DET HUMANISTISKE FAKULTET

KØBENHAVNS UNIVERSITET

Kandidatspeciale

Nikolaj Strands

Åben for fortolkning?

Mahlers *Niende Symfoni*, første sats – et studie i tilblivelser

Vejleder: Søren Møller Sørensen

Afleveret den: 04/02/14

Institutnavn:	Institut for Kunst- og Kulturvidenskab
Name of department:	Department of Arts and Cultural Studies
Afdeling:	Musikvidenskab
Section:	Musicology
Forfatter:	Nikolaj Strands
Titel og evt. undertitel:	Åben for fortolkning? Mahlers *Niende Symfoni*, første sats – et studie i tilblivelser
Title / Subtitle:	Open to interpretation? Mahler's *Ninth Symphony*, first movement – a study in becomings
Emnebeskrivelse:	Specialet omhandler første sats af Gustav Mahlers *Niende Symfoni* ud fra performativitetsteoretiske undersøgelser af analyser, fortolkninger, opførelser og indspilninger.
Vejleder:	Søren Møller Sørensen
Afleveret den:	4. februar 2014
Antal tegn:	190.717
Normalsider:	79,5

Indholdsfortegnelse

ENGLISH ABSTRACT **5**

INDLEDNING **7**

DEN PERFORMATIVE VENDING OG DEN SYMFONISKE MUSIK **11**

Performancebegrebets historiske udvikling **11**

Performativitetsteori og kunstvidenskab **16**

Performativitetsteori og musikvidenskab **18**

Værkbegreb, receptionsæstetik og tilblivelse **20**

Performativitet og det symfoniske **23**

ANALYSE, TOLKNING, PERFORMATIVITET **27**

Traditionelle tilgange til Mahlers musik **28**

Den store formstrid **29**

Erwin Ratz' læsning 29

Adornos læsning 31

Carl Dahlhaus' læsning 34

Guldbrandsens læsning **37**

Diskussion af Guldbrandsens læsning **39**

Analytisk reception efter 1991 39

Analyse, spil og performativitet 41

Musikalsk hermeneutik 44

Adorno mellem analyse og fortolkning 49

OPFØRELSE, OPTAGELSE, PERFORMATIVITET **53**

Værk og opførelse **53**

Mahler mellem komponist og dirigent **55**

Mahlers musik og den symfoniske opførelse **58**

Mahler og optagelser **63**

Boulez og Mahler **67**

Analytiske overvejelser 69

Boulez' Mahler-interpretationer 70

Boulez og studiet 74

AFSLUTTENDE BEMÆRKNINGER **79**

LITTERATUR **83**

Partiturer **89**

Diskografi **89**

BILAG 1: PARTITURUDDRAG **91**

BILAG 2: CD **97**

English abstract

Open to interpretation? Mahler's *Ninth Symphony*, first movement – a study in becomings

In this thesis, I examine the first movement of Gustav Mahler's *Ninth Symphony* from a contemporary point of view, asking what the music has *become* rather than focusing on historical context or the composer's biography and intentions. I draw on theories of performance and performativity in order to develop thoughts on the temporal and transitory aspects of the musical work, and I argue that the dynamics and openness highlighted in this way was already implicit in the way music, especially symphonic music, was discussed in the 19th century (chapter 1).

In Chapter 2, I examine several different analytical readings of the movement and I argue that Mahler's use of *variants* (Adorno) gives the movement a structural openness that assigns the analytical readings an important role in the constitution of the unity of the work, which amounts to a kind of performativity of the analytical process. I also discuss the question of analytical vs. hermeneutical readings and argue that in Mahler the tension between them is in a way composed into the music itself, thereby again giving importance to the reader and listener's interpretation.

In Chapter 3, I look into the impact of conductors, musicians and recording technology. I examine the relationship between work and performance and their interdependency, which especially in Mahler's music seems to be of great importance. I explore how performance can be seen as a kind of "topic" of the *Ninth Symphony* and how an aesthetic of performativity is thereby foregrounded which also seems be central to the concert hall experience. I also examine the recording as an aesthetic object and propose a model for analysis of recordings, that takes into consideration the different layers in the "recorded musical text" and their "authors", e.g. the composer, conductor, record engineer. I apply this model on two different recordings of the *Ninth* with conductor Pierre Boulez and discuss how different interpretations and recording "styles" constitute different "versions" of the music.

These different kinds of "readings" of the first movement show that the work is not static but evolves over time and thereby obtains a new kind of historicity. I argue that we have to broaden our ideas of reception theory with help from e.g. aesthetics of performativity, media theory, and deconstructionism to grasp how Mahler's music, although it somehow remains the same, is also always becoming something else.

Indledning

Seine Neunte ist höchst merkwürdig.
– Arnold Schönberg[1]

Ein seltsames Werk.
– Paul Bekker[2]

Gustav Mahlers *Niende Symfoni* hører til blandt de gådefulde mesterværker, som ikke alene har givet hovedbrud for samtiden, men også har været en udfordring for efterfølgende generationer. Symfonien er komponeret i 1909 og er det sidste værk, Mahler nåede at færdiggøre inden sin død i 1911. Af samme grund er det et af de værker, hvor der foreligger færrest kommentarer fra Mahler selv, hvilket ikke har gjort gådefuldheden mindre.[3] Arnold Schönberg udtrykker allerede dette et år efter Mahlers død i sin Prag-tale: Den niende er højst mærkværdig. Også Paul Bekker udtrykker noget lignende i sin bog om Mahlers symfonier fra 1921, der er blandt de tidligste bøger om Mahlers musik: Den *Niende* er et sælsomt værk. Næsten hundrede års forskning og en efterhånden meget rig opførelsestradition bekræfter, at denne musik har noget dragende ved sig, og at dens gåder stadig synes at tale til os.

Personlig var mit møde med den *Niende* af stor betydning, både for mit forhold til Mahlers musik, som jeg kom til netop gennem den *Niende*, og for min senere interesse i den del af det "klassiske" repertoire, som man ofte (måske ikke helt berettiget) betegner som *senromantisk* – groft sagt fra Wagner til Schönberg. Særligt den *Niendes* første sats, den store *Andante Comodo*, gjorde dybt indtryk på mig fra allerførste takt, hvor jeg følte mig af ramt en tone, som på den ene side var fuldstændig ukendt og gådefuld, og på den anden side syntes fuldstændig indlysende og "sand". Selvom Martin Heidegger ikke var musikkens mand, tænker jeg ofte tilbage på mødet med førstesatsen som et eksempel på den "Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit", som Heidegger skriver om sit kunstværksessay.[4] Mødet med førstesatsen åbnede i hvert fald verden op for mig på en radikal ny måde.

---

1 Schönberg 1966: 55.
2 Bekker 1921: 22.
3 Fischer 2011: 755ff.
4 Heidegger 1963: 25.

Denne specialeafhandling er motiveret af to ting: For det første en interesse for symfonisk musik i almindelighed og Mahlers symfonier i særdeleshed – en såvel teoretisk som æstetisk (interesseløs?) interesse, som har givet sig udslag i mit overordnede emne- eller stofvalg, og for det andet en stor interesse for musikæstetik og musikalsk receptions- og performativitetsteori. Jeg har særligt været interesseret i den paradoksale kendsgerning, at den vestlige kunstmusik igennem det meste af sin historie har været spændt ud mellem på den ene siden en idé om oprindelse – om komponist, værk, historisk kontekst, autenticitet – og på den anden side en idé om proces, som ikke alene kommer til udtryk i musikkens karakter af tonestrøm i tid, men også bl.a. i musikkens afhængighed at blive opført igen og igen og dens historiske karakter og dynamik.

Netop i forhold til førstesatsen af den *Niende Symfoni* synes disse to strømninger at konvergere: satsen, der for mig har været en vidunderlig personlig gåde, har siden sin opståen været en gåde for så mange andre – analytikere, fortolkere, komponister, dirigenter m.v. – at den er et oplagt valg for en undersøgelse af, hvordan symfonisk musik indgår i historiske og tidslige processer, der omformer den, påvirker den og gør den til noget andet og mere, end den oprindeligt var. Jeg har således ladet mig lede af en dobbelt erkendelsesinteresse, der nærmest minder om en slags hermeneutisk cirkel: Belysning af det almene, processualitet og performativitet i forbindelse med (symfonisk) musik, ud fra det specielle, førstesatsen af den *Niende Symfoni*, og omvendt belysning af det specielle, satsen, ud fra det almene, teorierne. Det er først og fremmest ud fra denne tanke, jeg har valgt kun at skrive om en enkelt sats, men at et speciale selvfølgelig af plads- og tidsmæssige grunde må indskrænke sit genstandsfelt, har selvfølgelig også spillet ind.

Den dobbelte erkendelsesinteresse har givet sig udslag i følgende problemformulering, som har informeret arbejdsprocessen: Hvordan kan forestillinger om performativitet i bred forstand belyse dynamikken i førstesatsen af Mahlers *Niende Symfoni* som æstetisk fænomen? Udover at jeg har valgt en enkelt sats som gennemgående "case", har jeg forsøgt at afgrænse min undersøgelse ved at tage udgangspunkt i performativitet, som det kommer til udtryk i forbindelse med musikalsk analyse og opførelse. Jeg har dog været tro mod problemformuleringens brede performativitetsbegreb og belyst analysen og den musikalske opførelse ud fra en række andre praksisser, der i sammenhæng med analysen og opførelsen også medskaber musikken.

Specialet er bygget op i tre hoveddele. I første kapitel undersøger jeg på et overordnet plan performativitetsbegrebet, dets historie og dets anvendelighed i forhold til symfonisk musik. I andet kapitel tager jeg udgangspunkt i satsens analysetradition for herigennem at belyse musikkens afhængighed

af sin læser og lytter. Jeg diskuterer også spørgsmålet om musikalsk hermeneutik. I tredje kapitel diskuterer jeg Mahlers musik imellem værk og opførelse, og jeg behandler også optageteknologiens betydning, som viser sig at have en enorm betydning for, hvad musikken er blevet i dag. Hvor andet kapitel tager udgangspunkt i førstesatsen og lader de teoretiske implikationer strømme herfra, tager tredje kapitel udgangspunkt i de teoretiske overvejelser for først efterfølgende at eksemplificere i den konkrete sats.

Specialets indhold er langt fra grundforskning, men snarere et forsøg på at bygge videre på, samle og formidle tanker, der i det store hele allerede findes. Særligt Erling Guldbrandsens skriverier går som rød tråd gennem specialet, og jeg ser mit projekt først og fremmest som et skrivearbejde, hvorigennem jeg har forsøgt at afklare, nuancere og perspektivere inden for den tankeverden, som Guldbrandsens tekster har åbnet for mig. Jeg håber den kan fungere på samme måde for læseren.

Der er skrevet ufatteligt meget om Mahler og hans musik, så hvilken relevans kan endnu et speciale have? Netop det enorme fokus på *personen* Gustav Mahler er efter min mening symbolsk for den krise den "klassiske" musik står i. Den musikhistoriske overlevering er værdifuld for vores kultur, men denne værdi kan kun indløses, hvis det gøres på nutidens præmisser. Mit lidt polemiske udgangspunkt er altså, at "klassisk" musik, selvom den selvfølgelig har en historie (der i sig selv kan være fantastisk interessant), først og fremmest er et fænomen, der hører nutiden til! De musikalske mesterværker er, hvad de er *blevet til* i dag, deres værdi hænger sammen med deres æstetiske betydning *for os*. Det betyder ikke, at fortiden er ligegyldig eller at værkerne er fuldstændig flygtige, men derimod at betydningen og stabiliteten af det fortidige på nietzscheansk vis beror på en nutidig *fortolkning*.[5] Man kan spørge om den spænding mellem oprindelse og proces, jeg allerede har nævnt, inden for den klassiske musik måske er tippet for meget mod oprindelsespolen og dermed har gjort musikkens relevans svær at forstå for alt for mange?

Dette problem er tydeligt i Mahler-receptionen. Ikke mindst i den biografiske tradition, hvor Henry-Louis de la Granges firebinds-biografi på over 4000 sider må betegnes som nærmest monstrøs, men også i den måde musikken formidles og markedsføres på i dagens Danmark. Da den *Niende* blev opført i DRs Koncerthus i 2012, kunne man bl.a. læse følgende på Koncerthusets hjemmeside:

> Mahler var en meget syg mand, da han skrev sin 9. Symfoni. Han havde haft dårligt hjerte længe, og han fik det ikke just bedre af at hans elskede hustru var ham utro, at deres datter døde og at han selv blev chikaneret væk fra sin stilling som chefdirigent i Wien. Livet ebbede ud for

[5] Se "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben", særligt §6, Nietzsche 1981: 135ff.

> ham, mens han var på toppen af sine evner. Den 9. Symfoni blev hans svanesang, og han døde, før han nåede at få opført musikken.[6]

Musikkens betydning er altså ikke alene skubbet tilbage til begyndelsen af forrige århundrede, den er solidt fæstnet til komponistens person og privatliv. ”Det er Mahlers afsked med verden”, står der et andet sted.[7] Prosaisk og i sidste øjeblik er der tilføjet: ”Thomas Dausgaard har meldt afbud til torsdags- og lørdagskoncerten med Mahlers 9. symfoni p.g.a. sygdom. Med ultrakort varsel har Michael Schønwandt overtaget koncerterne.”

Der er ikke noget ondt i at perspektivere til hverken den historiske kontekst eller til komponistens intention (eller sågar privatliv), men det er efter min mening problematisk, når det bliver reglen frem for undtagelsen, at man gentager de samme komponistmyter og psykologiseringer i stedet for at beskæftige sig med værket eller med den konkrete opførelsessituation – fx hvad det gør ved musikken, at den opføres af en operadirigent og Wagner-ekspert som Schønwandt frem for koncertdirigenten Dausgaard. Effektiv markedsføring skal selvfølgelig ikke være alt for flagrende i sit udtryk (og den biografiske musikforståelse synes at gå godt i spænd med vor tids celebritykultur!), men man kunne alligevel ønske sig, at der lidt oftere blev givet plads til eftertanken, dynamikken og åbenheden i musikken – og ikke mindst til lytteren, musikerne og dirigenten! Også i Mahler-forskningen er denne tendens udbredt, og dette speciale er i al beskedenhed et forsøg på at tage dette problem som udgangspunkt for et stykke akademiske arbejde, der selvfølgelig samtidig bygger på den videnskabelige tradition.

Alle oversættelser fra engelsk, tysk og norsk er holdt i original, mens franske citater er suppleret med en dansk oversættelse i fodnoten – min egen hvis intet andet fremgår. Alle kursiveringer i citater er originale.

---

6 Se http://www.dr.dk/Koncerthuset/Kalender/2012/januar/mahlers-9-5-jan.htm (tilgået 22. januar 2014)

7 Der er i øvrigt efterhånden konsensus inden for Mahler-forskningen om, at livet *ikke* ”ebbede ud” for Mahler i sommeren 1909, men at han tværtimod var mere aktiv end nogensinde. Se fx Fischer 2011: 755ff.

Den performative vending og den symfoniske musik

Teorier om ”performance”, ”det performative” og ”performativitet” har haft stor indflydelse på humanvidenskaberne de senere år, ja nogen taler sågar om en ”performativ vending” – altså et regulært paradigmeskift – inden for humaniora.[8] For kunstvidenskaberne og måske i særdeleshed for de traditionelt udøvende kunstarter, fx teater og musik, virker et sådan fokusskifte på samme tid lovende og bekendt.

De viser sig, når man kradser lidt i overfladen, at denne performative vending dækker over et mudret område af højst forskelligartede teoretiske positioner, ikke alene med rod i forskellige akademiske discipliner og filosofiske skoler, men også med forskellige formål. Det er måske mere berettiget at tale om forskellige performative vending*er*, der på forskellig vis kan ses som del af den bredere ”postmoderne vending” i sidste halvdel af det 20. århundrede.[9]

Netop denne bredde kan dog også fra et musikvidenskabeligt synspunkt ses som en styrke, idet den giver mulighed for en række forskellige (gensigt påvirkende) nytænkninger af fagfeltet i stedet for en erstatning af et gammelt verdensbillede med et nyt. I forhold til den symfoniske musik er bredden i den performative udfordring interessant. Flere af de teoretiske positioner korresponderer med problemer i studiet af den symfoniske musiks æstetik og historie. I dette kapitel vil jeg se nærmere på denne performative udfordring og på, hvordan den kan hjælpe os til at tænke musik, i særdeleshed symfonisk musik, anderledes.

Performancebegrebets historiske udvikling

Uwe Wirth har i en glimrende oversigtartikel beskrevet performancebegrebets vej gennem de akademiske discipliner fra sprogteorien og teatervidenskaben over litteraturteorien til antropologien og kønsstudier, og hvordan begrebet i dag er blevet en slags ”umbrella term”, der dækker over et bredt betydningsspænd:

> *Performanz* kann sich ebenso auf das *ernsthafte Ausführungen* von Sprechakten, das *inszenierende Aufführen* von theatralen oder rituellen Handlungen, das *materiale Verkörpern* von Bot-

[8] Guldbrandsen 2006: 140.
[9] Carlson 2003: 123ff.

> schaften im "Akt des Schreibens" oder auf die *Konstitution von Imaginationen* im "Akt des Lesens" beziehen.[10]

Sprogteoretisk begynder vi hos J.L. Austin, der i sine 1955-forelæsninger ved Harvard University, senere udgivet under titlen *How to do Things with Words*, grundlagde den såkaldte "talehandlingsteori". Her indførte han begrebet "performativ ytring" som betegnelse for en lang række sproglige fænomener, der ikke ligesom de såkaldte "konstative ytringer" først og fremmest udsiger noget om verden (og dermed kan være sande eller falske), men snarere *gør noget* igennem selve udsigelsen, fx "I name this ship the *Queen Elizabeth*".[11] Austin vender sig senere mod en anden beskrivelsesmåde, hvor begrebet performativ ytring transformeres til begrebet "illokutionær kraft", der ikke begrænses til de strengt performative udsagn. I stedet skelner han mellem "lokutionære" og "illokutionære" kræfter, hvor det første peger på den handling, *at* noget udsiges, mens den anden peger på handling, *igennem* at noget udsiges. Disse sproghandlinger skal ses som idealtyper, hvor forskellige sproglige aspekter er fremhævet, og det er Austins pointe, at de fleste faktisk forekommende ytringer i den rette sociale kontekst kan have aspekter af dem begge. Austins begrebsdannelse fik bl.a. betydning igennem John R. Searles videre arbejde med teorien; men også inden for den såkaldte diskursetik hos bl.a. Jürgen Habermas vandt talehandlingsteorien indpas.[12]

Interessant for begrebets videre udvikling er den kritik, som Jacques Derrida udsætter Austins teorier for i et foredrag fra 1972, senere udgivet under titlen "Signature Événement Contexte". Derrida tager fat i en central afgrænsning hos Austin, hvor han indskrænker sig til at tale om de performative ytringers brug i "alvorlige" sammenhænge. Austin skriver:

> […] a performative utterance will, for example, be *in a peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage, of if introduced in a poem, or spoken in soliloquy. This applies in a similar manner to any and every utterance – a sea-change in special circumstances. Language in such circumstances is in special ways – intelligibly – used not seriously, but in ways *parasitic* upon its normal use – ways which fall under the doctrine of *etiolations* of language.[13]

Da de performative ytringers "succes" afhænger af deres kontekst, betragter Austin altså brugen af dem i fx skuespil og poesi som "parasitær" på den normale sprogbrug. Den dekonstruktive kritik tager udgangspunkt i en omvending af denne forståelse, idet netop dette "parasitære" ved sprogets citerbarhed og iterabilitet betragtes som konstituerende for sprog overhovedet:

---

[10] Wirth 2002: 9.
[11] Austin 1971: 5.
[12] Wirth 2002: 17.
[13] Austin 1971: 22.

> Tout signe, linguistique ou non linguistique, parlé ou écrit (au sens courant de cette opposition), en petite ou en grande unité, peut être *cité*, mis entre guillemets ; par là il peut rompre avec tout contexte donné, engendrer à l'infini de nouveaux contextes, de façon absolument non saturable. Cela ne suppose par que la marque vaut hors contexte, mais au contraire qu'il n'y a que des contextes sans aucun centre d'ancrage absolu. Cette citationnalité, cette duplication ou duplicité, cette itérabilité de la marque n'est pas un accident ou une anomalie, c'est ce (normal/anormal) sans quoi une marque ne pourrait même plus avoir de fonctionnement dit « normal ». Que serait une marque que l'on ne pourrait pas citer ? Et dont l'origine ne saurait être perdue en chemin ?[14]

Hvad man med Wirth kan kalde sproghandlingens mulige "sceneskift",[15] anser Derrida altså for konstituerende for sproget som sådan og ikke som en parasitær eller ikke-normal brug, der skal ses bort fra. Dermed åbnes for det fokusskifte fra en sprogfilosofisk til en mere litteraturteoretisk tilgang, som generelt er kendetegnende for Derrida og dekonstruktivismen og som leder os til performancebegrebets brug i litteraturteorien.

