1906 (premiert i 1910) bruker han tekst fra den siste delen av Goethes *Faust* som tekst i for koret og sangsolistene.¹¹⁸ Dette viser tegn på at eksisterende tysk litteratur var en viktig inventar i dannelsen av flere av hans symfonier og verker, og at de videre la grunnlag for flere av hans symfonier.

I musikken får vi altså assosiasjoner fra alt dette, både fra den jødiske og den tyske delen av hans identitet. Dog hører vi ikke mye til den bøhmiske del av hans opphav, som kan forklares med at han ikke ble så veldig utsatt for den, ettersom han vokste opp i en stort sett tysk by. De litterære og filosofiske delene til Mahler kommer frem som sangtekster i flere av symfoniene, og legger også grunnlag for noen av de rent instrumentale satsene, der f. eks *Des Antonius von Padua Fischpredigt* fra *Wunderhorn*-samlingen inspirerte den tredje satsen i hans andre symfoni. Dette er de spor man finner av Mahlers identitet i musikken.

¹¹⁸ Fischer 2003 s. 521

Konklusjon og avslutning

Etter å ha studert Mahlers musikk, og lest gjennom flere tekster angående komponisten kan det med trygghet sies at ja, Mahler lot sin identitet bli gjenspeilet i musikken. Det er de mer fremtredende elementene av det jødiske som skiller seg ut, men de opptrer så få ganger at det er lett å si at det ikke var en så stor del av Mahlers liv. Mahler var jo ikke en praktiserende jøde, og da gir det oss et tryggere grunnlag for å si at det er den tyske delen av identiteten vi får høre mest av. Den tyske delen av identiteten er fremtredende innenfor musikken, og det er assosiasjonene til Wagner, Beethoven og Schubert, bruken av Nietzsche og Goethe, og andre tysk/østerrikske dikt og barnesanger som gjør at vi kan trekke denne slutningen.

Mahler som en jødisk komponist i Wien, der antisemittiske holdninger reiste seg, måtte på mange måter jobbe for at hans bakgrunn som jøde ikke skulle overskygge den personen han var. Han maskerte det godt med hans bruk av kristne tekster, og hans andre symfoni med tekst av Klopstock viser oss hans egentlige religiøse ståsted. I årene etter hans død kan man si at dette var forgjeves, ettersom det var sann han ble husket, men i dagens mer tolerante samfunn har Mahlers musikk blitt tatt opp igjen og blitt en sentral del av vårt moderne konsertrepertoar.

Referanseliste

- Barham, Jeremy. (Red.). (2007) *The Cambridge Companion to Mahler*. New York: Cambridge University Press
- Burkholder, Peter J.; Grout, Donald Jay; Palisca, Claude V. (2014) *A History of Western Music*. W. W. Norton Company: New York og London
- Filler, Susan Melanie. (2000). "Mahler as a Jew in the Literature". *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, bind 18, s. 62-78
- Fischer, Jens Malte (2003) *Gustav Mahler*, New Haven og London: Yale University Press. Stewart Spencer (overs.)
- Franklin, Peter (2001). Mahler, Gustav. *Grove Music Online*, hentet fra <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040696>
- Johnson, Julian. (2009). *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*. New York: Oxford University Press