Det er formentligt den selvreferentialitet, som kommer til udtryk i de illokutionære ytringer, der har gjort performativitetsbegrebet interessant for litteraturteorien, idet den i litteraturens verden lader sig omsætte til en mere almen interesse for de sproglige procedurers egen dynamik; netop den poetiske tekst er i streng forstand, hvad den selv udsiger.[16] Den nok mest eksplicitte henvisning til performativitetsbegrebet findes hos Roland Barthes, der i sin berømte artikel, "La mort de l'auteur" fra 1967 direkte henviser til Austins forestilling om performative sproghandlinger. Barthes kritiserer den traditionelle litteraturforståelse og -kritik, hvor forfatteren og hans intention står som garant for værkets betydning, til fordel for en mere processuel og dynamisk tekstforståelse inspireret af den franske modernistiske tradition med digteren Stéphane Mallarmé i spidsen. Hvor den klassiske forfatter gik forud for sit værk, udtrykte sig igennem det, nærede det, gælder det omvendte for den *moderne skribent/skriver* (*scripteur*):

> Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation ; et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant.* C'est que (ou il s'ensuit que) *écrire* ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, de "peinture" (comme disaient les

---

[14] Derrida 1972b: 381. "Ethvert tegn, lingvistisk eller ikke-lingvistisk, talt eller skrevet (i den gængse betydning af denne modsætning), som lille eller stor enhed, kan *citeres*, sættes i anførselstegn; Derved kan det bryde med enhver given kontekst, frembringe nye kontekster i det uendelige på en absolut umættelig måde. Dette indebærer ikke at mærket er noget værd uden for kontekst, men tværtimod at der kun er kontekster uden noget absolut forankringscentrum. Denne citerbarhed, denne fordobling eller dobbelthed [også tvetungethed/falskhed], denne mærkets iterabilitet er ikke en tilfældighed eller en anomali, den er det (normale/unormale), uden hvilken et mærke ikke engang længere kan have nogen såkaldt "normal" funktion. Hvad ville et mærke være som man ikke kunne citere? Og hvis oprindelse ikke kunne mistes på vejen?"

[15] Wirth 2002: 19.

[16] Wirth 2002: 25.

> Classiques), mais bien ce que les linguistes, à la suite de la philosophie oxfordienne, appellent un performatif [...][17]

Skriveprocessen er altså ikke afbildende eller repræsenterende, men et arbejde i det sproglige her og nu, hvor skriveprocessen og dens performativitet står i fokus. Dermed bliver teksten et rent sprogligt funderet væv af citater, hvor ingen kan siges at stamme fra forfatteren, men altid må ses som imitation af fortidige gestus. Hermed *fødes læseren* – for stedet, hvor dette mylder af *écritures*, der taler i munden på hinanden, samler sig, det er netop hos læseren: ”[...] le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination [...][18] Læserens rolle i denne proces er mere udførligt beskrevet i Barthes' andet berømte essay, ”De l'œuvre au texte” fra 1971, hvor netop læsningen som *aktiv proces* fremhæves. I modsætning til det ”værkagtige” kan det ”tekstlige” ved litteraturen kun fremtræde, når læsningen bliver en medproduktion: ”*Le Texte ne s'éprouve que dans un travail, une production*.”[19] Barthes henviser ikke direkte til Austin i forbindelse med denne *læsehandling*, men han bruger dog en performativ (og musikalsk!) metafor, nemlig det *at spille* (*jouer*, der også kan betyde at lege):

> ”Jouer” doit être pris ici dans toute la polysémie du terme: le texte lui-même *joue* (comme une porte, comme un appareil dans lequel il y a du ”jeu”); et le lecteur joue, lui, deux fois: il *joue au* Texte (sens ludique), il cherche une pratique que le re-produise; mais, pour que cette pratique ne se réduise pas à une *mimésis* passive, intérieure (le Texte est précisément ce qui résiste à cette réduction), il *joue le* Texte; il ne faut pas oublier que ”jouer” est aussi un terme musical;”[20]

Læseren spiller eller leger således tekst i betydningen ”aktivitet” eller ”praksis” (jouer au Texte). Men for at denne spillen tekst ikke bare skal ses som passiv mimesis, insisterer Barthes på, at læseren også spiller teksten, som en musiker ”fortolker” et nodebillede (jouer le Texte). Dette skal ikke bare forstås i traditionel forstand:

---

[17] Barthes 1994a: 491. ”Helt modsat fødes den moderne skribent med sin tekst, han er på ingen måde udstyret med et væsen, der skulle gå forud for eller overgå hans skrift, han er på ingen måde det subjekt, hvis prædikat skulle være hans egen bog: der er ingen anden tid end udsigelsens, og enhver tekst skrives *her* og *nu*. Det er fordi (eller det følger at) det at *skrive* ikke længere kan betegne en operation, der registrerer, konstaterer, repræsenterer, der ”afbilleder” (som Klassikerne sagde), men snarere er, hvad lingvisterne i kølvandet på Oxford-filosofien kalder en performativ [...]” (Barthes 2004: 179)

[18] Barthes 1994a: 495. ”Læseren er selve det rum, hvor alle de citater, skriften udgøres af, indskriver sig, uden at nogen af dem går tabt; tekstens enhed ligger ikke i dens ophav, men i dens destination [...]” (Barthes 2004: 183)

[19] Barthes 1994b: 1212. ”Teksten erfares kun gennem et arbejde, en skabelse.” (Barthes 2004: 259)

[20] Barthes 1994b: 1216. ””Spille” skal her tages i termens mangfoldige betydning: Teksten selv spiller (forskyder sig som et apparat, der er i svingninger); og læseren spiller på sin side dobbelt; han spiller Tekst (i ludisk betydning) og søger en praksis, der genskaber den; men for at dette spil ikke reduceres til en passiv indre mimesis (Teksten er netop det, der gør modstand med en sådan reduktion), spiller han Teksten; man må huske på, at ”spille” også er en musikalsk term;” (Barthes 2004: 267)

> On sait qu'aujourd'hui la musique postsérielle a bouleversé le rôle de l'"interprète", à qui il est demandé d'être en quelque sorte le coacteur de la partition qu'il complète, plus qu'il ne l'"exprime". Le Texte est à peu près une partition de ce nouveau genre : il sollicite du lecteur une collaboration pratique.[21]

Teksten svarer altså nærmere til et "post-serielt" partitur, hvor musikeren ikke bare udtrykker partituret, men fuldender det i sin aktive medskaben.

Denne receptionsteoretiske anvendelse af performativitetsbegrebet findes også hos Richard Ohmann og Wolgang Iser, men den er også blevet skærpet inden for den dekonstruktivistiske litteraturteori, hvor performancebegrebet har haft betydning fx hos Paul de Man. Forbindelsen til Derridas Austin-kritik er her åbenbar, idet netop sproget, skriften og tekstens grundlæggende virkemåde er helt central for denne type litteraturteori.[22]

Man kan ifølge Wirth se spørgsmålet om sprogets iterative karakter, som var central i Derridas kritik, som det sted, hvor den kulturvidenskabelige "genopdagelse" af performancebegrebet tager fat, idet netop fokus på gentagelsen af bestemte sproglige og kropslige handlinger i forskellige situationer er centralt for såvel studiet af ritualer, "hverdags-performance" og teater. Wirth peger bl.a. på Ervin Goffmans rammeanalyser og Viktor Turners undersøgelser af teater og ritualer som eksempler på, hvordan performance bliver central for forståelse af social handlen i bred forstand.[23] Også Richard Schechners "performance studies" beskæftiger sig med dette "in-between" mellem teater og antropologi.[24]

Det kropslige aspekt spiller en afgørende rolle i disse teorier, og dette fokus finder vi også i nyere teatervidenskab, ikke mindst i Erika Fischer-Lichtes nyklassiker, *Ästhetik des Performativen* fra 2004, hvor hun forsøger at tematisere de specifikt performativt-æstetiske kvaliteter ved performancekunst og postdramatisk teater.[25] Det er Fischer-Lichtes udgangspunkt, at den performative vending i 60'ernes kunst peger på en ny situation, der udfordrer den traditionelle æstetiske teori, nemlig en overgang fra værkets til *begivenhedens* kategori og dermed en opløsning eller opblødning af dikotomierne subjekt/objekt, skuespiller/publikum, materiale/tegn m.v. Det betyder, at såvel hermeneutisk som semiotisk baseret æstetisk teori kommer til kort, da de materielle, kropslige og affekti-

---

[21] Barthes 1994b: 1216. "[...] som bekendt har den postserielle musik i dag vendt op og ned på "fortolkerens" rolle, han opfordres nu på en måde til at være medforfatter til partituret, som han fuldender snarere end at "udtrykke". Teksten er noget i retning af et partitur af denne nyt type: Den inciterer læseren til et praktisk samarbejde." (Barthes 2004: 268)

[22] Wirth 2002: 25ff.

[23] Wirth 2002: 34ff.

[24] Schechner 2003: 19.

[25] Fischer-Lichte 2004.

ve aspekter i de performative kunstarter går forud for tegn- og sprogbaseret betydningsdannelse.[26] Centralt står som nævnt spørgsmålet om kroppens betydning for det performative, hvad enten det angår den kropslige "Ko-Präsenz" af skuepillere og tilskuere,[27] forholdet mellem publikums kroppe indbyrdes og med det omgivende rum[28] eller spændingen mellem skuespillerens "fænomenale legeme" og "semiotiske krop", altså mellem skuespillerens rent legemelige "væren-i-verden" og kroppens funktion som tegnbærer i et kunstnerisk betydningssystem.[29] Det er Fischer-Lichtes grundlæggende tese, at performancekunsten i særlig grad stiller det kropslige op som problem, og at en performativitetsæstetik, der vil indfange dette, må tage udgangspunkt i opførelsens begivenhedskarakter: "Die Aufführung hat [...] ihre spezifische Ästhetizität in ihrer Eregnishaftigkeit."[30]

Fischer-Lichtes performative æstetik repræsenterer den sammenkobling, der har fundet sted mellem den sprog- og litteraturteoretiske og den antropologisk-teatervidenskabelige brug af performancebegrebet. Det er ifølge Wirth herigennem, at begrebet i dag har fået udvidet sit betydningsspænd, så det nu fremstår nærmest allestedsnærværende. Som han skriver:

> Die kulturwissenschaftliche "Entdeckung des Performativen" liegt demnach darin, daß sich alle Äußerungen immer auch als Inszenierungen, das heißt *als Performances* betrachten lassen. Der universalpragmatische Anspruch wird gewissermaßen in eine universaltheatralische Betrachtungsweise moduliert.[31]

Performance forstået som *opførelse* bliver altså den nye "umbrella term", som alt kan indordnes under. Det er også denne forståelse af performancebegrebet, der ligger til grund for Judith Butlers teorier om kønsidentitetens performative konstituering, som jeg dog ikke komme nærmere ind på her.

Performativitetsteori og kunstvidenskab

Fra Uwe Wirths brede pensel vender jeg mig nu mod Camilla Jalvings mere specifikke overvejelser over performativitetsbegrebets anvendelse inden for kunstens verden i bogen *Værk som handling* fra 2011 – "en undersøgelse af *performativitetsbegrebet* ud fra analyser af nyere billed-, installations- og performancekunst"[32] Jalvings brug af det brede performativitetsbegreb i forbindelse med kunst-

---

[26] Se "Begründung für eine Ästhetik des Performative", Fischer-Lichte 2004: 9-30.
[27] Fischer-Lichte 2004: 58ff.
[28] Fischer-Lichte 2004: 188ff.
[29] Fischer-Lichte 2004: 129ff.
[30] Fischer-Lichte 2004: 55.
[31] Wirth 2002: 39.
[32] Jalving 2011: 14.

arter, der ikke er udøvende i traditionel forstand, har været inspirerende for min egen anvendelse af denne bredde i forhold til Mahlers musik.

Som titlen antyder, forsøger Jalving at tænke de behandlede værker som interagerende og handlende i stedet for bare som værende:

> Svaret på, hvad værket *er*, vil i så fald være, at værket er, hvad det *gør*. Som beskuere må vi derfor orientere os, ikke kun mod *hvad* værket er, men også *hvordan* det er. Det vil sige mod, hvordan det virker, hvordan det stiller sig selv frem og ikke mindst, hvordan jeg selv som betragter interagerer med det."[33]

Jalving arbejder altså med et performativitetsbegreb, som inkluderer, hvad værkerne selv gør, hvordan de "virker", men i lige så høj grad hvad betragteren, kritikeren og forskeren gør ved værkerne. Dette brede performativitetsbegreb giver mulighed for at stille nogle nye spørgsmål til kunstvidenskabens "praksis og erkendelsesgrundlag", fx hvordan og i hvilken kontekst betydningdannelse finder sted, hvad værket består af, hvor dets grænser går og til forholdet mellem betragter og betragtet, subjekt og objekt.[34] Disse spørgsmål skal ses som udfordringer til en traditionel kunstvidenskab, hvor "meget af den kunsthistoriske litteratur, særligt den bredt formidlende, stadig [er] baseret på en hermeneutisk orienteret diskurs og en tekstbaseret kulturforståelse. En kulturforståelse, der indskriver værket som referentielt repræsenterende en "verden", som kan aflæses i værket eller forklares ud fra kunstnerens intentioner."[35] (En tilgang vi genkender inden for musikkens verden.) Dette kan særligt være et problem i forhold til dele af samtidskunsten, særligt performancekunsten, hvor den traditionelle kunstforståelse radikalt udfordres. Performancekunsten og dens potentiale for betydningsdannelse risikerer at blive misforstået eller måske gjort helt uforståelig. Men Jalvings bog handler ikke kun om performancekunst i streng forstand. Det er afgørende, at performativiteten på samme tid er et specifikt fænomen og en mere generel synsmåde, der kan bruges i forhold til al kunst:

> [...] disse eksplicit performative værker [...] er nødvendige, fordi de kan være med til at synliggøre nogle pointer angående performativitet, som mindre eksplicitte værker ikke kan demonstrere. Pointer, som vel at mærke også har relevans for disse mindre eksplicit performative værker.[36]

For Jalving er performativitet altså både et tema i værkerne, men samtidig også udgangspunktet for den analytisk metode hun går til værkerne med. Man kan indvende, at Jalving her benytter sig af en

---

[33] Jalving 2011: 14.
[34] Jalving 2011: 17.
[35] Jalving 2011: 16.
[36] Jalving 2011: 19.

historiemodel kendt fra bl.a. Peter Bürger, hvor avantgarden (her samtids- og performancekunsten) bliver det historiske moment, der giver os mulighed for at se kunstens ”sande natur” (her dens performativitet), og dermed bliver en slags ”vejviser” for kunstvidenskaben.[37] Musikvidenskabens alliance med den musikalske avantgarde er heldigvis ikke nogen selvfølge mere, og at jeg fører Jalvings tilgang over på Mahler, der i en vis forstand er musikalsk mainstream, giver også mulighed for at udfordre denne efterhånden lidt slidte historiemodel. Uanset hvad er den metodologiske konsekvens, Jalving drager, interessant og også, som vi skal se, anvendelig i forhold til musik: ”Man kunne kalde kunstværket et sted for fortolkningshandlinger, det vil sige et sted, der ikke bare fortolkes, men også virker tilbage på det, som fortolkes, og måden, der fortolkes på.”[38]

Inden jeg går videre, vil jeg kort kommentere på de anvendte begreber. Som Jalving påpeger, kan man skelne mellem begreberne ”performance”, ”performativ” (som substantiv) og ”performativitet”, hvor ”performance” først og fremmest relateres til den ovenfor nævnte kultur- og teatervidenskabelige brug af begrebet, ”performativ” relateres til sproghandlingsaspektet og ”performativitet” knyttes til Derrida og Butlers brug, men også samler op på de to første begreber. Begrebet ”performance” har på dansk strengt taget kun én betydning, nemlig kunstformen ”performance”. På engelsk, og særlig på musikkens område, har ordet dog en lang bredere betydning, der også inkluderer ”opførelse”, ”interpretation” (musikerens ”tolkning”), ”fremførelse” m.v., hvilket også medfører at ”performance studies” får en ret bred betydning.[39] Jeg vil så vidt muligt bruge de danske betegnelser i det følgende, men en vis sprogforvirring er dog en del af sagen og kan derfor ikke helt undgås.

Performativitetsteori og musikvidenskab

Performativitetsteori i den brede forstand skitseret ovenfor har ikke for alvor slået igennem inden for musikvidenskaben. Opførelsesstudier (”performance studies”, ”Interpretations-Studien”) har en del år på bagen inden for såvel historisk musikvidenskab som populærmusikstudier, og også den kønsteoretiske forståelse af performativitet har haft en vis gennemslagskraft.[40] Men det brede performativitetsbegrebs anvendelse i en musikæstetisk og kunstmusikalsk sammenhæng er meget sparsom. Søren Møller Sørensens artikel, ”Studiet af det performative. Begreb og projekt”, forsøger at favne denne bredde, men han vægrer sig i sidste instans fra at benytte sig af den analytisk. I stedet bliver konklusionen: ”*Diskussionen om det performative repræsenterer for musikvidenskaben en*

---

[37] Bürger 1974.
[38] Jalving 2011: 20.
[39] Sørensen 2004: 81n1.
[40] Se Cook 2001: 239ff, Danuser 1992 samt fx Cusick 2001: 476.

invitation til en fornyet og mere fokuseret beskæftigelse med musikudøvelse som praksisform."[41] At musikudøvelsen kommer i fokus, når man taler om performativitet og musik, er naturligt, når man tænker på musikkens karakter af udøvende kunstart. Jeg vil dog gå lidt anderledes til værks og ligesom Jalving forsøge at applicere det brede performativitetsbegreb i en kunstmusikalsk sammenhæng og forbinde det med nogle af de æstetikteoretiske overvejelser, der findes inden for dette felt.

Min forståelse af, hvad det vil sige at bedrive musikvidenskab som kunstvidenskab, er grundlæggende inspireret af Carl Dahlhaus' overvejelser i *Grundlagen der Musikgeschichte* fra 1977[42]. Afgørende er her Dahlhaus' dobbelte forståelse af den musikvidenskabelige "genstand" som *både* historisk dokument *og* musikalsk kunstværk. Musikken er altså på en og samme tid et fænomen, der underlægges historisk-videnskabelig behandling, og et musikalsk værk, der står for os i sin "ästhetische Präsenz".[43] Der er tale om en cirkelstruktur, for den historisk-videnskabelige tilgang til musikken hviler på (eller *bør* hvile på) kunstteoretiske præmisser, som igen er historisk bestemte.[44] Jeg tager udgangspunkt i denne dialektik mellem "videnskabeligt objekt" og "æstetisk fænomen", uden at jeg af den grund hverken føler mig bundet af Dahlhaus' musikalske "smag" (min tilgang til fx jazz og populærmusik er principielt den samme), hans værkforståelse eller af hans videnskabelige metoder, hvor jeg insisterer på at supplere med andre og nyere teoretiske input. Cirkelstrukturen mellem æstetisk "Präsenz" og videnskabelig forståelse bliver dog stående og kræver, at vi både tænker æstetikken med i vores teori og anerkender, at vores æstetiske tilgang til musikken aldrig er umiddelbar, men altid historisk og teoretisk bestemt og dermed dynamisk.