- Mahler, Alma. (1971). *Erinnerungen an Gustav Mahler/Gustav Mahler, Briefe an Alma Mahler*. Frankfurt-am-Main, Berlin: Ullstein
- Mahler, Gustav. (1967). *Symphonie no. 1 in D-dur*, Wien og London: Universal Edition. (Opprinnelig utgitt 1889, revidert i 1909)
- Mahler, Gustav. (1971). *Symphonie no. 2 in c-moll*, Wien og London: Universal Edition. (Opprinnelig utgitt 1894).
- Mahler, Gustav. (1974). *Symphonie no. 3 in d-moll*, Wien, London og Zurich: Universal Edition. (Opprinnelig utgitt 1896).
- New York Philharmonic. (2020, 4. juni). *Gustav Mahler*, hentet fra <https://nyphil.org/about-us/artists/gustav-mahler>
- Niekerk, Carl. (2010). *Reading Mahler: German Culture and Jewish Identity in Fin-de-Siècle Vienna*. Rochester, NY: Camden House.
- Schumann, Karl. (1978). *Gustav Mahler*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. Arnfinn Bø-Rygg (overs)
- Svendsen, Trond Olav: Leonard Bernstein i *Store norske leksikon*. Hentet 15. mai 2020 fra https://snl.no/Leonard_Bernstein
- Younes, Susan. (1986). *Schubert, Mahler and the Weight of the Past: 'Lieder eines fahrenden Gesellen' and 'Winterreise'*, s. 256-268
- Wagner, Wilhelm Richard. (1978). *Die Walküre*. New York: Dover Publications. (Opprinnelig utgitt 1870). Hentet fra http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP515493-PMLP4725-Wagner_-_Die_Walkure.pdf

Besetzung der Symphonie N^o 3 von Gustav Mahler.

1. Holzbläser.

a) Orchester: 1. 2. 3. 4. Flöte. — 3. u. 4. Flöte wechseln mit 1. u. 2. Piccolo. (An einer Stelle werden 4 Piccoli verwendet.)

1. 2. 3. 4. Oboe. — 4. Oboe wechselt mit Englisch Horn.

1. 2. 3. Clarinette in B. — 3. Clarinette wechselt mit Bassclarinette in B.

1. 2. Clarinette in Es. — 2. Clarinette in Es wechselt mit Clarinette in B. (t. womöglich doppelt besetzt.)

1. 2. 3. 4. Fagott. — 4. Fagott wechselt mit Contrafagott.

2. Blechinstrumente.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Horn in F.

1. 2. 3. 4. Trompete in F oder B. (2 andere hohe Trompeten womöglich zur Verstärkung heranzuziehen.)

1. 2. 3. 4. Posaune und Basstuba.

3. Schlaginstrumente.

1. 2. Pauke. Je drei Pauken.

1. 2. Glockenspiel. (klingen eine Oktave höher, als notiert.)

Tambourin. — Tamtam. — Triangel. — Becken (freihängend, durch ein zweites zu verstärken.)

Kleine Trommel. — Grosse Trommel.

Becken (an der grossen Trommel befestigt und mit derselben von einem Musiker geschlagen.)

Ruthe (auf das Holz der grossen Trommel geschlagen.)

4. Saiteninstrumente.

1. 2. Harfe. — Alle Streichinstrumente sehr stark besetzt; Contrabässe mit Contra C-Saite versehen.

b) Singstimmen: Alt-Solo. — Frauenchor.

c) In der Ferne aufgestellt: Posthorn in B. — Mehrere kleine Trommeln.

d) In der Höhe postiert: Vier (eventuell 5 oder 6) abgestimmte Glocken. — Knabenchor.

Die Symphonie zerfällt in zwei Abtheilungen. Abtheilung I umfasst den 1^{ten}, Abtheilung II den 2^{ten}, 3^{ten}, 4^{ten}, 5^{ten} und 6^{ten} Satz. Nach Abtheilung I eine grössere Pause.


Anmerkung: Vorschläge, Pralltriller und Doppelschläge sind durchaus als Auftakte zu behandeln. Alle Triller sind ohne Nachschläge auszuführen, falls solche nicht ausdrücklich notiert sind.

VI

INSTRUMENTE DES ORCHESTERS.

STREICHINSTRUMENTE: 16 erste und 16 zweite Violinen. (Vl.) —
12 Bratschen. (Br.) — 12 Violoncelle. (Vc.) — 8 Contrabässe. (Cb.)