Her er jeg særligt inspireret af Erling Guldbrandsens brug af performativitetsbegrebet. Han har ikke nogen samlet fremstillig af begrebets anvendelighed for musikvidenskaben, men han har meget rammende sammenfattet, hvordan begrebet kan bruges til at dynamisere forståelsen af musik inden for en æstetikteoretiske ramme:

> Despite its plurality of functions, the term "performativity" displays a deepening actuality in aesthetics and in arts. This may be seen as an indication of a general change from essentialist conceptions to a more dynamic understanding of the art work, which may eventually instigate a stronger interest in the temporal and transitory aspects of the work of art. Rather than focusing on "given" structural characteristics of the work, a performative perspective can enhance an inquiry into how the work takes on form through a play where the author, the performer, the in-

---

41 Sørensen 2004: 89.
42 Dahlhaus 1977.
43 Dahlhaus 1977: 12ff.
44 Dahlhaus 1977: 36ff.

terpreter, the reader, the spectator, or the listener are mutually conditioned by aesthetic practices, cultural processes, and regulations.[45]

Performativitet skal altså tages i den brede betydning, jeg allerede har skitseret, og kan altså ifølge Guldbrandsen ses som en forståelsesramme, der gør os i stand til at udfordre essentialistiske forståelser af den "givne musikalske genstand" til fordel for en mere dynamisk forståelse af det musikalske kunstværk eller den "ästhetische Präsenz", som Dahlhaus beskriver. Det, der særlig gør performativitetsbegrebet anvendeligt, er efter min mening den måde, vi kan få øje på sammenhænge mellem værket og en lang række af menneskelige *handlinger*, der på forskellig vis påvirker og lader sig påvirke af værket og herigennem, hvad enten det drejer sig musikeren, fortolkeren, læseren, beskueren eller lytteren, aktivt deltager i dets *tilblivelse.*

Værkbegreb, receptionsæstetik og tilblivelse

Man kan spørge, om den udfordring af værkbegrebet, som den skitserede performativitetsforståelse er udtryk for, adskiller sig væsentligt fra receptionsæstetikkens udfordring af selv samme værkbegreb?[46] Idéen om det musikalske (kunst)værk har inden for den musikvidenskaben stået i centrum for den videnskabelige diskurs siden fagets grundlæggelse i det 19. århundrede. Det, som har været diskuteret, har således været, hvordan dette musikalske kunstværk nærmere bestemt skulle forstås, og siden om denne værkforståelse ydede retfærdighed over for musikkens klingende realitet og dens historiske og institutionelle rammer. Lydia Goehr har i sin indflydelsesrige bog, *The Imaginary Museum of Musical Works* fra 1992, hævdet, at det værkbegreb, vi kender i dag, har sin oprindelse omkring år 1800, hvor det kommer til at fungere som "regulativt begreb", dvs. som et begreb, der er i stand til at regulerer den musikalske praksis i bred forstand.[47] Carl Dahlhaus har allerede i begyndelsen af 1980'erne på lignende vis beskrevet værket som "systematisk midtpunkt" for det, han kalder for den borgerlige musikkulturs "værkparadigme", som først med John Cages "anti-kunst" afsløres som en historisk betinget tilstand.[48] Denne forståelse af værket som en 1800-tals-kategori har på den ene side været kritiseret historisk-kronologisk, fx af tidlig musik-forskere, der mener at værkbegrebet kan dateres længere tilbage i historien (fx fra 1500-tallet), og af andre forskere, der mener, at det strenge værkbegreb først for alvor bider sig fast i slutningen af det 19. århundrede.[49] Endelig har forestillingen om værkbegrebets regulative eller altomfattende stilling i det 19. århund-

---

45 Guldbrandsen 2006: 141.
46 Se fx "Probleme der Rezeptionsgeschichte", Dahlhaus 1977: 237ff.
47 Goehr 2007: 89ff.
48 Dahlhaus 1982: 81ff. Også Dahlhaus er her inspireret af Peter Bürger.
49 Se fx Strohm 2000 og Samson 2001.

rede været kritiseret, idet det har været indvendt, at første halvdel af det 19. århundrede i såvel musiktænkning som -praksis i mindst lige så høj grad havde fokus på det opførelsesmæssige.[50]

Ligesom receptionsæstetikken, som vi har set, er faghistorisk forbundet med performativitetsteorien, har den også haft forbindelse til den udfordring af værkparadigmet, som diskuteres hos Dahlhaus. Jeg mener dog, at den performativitetsforståelse, som Guldbrandsens citat er udtryk for, kan supplere receptionsæstetikkens fokus på tekst, tolkning og betydning med andre perspektiver, der ikke alene gør os i stand til bedre at forstå musikken, men også kan tilnærme en traditionel (tysk) musikhistorieforståelse til såvel musiketnologien som musiksociologien. Som Nicholas Cook har påpeget i artiklen "We Are All (Ethno)musicologist Now", er den performative vending inden for den historiske musikvidenskab blandt de vigtigste årsager til, at vi i dag i langt højere grad end tidligere kan tale om en samlet musikvidenskab.[51] Jeg vil mene, at en sådan konvergens også kan ses i forhold til nyere strømninger inden for musiksociologien.[52]

Selvom udfordringen af statiske forestillinger om det musikalske værk er vigtige, kan man dog spørge, om det værkbegreb, som findes inden for den klassisk-romantisk(-modernistiske) tradition, er så lukket og udynamisk, som det antydes? Guldbrandsen påpeger i den ovenfor citerede artikel, at den dynamik som performativitetsbegrebet synes at indfange, måske ikke er så ny, når det kommer til stykket:

> Instead of heralding in some completely new paradigm of performativity, there seems to be a need to reintegrate central concepts from a longer tradition of musical aesthetics. Arguably, in the field of musicology, several related questions of performance practice, musical competence, cultural context, aesthetic constitution, and tacit, bodily knowledge are methodologically based on categories that have penetrated the discourse on music throughout the last two centuries or more. Although these premises may not always have been explicitly stated, I will claim that categories of performativity are implicit in existing concepts of 'work', 'musical form', 'interpretation', 'musical meaning', 'aesthetic experience', and 'tradition' (all of which are formative concepts that emerged in musicological thinking mainly through the 19th century).[53]

Det implicit performative perspektiv, der ligger i mange af begreberne i det 19. århundredes musikæstetik, har Guldbrandsen mere detaljeret udfoldet i artiklen "Verkets åpning. Om verkbegrep, estetisk erfaring og transcendens".[54] Jeg vil ikke komme nærmere ind på dette her, men blot med Guldbrandsen pege på, at begrebet om *tilblivelse* (*Werden* på tysk i modsætning til *væren* - *Sein*) i for-

---

[50] Se Sørensen 2007 og Samson 2001.
[51] Cook 2008: 55ff.
[52] Se fx Hennion 2012.
[53] Guldbrandsen 2006: 141.
[54] Guldbrandsen 2002.

bindelse med kunst er central i den romantiske tænkning fra Friedrich Schlegel til Nietzsche, hvor kunstværket, særligt inden for musik og poesi, netop forstås som noget flygtigt, bundet til en proces af evig genfortolkning.[55]

Guldbrandsen er generelt inspireret af det 20. århundredes såkaldte (franske) "forskelstænkning", og det er derfor påfaldende, at han ikke fører forestillingen om tilblivelse hos Nietzsche videre til den mest åbenlyse arvtager i det 20. århundrede, filosoffen Gilles Deleuze. Begrebet *tilblivelse* (*devenir*) er hos Deleuze, også i hans samarbejde med Félix Guattari, helt afgørende i forsøget på at gøre op med den vestlige filosofis fokus på *væren* og *identitet*, og det kan sammen med begrebet *forskel* i en vis forstand ses som grundlag for Deleuzes "ontologi". Som det også var tilfældet i romantikken, får kunsten hos Deleuze en afgørende rolle i dette opgør, da kunsten og ikke mindst musikken direkte beskæftiger sig med disse tilblivelser i sansningens verden. Vi kan altså ikke alene finde forløbere for en tilblivelsestænkning i romantikken og det 19. århundrede mere overordnet, men måske også spore en romantisk indflydelse i noget af det 20. århundredes mest radikale tænkning.[56]

Jeg vil dog ikke udfolde Deleuzes (og Guattaris) filosofi eller kunst- og musikforståelse nærmere her. Det, der interesserer mig, er ikke så meget kunstforståelsen, men mere den overordnede tænkemåde. Deleuze er en interessant filosof at *tænke med*, og jeg er inspireret af hans generelle tilgang til at tænke *forbindelser* og til at tænke genstandsfeltet (og tænkningen selv) *rhizomatisk* (eller netværksbaseret) og *anti-repræsentationelt*.[57] Simon O'Sullivan har i sin bog, *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought beyond Representation*, opsummeret, hvordan en sådan tænkning kan befrugte i hans tilfælde den kunsthistoriske praksis:

> Perhaps this might then be a job for a kind of art history, to reactivate the frozen event that is art, to map out the 'past' of the object but also the future potentialities; to map out the rhizomatic connections through time and space, and at the same time, everywhere and always to think about ourselves as being in rhizomatic connection with our objects of study and to allow these creative connections, these mappings, to transform such objects and ourselves.[58]

Det er på lidt samme måde, jeg ser performativitetsbegrebet og tilblivelsestænkningens anvendelse inden for musikvidenskaben. Jeg bruger dels performativitetsbegrebet i en lidt vag forstand, nær-

---

55 Guldbrandsen 2006: 164n44.

56 Se fx *Qu'est-ce que la philosophie?*, hvor kunsten, den ene af "tanken tre store former", dedikeres et særskilt kapitel, Deleuze & Guattari 2005: 163ff.

57 Deleuze & Guattari 1980: 9ff.

58 O'Sullivan 2007: 36-37.

mest som metafor for en tænkning, der forsøger at komme ”hinsides repræsentation”, dels som metodisk-teoretisk værktøjskasse til at sætte fokus på nogle af de forbindelser, musikken indgår i.

Performativitet og det symfoniske

Symfonien, den symfoniske musik eller mere abstrakt begrebet om ”det symfoniske” står centralt placeret i det 19. århundredes musikkultur og musikæstetik og forbinder sig på interessant vis til de implicitte performativitetsforestillinger, der som nævnt findes i det 19. århundredes musiktænkning. Også i forhold til diskussionen om værkbegrebet står symfonien centralt. Den symfoniske musiks *begreb* var i store dele af det 19. århundrede uløseligt forbundet med Beethovens symfonier, og det er ikke helt forkert at sige, at såvel værkbegrebet som den ”absolutte musik”, der, hvis man skal tro Carl Dahlhaus, blev en slags musikalsk paradigme for det 19. århundredes Centraleuropa,[59] i en vis forstand var centreret omkring Beethovens symfonik. Således bruger Lydia Goehr i sin værkbegrebsbog betegnelsen ”Beethoven-paradigmet” (med den *Femte Symfoni* som det emblematiske værk) for den ”regulative funktion”, som hun ser værkbegrebet har omkring år 1800.[60] For Dahlhaus står symfonien også i centrum for den absolutte musiks opståen omkring år 1800 – som han skriver: ”Das Anschauungsmodell, an dem um 1800 die Theorie der absoluten Musik entwickelt wurde, war die Symphonie [...]”.[61] I E.T.A. Hoffmanns berømte anmeldelse fra 1810 af Beethovens *Femte Symfoni* (der dog også priser Mozart og Haydn) kan man finde eksempler på denne (romantiske) symfoniforståelse, idet Hoffmann på den ene side fokuserer på instrumentalmusikkens, i særdeleshed symfoniens, mulighed for at udtrykke det *sprogligt uudsigelige*, det *uendelige* og den romantiske *længsel* og på den anden side synes at udtrykke (eller grundlægge?) nogle af de afgørende elementer i værkparadigmet: Det eksegetiske fokus på det i nodeteksten fikserede værk, analyse af værkets givne ”strukturer” og en vis form for organisme-tænkning m.v.[62] Særligt det sidste, tanken om værket som en *organisk enhed*, har både haft stor betydning i det 19. århundredes absolut musik-diskurs, hos fx Eduard Hanslick, og i det 20. århundredes analysepraksis.[63]

Lige så klart det er, at symfonien befinder sig inden for værkbegrebets og den absolutte musiks område, lige så tydeligt synes begrebet om det symfoniske også at have nogle momenter, der peger ud over dette område eller sågar sprænger det. Disse vil jeg mene allerede findes latent i den romanti-

---

[59] Dahlhaus 1979: 7ff.
[60] Goehr 2007: 205ff
[61] Dahlhaus 1979: 16.
[62] Hoffmann 1968: 34ff.
[63] Se Hanslick 1876 og Solie 1980.

ske symfoni- og Beethovenforståelse, men de folder sig først for alvor ud i genrens og musikæstetikkens udvikling i det 19. århundrede, i særdeleshed på baggrund af det som Wolfram Steinbeck har kaldt "Das Beethoven-Erlebnis": de ni ganske forskellige symfoniske "problemløsninger", som ved Beethovens død forelå som indbegrebet af, hvad man forventede af den symfoniske genre.[64] Steinbeck har opsummeret det symfoniske ideal, som står tilbage efter Beethovens død, i begrebet "Die Große Symphonie", som indeholder tre momenter, der synes at pege ud over den absolutte musik og værkparadigmets rammer.[65]

Det første, som Steinbeck sammenfatter med den billedkunstinspirerede overskrift "Gemälde für einen grossen Saal", udtrykker denne symfoniens grundlæggende "storhed", der først og fremmest kommer til udtryk i orkesterapparatets størrelse og dets karakter af "flerstemmighed" og pluralitet ("med symfonien befinder vi os i en stor forsamling, hvor alle taler"[66]), men også i den kunstneriske behandling, både hvad angår instrumentation og det formmæssige fokus på det store og bredt anlagte. Denne forståelse, der altså også vedrører det teatralske og det rumlige ved det symfoniske, peger tilbage på motiver hos Hoffmann (instrumentalmusikken som "ophøjet" i stedet for "skøn" kunst[67]) og symfonien som "Oper der Instrumente".[68]

Steinbecks andet moment, "Tonnovelle, Roman oder lyrisches Drama", er forståelsen af symfoniens musikalske proces som en form for dramatisk handling. Hvor konkret dette dramatiske indhold skulle forstås, fra en ren intern-musikalsk "poetisk" handling (eller "karakteristisk indhold") til et mere konkret programmatisk indhold ("tonemaleri", inddragelse af omverdenslyd), var omdiskuteret i tiden. Beethoven-symfonierne giver som bekendt flere modeller at vælge imellem. At symfonien skal forstås som drama, kræver også, at lytteren på en hel anden måde vier sin opmærksom til musikken og medskaber den i lytteprocessen. Også musikkritikeren får herigennem sin rolle som analytiker, fortolker og offentlig musikalsk meningsdanner. Også dette aspekt ligger latent hos Hoffmann, omend han ganske entydigt placerer sig på den rent-musikalske indholds side – programsymfonier er "[…] als lächerliche Verirrungen, mit gänzlichem Vergessen zu bestrafen."[69]

Det tredje moment, som Steinbeck kalder "Volksrepräsentation", hentyder til den symfoniske musiks masseappel og dens idealisering af forholdet mellem individ og fællesskab. På grund af symfo-

---

[64] Steinbeck 2002: 19ff.
[65] Steinbeck 2002: 28ff.
[66] W. Chr. Müller, parafraseret i Steinbeck 2002: 29.
[67] Hoffmann 1968: 36.
[68] Hoffmann 1968: 19.
[69] Hoffmann 1968: 34.

niens offentlige karakter (der hænger sammen med det første moment) og ikke mindst i forlængelse af Beethovens *Niende Symfoni* giver den symfoniske storhed sig udtryk i et ideal om et æstetisk fællesskab, en realisering af et humanitetsideal i såvel indre som ydre forstand.[70] Denne "masseforening", hvad enten den skal forstås republikansk, nationalistisk eller mere æstetisk-idealistisk, symboliseres i enkeltinstrumenternes og temaernes harmoniske forhold til helheden.

De tre momenter, der karakteriser det symfoniske ideal, som Beethovens arv gav anledning til, synes på hver sin måde at udfordre et autonomiæstetisk værkbegreb og den absolutte musik indefra. Det ser altså ud til, at vi kan supplere Erling Guldbrandsens almene romantiske tilblivelsesideal og den implicitte performativitet i de musikæstetiske kategorier såsom form, fortolkning, betydning, musikalsk oplevelse, med nogle specifikt symfoniske momenter, der også kan anskues ud fra et performativt perspektiv, hvad enten det hænger sammen med forholdet mellem orkester, sal og publikum, lytterens "medskaben" eller det humanistiske dannelsesideal.

Paul Bekker opsummerede i 1918 den symfoniske tradition som en udvikling, hvor arven fra Beethoven i det 19. århundrede blev fragmenteret i forskellige nationale og regionale traditioner for igen at samle sig hos Gustav Mahler.[71] Selvom en sådan historiemodel i dag gør os utrygge, er det måske ikke helt forkert at pege på, at den 19. århundredes implicitte performativitet, med alle dens interne modsigelser og konflikter, både de generelle musikalske og de specifikt symfoniske, synes at komme særligt til udtryk i Mahlers symfonik. Det er ikke formålet med dette speciale at eftervise historisk, hvordan det symfoniske begreb har udviklet sig mellem Beethoven og Mahler (selvom en sådan undersøgelse ville være interessant), men derimod med udgangspunkt i den moderne performativitetsteori og de perspektiver, vi får øje på i det 19. århundredes symfoniske ideal, at zoome ind på Mahlers førstesats.

---

[70] Dahlhaus 1987: 109-110.
[71] Bekker 1918.

Analyse, tolkning, performativitet

Karl Aage Rasmussen har i sin bog, *Tilnærmelser til Gustav Mahler*, beskrevet, hvordan Mahlers *Niende Symfoni* kan ses som det afgørende vendepunkt i forhold til den enhedslogik, der har præget den symfoniske tradition og i et vist omfang Mahlers otte første symfonier:

> Der er ingen organisk vækst, intet i-sig-selv-sluttet i forløbet, heller ikke de enkelte satser, det er fristende at bruge et udtryk som "åben form", selv om det hører en langt senere tid til. Hvor de første få takter af en symfonisats af Beethoven så at sige betinger alt i det videre forløb, giver Mahler afkald på enhver samlende, enhedsskabende "logik", fordi noget sådant åbenbart ikke længere forekom ham hverken bæredygtigt eller troværdigt.[72]

Begrebet "åben form" bruges i almindelighed om musik, hvor afgørende formale beslutninger er overladt til den udøvende musiker, som det fx kendes fra Pierre Boulez' *Tredje klaversonate*, Karlheinz Stockhausens *Klavierstück XI* og i mere radikal form hos den amerikanske avantgarde (John Cage, Earl Brown m.fl.). Jeg vil vende tilbage til musikerens rolle i næste kapitel og her i stedet tage udgangspunkt i Rasmussens sammenkædning af idéen om åben form med betragtninger omkring den niendes "musikalske logik" og dens problematisering af enhed, organisk vækst og i-sig-selv-sluttethed – begreber der på samme tid er æstetiske kategorier og informerer den musikalske analyse.

Den første sats af *Niende Symfoni* er nok den enkeltsats af Mahler, der findes mest litteratur om.[73] Dette skyldes på den ene side satsens popularitet – den er hyldet vidt og bredt, og Adorno betegner den sågar som Mahlers "Meisterstück".[74] På den anden side skyldes det satsens enorme længde og kompleksitet (454 takter, ca. en halv times varighed), som har udfordret musikanalytikerne i løbet af hele det 20. århundrede. Den *Niende Symfoni* generelt og særligt første sats bryder ikke med traditionen i vanlig forstand, den er ikke tonalt yderliggående i sammenligning med, hvad der ellers blev skrevet omkring 1910, og den står i en vis forstand solidt plantet i den symfoniske tradition. Men på trods af at satsen er kanoniseret som et af det 20. århundredes mesterværker, har det endnu ikke været muligt at opnå konsensus om satsens formale og strukturelle opbygning! Dette bidrager selvsagt til den mystik, som jeg nævnte i min indledning, men det har også konsekvenser for den måde, vi tænker forholdet mellem analyse, symfonisk musik og tradition generelt. I dette kapitel vil

---

[72] Rasmussen 2011: 184-185.
[73] For et overblik se Andraschke 1976: 32ff, Krummacher 1992: 300n2 og Rothkamm 1997: 269ff.
[74] Adorno 2012: 297.

jeg i dialog med Erling Guldbrandsens artikel ”Spor av en helhet? Om noen sentrale lesninger av Mahlers 9. symfoni, første sats”[75] forsøge at illustrere, hvordan den formanalytiske reception peger på en fundamental åbenhed i denne sats, der giver os anledning til at gentænke analysens medskabende – eller performative – rolle.

Traditionelle tilgange til Mahlers musik

Erling Guldbrandsen opridser i sin artikel tre metodiske tilgange, som har været afgørende inden for Mahler-forskningen: strukturanalyse, dynamisk formteori og musikalsk hermeneutik. Strukturanalysen har til formål objektivt og deskriptivt at undersøge og navngive elementer i værket (motiver, temaer, harmonik) og kortlægge relationer og funktionelle sammenhænge mellem dem. På værkniveau resulterer dette typisk i et skematisk opsummerende formskema. Den dynamiske formteori går videre end dette og forsøger også at udarbejde en egentlig *formforståelse*, der udover at kortlægge ligheder og forskelle i værket har til formål at forklare den specifikke indre logik, der ligger bag musikkens udvikling i tid. Selvom Guldbrandsen opstiller de to analytiske tilgange som forskellige, indrømmer han dog, at strukturanalysen typisk hviler på et uudsagt formdynamisk fundament, og at formdynamikken nødvendigvis også må indeholde deskriptive elementer – de to er da også vævet sammen i hans efterfølgende analyse. Jeg vil derfor overordnet betegne disse to som *formanalyse* i det følgende. Den musikalske hermeneutik er dog noget ganske andet, og her er Guldbrandsen gennem hele artiklen stærkt kritisk. Den musikalske hermeneutik, fra Herman Kretzschmar til i dag, er den konkrete tilskrivning af betydninger såsom ”kamp og sejr”, ”had og kærlighed”, ”liv og død” til musikken. Guldbrandsen afskriver denne tradition, der har stået stærk inden for Mahler-forskningen – de filosofiske forudsætninger er for naive, og det sprogsyn, der ligger til grund, er ”meningsteoretisk akterutseilt”.[76]

Ifølge Guldbrandsen deler begge tilgange, som de er blevet praktiseret i forhold til Mahler, en fundamental forudsætning: ”En unevnt idé om verkets organiske enhet eller integrasjon som er *gitt på forhånd*, før analysen, og som det i prinsippet bare er opp til undersøkelsen å etterspore og bekrefte.”[77] Dermed har de på en måde fra start af gjort sig blinde for at undersøge, hvad der foregår i musik, hvor denne værkintegration stilles op som *problemstilling*, som det er Guldbrandsens (og min egen) påstand er tilfældet i Mahlers *Niende*. Det medfører også, at begge tilgange mener at kunne

---

[75] Guldbrandsen 1991.
[76] Guldbrandsen 1991: 57.
[77] Guldbrandsen 1991: 57.

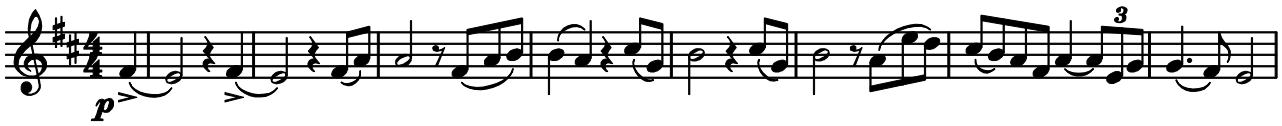
finde endelige svar, der én gang for alle kan afslutte læsningen og lukke værket betydningsmæssigt af: ”Fremmed for alle tre tenkemåter virker idéen om at en slik helhet eller sannhet kan være noe som produseres av interpretasjonen selv, og følgelig alltid kan iverksettes på nye og ulike måter.”[78] Jeg vil vende tilbage til spørgsmålet om den musikalske hermeneutik nedenfor og i det følgende fokusere på det formanalytiske aspekt, som det kommer til udtryk i nogle centrale læsninger af førstesatsen.

Den store formstrid

Helt fra 1920'erne og frem til i dag har det været diskuteret, hvordan formen i førstesatsen skulle forstås, og diskussionerne har centreret sig omkring *sonatesatsformen* og *dobbeltvariationen*, som centrale analytiske holdepunkter. Guldbrandsen opridser, som del af hvad han betegner som ”den store strid”, tolv forskellige analyser mellem 1929 og 1985, der forholder sig til, hvorvidt satsen kan forstås som det ene eller det andet eller evt. både-og.[79] Jeg vil kigge på de to mest indflydelsesrige, Erwin Ratz' læsning fra 1955 og Carl Dahlhaus' fra 1974, som i et vist omfang har dannet basis for senere læsninger. Desuden er Adornos tolkning af Mahlers variant-teknik afgørende i denne forbindelse, hvorfor jeg også vil komme ind på denne.

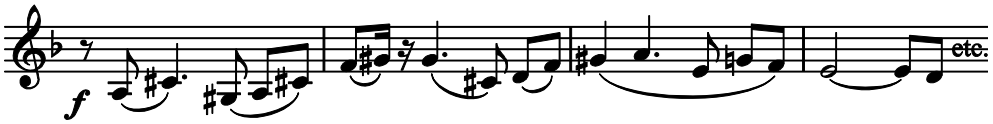
Erwin Ratz' læsning

I artiklen ”Zum Formproblem bei Gustav Mahler” fra 1955 beskriver Erwin Ratz, hvordan førstesatsen fra Mahlers hånd er udformet på en sådan måde, at de gængse formbegreber ikke slår til: ”Weder die Sonatenform noch die Doppelvariation vermögen das Geschehen dieses Satzes zu erklären, wenngleich beide Elemente in ihm wirksam werden.”[80] Selvom begge formprincipper er virksomme i værket, får sonatesatsformen alligevel forrang. Dette skyldes først og fremmest de første 107 takter, som Ratz tolker som en sonateekspositionsdel. På samme måde har slutningen reprisekarakter, og det mellemliggende kan også med lidt god vilje tolkes som en sammenhængende gennemføringsdel. De to temaer, der ifølge Ratz udgør grundlaget for satsen, er henholdsvis det lyriske ”uendeligt inderlige” A-tema i D-dur (fra takt 7):



[78] Guldbrandsen 1991: 58.
[79] Guldbrandsen 1991: 61-62.
[80] Ratz 1992: 277.

Og det ”durch seinen leidenschaftliche Charakter äußerst prägnante” B-tema i d-mol (fra takt 29):[81]



I artiklen gennemgår Ratz satsen analytisk ud fra et dobbelt blik, hvor han på den ene side forholder sig som en ”ideal lytter”, der ikke ved hvad der kommer senere, og på den anden side fra et overordnet strukturelt ”alvidende” synspunkt. Det resulterer i, at Ratz undervej må undres over visse formale dispositioner, men siden i bagklogskabens lys kan opstille det endelige formskema for satsen som ”Gesamtorganismus”.[82] Det ser således ud:

Takt	**Formled**
<u>Eksposition</u>	
1-6	Indledning
7-26	A1
27-46	B
47-79	A2
80-107	Slutgruppe
<u>Gennemføring</u>	
108-147	Indledning
148-203	Var A + slutgruppe
204-266	Var B
267-313	Var A + slutgruppe
314-346	Tilbageføring
<u>Reprise</u>	
347-371	A(2)
372-405	Slutgruppe med kadence på B
406-454	Coda

Ratz observerer selv en række problemer med dette skema. For det første forekommer A-gruppen ikke alene to gange i ekspositionen, men også to gange i gennemføringen i grundtonearten D-dur!

[81] Ratz 1992: 278-279.
[82] Ratz 1992: 280.

Ekspositionen tolker Ratz som havende en indskudt lied-form, A1-B-A2, i stedet for den traditionelle temadualisme, hvilket skyldes, at B-temaet netop ikke udgør et i harmonisk henseende kontrasterende sidetema, men kun en karaktermæssig modsætning i varianttonearten d-mol.[83] Ratz bemærker også satsens tre dynamiske højdepunkter og deres "sammenstyrtning" (takt 107-108, 201-203 og 313-316) uden umiddelbart at kunne forbinde det til formen. Endelig er B-temaet ringe repræsenteret i reprisen – men det hænger sammen med ekspositionens udførlighed: "Da die Durchführung alle Teile der Exposition in so ausführlicher Weise heranzieht, ist es verständlich, daß die Reprise verkürzt wird. Die Teil A1 und B entfallen, die Reprise setzt sofort mit A2 ein [...]".[84] Den solistisk besatte indskudte episode i takterne 376-390 tolker Ratz som en "sublimering" af elementer i B-gruppen, en nødvendig spændingsudligningen mellem den kontrasterende A- og B-gruppe, der muliggør den fredelige udklingen af satsen i codaen.[85]

Uregelmæssighederne i formen står i kontrast til Ratz' endelige skema, der udglatter dem noget og indordner dem i en helhed, der ikke alene korresponderer med formtraditionen, men også er præget af ABA-symmetri i såvel storform, som eksposition og gennemføring. Det er ikke så få krumspring, der må til for at få det til at passe. Ifølge Ratz er der i satsen en grad af formal "Geschlossenheit", som man kun finder hos de største mestre. Men som han skriver:

> Aber ebenso wie etwa die Werke der letzten Schaffensperiode Beethovens erfordert auch dieser Satz ein ernstes Ringen, ehe sich uns sein Sinn, sein musikalischer Inhalt erschließt. Erst wenn es uns gelingt, die Form zu erfassen, können wir zu einem Verständnis des musikalischen Inhalts gelangen und damit zu ahnen beginnen, was der Komponist mit seinem Werk aussagen wollte.[86]

Det kræver altså en alvorlig kamp at få lirket formen op, men når det lykkedes, har vi til gengæld også nøglen til det musikalske indhold og komponistens intention.

Adornos læsning

Den *Niende Symfoni* behandles indgående i Adornos indflydelsesrige monografi, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* fra 1960. Adornos kulturkritiske tolkninger kombineres i denne bog med mange konkrete analytiske observationer, uden et eneste nodeeksempel, men med utallige henvisninger til partiturerne! Han udvikler bl.a. en ny analytisk terminologi med henblik på at indfange det særegne ved Mahlers musik. Vigtigst i denne sammenhæng er Adornos forståelse af musikkens

---

[83] Ratz 1992: 278.
[84] Ratz 1992: 284.
[85] Ratz 1992: 286.
[86] Ratz 1992: 277.

roman-karakter, *variant*-teknikken samt hans tolkning af Mahlers *Spätwerk*, som der er viet et helt kapitel til.

I kapitlet "Roman" sammenligner Adorno Mahlers symfoniske univers med *romanen* (i særdeleshed Flauberts *Madame Bovary*), hvor den traditionelle symfoni, som vi har været inde på, måske i højere grad kan sammenlignes med dramaet.[87] De enkelte musikalske gestalter er ladet med betydning og fremstår som *karakterer*, der udvikler sig i en form for narrativt forløb.[88] Også den enorme længde af Mahlers symfonier og den måde det tidslige aspekt derfor kommer i højsædet på, ser Adorno en parallel til i det 19. århundreders udviklingsromaner. I forlængelse af dette ser han en parallel til Mahlers Spätwerk i Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*, skrevet omtrent samtidig med den *Niende Symfoni*. Han er dog kritisk over for eksplicit programmatiske Mahlerlæsninger. Dette spørgsmål vil jeg vende tilbage til.

I kapitlet "Variante – Form"[89] beskriver Adorno, hvordan det romanagtige ved Mahlers musik kan kobles mere direkte til analytiske læsninger af musikken. Særligt det formale bliver her interessant, da narrativitet, de musikalske karakterers udvikling og de tidsmæssige forhold knytter sig til dette: "Die Mahlersche Variante ist die technische Formel für das episch-romanhafte Moment der immer ganz anderen und gleichwohl identischen Gestalten."[90] Hvad enten det angår tematik inspireret af kunstmusiktraditionen eller den for Mahler så berømte brug af folkelige elementer og "banalt" materiale, drives formen ikke frem af *variationer*, men af *varianter*, der på nærmest mystisk vis er nye og alligevel velkendte tilsynekomster af samme tematiske gestalt. Mahlers musik udvikler sig altså ikke i kraft af temaer, der nedbrydes motivisk, sættes sammen på kryds og tværs og på den måde driver formen frem. I stedet for lighed på motiv- eller detailniveau og forskel på temaniveau sætter den mahlerske variant forskel på detailniveau og ikke-identisk lighed på det tematiske niveau.

Dette giver sig i særdeleshed udslag i den *Niende Symfonis* førstesats – ifølge Adorno "den absolutte romansymfoni".[91] Allerede Erwin Ratz, hvis analyse Adorno lægger sig op ad, beskriver, hvordan forskellige variantformer af temaer og motiver forekommer i satsens forløb, men først hos Adorno bliver variant-teknikken tolket som så central for Mahlers kompositionsteknik, at den kræ-

---

87 Adorno 2012: 209.
88 Adorno 2012: 190ff.
89 Adorno 2012: 230ff.
90 Adorno 2012: 233.
91 Adorno 2012: 300.

ver en særlig analytisk kategori. Således betragter Adorno de to hovedtemaer, som Ratz lokaliserer, som underlagt variantprincippet i radikalt omfang:

> In beiden Themen sind, nach dem radikalisierten Prinzip der Variante, die Intervalle überhaupt nicht festgelegt sondern nur der Duktus und gewisse Ecknoten. Ähnlichkeit und Kontrast werden beide den kleinen Zellen entzogen und an die thematische Ganzheit zediert.[92]

Dermed mister temaernes første fremkomst også prioritet i forhold til senere varianter. Det er snarere variant-komplekset og tilblivelserne i satsens forløb, der bliver udgangspunkt for den første fremtrædelse (første variant?) i stedet for omvendt et originaltema, der sidenhen varieres:

> Der Begriff des Themas als eines bestimmt Gesetzen und dann sich Modifizierenden ist ihm nicht adäquat. Eher ergeht es dem Kern wie Erzählten in der mündlichen Überlieferung; bei jeder neuen Wiedergabe wird es ein wenig anders.[93]

Hvis temaerne har en form for kerne, er den dynamisk og afslører sig først over tid i spillet mellem varianterne. Den unddrager sig på en måde det skriftligt fikserede: ”Auf den festen identischen Kern, den es gleichwohl gibt, läßt nur schwer der Finger sich legen: als entzöge er sich der mensuralen Schrift.”[94]

Den radikale variant-teknik får alvorlige følger for den formale opbygning, idet den direkte modarbejder de traditionelle formskemaer: ”Der Konflikt mit den Schemata ist gegen diese entschieden. So wenig wie die Sonatenidee ist die der Variationen dem Stück adäquat.”[95] Adorno følger dog som nævnt overordnet Ratz skema, og man kan på en måde sige, at han på samme tid betragter satsen som værende *hverken* sonate *eller* variation og *både* sonate *og* variation! Temadualismen mellem de to variantkomplekser opfatter Adorno nemlig som en form for *variation*, hvor andet tema er tæt forbundet til det første:

> Doch wirkt das alternierende Moll-Thema, dessen Kontrast zur Dur-Region den ganzen Satz hindurch nicht aufgegeben ist, durch die metrische Ähnlichkeit seiner Kurzphrasen mit denen des Hauptthemas, trotz verschiedenen Intervallinhalts, wie dessen Variation.[96]

Denne temadualisme får Adorno til at betragte satsen som grundlæggende *dialogisk* – som ”symfonisk dialog”:

> [...] das große Andante der Neunten Symphonie ist konstruiert nach der Proportion von Erstem und Zweitem. Die Kurzphrasen selber schon sind potentiell dialogisch. Sie gewähren Antworten

---

[92] Adorno 2012: 298.
[93] Adorno 2012: 235.
[94] Adorno 2012: 235.
[95] Adorno 2012: 298.
[96] Adorno 2012: 298.

> und brauchen sie zu ihrer Ergänzung. Die Tendenz zum Dialogisieren teilt dem Ganzen ebenso in der Setzweise permanenter Überschneidung wie in der Dur-Moll-Antithese sich mit: überall changieren eine und zwei Hauptstimmen. Die allgegenwärtige Antithetik macht eine Durchführung als Reservatsphäre aufeinander stoßender Gegensätze überflüssig: so bahnt die Liquidation der Sonate durch die neu Musik in Mahlers Neunter sich an.[97]

Hele satsen er altså karakteriseret ved det dialogiske, fra temaernes indbyrdes forhold og delfrasernes karakter til det kompositoriske niveau, hvor satsen er gennemsyret af polyfoni – sågar de tematiske varianter changerer mellem en- og flerstemmighed. Dermed overflødiggøres sonatens gennemføring, der netop traditionelt var det sted, hvor de ekspositionens temadualitet kunne konfronteres. Denne "sonatens likvidation" og mere alment de formale nyskabelser hos Mahler ser Adorno som grundlaget for den 20. århundredes "ny musik" og dermed for Mahlers modernisme.

Adorno angiver som nævnt ikke nodeeksempler, og hans partiturhenvisninger er oftest mere antydende end egentligt stringent dokumenterende. Det skal dog ikke forhindre os i på dette sted at kigge lidt nærmere på variantkomplekset tilknyttet A-temaet, som det kommer til udtryk i de fire mest åbenlyse forekomster, de to i eksposition (fra takt 7 og fra takt 47), første variant i gennemføringen (fra takt 148) og endelig i reprisen (fra takt 347), hvis man følger Ratz' inddeling.[98] Den første forekomst er umiddelbart den mest enkle, men allerede horn-modstemmen takt 7-16 og tostemmigheden mellem de to violingrupper takt 18-25 forvirrer billedet. I næste forekomst er temaet allerede udviklet med udgangspunkt i denne tostemmige forekomst, men stemmerne slynger sig endnu mere ind og ud mellem hinanden. Ved genkomsten i gennemføringen (takt 148) er tostemmigheden transformeret til et vekselspil mellem første- og andenviolinerne, der bringer tankerne hen på gennembrudt arbejde. Endelig er reprisens forekomst (takt 347) en umiddelbart let genkendelig variant, som dog ikke er identisk med nogen tidligere forekomst. Allerede i eftersætningen fra takt 375 tranformeres den dog til en variant, hvor d-mol-temaets kromatik ligesom diffunderer ind D-dur-gestalten (eller afsløres som iboende?) med en højst fremmedartet klang som resultat.[99]

Carl Dahlhaus' læsning

Carl Dahlhaus har i forlængelse af Adornos bog forsøgt at give et nyt analytisk bud på satsen i artiklen "Form und Motiv in Mahlers Neunter Symphonie" fra 1974.[100] Ifølge Dahlhaus sætter Mahlers musik analytikerne i forlegenhed, fordi de formale sammenhænge, der trænger sig på i lytnin-

---

[97] Adorno 2012: 298.
[98] Se Bilag 1 for uddrag af partituret med de relevante steder markeret.
[99] Guldbrandsen 1991: 58-61.
[100] Dahlhaus 1992.

gen, kun lader sig vagt og uhåndgribeligt efterspore i det analytiske arbejde. Adornos fremhævelse af variant-teknikken som central i Mahlers kompositionsmåde tager Dahlhaus som udgangspunkt for en revision af Ratz' formale skema, som man ifølge Dahlhaus er tvunget til at modificere, når man går satsens variant-teknik efter i sømmene.

Dahlhaus' hovedpointe er, at det formled som Ratz betegner som ekspositionens slutgruppe (fra takt 80) ikke alene begynder som B-temaet, men faktisk med hjælp fra Adornos begrebsdannelse kan ses som variant af B-temaet. Ratz' irregulære eksposition, A1-B-A2-slutgruppe, bliver i denne optik til den mere regulære A1-B1-A2-B2. På samme måde bliver reprisen regulær, og selvom Dahlhaus anerkender, at satsen har storformale sonatetræk, anser han dobbeltvariationsformen som en mere adækvat beskrivelse også i forhold til det store gennemføringsparti. Her støtter han sig for det første til et simplicitetsargument à la *Occam's Razor*:

> Die Behauptung, daß die "Schlußgruppe" vom Seitensatz abzuleiten sei, kann sich demnach, wenn man die Konsequenzen für die Formbeschreibung berücksichtigt, auf das Kriterium der Simplizität stützen: Die Form ist konventioneller, als sie in dem Schema von Ratz erscheint.[101]

For det andet støtter han sig på en intrikat (og ret overbevisende!) udledning af anden halvdel af B-gruppens udvikling gennem satsen i henhold til variantprincippet.[102] Disse komplekse variantsammenhænge på kryds og tværs i satsen forudsætter, ifølge Dahlhaus, formdynamisk den regularitet som dobbeltvariationsskemaet frem for sonateskemaet sikrer:

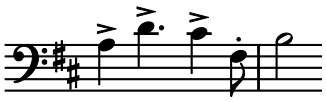
> In einem Variationenzyklus, in dem man immer bestimmte Motivbeziehungen – und nicht, wie in einer Sonatendurchführung, Motivbeziehungen überhaupt, unbestimmt welche – erwartet, ist ein verwickelter oder halb verdeckter Konnex am ehesten erkennbar, weil man den Anknüpfungspunkt weiß. Die Form der Doppelvariation, die zwischen Sonatenform und Variationenzyklus vermittelt, erscheint darum als Lösung der Schwierigkeit, in einem Satz, der sich über Hunderte von Takten erstreckt, ein dichtes Netz subtiler Zusammenhänge zu knüpfen, ohne der Gefahr zu verfallen, daß die Differenzierung, da sie unverstanden bleibt, ins Amorphe und Diffuse umschlägt.[103]

Det musikalske forløb udvikler sig altså mellem et stabilt og regulært formskema – dobbeltvariationen – på den ene side og et net af forbindelser på motivniveau på den anden side, der kun lader sig genkende, fordi det netop bekræfter denne variationsform. Kun i kraft af disse gensidigt afhængige yderpoler undgås det, at det musikalske forløb slår om i det amorfe og bliver uforståeligt for lytteren.

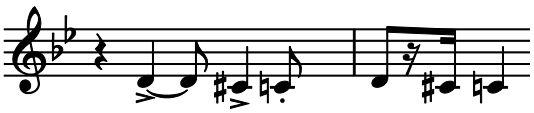
---

[101] Dahlhaus 1992: 290.
[102] Dahlhaus 1992: 290-291.
[103] Dahlhaus 1992: 292.

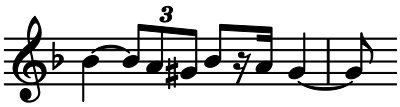
Dahlhaus giver en række eksempler på motiv- og variantforbindelser igennem satsen, fx hvordan et tilsyneladende lidet interessant understemmemotiv i andenviolinerne i takt 24 udvikles igennem hele satsen på en måde, så man nærmest kan tale om en "Geschichte des Motivs",[104] eller hvordan tostemmigheden i B-temaets fremtræden i takt 211 i variantfremkosten takt 221 ligesom er komponeret sammen i enstemmighed: "Der Eindruck, daß die Stimmen sich weniger als Melodie und Begleitung voneinander abheben, als daß sie zusammen die Melodie bilden, ist gleichsam auskomponiert."[105] Endelig påviser Dahlhaus hvordan følgende hornmotiv (takt 4-5), der i satsens sekstakters introduktion fremstår som isoleret, integreres i den tematiske struktur og kommer til at spille en hovedrolle:



Ikke alene integreres motivet i A-temaet i det tostemmige spil i takt 49-50, det integreres også i B-temaets strukturelt set analoge sted i takt 83-84 og kommer således til at fungere som et bindeled mellem de to temaer. Motivet har desuden en vis affinitet til en anden vigtig messingblæserfrase, hvis forbindelse bliver tydelig, hvor de i takt 82-83 direkte sammensættes:



Endelig er dette motiv forbundet til et tredje motiv (takt 43), der får afgørende betydning i gennemføringen (takt 115-116, 125-129, 174-181 og 193-195):



Det første og andet motiv har rytmen tilfælles, det andet og tredje kromatikken, og det første og tredje er således kun forbundet via det andet. Mahler arbejder altså, foreslår Dahlhaus, med en variant-teknik, der opdeler og udvikler motiver i uafhængige parametre og dermed foregriber det 20. århundredes serielle tanke.

---

[104] Dahlhaus 1992: 294.
[105] Dahlhaus 1992: 297.

Guldbrandsens læsning

Jeg vender mig nu mod Erling Guldbrandsens læsning af satsen og hans diskussion af den analytiske reception. Som allerede antydet og som vi har set eksemplificeret hos Ratz og Dahlhaus, er der en klar tendens til, at analyserne opererer ud fra en stiltiende enhedslogik, hvor de formmæssige uregelmæssigheder udglattes i de endelige skemaer.