HOLZBLASINSTRUMENTE: 3 grosse Flöten (Fl.) und 1 kleine Flöte
(kl. Fl.), zu welcher an einigen Stellen die dritte gr. Fl. als zweite
kl. Fl. hinzutritt. — 3 Hoboen (Hb.) und 1 Englisches Horn (Elh.),
welches letztere auch als 4^e Hoboe mitzuwirken hat. — 3 Clari-
netten (Cl.) und 1 Bassclarinette (Bcl.) in A- u. B-Stimmung. —
3 Fagotte (Fag.), von denen der dritte verschiedene Stellen in denen

das tiefe  erfordert wird, sobald das Instrument hierfür noch
nicht eingerichtet ist, durch einen Contrafagott zu ersetzen ist.

BLECHINSTRUMENTE: 8 Hörner*) (Hr.), von welchen vier Bläser ab-
wechselnd die 4 zunächst bezeichneten Tuben übernehmen, nämlich:
2 Tenortuben (Tt.) in B, welche der Lage nach den F-Hörnern
entsprechen, und demnach von den ersten Bläsern des dritten
und vierten Hörnerpaares zu übernehmen sind; ferner: 2 Basstuben
(Bt.) in F, welche der Lage der tiefen B-Hörner entsprechen, und
demnach am zweckmässigsten von den zweiten Bläsern der ge-
nannten Hörnerpaare geblasen werden.** — 1 Contrabasstuba. (Cbt.)
— 3 Trompeten (Tr.) — 1 Basstrompete. (Btr.) — 3 Tenor-, Bass-
Posaunen. (Pos.) — 1 Contrabassposaune (Cbp.), welche abwechselnd
auch die gewöhnliche Bassposaune übernimmt.

SCHLAGINSTRUMENTE: 2 Paar Pauken. (Pk.) — 1 Triangel. (Trg.)
— 1 Paar Becken. (Bck.) — 1 Rührtrommel. — 1 Glockenspiel. —

SAITENINSTRUMENTE: 6 Harfen.

*) Die mit einem + bezeichneten Noten sind immer von den Hornisten als ge-
stopfte Töne stark anzublasen.

**) In dieser, sowie in den folgenden Partituren sind die Tenortuben in *Es*, die
Basstuben in *B* geschrieben, weil den Tonsetzer diese Schreibart, namentlich auch zum
Lesen, bequemer dünkte: beim Ausschreiben der Orchesterstimmen müssen jedoch die im
Texte bezeichneten Tonarten von *B* und *F*, der Natur der Instrumente wegen, beibehalten,
die Noten demnach für diese Tonarten transponirt werden.

Besetzung der Symphonie N^o 3 von Gustav Mahler.

1. Holzbläser.

4) Orchester: 1. 2. 3. 4. Flöte. — 3. u. 4. Flöte wechseln mit 1. u. 2. Piccolo. (An einer Stelle werden 4 Piccolini verwendet.)

1. 2. 3. 4. Oboe. — 4. Oboe wechselt mit Englisch Horn.

1. 2. 3. Clarinette in B. — 3. Clarinette wechselt mit Bassclarinette in B.

1. 2. Clarinette in Es. — 2. Clarinette in Es wechselt mit Clarinette in B. (1. womöglich doppelt besetzt.)

1. 2. 3. 4. Fagott. — 4. Fagott wechselt mit Contrafagott.

2. Blechinstrumente.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Horn in F.

1. 2. 3. 4. Trompete in F oder B. (2 andere hohe Trompeten womöglich zur Verstärkung heranzuleihen.)

1. 2. 3. 4. Posaune und Basstuba.

3. Schlaginstrumente.

1. 2. Pauke. Je drei Pauken.

1. 2. Glockenspiel. (klingen eine Oktave höher, als notiert.)

Tambourin. — Tamtam. — Triangel. — Becken (freihängend, durch ein zweites zu verstärken.)

Kleine Trommel. — Grosse Trommel.

Becken (an der grossen Trommel befestigt und mit derselben von einem Musiker geschlagen.)