Hos Ratz er særligt A-gruppens genkomst i grundtoneart i såvel eksposition som gennemføring samt de tre udkomponerede sammenbrud nærmest uforståelig ud fra sonatesatsformen, men han ender alligevel med et pænt og symmetrisk formskema. At forstå formen, som vi så var magtpåliggende for Ratz, er tilsyneladende ensbetydende med at få den til at "gå op" i et af de traditionelle formskemaer. Guldbrandsen bemærker, at Ratz' metodiske dobbeltsyn, hvor han på samme tid betragter satsen lineært som ideal lytter og som strukturelt alvidende, bruges i enhedens tjeneste i stedet for til at stille spørgsmål ved denne enhed og den analytiske praksis:

> Dette hendige metodiske grepet *kunne* vært anvendt til å belyse interessante problemer og dobbeltheter ved den analytiske musikkforståelsen som sådan, knyttet til spenningen mellom temporalitet og strukturell lesning. Det *kunne* også ledet til radikale synspunkter på objektets avhengighet av fortolknings blikkvinkel, og dermed på det produktive aspekt ved analysen. Prinsipielle betraktninger omkring musikkverkets åpenhet og muligheten for konstituering av et uendelig antall versjoner, ligger for så vidt snublende nær. Ratz velger imidlertid å bruke begge synsmåter til å besverge verkets *enhet*.[106]

Ud fra den narrativt-dynamiske synsmåde ender dramaet i forsoning i codaen – alle uregelmæssigheder undervejs bliver set som nødvendige og naturlige i denne udvikling. Også strukturelt set ender han, som vi så, med et symmetrisk skema, hvor uregelmæssighederne er udglattet til fordel for en "helstøpt og enhetlig harmonimodell".[107]

Det samme gør sig for så vidt gældende i Dahlhaus' læsning. På trods af eller måske snarere i erkendelse af at Adornos variantbegreb i høj grad udvander entydigt tematiske og formmæssige relationer, sætter Dahlhaus hårdt mod hårdt og postulerer en om muligt endnu mere udglattet form, dobbeltvariationens ABAB... Selvom hans analyse løser flere af problemerne i Ratz' model, skaber den lige så mange nye. Helt overordnet kan man sige, at Dahlhaus' analyse betaler for sit simple formskema med en større kompleksitet i de tematiske slægtskabsforhold. Selvom hans motivanalyser virker overbevisende, er det stadig et kæmpe stykke analytisk arbejde, der kræves for at få regnestykket til at gå op, og såvel Peter Andraschke som Constantin Floros har efterfølgende kritiseret

---

[106] Guldbrandsen 1991: 64.
[107] Guldbrandsen 1991: 65.

Dahlhaus' analyse.[108] Det der umiddelbart forekommer som en bedre, mere simpel løsning, viser sig at skabe nye analytiske problemer på detailniveauet.

Det som Guldbrandsen dog særligt hæfter sig ved er, at Dahlhaus forsøger at anvende Adornos varianter *positivt* i sit forsøg på at stabilisere sin analytiske læsning. Adorno betoner, som vi så, at variant-teknikken på en måde retter sig *imod* de overleverede formskemaer og bidrager til sonatens "likvidation". Variant-teknikken, der både gør sig gældende inden for temagrupperne, men også imellem A- og B-grupperne, udfordrer selve den dikotomiske og identitetsbaserede måde at tænke musikken på:

> Adornos variant-begrep retter seg i siste instans mot den gjengse oppfatning av forholdet mellom identitet og differens, det sammme og det andre, en oppfatning der identiteten først er entydigt gitt, for så først i neste runde å kunne danne opphav til variasjoner. Etter Adorno bliver det tvert imot forskjellen som alltid allerede er i virksomhet som identitetens betingelse. Gestaltenes identitet kan bare gripes idet de flyktig speiler seg i et spill af differenser og spor: Et varianternes frie spill.[109]

Som Guldbrandsens sprogbrug afslører, og som han også selv bemærker, har netop dette aspekt af Adornos "negative dialektik" klare paralleller til den franske "forskelstænkning" hos fx Derrida, hvor oprindelsesbegrebet også problematiseres. Dahlhaus forsøger i sit argument at bruge dette variantspil i sit eget projekt for at finde en enkel og entydig form. Men nu spørger Guldbrandsen, om ikke Dahlhaus' fremstilling "dekonstruerer sig selv"? For er det overhovedet muligt på samme tid at argumentere for variantbegrebets udvanding af de tematisk slægtskabsforhold og samtidig benytte disse slægtskabsforhold som argument for et klart og simpelt formalt skema? Kræver argumentet om det stabile formskema ikke, at forholdet mellem B-gruppen og slutgruppen kan etableres nogenlunde stabilt? Ifølge Guldbrandsen bliver Dahlhaus' forsøg på at redde helheden indhentet af netop denne omvending af forholdet mellem identitet og forskel: "[...] det han tydeligvis ikke har forutsett, og som teksten hans gjør sig blind for, er at han dermed har satt i gang en kjedereaksjon som også underminerer hans egne helhetesorieterte formbegreper.[110]

Guldbrandsen foreslår at betragte denne "diskontinuitet", som mange analytikere ser som både karakteristisk og problematisk hos Mahler, på en anden måde med inspiration fra den den franske 1800-talsdigter Stéphane Mallarmé:

---

[108] Andraschke 1976: 41 og Floros 1985: 273-274.
[109] Guldbrandsen 1991: 67.
[110] Guldbrandsen 1991: 69.

> For Stéphane *Mallarmé*, som levde noe tidligere enn Mahler, blir det litterære verket mer av en *prosedyre* for lesning enn et fiksert resultat. Idéen om lesningen som et *skrivearbeid*, en aktiv nyskrivning av teksten, får interessante konsekvenser, ikke bare for senere, dekonstruktiv litteraturkritikk, men også for verkoppfattningen i den musikalske modernismen. Ut fra en slik estetikk (eller poetikk) blir verket et *sted* for meningsproduksjon, eller – om man vil – et *verk-sted*. Oppfatningen av musikverkets enhet fremstår slik som en fiksjon – i lytterens hode, eller (nærmere utartbeitet) i musikkvitenskapens tekster.[111]

Som konsekvens af at betragte værket som et *værk-sted,* altså som et sted for meningsproduktion frem for en statisk struktur med en på forhånd givet betydning, åbner der sig interessante muligheder for undersøgelse af musikanalysens *skrivemåder* – altså deres betydningsproduktion i mødet med den langt fra entydige tekstur, der udgør Mahlers musik.

Guldbrandsen konkluderer, at langt de fleste analyser af førstesatsen er skrevet ud fra et ganske bestemt synspunkt: en enhedsbaseret, organisk og lineær opfattelse af satsen. Der findes dog undtagelser. Udover Adornos læsning peger han på Dieter Schnebels læsning af satsen ud fra serialismens parameterteori i artiklen "Das Spätwerk als neue Musik" fra 1966 – en radikalt antihistoristisk tilgang, hvor musikanalysens afhængighed af analytikerens historiske ståsted er tydelig.[112] Endelig foreslår Guldbrandsen selv en ikke-lineær opfattelse af satsen, hvor codaen ikke som hos fx Ratz opfattes som udligning og forsoning. Hovedtemaet er fragmenteret i disse sidste takter, og der kan argumenteres for, at der selv i den allersidste akkord ikke sker en opløsning af det for satsen så karakteristiske terts-sekund-motiv til grundtonen. Tonen e i oboen opløses ikke til grundtonen, men overlappes snarere af en æterisk D-dur-akkord i pizzicato- og flageoletstrygerklang med klarinet og fløjte:

> Hvis man tenker i en ikke-lineær, ikke-organisk labyrintform, kan det like gjerne hevdes at de avgjørende hendelsene i satsen foregår andre steder enn i avslutningen, og at "svaret" ikke nødvendigvis lar seg utlede af *den*. Dette blir stående som *uavgjørbart.*[113]

Diskussion af Guldbrandsens læsning

Analytisk reception efter 1991

Siden Guldbrandsens artikel fra 1991 har der været skrevet en række analyser af den *Niende Symfoni* og dens førstesats. Selvom Guldbrandsens artikel kun er udkommet på norsk og derfor ikke har opnået et internationalt publikum, er det alligevel påfaldende, hvor lidt de tanker, artiklen repræsen-

---

[111] Guldbrandsen 1991: 70.
[112] Schnebel 1966.
[113] Guldbrandsen 1991: 73.

terer (som trods alt må have været relativ god latin i begyndelsen af 90'erne), har præget den efterfølgende litteratur.

Den vigtigste senere analytiske læsning af satsen findes måske i Jörg Rothkamms artikel ”„Kondukt” als Grundlage eines Formkonzeptes. Eine Charakteranalyse des ersten Satzes der IX. Symphonie Gustav Mahlers” fra 1997.[114] Udover en opdateret gennemgang af satsens analytiske reception og endnu en diskussion af det problematiske i at anvende traditionelle formkategorier bidrager Rothkamm med en såkaldt ”karakteranalyse” med udgangspunkt i satsafsnittet fra takt 327 betegnet ”Wie ein schwerer Kondukt” - ”som et tungt ligtog”. Ifølge Rothkamm kan man med udgangspunkt i den motiviske konstellation i dette afsnit formalt set tolke hele satsen som en vekslen mellem ”Kondukt”-afsnit, først og fremmest kendetegnet ved den rytmiske figur, allerede introduceret i takt 3-4 i harpen, og ”trio”-afsnit baseret på anden tonalitet og rytmik. Selvom Rothkamms analyse, der gentages i hans artikel i *The Cambridge Companion to Mahler* fra 2007,[115] er i tråd med Guldbrandsens idé om ikke-linearitet (med sit udgangspunkt i en passage midt i satsen), er hans tilgang dog stadig præget af idéen om, at vi kan få ”kabalen til at gå op” en gang for alle, hvis bare vi finder den rigtige analytiske nøgle. Vi kan finde værkets ”egentlige” struktur og dermed få den gængse tolkning af symfoniens afskedskarakter analytisk funderet: ”Kann also der ”Kondukt”-Charakter dieses Satzes anhand der motivischen Struktur und sogar der Grundlage des formalen Aufbau aufgezeigt werden, so läßt sich die Abschieds- und Todesnähe dieser Symphonie konkret mittels der vorgestellten Trauerprozession belegen [...]”[116] I andre nyere fremstillinger tages udgangspunkt i de ældre analyser. Fx tager Stephen E. Heflings gennemgang i *The Mahler Companion* fra 1999 udgangspunkt i Ratz' sonatesatsopbygning, selvom forskellige analytiske og tolkende læsninger præsenteres undervejs.[117]

Når det handler om den *Niendes* førstesats er Erling Guldbrandsens artikel så vidt vides ret enestående i sit fokus på at inddrage nyere tolkningsteoretiske positioner i det analytiske arbejde. De traditionelle positioner, som Guldbrandsen kritiserer, synes at ligge til grund for store dele af Mahlerforskningen i almindelighed. Der findes dog enkelte forsøg på at inddrage nyere teoretiske positioner såsom semiotik og dekonstruktivisme i læsningen. Her skal først og fremmest nævnes Robert Samuels' *Mahler's Sixth Symphony. A Study of Musical Semiotics* fra 1995, der med en semiotisk og

[114] Rothkamm 1997.
[115] Rothkamm 2007.
[116] Rothkamm 1997: 282-283.
[117] Hefling 1999.

mere ”theory”-agtig angelsaksisk tilgang behandler nogle af de samme spørgsmål som Guldbrandsen.[118] Særligt kapitlet ”Coding of musical form: the Finale” om *Sjette Symfonis* finalesats (der i formal kompleksitet kan sammenlignes med den *Niendes* førstesats) korresponderer med Guldbrandsens arbejde i sin gennemgang af den analytiske reception og de tolkningteoretiske overvejelser.

Analyse, spil og performativitet

Det er åbenlyst, at Guldbrandsens idé om førstesatsens åbenhed, om værket som *værk-sted*, dvs. som sted for fortolkning og meningsproduktion korresponderer med det performativitetsbegreb, jeg beskrev i første kapitel, ikke mindst med Camilla Jalvings forståelse af kunstværket som et ”sted for fortolkningshandlinger”.[119] Som vi så, har forestillinger om performativitet haft stor betydning inden for litteraturteorien, særligt inden for receptionsæstetikken og den dekonstruktive litteraturkritik. Erling Guldbrandsen lægger ikke skjul på, at han er inspireret af tolkningsteoretiske greb fra denne tradition i sin Mahler-artikel og mere generelt, ja han angiver faktisk hele konge/dronningerækken inden for den franske ”forskelstænkning” som inspiration i en note.[120] Han udfolder dog ikke denne tænkning mere systematisk, hvorfor det er på sin plads her at bruge nogle linjer på det – særligt hvor forbindelsen til performativitetsbegrebet står stærkest: hos Roland Barthes.

Barthes tolkning af den moderne *scripteur* og den dertil hørende tekst-forståelse (herunder tolkningen af Mallarmé), som jeg har skitseret i foregående kapitel, ligger helt klart til grund for Guldbrandsens læsning af førstesatsen. Selvom han først og fremmest henviser til ”dekonstruktiv litteraturkritik” og Derrida, bringer hans sprogbrug snarere tankerne hen på Barthes (som igen var en stor inspiration for netop dekonstruktivismen). Når Guldbrandsen sammenkæder den poststrukturalistiske tekstforståelse med formtænkningen i den musikalske modernisme, minder det om Barthes' idé om teksten som et ”post-serielt partitur”. Det er i øvrigt nok nogenlunde de samme partiturer, som Karl Aage Rasmussen henviser til, når han sammenligner formen i den *Niende* med kompositioner med ”åben form”. Den formtænkning i den musikalske modernisme, som Guldbrandsen taler om, går dog nok udover spørgsmålet om åben form (i streng forstand), for som vi har set, giver Adornos Mahler-læsning muligheder for at se interessante paralleller mellem poststrukturalismen og

[118] Samuels 2004.
[119] Jalving 2011: 20.
[120] Guldbrandsen 1991: 76n3.

Adornos negative dialektik, som stadig synes at være underbelyst – i hvert fald i forhold til de musikalske konsekvenser.[121]

Med henblik på mangfoldigheden i de formale læsninger af førstesatsen, som Guldbrandsen har påvist, synes det uanset hvad oplagt at betragte satsen ud fra Barthes' tekstprincip og analysen ud fra læsningsspillets optik: Satsens kompleksitet kræver, at den bliver "spillet" analytisk, at den bliver genskrevet i den musikalske diskurs igen og igen, at den til stadighed bliver lyttet til med nye ører. På det formale plan er satsen ikke en afbildning eller en repræsentation af de overleverede former, men netop et spil med disse. Satsen forholder sig altså til traditionen ved så at sige at citerer sonatetræk, variationstræk, motivbehandling, musikalske troper. Men det er netop som væv af disse, at dens tekstkarakter fremkommer, og i spillet med formale stilfigurer at lytterens rolle bliver afgørende. At musikken i modsætningen til visse dele af det 20. århundrede modernisme og avantgarde er minutiøst noteret og spilles af et symfoniorkester og en dirigent, udelukker ikke at lytteren og analytikeren må forholde sig til åbenheden og kompleksiteten i den motiviske og tematiske opbygning og gå til satsen *som om*, man selv skulle spille sig igennem den. Førstesatsen synes altså at pege på betydningen af en *læsningens performativitet* netop der, hvor det musikalske værk står mest fikseret, hvilket åbner muligheder for en nytænkning af den analytiske praksis *som sådan*.

Som antydet tidligere har der inden for den musikalske analyse – og måske særligt inden for form- og strukturanalyse – været en anderledes selvforståelse. Analysetilgangen har i vidt omfang været forstået som objektiv, deskriptiv, til tider nærmest positivistisk. Nicholas Cook har i sin artikel "Analysing Performance and Performing Analysis" taget denne mere generelle diskussion af analysens performativitet op. Som titlen på artiklen antyder, sammenkæder Cook spørgsmålet om den musikalske analyses performativitet med spørgsmålet om analyser af "performance" – altså opførelses- eller interpretationsanalyser. Hvordan analytikeren forholder sig til konkrete opførelser af musik – et spørgsmål jeg vil vende tilbage til mere indgående næste kapitel – er ifølge Cook nært knyttet til forståelsen af analytikerens praksis i forhold til nodeteksten:

> My central proposition is that a theory which does justice to performance will be at the same time a theory aware its own performative qualities; in a nutshell, we need to think about what our theory *does* as much as about what it *represents*.[122]

Cooks brug af ordet "theory" skal forstås i en angelsaksisk kontekst, hvor musikteori og analyse i højere grad end i den kontinentale musikvidenskab er forbundet, såvel metodisk som institutionelt,

---

[121] Der findes dog eksempler på æstetikteoretiske samlæsninger af Adorno og Derrida, se fx Menke-Eggers 1988.
[122] Cook 2001: 242.

og det er på denne baggrund, en kritik af positivistiske tendenser i musikanalysen skal ses. Den kontinentale analyseforståelse, herunder Mahler-forskningen, har dog som vi har set, en rem af huden.

Ifølge Cook har meget af den traditionelle musikteori været indlejret i et "repræsentationsparadigme", hvor de erkendelser, teorierne og dermed musikanalysen fremkommer med, sås som direkte afspejlende "musikkens natur". Mange analytikere har dermed følt sig kaldet til ikke alene at bedømme konkrete værker ud fra deres teorier, men også at udtale sig om, hvordan musikken bør spilles: Musikeren skal udføre den analytisk korrekte tolkning i toner. Det er på baggrund af denne tænkemåde, at analysekritikken i den såkaldte "New Musicology" hos fx Leo Treitler og Joseph Kerman, skal ses.[123] Deres kritik rettede sig netop mod en tilgang til analyse, hvor de enkelte værker udelukkende indgik som empiri i et teoretisk system. Ifølge Cook er denne tilgang til analyse dog ikke enerådende:

> I want to suggest that there is an evolving consensus on what might be called a "performative epistemology" of music theory – the idea, to put it in a nutshell, that one should make analysis true *through*, rather than true *to*, experience.[124]

En analyse er altså ikke sand, fordi den en-til-en afspejler allerede givne fakta i det musikalske værk og dermed i oplevelsen, men fordi analysen er en måde at *gribe ind* i selve denne oplevelse på. Cooks pointe er ikke, at analysen ikke skal forsøge at repræsentere musikken, men at analysen kan måske bedre kan sammenlignes med en oversættelse mellem to sprog, hvor den "semantiske friktion" i mødet mellem sprogene anerkendes. Dermed *skaber* analysen i lige så høj grad som den finder: "[...] it involves, if not exactly *making* the qualities of the music [...], then finding or inventing metaphorical constructions that represent salient aspects of it."[125] På denne baggrund, som allerede på sin vis er til stede i Carl Dahlhaus' skelnen mellem teoretisk og æstetisk orienteret analyse i bogen *Analyse und Werturteil* fra 1970,[126] kan analyse ses som et kontinuum udspændt mellem det videnskabelige ("scientific") og det fantastiske, hvor det ofte kan være svært at placere den enkelte analytiker entydigt (fx Schenker).[127]

At analysen altså medskaber sit objekt og ikke bare repræsenterer det, nødvendiggør en pluralistisk musik- og teoriforståelse, hvor forskellige aspekter belyses, og hvor forskellige forbindelser kan optegnes:

---

[123] Se fx Kerman 1980.
[124] Cook 2001: 252.
[125] Cook 2001: 257.
[126] Cook 2001: 254-255. Dahlhaus 1970: 15ff.
[127] Cook 2001: 257.

> What it means is recognizing that our language for music is not monolithic, but draws its signification from any number of alternative representations of music, each of which constitutes sound as a different intentional object. Each 'music view', as it might be called, captures different aspects of actual or potential experience; each allows generalization across a different range of contexts.[128]

Hvis man ikke anerkender denne pluralisme, ser Cook ser det som udtryk for en slags fundamentalisme, der fejlagtigt forveksler repræsentationen med det repræsenterede. En performativ analyseforståelse kan være med til at modarbejde en monolitisk forståelse, hvor en enkelt repræsentation privilegeres, og hjælpe os til at undgå "[...] the greatest danger attendant upon the alignment of words with music, which is that of premature closure."[129] Ligesom det altså var Guldbrandsens mål at holde Mahlers førstesats åben for nye læsninger, er det Cooks mål at holde forholdet mellem ord og musik åbent, hvad enten det gælder enkelte værker eller mere overordnede teoretiske positioner. Den største fare består i en for tidlig sproglig aflukning af de musikalske fænomener.

Cooks teori- og analyseforståelse korresponderer ikke alene med Guldbrandsens tilgang til musikanalyse, men også med den rhizomatiske kunst- og analysepraksis, som jeg kort har været inde på, at Simon O'Sullivan udleder ud fra Deleuze og Guattari. Her ses analysen som en dynamisk "kortlægning", der kreativt optegner værket på nye måder og fra nye synsvinkler, frem for en statisk "kalkering", der insisterer på sammenfald mellem det repræsenterede og repræsentationen.[130]

Musikalsk hermeneutik

Efter denne diskussion af spørgsmålet om den musikalske analyses performativitet vender jeg nu tilbage til Mahlers førstesats og Erling Guldbrandsens artikel. Som det fremgår, deler jeg grundlæggende hans syn på satsen som en komposition, der igennem sit formsprog stiller værkintegration og klassisk formtænkning op som *problemstilling* og dermed skaber problemer for en formanalyse, der vil afdække stabile strukturer i værket. Guldbrandsens artikel kan dog også problematiseres på flere måder, og da flere af kritikpunkterne kan bringes i forbindelse med spørgsmålet om performativitet og fortolkningsteori, vil jeg diskutere dem her.

Som jeg allerede har antydet, er Guldbrandsen skeptisk over for mere musikalsk-hermeneutiske tolkninger af musik i almindelighed og Mahler i særdeleshed. Det kan umiddelbart synes som lidt af et paradoks, når den centrale pointe i artiklen i en vis forstand er, at Mahlers musik netop er åben for fortolkning! Men denne åbenhed vedrører altså først og fremmest forskellige *analytiske* læsnin-

---

[128] Cook 2001: 258.
[129] Cook 2001: 258.
[130] O'Sullivan 2007: 32ff.

ger. Når det kommer til hermeneutiske udlægninger, klapper værket i som en østers – eller rettere sagt, forsøget er forgæves, da "[...] de filosofiske forutsetningerne [er] for naive."[131] Det er kort sagt dårlig videnskab overhovedet at begive sig i kast med sådanne tolkninger. Det, som Guldbrandsen særligt kritiserer, er det, han kalder "den hermeneutiske fristelse", som mange Mahler-forskere bliver offer for. De opfatter åbenheden i musikken som noget negativt og føler sig derfor fristet til at gå til Mahlers biografi og til de programmatiske hints, der kan findes fra komponistens hånd i skitser og partiturer. Guldbrandsen fremhæver David Holbrooks læsning af førstesatsen som en slags psykoanalytisk selvanalyse fra Mahlers side og Peter Andraschkes læsning af "Kondukt"-passagen (t. 327) som en brandmandsmarch, Mahler oplevede i New York, som to grelle eksempler på musikalsk-hermeneutisk tolkning og skriver mere generelt:

> […] ved noe polemisk å velge disse spesielt naive eksemplene, får vi satt på spissen at de tallrike uløste problemene innen denne disiplinen ikke er et spørsmål om å få samlet inn *flere* fakta fra kunstnerlivet, for derved å skulle kunne opklare gåtefulle trekk ved musikken. Snarere står hele tenkemåten overfor fundamentale *tolkningsteoretiske* problemer. Problemene angår betraktningen av et *livsværk* som som [sic] et enhetlig, strukturert hele, som igjen er sentrert rundt et kunstner-jeg hvis verdensbilde det antas å *uttrykke.* Når en slik stilltiende betraktningsmåte bliver nærmest enerådende, vil vitenskapen stadig støte på trekk ved musikken som den ikke makter å gjøre rede for. Slik bunner vanskene dypest sett i uavklarte oppfatninger av forholdet mellom musikalsk (eller språklig) mening og det vi kaller virkelighet overhovet.[132]

Det er godt, at Guldbrandsen gør op med biografismen inden for Mahler-forskningen og insisterer på åbenheden i den analytiske praksis og dens uafhængighed af biografi og komponistintention – det stemmer overens med min egen tilgang til sagen. Problemet opstår, hvis al musikalsk-hermeneutisk tolkning sættes lig med disse biografistiske tilgange, hvilket jeg synes, der en tendens til hos Guldbrandsen, uden at han dog er helt klar på dette punkt. Det virker på den ene side, som om han er bange for en "anything goes"-situation, hvis der først åbnes for mere semantisk baserede tolkninger, og på den anden side som om han mere eller mindre bekender sig til et absolut musikbegreb, som vi har set forudgrebet hos E.T.A. Hoffmann og videreført af Eduard Hanslick i sidste halvdel af det 19. århundrede, hvor den indre-musikalske logik ikke på nogen måde kan oversættes eller forbindes til dagligsproget.[133] Jeg deler for så vidt Guldbrandsens utryghed ved visse meget eksplicitte tolkninger og hans fascination af Hanslicks position. Men det må også anerkendes, at denne musikforståelse er blevet voldsomt kritiseret, ikke mindst inden for den såkaldte "New Musicology", der netop havde idéen (eller "ideologien") om absolut musik som et af hovedangrebspunk-

---

[131] Guldbrandsen 1991: 57.
[132] Guldbrandsen 1991: 74-75.
[133] Guldbrandsen 1991: 56-57. Se også Guldbrandsen 2004: 16.

terne.[134] Hvis man ikke anerkender, at musikken kan betyde noget uden for sig selv, afskærer man sig i hvert fald fra utrolig meget interessant forskning fra de sidste 25 år. Det virker således åbenlyst for mig, at den analytiske åbenhed af førstesatsen kan suppleres med visse kritisk-hermeneutiske tilgange uden nødvendigvis at falde tilbage til en biografisk-intentionel tolkning.[135]

Et godt sted at lede efter en sådan kritisk musikhermeneutik er hos Lawrence Kramer. Han har i bogen *Music as Cultural Practice, 1800-1900* fra 1990 forsøgt at udarbejde en hermeneutik bl.a. med inspiration fra Austin og Derridas tanker om performativitet. Kramer tager udgangspunkt i, hvad der for ham (og for mig) synes at være et åbenlyst faktum: at musik har "[...] referential power, even if we are not prepared to be very precise about it."[136] Denne referentielle evne skal dog ikke forbindes med en *sandhedsfordring* i streng forstand. Hvis musikalsk betydning kun kunne forstås sådan, er Kramer tilbøjelig til at give Hanslick og andre ret: "If meaning begins with (forms around, clings to) a truth claim (implicit or explicit, real or fictive), then music has no meaning in the ordinary sense."[137] Men det er ifølge Kramer også at gå fejl af hermeneutikkens egentlige anliggende. At gå hermeneutisk til en tekst handler netop *ikke* om, hvad teksten eksplicit udsiger, men om hvad den kan bringes til at udsige i mødet med os:

> We enable the interpretation of a text by depreciating what is overtly legible and regarding the text as potentially secretive, or at least as a provocation to understanding that we may not know how to answer. The text, in this frame of reference, does not give itself to understanding; it must be made to yield to understanding.[138]

Dette leder Kramer til at foreslå idéen om "hermeneutiske vinduer", som skal åbnes, for at vi kan trænge tolkende ind i musikken. Det er i denne forbindelse Kramer henviser til Austins sproghandlingsteori og Derridas viderefortolkning af den:

> […] although locutionary effects are confined to the sphere of language, illocutionary force need not be. An act of expression or representation can exert illocutionary force provided, first, that the act is iterable and, second, that in being produced the act seeks to affect a flow of events, a developing situation. In their illocutionary dimension, therefore, speech acts exemplify a larger category of expressive acts through which illocutionary forces pass into general circulation. Musical processes clearly count as expressive acts according to the terms just given. If we can learn to recognize them as such, to concretize the illocutionary forces of music as we con-

---

[134] Se fx indledningen og flere essays i McClary & Leppert 1987.
[135] Se fx Johnson 1994.
[136] Kramer 1990: 5.
[137] Kramer 1900: 5.
[138] Kramer 1990: 6.

> cretize its harmonic, rhythmic, linear, and formal strategies, we can then go on to interpret musical meaning.[139]

Kramer generaliserer altså Austins illokutionære kræfter vha. Derridas tolkning til at gælder alle ekspressive handlinger, der forsøger at påvirke "begivenhedsstrømmen" og er gentagelige. Hvis der i musikinterne forhold såsom harmonik, rytme og form kan fremanalyseres sådanne illokutionære kræfter, har vi basis for en fortolkning. Man kan spørge, om ikke Kramers tolkning af Austin er lidt for liberal, om han ikke ser bort fra, at der i Austins illokutionære kraft er et sammenfald mellem det sproglige indhold og det udvirkede resultat, som i forhold til andre ekspressive handlinger, såsom musik, højest kan være metaforisk? Henvisningen til Austin virker en anelse påklistret, særligt i betragtning af, at henvisninger til den tyske filosofisk-hermeneutiske og receptionsteoretiske tradition er næsten fraværende.

Det rokker dog ikke ved, at Kramers mere konkrete "opskrift" for åbning af hermeneutiske vinduer virker overbevisende. Han fremhæver tre eksempler på sådanne vinduer. 1) Tekstlige tilføjelse, hvad enten det direkte er tekst sat til musikken eller titler, annoteringer, noter mv. i partituret. Disse tekstlige referencer skal ikke ses som fikseret betydning, men som invitation til fortolkeren om at efterspore dem i musikken selv. 2) Citatmæssige tilføjelser. Disse kan både hænge sammen med de første, hvis disse peger hen på litterære, historiske eller visuelle kilder, men også være musikalske citater, der henviser til andre kompositioner, stilarter, historiske perioder eller til andre musikalske kilder. 3) Strukturelle troper. Disse skal forstås som forekomster i musikken selv, der kan forstås som betydningsfulde inden for en bestemt historisk-kulturel kontekst.[140]

Det afgørende for Kramer er, at fortolkningsteorier og opskrifter af denne art ikke kan være autoritative eller garant for sandhed i sig selv. De er provisoriske og skal bruges heuristisk som de passer i situationen. Dårlige fortolkninger kan være forkerte, men gode fortolkninger kan ikke være egentligt sande. De kan heller ikke ekskludere rivaliserende tolkninger – der er altid alternative forståelser: "Lacking the power of exclusion, interpretations must convince by other means. My claim in this book is that they convince by their power to sustain a detailed scrutiny of a text that also reaches deep into the cultural context."[141] I forbigående skal det bemærkes, at Kramers brug af vinduesmetaforen på sin vis dissonerer med hans relativistiske forståelse af musikalsk betydning. Med denne metafor synes han at skrive sig ind i lang rationalistisk tradition, hvor lyset og det visuelle sam-

---

[139] Kramer 1990: 9.
[140] Kramer 1990: 9-10.
[141] Kramer 1990: 15.

menkædes med en streng objektivitets- og oplysningsforståelse. På den anden side peger det, at de hermeneutiske vinduer skal *åbnes*, på, at det snarere er en dør- eller lågemetafor, der egentlig tænkes på. En anden og bedre metafor kunne måske være ”ledetråde” – som komponisten har lagt i værkerne og som vi famler os frem vha. i mørket.

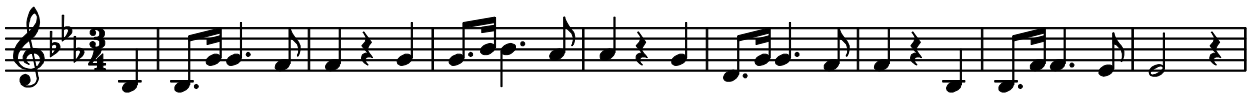
Kramers fortolkningslære bygger på et teoretisk udgangpunkt, som beskrives således i forordet: ”Broadly defined, my aim is to unite two widely consequential intellectual trends: poststructuralism and what might be called a critical or nonidealizing historicism.”[142] Denne ”kritiske eller ikke-idealiserende” historisme er både en videnskabsteoretisk position, men også en *kunstteoretisk* eller æstetisk position, hvor det gøres klart, at det historiske er en central del af musikkens *kunstkarakter*. Dvs. at det er en del af musikkens karakter at *udsige* noget om historien, hvad enten det er om komponisten, samfundet, tænkningen m.v. – en position vi også i en vis forstand finder hos Dahlhaus. Når Guldbrandsen er så kritisk over for de musikalsk-hermeneutiske tilgange, hænger det måske sammen med, at han deler Kramers poststrukturalistiske udgangspunkt, men ikke denne kritiske historisme. Guldbrandsens position kommer derved til at stå i en sær dobbeltposition i forhold til performativitetsteorien. På den ene side svarer hans hårdnakkede anti-historisme til performativitetsteoriens fordring om en radikal nutidig tilgang til musikken, mens han på den anden side ikke anerkender gyldigheden af en tolkning, der sammenkobler musikken med historien i en nutidig (performativ) fortolkningsakt. Når Guldbrandsen skriver, at den musikalske hermeneutik *en bloc* er ”meningsteoretisk akterutseilt”, henholder han sig til en sandhedsfordring som strengt taget er hermeneutikken fremmed.

Hvis man følger Kramers opskrift, er der mange aspekter i Mahlers musik, der giver mulighed for åbning af hermeneutiske vinduer. Ja, Mahlers musik er jo sådan set berømt for sine eksplicitte og skjulte programmer, for brugen af kor og solister (og dermed tekst) og for brug af ”banalt” eller hverdagsagtigt materiale såsom marcher, valse, naturlyde, posthorn m.v. – ”Vokabeln” som Hans Heinrich Eggebrecht har betegnet dem.[143] Førstesatsen af den *Niende* er ikke den Mahler-sats, der tydeligst benytter sig sådanne ”vokabler”, men det er dog alligevel muligt at åbne hermeneutiske vinduer i satsen. Mest omdiskuteret er nok betydningen af de kommentarer, Mahler skrev i udkast og partiturer, som har medvirket til tolkningen af symfonien som udtryk for afsked.[144] I den forbindelse kan nævnes A-temaets lighed ikke alene med Beethovens *Lebewohl*-sonate, Op. 81a, der har

---

[142] Kramer 1990: xii.
[143] Eggebrecht 1992: 67ff.
[144] Se Micznik 1996.

den karakteristiske 3-2 trinbevægelse (Mahler har selv noteret ”Leb' wol! Leb' wol” i partiturudkastet), men også med Johann Strauss d.y.'s ”Freuet Euch des Lebens”, Op. 340:[145]



Man kan også pege på Mahlers foredragsbetegnelser såsom ”Mit Wut” (t. 174), ”Leidenschaftlich” (t. 211), ”Schattenhaft” (t. 254), ”Wie ein schwerer Kondukt” (t. 327) som er, om ikke direkte billedlige, så dog til en vis grad refererende, særligt når de forbindes med musikalske henvisninger i form af fx marchrytme (t. 327 og mange andre steder, hvis man skal tro Rothkamm) og trompetfanfarer (første gang t. 103). Disse trompetfanfarer, der går igennem hele Mahlers œuvre, indgår i denne sats særligt i de tre afgørende klimaks. Det er interessant, at Guldbrandsen lægger stor vægt på disse ”utkomponerte musikalske sammenbruddene”[146] i sin kritik af Ratz' og Dahlhaus' analyser. Man kan spørge, om ikke netop dette sprogbrug er med til at dekonstruere Guldbrandsens egen strenge opdeling mellem analytisk og hermeneutisk læsning af satsen? Selvom hans brug af ordet ”sammenbrud” er metaforisk og ikke indgår i en hermeneutisk tolkning af satsen i sin helhed, er det dog påfaldende, at det netop er på nogle af disse mest afgørende steder i satsen, det traditionelle analytiske sprogbrug synes at komme til kort.

Adorno mellem analyse og fortolkning

I forlængelse af dette viser Guldbrandsens udlægning af Adorno sig som i bedste fald selektiv ved nærmere eftersyn. Som vi så, var Adornos variantbegreb og dets anvendelighed i forhold til det tematiske arbejde afgørende i Guldbrandsens kritik af Ratz og Dahlhaus samt i hans tolkning af satsens principielt formmæssige åbenhed. Guldbrandsen vælger dog at se bort fra stort set alt andet end de rent analytiske betragtninger, Adorno fremkommer med. Nu er det en kendt sag, at Adornos musikforståelse langt fra er formalistisk, men tværtimod radikalt historisk tolkende (var der nogen der mente, at musikkens kunstkarakter er historisk, var det ham!), omend tolkningerne som oftest bringes i samklang med analytiske observationer. Det er ikke mindst af denne grund, at Adorno stod som det teoretiske forbillede for ”New Musicology”-skolen i 1980'erne, som også Lawrence Kramer repræsenterer.[147] Denne side hos Adorno er dog kraftigt nedtonet hos Guldbrandsen, hvilket er påfaldende, når man i Spätstil-kapitlet i Adornos Mahler-monografi i forlængelse af en diskussion

[145] Hefling 1999: 473-474.
[146] Guldbrandsen 1991: 62.
[147] Se fx Subotnik 1991: xixff.

af det jødiske i Mahlers musik kan finde følgende overvejelser omkring ”den filosofiske interpretation af musik i det hele taget”:

> Sie ist auf die musikalische Unmittelbarkeit und ihre technischen Organisationsformen verwiesen, diese aber auch auf den Geist der Musik. Der läßt so wenig abstrakt, mit einem Zauberschlag sich ergreifen wie an unreflektierten sinnlichen Gegebenheiten. Musik verstehen ist nichts anderes als der Vollzug der Wechselwirkung von beidem: musikalisch sein und Philosophie der Musik konvergieren.[148]

Ifølge Adorno er interpretation af musik altså en slags dobbeltbevægelse mellem den musikalske umiddelbarhed (og dens tekniske organisationsformer) og ”musikken ånd”, hvor begge afhænger af hinanden. At forstå musik til fulde er således vekselvirkningen eller konvergensen mellem så at sige at befinde sig på ”musikkens eget domæne” og at forstå dennes ”ånd” filosofisk. I forhold til Mahler demonstrerer Adorno fx denne vekselvirkning ved sin sammenkædning af det relativt tekniske variant-begreb (der også indeholder en sanselig komponent) med det mere filosofiske roman-begreb. Han afsætter desuden godt en side til en filosofisk udlægning af den *Niendes* førstesats, inden han overhovedet kommer ind på de tekniske aspekter – en udlægning, Guldbrandsen ikke nævner med et ord. Adorno sætter tonen an med følgende:

> Der Abglanz unmittelbaren Lebens im Medium der Erinnerung ist im ersten Satz der Neunten Symphonie, einem reinem Instrumentalstück, so sinnfällig wie im Lied von der Erde, das sie noch durch Texte kommentiert.[149]

Musikken taler altså om ”det umiddelbare livs afglans” og erindring, som havde den tekst, og vi hører bl.a. om en mandarin, der bæres til graven (t. 327), og om en musik, der med tungt åndedræt fortæller, mindes, glemmer selvbesindelsen, udsættes for et skrækkeligt slag, holder ruiner i hænderne m.v.[150]

Adornos tolkninger skal dog ikke forstås som programmusikalske udlægninger. Som noget af det første i bogen lægger han vægt på, at Mahlers musik hverken kan forstås ud fra rent tekniske analyser eller ud fra forsøg på at gøre det musikalske indhold håndgribeligt:

> So wenig dem Gehalt von Mahlers Symphonien Betrachtungen vom Schlag der thematischen Analysen genügen, die über dem, was kompositorisch der Fall sei, die Komposition versäumen, so unzulänglich wären solche, die das Komponierte [...] dingfest machen wollte.[151]

---

[148] Adorno 2012: 291.
[149] Adorno 2012: 297.
[150] Adorno 2012: 297-298.
[151] Adorno 2012: 151.

At tillægge Mahlers *Niende* programmet ”Was mir der Tod erzählt” som sandhedsmoment, som Paul Bekker gør, er pinligt ifølge Adorno.[152] Men musikken er heller ikke bare absolut musik:

> Bei ihm behauptet im Reinmusikalischen hartnäckig sich ein Rest, der doch weder auf Vorgänge noch auf Stimmungen zu interpretieren wäre. Er haftet am Gestus seiner Musik. Ihn verstünde, wer die musikalischen Strukturelemente zum Sprechen brächte, die aufblitzenden Intentionen des Ausdrucks aber technisch lokalisieret.[153]

Mahlers musik er altså inkommensurabel i forhold til såvel programmusik som absolut musik, fordi hans særlige musikalske gestus taler, uden at dette talende kan lokaliseret teknisk. Lige så vel som man kan sige, at Mahlers musik stiller værkintegration og formtænkning op som problem, kan man også sige, hvis man følger Adorno, at den stiller forholdet mellem det *værkinterne* og *værkeksterne* op som problem. Mahlers musik synes her at radikalisere et problem, der går tilbage til den romantiske symfoniforståelse. Man kan med en parafrasere af Guldbrandsens egen kritik spørge, om han ikke, ved på forhånd fraskrive muligheden for en musikalsk-hermeneutisk tilgang, ”i udgangspunktet har gjort sig blind for hvad som foregår” i musikken – i hvert fald i dette henseende?

Uanset hvad man måtte mene om Adorno eller andres mere eller mindre flyvske tolkninger, er det svært at se bort fra dem, når først man kender dem. Og dette er måske et sted, hvor performativitetsteorien kan lære noget af det historiografiske korrelat til receptionsæstetikken – *receptionshistorien*. Godt nok kan vi altid iværksætte nye læsninger, hvad enten de er analytiske eller tolkende, men det er på den anden side en fundamental hermeneutisk kendsgerning, at vi aldrig kan frasige os den *forståelseshorisont* som tidligere receptioner har skabt.[154] Således kan vi ikke, når først vi fx er blevet bevidst om, at Mahlers *Niende* har været tolket som en afsked med livet, helt udviske denne tanke – den vil altid klinge med i større eller mindre grad. Hvis vi finder ud af, at Kondukt-passagen er blevet sammenkædet med Mahlers oplevelse af en brandmandsmarch (med rette eller ej), vil forståelsen altid været ”forurenet” med denne viden. Ikke bare historien, men også *receptionshistorien* indgår i musikkens kunstkarakter. Læsningerne har gjort noget ved værket, ændret det, gjort det til noget andet. Vi kan aldrig viske tavlen ren og iværksætte læsningen helt på ny.