Ruthe (auf das Holz der grossen Trommel geschlagen.)

4. Saiteninstrumente.

1. 2. Harfe. — Alle Streichinstrumente sehr stark besetzt; Contrabässe mit Contra C-Salte versehen.

b) Singstimmen: Alt-Solo. — Frauenchor.

c) In der Ferne aufgestellt: Posthorn in B. — Mehrere kleine Trommeln.

d) In der Höhe postiert: Vier (eventuell 5 oder 6) abgestimmte Glocken. — Knabenchor.


Die Symphonie zerfällt in zwei Abtheilungen. Abtheilung I umfasst den 1^{ten}, Abtheilung II den 2^{ten}, 3^{ten}, 4^{ten}, 5^{ten} und 6^{ten} Satz. Nach Abtheilung I eine grössere Pause.

Anmerkung: Vorschläge, Pralltriller und Doppelschläge sind durchaus als Auftakte zu behandeln. Alle Triller sind ohne Nachschläge auszuführen, falls solche nicht ausdrücklich notiert sind.

INSTRUMENTE DES ORCHESTERS.

STREICHINSTRUMENTE: 16 erste und 16 zweite Violinen. (Vl.) — 12 Bratschen. (Br.) — 12 Violoncelle. (Vc.) — 8 Contrabässe. (Cb.)

HOLZBLASINSTRUMENTE: 3 grosse Flöten (Fl.) und 1 kleine Flöte (kl. Fl.), zu welcher an einigen Stellen die dritte gr. Fl. als zweite kl. Fl. hinzutritt. — 3 Hoboen (Hb.) und 1 Englischs Horn (Elh.), welches letztere auch als 4^e Hoboe mitzuwirken hat. — 3 Clarinetten (Cl.) und 1 Bassclarinette (Bcl.) in A- u. B-Stimmung. — 3 Fagotte (Fag.), von denen der dritte verschiedene Stellen in denen

das tiefe  erfordert wird, sobald das Instrument hierfür noch nicht eingerichtet ist, durch einen Contrafagott zu ersetzen ist.

BLECHINSTRUMENTE: 8 Hörner*) (Hr.), von welchen vier Bläser abwechselnd die 4 zunächst bezeichneten Tuben übernehmen, nämlich: 2 Tenortuben (Tt.) in B, welche der Lage nach den F-Hörnern entsprechen, und demnach von den ersten Bläsern des dritten und vierten Hörnerpaares zu übernehmen sind; ferner: 2 Basstuben (Bt.) in F, welche der Lage der tiefen B-Hörner entsprechen, und demnach am zweckmässigsten von den zweiten Bläsern der genannten Hörnerpaare geblasen werden.***) — 1 Contrabasstuba. (Cbt.) — 3 Trompeten (Tr.) — 1 Basstrompete. (Btr.) — 3 Tenor-, Bass-Posaunen. (Pos.) — 1 Contrabassposaune (Cb.p.), welche abwechselnd auch die gewöhnliche Bassposaune übernimmt.

SCHLAGINSTRUMENTE: 2 Paar Pauken. (Pk.) — 1 Triangel. (Trg.) — 1 Paar Becken. (Bck.) — 1 Rührtrommel. — 1 Glockenspiel. —

SAITENINSTRUMENTE: 6 Harfen.

*) Die mit einem + bezeichneten Noten sind immer von den Hornisten als gestopfte Töne stark anzublases.

**) In dieser, sowie in den folgenden Partituren sind die Tenortuben in *Es*, die Basstuben in *B* geschrieben, weil den Tonsetzer diese Schreibart, namentlich auch zum Lesen, bequemer dünkte: beim Ausschreiben der Orchesterstimmen müssen jedoch die im Texte bezeichneten Tonarten von *B* und *F*, der Natur der Instrumente wegen, beibehalten, die Noten demnach für diese Tonarten transponirt werden.