---

[152] Bekker 1921: 340. Adorno 2012: 151.
[153] Adorno 2012: 151.
[154] Gadamer 1990: 307ff.

Opførelse, optagelse, performativitet

Hvor det var målet i det foregående kapitel at vise, hvordan Mahlers musik er afhængig af sin lytter og sin ”læser” for at blive realiseret, og at disse i høj grad medskaber værket, er det i det følgende mit mål at vise, at musikerne, dirigenten, koncertsalen og optagestudiet i lige så høj grad virker ind på, hvad musikken *bliver*.

Der er ingen tvivl om, at Mahler-renæssancen i 60'erne (udover Adornos monografi) i høj grad skyldtes to afgørende faktorer: For det første at visse kendte dirigenter, særligt Leonard Bernstein, tog Mahlers musik op og ikke alene opførte den i stort omfang, men også formidlede musikken på både skrift og på tv til en stor skare af mennesker. For det andet må udviklingen inden for optageteknologien, særligt stereo-LP'ens fremkomst, ses som et afgørende bidrag til udbredelsen af Mahlers musik.

Såvel orkester- og dirigentinterpretation i koncertsalen som de manipulations- og transmissionsmuligheder, som optageteknologien giver, peger på performativitetsteoriens relevans for en diskussion af, hvordan den *Niendes* førstesats er blevet, hvad den er. Jeg vil derfor i dette kapitel diskutere det principielle spørgsmål om værk, opførelse og optagelse, som det kommer til udtryk i forhold til Mahlers musik, og desuden forsøge at efterspore performative forskelle analytisk i nogle indspilninger af førstesatsen. Det vil igen være min påstand at værket ikke er lukket, men netop åbent for æstetisk forskellige realisationer såvel i koncertsalen som på indspilninger.

Værk og opførelse

Som jeg allerede har været inde på, har værkbegrebet spillet en central rolle i både kompositionsmusikkens og musikvidenskabens historie. Ikke mindst i de seneste 30 års musikvidenskab er værkbegrebet blevet udfordret, og diskussionen om værkets status, ikke mindst i lyset af den moderne musikvidenskabs dramatisk udvidede genstandsfelt (der i dag i princippet omfatter al musik, fra vesten til ”resten”, fra finkultur til massekultur), pågår stadig. Inden for kompositionsmusikkens område, såvel i den akademiske kultur som i musikkulturen, står værkbegrebet stærkt, men det har aldrig været enerådende, for netop musikkens karakter af udøvende kunstart og den deraf følgende afhængighed af det opførelsesmæssige har altid fungeret som korrektiv. Musikopførelsen, hvor musikken først bringes til klingende realitet, har altså en privilegeret position i forhold til udfordringen

af værkbegrebet, og det er derfor heller ikke så underligt, at ”den performative vending” inden for musikvidenskaben først og fremmest har taget fat her.

Nicholas Cook har i artiklen ”Music as Performance” skitseret, hvordan en musikforståelse, der tager udgangspunkt i opførelsen, kunne se ud – en musikforståelse som vi allerede har anet konturerne af i hans analyse-artikel.[155] Cook er direkte inspireret af performativitetsteorien, først og fremmest i den omvending af forholdet mellem repræsentationen og det repræsenterede, som jeg også har lagt vægt på i første kapitel, hvor det ”performede”, hvad enten det er en social, sproglig, eller kønsrelateret handling, ses som *meningsgenererende* frem for meningsreproducerende. Det er den samme forståelse, Cook lægger til grund for sin forståelse af opførelsen: ”In the same way, placing emphasis on performance as a site for the generation of meaning turns the traditional relationship between work and performance upside down […].”[156] Betydningsdannelsen skal altså ud fra dette perspektiv ses som *først og fremmest* stammende fra opførelsen af musikken, eller i bredere forstand den musikalske praksis, for først *efterfølgende* at konstituere betydningen af det tekstlige forlæg som værk. En strygekvartet af Mozart fx skal altså snarere ses som en *drejebog* (script) for musikkens opførelse end som en selvstændig ”tekst”. Dette medfører også en omvending af forholdet mellem notation og opførelse væk fra den traditionelle vertikale opdeling med en privilegeret autorinstans hos komponisten til et netværk af indflydelsessammenhænge mellem opførelser og tekstforelæg.

Cook anerkender, at en sådan radikal omvending giver problemer i forhold til den værkbaserede sprogbrug, der gennemsyrer musikvidenskaben. Han spørger også sig selv, om det virkelig kan være rigtigt, at der ikke findes en *original* i forhold til fx Beethovens *Niende Symfoni*? For det første, svarer han, er den original, vi forholder os til, altid i udvikling, nye urtext-udgaver konstruerer nye ”originaler”. Det betyder ikke, at der ikke findes historisk privilegerede tekster, men de udtømmer ikke værkets identitet. I stedet citerer Cook Lawrence Rosenwald for at karakterisere Beethovens *Niendes* identitet som ”something existing in the relation between its notation and the field of its performances.”[157] Beethovens tekst (hvad det måtte være) har en privilegeret rolle, men indgår samtidig i et netværk med symfoniens klingende realiseringer, hvilket også forklarer, hvordan værket i sin helhed kan være i udvikling.

---

[155] Cook 2012.
[156] Cook 2012: 185.
[157] Cook 2012: 188.

Men som Cook selv indrømmer: ”But somehow there is a remainder.”[158] Vi sidder som regel tilbage med en følelse af, at vi har hørt et bestemt historisk uforandret stykke musik, og ikke bare nogle få fragmenterede overleveringer. Cook ser dette nærmest som et mysterium, vel at mærke et mysterium vi først rigtig kan få øje på, når vi begynder at tænke musik som opførelse: ”[...] the fantastical idea that there might be such a thing as music, rather than simply acts of making and receiving it, is arguably the basic premise of the Western ”art” tradition.”[159]

Som Erling Guldbrandsen har påpeget, kan det paradoks, som Cook kæmper med i sin tekst, belyses ud fra diskussionen af forholdet mellem ”original” og ”kopi” hos den tidlige Derrida.[160] Her gøres der på den ene side opmærksom på, at dette forhold kan omvendes, originalen konstitueres i en vis forstand først *i kraft af* kopien, men pointen er, at dette i sig selv ikke løser problemet. Som Guldbrandsens skriver:

> However, the main point in Derrida's argument is that a simple reversal of oppositions is of little use, since it hardly changes the very model of thought, but only reiterates it by negation. Any dichotomic division such as this suffers from the fact that both sides of the dichotomy have always already invaded the other side. The dichotomy emerges as a dynamic and temporal play (*jeu*) where one side always presupposes the other. There can be no idea of an original, or first, without the idea of a copy, or second, and in this sense, the second also constitutes the first.[161]

Opførelsens gentagelseshandling bliver således ikke en imitation af en præeksisterende original eller essens, men snarere en gentagelse af selve imitationsskemaet. Men dermed sker der jo faktisk en form for imitation, der dog må betegnes anderledes, fx ”produktiv mimesis”, ”performativ forskel” eller ”tilblivelse”.[162] Der kan altså ikke være tale om en ren omvending af ”værk” og ”opførelse”, men snarere om en dialektisk bevægelse eller *spil* (jeu) mellem dem, eller en anerkendelse af, at begge sider forudsætter hinanden.

Mahler mellem komponist og dirigent

Selvom et af formålene med dette speciale lidt groft sagt har været at vriste musikken ud af Mahlers hænder, vil jeg alligevel på dette sted kigge nærmere på Mahlers eget syn på forholdet mellem værk

---

[158] Cook 2012: 188.
[159] Cook 2012: 188.
[160] Guldbrandsen 2006: 142. Se i øvrigt Derrida 1970 og Derrida 1972a.
[161] Guldbrandsen 2006: 142.
[162] Guldbrandsen 2006: 142.

og opførelse, som bliver interessant i kraft af Mahlers dobbeltrolle som komponist og en af tidens førende dirigenter.[163]

Mahlers musik er som nævnt præget af en minutiøs notationspraksis, hvor hver eneste node som regel er forsynet med mellem en og fem tekniske og artikulationsmæssige annoteringer! Desuden er Mahler vidt berømt for sine instrumentationsfærdigheder og for sit kendskab til orkestret, velsagtens netop i kraft af hans arbejde som opera- og koncertdirigent. Meget tyder på, som Erlend Hovland har påpeget i sin afhandling, *Le déplacement ontologique de l'œuvre musicale – une étude de l'écriture orchestrale de Gustav Mahler*, at orkestreringen hos Mahler i høj grad skal ses som "ontologisk primær", hvilket medfører, at vi må omvende den traditionelle forståelse af den musikalske struktur (*Tonsatz*) som primær og instrumentationen som sekundær. Som Hovland skriver: "La musique de Mahler ne représente plus, elle présente! L'orchestration n'est plus un moyen de réalisation, un champ transitoire, elle est la musique elle-même."[164] Den *écriture orchestrale,* som Hovland beskriver, forstås ikke direkte i forbindelse med Derridas og Barthes' écriture- eller skriftbegreb, men der er for mig at se interessante muligheder for at betragte selve *nedskrivningsprocessen* hos Mahler, altså det skriftlige arbejde med instrumentation og (ren)skrivning, ud fra denne tekstteoretiske synsvinkel, som netop peger på skriveprocessens *performative* dimension, lidt på samme måde som Guldbrandsen har peget på skriveprocessens betydning hos Pierre Boulez.[165]

Dette vedrører også Mahlers opførelses- og revisionspraksis, såvel i forhold til egne som andres værker. Mahler var ikke alene berømt og berygtet for at ændre instrumentationen i værker af fx Beethoven, Schumann og Schubert, hvis han følte det nødvendigt, men også hans egne værker blev revideret løbende, både hvad instrumentation og større ændringer angår – en revision hvert femte år var angiveligt Mahlers mål![166] Også her er der en parallel til Boulez' kompositionspraksis,[167] men i modsætning til Boulez udstrækker Mahler denne revisionsret og -pligt til også at gælde for sine efterkommere, i hvert fald hvis en anekdote, som Kurt Blaukopf refererer Egon Wellesz for, skal stå til troende. Mahler skulle under en prøve på den *Anden Symfoni* have sagt følgende efter at have strøget en basunakkord i partituret for at få fremhævet sangstemmen:

---

[163] Jeg er i det følgende inspireret af udlægningen i Jeppe Rönnows speciale, Rönnow 2006: 56ff.
[164] Hovland 2002: 344. "Mahlers musik repræsenterer ikke længere, den præsenterer! Orkestreringen er ikke længere et realiseringsmiddel, et overgangsområde, den er selve musikken." Jeg takker Erlend Hovland for at have godkendt mine oversættelser af citaterne fra hans afhandling.
[165] Se Guldbrandsen 1995 for den grundige version eller Guldbrandsen 1997 for den hurtige.
[166] Blaukopf 1969: 303.
[167] Se Guldbrandsen 2006: 143ff.

> Es kommt mir vor allem auf die Klarheit an. Heil dem Dirigenten, der in meinen Partituren Änderungen anbringt, wenn der Raum und die Qualität des Orchesters es erfordern, um die Intention hervorzubringen.[168]

Forestillingen om *Urtext* og *Werktreue* sammenkobler komponistintention og nodetekstens autoritet, men Mahler derimod ser ikke disse som identiske. Det kan være nødvendigt at ændre i partituret for at frembringe komponistens sande intention!

Dette er et interessant paradoks, der peger på en splittelse hos Mahler mellem komponisten og dirigenten. Som dirigent ved han, at værket ikke er stabilt og lukket, men tværtimod radikalt afhængig af sin konkrete fremførelse, både hvad angår dirigentens område (tempo, artikulation og overordnet formning og strukturering af værket), musikerne (deres evner og særlige klang) og de rumlige forhold for opførelsen. Natalie Bauer-Lechner refererer ham for følgende:

> […] über das Tempo, und vollends die Gesamtauffassung und den Aufbau eines Werkes, läßt sich so nur verzweifelt wenig feststellen, denn hier handelt es sich um etwas Lebendiges, Fließendes, das nie, auch nur zweimal hintereinander, sich völlig gleich bleiben kann. Deshalb ist ja auch das Metronomisieren unzulänglich und fast wertlos, weil schon nach dem zweiten Takte das Tempo ein anderes geworden sein muß, wenn das Werk nicht drehorgelmäßig, niederträchtig, heruntergespielt wird. Weit mehr als auf die Anfangsgeschwindigkeit kommt es daher auf das richtige Verhältnis aller Teile untereinander an. Ob das Tempo im Gesamten um einen Grad geschwinder oder langsamer ist, mag oft von der Stimmung des Dirigenten abhängen und, ohne Nachteil für das Werk, um ein Geringes variieren.[169]

Hvor Mahler i en vis forstand er moderne i sit syn opførelsens betydning for værket, forsøger han omvendt at redde den romantiske idé om komponistgeniet ved at insistere på vigtigheden af komponistens intention. I forhold til såvel egne som andres værker handler det altid om at finde den oprindelige intention bag ved opførelsestraditionens "Schlamperei". Musikkens opførelse på nutidens præmisser, med alt hvad det indebærer af revisioner og tilpasninger, skal altid understøtte en genopdagelse af den oprindelige intention. Komponistgeniet er altså *afhængig* af interpretationskulturen, for at hans værker kan realiseres adækvat, og Mahler så klart, at han derfor måtte gøre sig til herre over opførelsestraditionen for sin værker – skabe en "sand" tradition og modvirker "falske". Det lykkedes på sin vis, både gennem hans intensive opførelse af egen musik, særligt i hans sene år, men også gennem hans samarbejde med og "oplæring" af flere af tidens unge dirigenter, først og fremmest Bruno Walter.

---

[168] Blaukopf 1969: 303.
[169] Bauer-Lechner 1984: 42.

Netop i forhold til den *Niende Symfoni* lykkedes det dog ikke. Mahler nåede hverken at høre eller dirigere værket, der først blev opført i 1912 et år efter Mahlers død af netop Walter, som også lavede den første indspilning af værket i 1938.[170] Man kan spekulere meget i, hvad der ville være sket, hvis Mahler havde levet længe nok til selv at kunne opføre symfonien. Det er næsten sikkert, at den ikke ville foreligge på helt samme måde, som vi kender den i dag. Omvendt betyder det også, at vi ikke har flere forskellige reviderede udgaver, men kan forholde os til et enkelt manuskript.[171]

Mahlers musik og den symfoniske opførelse

Som vi har set, er et afgørende aspekt i den performative vending inden for musikvidenskaben et fokusskifte fra værket til opførelsen, og i forhold til Mahlers musik kan man gribe dette an på mange måder. I det følgende tager jeg udgangspunkt i Fischer-Lichtes performative æstetik, uden at jeg dog mener, at hendes teorier kan overføres en-til-en fra teatret og performancekunsten til musikkens område. Selvom musikeren og skuespilleren har meget tilfælles, er der også vigtige forskelle – særligt i den måde kroppen indgår i det æstetiske fænomen på. Men den performative æstetik kan udfordre os til at se på koncertoplevelsen som det den ud over musikken "i sig selv" *også* er: noget der foregår i en bestemt type rum med alt hvad det indebærer af visuelle og auditive indtryk, i en bestemt social kontekst og under nogle bestemte "live"-forhold, hvor alt i princippet kan ske, og hvor publikum, musikere og musikken selv interagerer. Som vi har set, er det rumlige aspekt og det æstetiske fællesskab i den symfoniske musikoplevelse noget, der går tilbage til i hvert fald begyndelsen af 1800-tallet, og det er egentlig påfaldende, hvor lidt der er skrevet om det.[172] Hvis man skulle undersøge dette i mere bred forstand, ville det nok kræve en anden type undersøgelse end denne og andre hjælpemidler såsom feltstudier, videooptagelser mv.[173] I forlængelse af Guldbrandsens Derrida-inspirerede forståelse af forholdet værk og opførelse vil jeg gå lidt anderledes til værks og i stedet kigge på, hvordan selve den opførelsesmæssige eller performative handling kan ses som et tema eller "topos" i Mahlers musik – hvordan opførelsen *altid allerede* er en forudsætning for værket. Ihukommende Derrida, kunne man måske være tilbøjelig til at afskrive Fischer-Lichtes performative æstetik som udtryk for en "nærværsmetafysik", og det er vel heller ikke helt forkert, at teorien

---

[170] Se fx Fischer 2011: 755 og 881.

[171] At der kun foreligger ét endeligt manuskript, betyder dog ikke, at partiturudgivelsen er en neutral repræsentation. Som James Grier har påpeget har en nodeedition/-udgivelse også en performativ dimension, og det gælder selvfølgelig særligt, når musikken er udgivet efter komponistens død. Se Grier 1996: 6.

[172] Small 1998 behandler dette, dog fra en noget anden synsvinkel.

[173] Dette er et problem teater- og performancestudierne også har. Se fx Reason 2006.

har arvet noget af dette fra performancekunstens egen selvforståelse.[174] Men Fischer-Lichtes teoridannelse og hendes analytiske tilgang giver dog i den grad stof til eftertanke i forhold til de specifikt performativt-æstetiske kvaliteter ved koncertoplevelsen og er derfor god at have med, når man skal tænke det performative sammen med værket.

Den detaljerede notation i Mahlers musik hænger naturligvis sammen med Mahlers erfaring med orkestret, musikernes styrker og svagheder og hvad der skulle til for at opnå præcis det resultat, han ønskede. Allerede i denne forstand er opførelsessituationen komponeret ind i værket på forhånd, eller med Adornos ord: ”Sorge um richtige Wiedergabe ist zu einem Kanon der Komposition geworden.”[175] Jeg er dog mere inspireret af Robert Samuels' artikel, ”The Act of Performance as Mahlerian Topic”, hvor han undersøger, hvordan Mahler har ”oversat” det teatralske ved den type dramatiske opførelser, han kendte indgående fra operascenen, i sin musik.[176] Samuels arbejder i den forbindelse med tre niveauer af ”performance” i musikken, ”The Theatricality of Performance”, ”The Physicality of Performance” og ”Representation of Performance”.

Det første, ”opførelsens teatralitet”, drejer sig om den måde, Mahler behandler den symfoniske musiks evne til, i kraft af hvad der foregår på orkesterscenen, at skabe et handlingsforløb (et aspekt vi genkender fra den tidlige symfoniforståelse): ”The symphony as a public statement, whose theatricality is intrinsic to its capacity to create narrative, was an idea to which Mahler responded throughout his composing career.”[177] Samuels fremhæver introduktionen til Mahlers *Første Symfoni* med det ouvertureagtige forløb med naturlyde og hornfanfarer i det fjerne, eller hvad Karl Aage Rasmussen har betegnet som ”orkesterklangens scenografiske dybdeperspektiv”.[178] Også fjernorkestrene og iscenesættelsen af koret i *Anden Symfoni* fremhæves. Messingblæsernes ”mit aufgehobenem Schalltrichter” (med hævet schallstykke) peger også på, hvordan musikernes nærvær og fravær er væsentligt for det symfoniske drama.

”Opførelsens fysikalitet” handler om, hvordan selve musikernes fysik og kropslighed indtænkes i Mahlers skrivemåde, eller som Samuels formulerer det: ”[...] the nature of performance as a physical act, one that involves effort, risks failure, and depends upon the body.”[179] Her fremhæves det, hvordan Mahler ofte bevidst instrumenterer, så passager vanskeliggøres for musikerne, fx kontra-

---

[174] Se Auslander 1999: 1ff.
[175] Adorno 2012: 254.
[176] Samuels 2011.
[177] Samuels 2011: 37.
[178] Rasmussen 2011: 70.
[179] Samuels 2011: 40.

bas-melodien i *Første Symfonis* ”Mester Jakob”-sats. Også de berømte hammerslag i *Sjette Symfoni* fremhæver dette rent fysiske aspekt, særligt måske det omdiskuterede tredje hammerslag, der knap nok kan høres i orkesterlarmen, men i høj grad stadig kan ses![180] Her kan Fischer-Lichtes nævnte sondring mellem *fænomenalt legeme* og *semiotisk krop* med fordel indtænkes. Selvom musikerens krop ikke indgår i betydningsdannelsen på samme måde som skuespillerens, er der alligevel en interessant spænding mellem musikeren som krop, der udfører et stykke (visuelt) arbejde, og som medium for musikken, hvad enten denne betragtes som semiotisk system eller som ren klanlighed.[181]

Det tredje, ”repræsentation af opførelse”, er meget tydeligt hos Mahler og handler om ”[…] the depiction of performance within the symphonic performance […].”[182] Her tænkes ikke kun på, hvordan Mahlers scherzo-satser (ligesom det mere generelt gælder for den symfoniske tradition) fremmaner et væld af danseformer, men også hvordan hans mange fanfarer, marchrytmer, valse o. lign. fremmaner forestillinger om militær- og underholdningsmusik – den umådeholdne ”[…] Klang aus den Pavillons der Militärkapellen und Palmengartenorchester”, Adorno taler om.[183] Også mange indskudte passager i Mahlers symfonier, særligt når de instrumenteres i kammerbesætning, fremstår som iscenesættelser af musikalske opførelser, fx et indskud i *Femte Symfonis* scherzo instrumenteret for pizzicato strygere og fagot. Som Samuels skriver: ”[...] the texture resembles the kind of small group that might be found in a ballroom [...]”.[184] Man kan med et lån fra filmmusikteorien nærmest tale om en form for ”diegetisk musik” i Mahlers symfonier.

Samuels har ikke et eneste eksempel fra den *Niende Symfoni* i sin artikel, og ved første øjekast synes tematisering af musikopførelse heller ikke at være tydelig i førstesatsen. Ved nærmere eftersyn er alle Samuels' tre niveauer dog repræsenteret. Man kan dog stille spørgsmålstegn ved, i hvor høj grad det egentlig er muligt at adskille dem – om ikke fysikaliteten og repræsentationen af opførelse (andet og tredje niveau) fx ofte er forudsætning for opførelsens teatralitet (første niveau)?

Hvis man skal prøve at bruge Samuels opdeling på førstesatsen, kan man genfinde opførelsens teatralitet fx i de første seks takters motivpræsentationer, hvor ganske få instrumenter spredt i orkesterhavet så at sige opridser orkestrets felt motivisk. Flere andre steder benytter Mahler også orkestrale virkninger, der iscenesætter orkestret, fx de mange trompetfanfarers brug af dæmpere, der

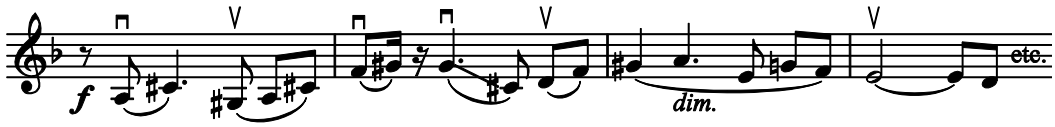
---

[180] Samuels 2011: 42.
[181] Fischer-Lichte 2004: 129ff.
[182] Samuels 2011: 45.
[183] Adorno 2012: 185.
[184] Samuels 2011: 45. Det drejer sig om stedet fra takt 307.

giver dem en fjern klang og kontrasten mellem de nærmest kammermusikagtige solistisk besatte passager (fx introduktion, den indskudte passage fra takt 376 og codaen) og de fuldt orkestrerede klimaks og sammenbrud (af nærmest wagnersk teatralitet). Endelig kan det ses i den ”imagism”, som Arved Ashby har tilskrevet Mahlers musik, og som fx kommer til udtryk i den visuelle karakter af mange af Mahlers foredragsbetegnelser.[185] I den niendes førstesats kan fremhæves betegnelser som ”hervortretend”, ”fließend”, ”mit Wut”, ”schattenhaft”, ”bewegter”, ”schwebend”, som alle har en vis dramatisk-billedskabende karakter, og som nærmest virker som en slags regibemærkninger i partituret. Denne orkestrale iscenesættelse kan ifølge Ashby nogle gange virke så stærkt, at den traditionelle statiske orkesterpositionering kan synes forældet:

> Mahler's is an art of the instantaneous moment, and his restless imagism conflicts with the traditional anchored-in-one-place position of the orchestra. He has a penchant for iconic events of different kinds within each work, indeed within each musical moment. For appropriate coordination of the aural with the visual, then, his shifting musical dramaturgy would seem to demand almost constant reseating of the ensemble.[186]

Opførelsens fysikalitet kommer klart til udtryk i nogle af de kraftigste passager i satsen, fx i det tredje sammenbrud, hvor basun-gruppen i takt 314 skal spiller forte fortissimo, *mit höchster Gewalt* og ”Schalltrichter auf.” Et andet vigtigt eksempel er den sammenknytning af B-temaet med sin instrumentale fremførelse, som Erlend Hovland har påpeget:



Dette tema er i sine tre hovedfremførelser (takt 29 (ovenfor), 81 og 211) et eksempel på det, Hovland kalder modulær komposition (*composition par module*):

> […] ce module-thème n'est jamais transposé, ni à l'octave ni à un autre intervalle. Son identité est liée à un registre, à une corde (le *sol*), à un jeu emphatique presque gestuel, et de plus à un phrasé, à un coup d'archet. Son « profil » reste globalement inchangé dans ces trois exemples, tandis que son contexte est chaque fois différent.[187]

Temaets udvikling kan altså ikke bare forstås ud fra Adornos variantbegreb (der stadig primært forholder sig til rytme og tonehøjde), men må betragtes i sammenhæng med den instrumentale fremfø-

---

[185] Ashby 2010: 221ff.
[186] Ashby 2010: 239
[187] Hovland 2002: 295. ”Dette modul-tema transponeres aldrig, hverken til oktaven eller til et andet interval. Dets identitet er forbundet til et register, en streng (g-strengen), til et nærmest gestisk emfatisk spil, og desuden til en frase, et buestrøg. Dets ”profil” forbliver globalt uforandret i disse tre eksempler, mens dets kontekst hver gang er forskelligt.”

relse. Selvom akkompagnementets karakter, rytme og tonalitet er ændret, introducerer B-temaet alle steder en ny vitalitet i musikken netop gennem sin instrumentale gestus – g-strengens ekspressive ”schwung”. Netop dette kan ifølge Hovland forklare, hvordan tema-modulet kan fremstå i det store og hele identisk, selvom fx tonaliteten er ret forskellig (d-mol i takt 29, Bb-dur/mol i takt 81 og Bb-mol i takt 211):

> Évidemment, on peut expliquer ceci par son rapport intime avec un jeu idiomatique, avec la gestuelle immanente du violon. Car ce jeu emphatique sur la corde la plus basse de l'instrument – ce qui donne un jeu très vibrato et sonore, un jeu qui demande toute la longueur et la masse de l'archet – ne se transpose pas sans que le caractère du jeu se change. Le caractère du thème-module est ainsi indissociable du jeu idiomatique du violin.[188]

Som vi så i forrige kapitel, er B-temaet af central betydning for de forskellige tolkninger af satsens overordnede form. Hvor Hovland mere overordnet taler om instrumentationens primære og formdannende karakter hos Mahler, kan vi måske i forlængelse af Samuels' observationer overveje, om ikke det i lige så høj grad er *opførelsen*, der bliver formdannende eller i hvert fald formpåvirkende?

Det gælder for så vidt også for det tredje niveau, repræsentation af opførelse. Ud over de allerede nævnte fanfaremotiver der gennemløber hele satsen (se særligt ”Mit Wut” fra takt 174 og de seks takter der leder op til det), kan man pege på Kondukt-passagen fra takt 327, hvor sørgemarchkarakteren forstærkes af de ”3 tiefe Glocken” fra takt 337. Det er dette sted, Adorno betegner som en mandarin, der bæres til graven – det er ikke kristendommens kirkeklokker, men noget langt mere ildevarslende![189] Hvis man følger Jörg Rothkamm og ser hele satsen som opbygget ud fra afsnit med denne karakter af begravelsesmarch, må repræsentation af om ikke en musikopførelse så dog en situation med musikalsk ledsagelse ses som afgørende for satsens samlede forløb.

Der er altså ingen tvivl om, at Mahlers musik, også den Niende Symfoni, er tæt forbundet til sin opførelse og til den implicitte eller eksplicitte iscenesættelse, der hører med. Noget kunne tyde på, at den æstetiske oplevelse, man har som tilskuer til opførelsen i koncertsalen, bidrager i en sådan grad til ”musikkens selv”, at det måske er passende som Fischer-Lichte at tale om musikkens ”begivenheds-æsteticitet”.[190] Men at dette ”at der spilles” i sit absolutte nærvær skulle kunne tænkes uden om et ”hvad der spilles”, er nok at trække den for langt. Her må vi med Derrida insistere på, at

---

[188] Hovland 2002: 297. ”Tydeligvis kan man forklare dette ved dets intime forbindelse med et idiomatisk spil, med violinens immanente gestik. For det eftertrykkelige spil på instrumentets dybeste streng – det som giver et meget vibrato- og klangfuldt spil, en spillemåde der kræver buens fulde længde og tyngde – lader sig ikke transponere uden at spillekarakteren ændres. Tema-modulets karakter er således uadskillelig fra violinens idiomatiske spillemåde.”

[189] Adorno 2012: 297.

[190] Fischer-Lichte 2004: 55.

nærværet er afhængigt af noget uden for sig selv, af en ”skrift”, der netop er kendetegnet ved fravær. Men at denne skrift på den anden side tematiserer opførelsessituationen eller *stiller den op som problem*, er noget, vi først kan se, når vi har fået blik for opførelsessituationens æstetik.

Mahler og optagelser

At den specifikt performative ”æsteticitet”, som Fischer-Lichte postulerer, også er udfordret på en anden måde, ser vi, hvis vi betragter Mahlers musik i lyset af dens tekniske reproducerbarhed.[191] En af de skarpeste kritikere af nærværsmetafysikken i den teatervidenskabelige performativitetsteori er Philip Auslander, som i sin bog, *Liveness – Performance in a mediatized culture* fra 1999, har argumenteret for en mere dynamisk opfattelse af forholdet mellem ”live” og ”medialiseret” kultur.[192] I stedet for at tage udgangspunkt i en ontologisk skillelinje mellem på den ene side en original og nærværsbaseret opførelsesæstetik og på den anden en kopierende og uautentisk medieæstetik foreslår Auslander i stedet at udforske denne forskels historiske og kulturelle betingelser. Ja, han foreslår ligefrem at tage udgangspunkt i en omvending af det traditionelle hierarki:

> As a starting point for this exploration, I propose that, historically, the live is actually an effect of mediatization, not the other way around. It was the development of recording technologies that made it possible to perceive existing representations as ”live”. Prior to the advent of those technologies (e.g., sound recording and motion pictures), there was no such thing as ”live” performance, for that category has meaning only in relation to an opposing possibility.[193]

Historisk betragtet synes Auslander at have fat i noget, omend man kan diskutere hans sætten lighedstegn mellem selve live-opførelsen og dens benævnelse som sådan – et (allestedsnærværende) levn fra ”den sproglige vendings” dage, som vi måske snart kan få udfordret lidt.

Det er dog på den anden side klart, at denne omvending i høj grad gør sig gældende *i dag*, hvor den måde, vi oplever og tænker over live-opførelse, er påvirket af, at vi lever i en gennemgribende medialiseret kultur. Dette giver sig i relation til den symfoniske musik udslag i, at det kræver en del intellektuel arbejde overhovedet at *tænke* det specifikt opførelsesmæssige, ikke mindst fordi vores primære tilgang til musikken i dag er via tekniske reproduktioner – fonogramindspilninger. Lidt på samme måde som Cook måtte forbløffes over værkbegrebet, når han tænkte musik som opførelse, får vi problemer med opførelsesbegrebet, når vi tænker musik som indspillet. Således må vi ud fra

---

[191] ”Teknisk reproducerbarhed” henviser selvfølgelig til Walter Benjamins klassiske essay, der er grundlaget for de fleste diskussioner af denne art. Se Benjamin 1980.

[192] Auslander 1999. Jeg oversætter Auslandes ”mediatized culture”, som henviser til kultur, der er baseret på massemediernes teknologi, med ”medialiseret kultur” for at adskille det fra det mere almene begreb ”mediering”. Se i øvrigt Hjarvard 2008: 16-27.

[193] Auslander 1999: 51.

en performativ synsvinkel på den ene side give Fischer-Lichte ret, når hun skriver: ”Jeglicher Versuch, eine Aufführung zu reproduzieren, schlägt um in den Versuch, sie zu dokumentieren.”[194] Men omvendt må vi også med Auslander anerkende, at denne ”reproducerede dokumentation” ofte er det æstetiske udgangspunkt for overhovedet at kende til musikken og dermed også for oplevelsen af musikken i koncertsalen.

Fonogrammet er altså, når det drejer sig om musik, ikke bare et medium, der dokumenterer en opførelse, men også en *æstetisk genstand* i selv. Jeg er i den forbindelse inspireret af Arved Ashbys bog, *Absolute Music, Mechanical Reproduction* fra 2010, hvor han udfolder den enorme betydning, reproduktionsteknikker har haft på den ”klassiske” musiks udvikling i det 20. århundrede.[195] Den absolutte musiks æstetik er på en måde blevet styrket (og udbredt til andre genrer) snarere end udfordret af teknologien, ikke mindst i kraft af den måde forestillingen om en musik, der kun refererer til sig selv og dermed høres for sin egen skyld, videreføres og sågar skærpes i den ”akusmatiske” lyttersituation, optageteknologien muliggør.[196]

I kapitlet ”The Recorded Musical Text” diskuterer Ashby forholdet mellem værk, opførelse og indspilning mere indgående, og han tager her udgangspunkt i en forståelse af såvel værk som opførelse som ”tekster”, dvs. betydningssystemer, der kræver ”læsning”. Dette gælder i særdeleshed også for den ”optagede musikalske tekst”, Asbys betegnelse for indspilningen som analyseobjekt, som kan siges at ”performe” opførelsen, lidt på samme måde som opførelsen ”performer” værket.[197] Ashby er inspireret af Roland Barthes' tekstforståelse, og hans tekstbegreb hænger således tæt sammen med det opgør med ”forfatteren” og frisættelse af ”læseren”, som vi så hos Barthes, men er samtidig også en udvidelse:

> ”[...] the recording by its nature overlays many texts, authored not only by the composer, but also by the performer, the recording engineer, the remastering producer, and so on. While none of these various texts usually crowd out any other, not all of them can be counted equally interesting or equally listenable.”[198]

Optagelsen udgør altså et fletværk af tekstlag, hvor en række forskellige autorinstanser, komponist, musiker, producer m.v., gør sig gældende – i princippet sideordnet, uden at det dog betyder, at alle lag til enhver tid er lige vigtige. Ashby argumenterer overbevisende for dette bl.a. ud fra Leopold

---

[194] Fischer-Lichte 2004: 127.
[195] Ashby 2010.
[196] Ashby 2010: 6ff. Se også Clarke 2007: 49ff
[197] Ashby 2010: 28.
[198] Ashby 2010: 53.

Stokowski og Herbert von Karajans studie- og indspilningspraksis. Førstnævnte udnytter studieteknologien nærmest på lige fod med orkestrets musikere: ”he ”played” sound technologies as if they were musical instruments”,[199] hvilket fx kommer til udtryk i Stokowskis Sibelius-indspilninger, hvor crescendi og decrescendi fremhæves, og detaljer i den musikalsk tekstur bringes frem i mixingprocessen – vel at mærke på en måde der aldrig ville kunne realiseres i en koncertsal! På samme måde benytter Karajan studiets muligheder for at skabe forskellige former for ”Raumgefühl”, fx i hans indspilning af Arnold Schönbergs *Variationer for orkester*, op. 31, hvor Schönbergs skiftende besætninger understøttes med forskellige rumfornemmelser i studieprocessen – hvad Ashby betegner som ”akustisk iscenesættelse” (”acoustic *mise-en-scène*”).[200]

Denne måde at tænke optagelsen på, som en flerlaget tekst med mange autorer (der i øvrigt korresponderer med Erling Guldbrandsens forestilling om optagelsen som en *lydlig inskription* eller *écriture*[201]), er også velegnet til at forstå Mahler-indspilningen. Som skrift eller tekst betragtet frisætter indspilningen således lytteren til at ”spille” Mahler-teksten, som Barthes foreslog, men dog i den radikale forstand, at den musikalske tekst kan (af)spilles via stereoanlæg, CD-afspiller eller iPhone! Leon Botstein har glimrende opsummeret, hvordan den romankarakter, som Adorno tilskrev Mahlers musik, således realiseres på meget konkret vis:

> High-fidelity Mahler offers the lone listener a vast-sounding narrative in a private, domestic space that can be replayed, selected, interrupted, and repeated at will, the way a book can be read, reread, selected from, jumped around in, and skimmed. Emancipated from the need to share the experience in a public space, the individual can control the encounter with a massive, episodic, discursive expanse of sound, filled with clearly delineated and recognizable elements. [...] An intimate, private narrative experience, analogous to reading prose (complete with the potential open-ended selection, restarting, and repetition) is made widely possible. Private listening facilitates a form of absorption we associate with reading, at the expense of the sense of acoustic space, scale, and depth created in live performance – the circumstance for which the music was written.[202]

Guldbrandsens ”ikke-lineære, ikke-organiske labyrintform”, som vi i forrige kapitel så som en mulig læsning af den *Niendes* førstesats, får altså en anderledes konkret udlægning her: At den afgørende hændelse ikke sker i slutningen af satsen, kan hænge sammen med, at der er blevet slukket eller spolet tilbage midt i satsen! Nye analytiske læsninger forudsætter ikke direkte en indspilning, men nærlytning gør det markant nemmere at opdage nye aspekter i musikken og at verificere eller afkræfte analytiske læsninger.

---

[199] Ahsby 2010: 46.
[200] Ashby 2010: 52-53.
[201] Guldbrandsen 2006: 153.
[202] Botstein 2002: 15.

Botstein ser den fordybelse, som den private lytning giver mulighed for, som stående i modsætning til den følelse af akustisk rum, som opleves ved liveopførelse, og som musikken oprindelig er komponeret til. Netop her synes optageteknologiens muligheder, når den dramatiske karakter omdannes til romankarakter, at modarbejde "storheden" og masseappellen i det 19. århundredes symfoniforståelse. At flere mennesker end nogensinde i dag deler en form for "æstetisk fællesskab" omkring Mahlers musik er dog uomtvisteligt, omend dette fællesskab måske i mindre grad skal findes i koncertsalen. Omvendt har Kurt Blaukopf argumenteret for, at den rumoplevelse, indspilningen giver anledning til, ikke er underordnet den akustiske, når det handler om Mahlers musik. Tværtimod kan det *klangregi*, som Blaukopf anser som afgørende i Mahlers kunstneriske vision (og i øvrigt i hans praksis som operadirektør og dirigent), først for alvor realiseres med studieindspilningen! Som vi så, reviderede Mahler gerne sin musik efter rumforholdene og opfordrede også andre til at gøre det. Mahlers musik er ifølge Blaukopf så rumafhængig, at den faktisk ofte *forvanskes* i sale, hvor akustikken ikke passer. Studieoptagelsens brug af afskærmning, mikrofonplacering, omrokering af musikere samt mixing erstatter den ominstrumentering, som Mahlers selv praktiserede:

> Die besten Stereoaufnahmen der jüngsten Zeit vermitteln endlich das Klangbild, welsches den Intentionen Mahlers näherkommt als fast jede Konzertaufführung. Es gibt kein Hindernis, halligen Fernklang von deutlicher Nähe abzuheben. Es ist für die musikalisch versierten Techniker der Tonaufnahme kein unlösbares Problem, den Balanceforderungen der Partituren Mahler zu entsprechen. Richtungsmischer und Intensitätsregler, Hallvorrichtung und Bandmontage ermöglichen die Erfüllung aller Vorschriften der Partitur, ohne daß man der riskanten Empfehlung Mahlers, Änderungen in seinen Partituren vorzunehmen, folgen müßte. Die Stunde des Mahlerschen Urtextes ist gekommen. Der in Mahlers Handschrift kundgetane Will kann erfüllt werden, denn die Technik elektroakustischer Speicherung und Wiedergabe schafft ohne Schwierigkeit jene artifizielle Deutlichkeit, die im Konzertsaal immer bloß zum Teil und unter größten Opfern erzielbar ist. Mahlers Musik ist durch die Stereoschallplatte erlöst worden.[203]

Hvis man skal tro Blaukopf, "forløses" Mahlers musik altså først med stereooptagelsen! Det er interessant, hvordan Blaukopf holder fast i en traditionel forestilling om komponistens privilegerede intention, samtidig med at han argumenterer for det radikale synspunkt, at vi kan skabe en musikalsk rumoplevelse, som man knap nok kan forestille sig i koncertsalen. Der er ikke langt til at sige med Ashby (og Stokowski?), at vi kan fremstille en version, der er *anderledes* eller sågar *bedre* end den, komponisten havde intenderet. Selvom den private, elektronisk gengivne musikoplevelse må siges på flere punkter at være afgørende *forskellig* fra musikoplevelsen omkring år 1900, bruger Blaukopf de teknologiske muligheder til at besværge Mahlers intention.

---

[203] Blaukopf 1969: 304-305.

Uanset hvad man måtte mene om Blaukopfs tese, er der ingen tvivl om, at indspilningsteknologien har påvirket den måde, vi lytter til Mahlers musik på – også i koncertsalen. Her er vi tilbage ved Philip Auslanders begreb om "liveness": Vores oplevelse af Mahlers musik i koncertsalen *forudsætter* i dag den medialiserede Mahler – vi går i hvert fald ofte til koncert for at høre musik, vi i forvejen kender fra CD-samlingen. I Danmark foregår det fx ved en af DR's *Torsdagskoncerter*, som så at sige er et "biprodukt" af eller i hvert fald tilpasset radiotransmissionen til hele landet. Man kan også med god ret spørge, om ikke den transparente akustik i fx DRs nye Koncerthus i lige så høj grad er modelleret efter stereolydens ideal som efter det 19. århundredes koncertsalsakustik, fx Musikverein i Wien, hvor Mahlers *Niende* blev uropført.[204] Et lydideal helt fri for forstyrrelser i form af hosten, raslen med papir m.v., som det findes på studieindspilninger, bliver også svært at leve op i koncertsalen, særligt i sale med transparent akustik. Den spænding, der siden det 19. århundrede har været mellem det symfoniske som en massebegivenhed, med alt hvad det medfører af forstyrrelser, og som absolut musik, der kræver fuld fordybelse, er således stadig til forhandling i dag, men på nye præmisser. Det skal dog ikke glemmes, at den symfoniske musik har en unik akustisk opførelsestradition, som, selvom den ikke er ubrudt og selvsagt har udvikler sig, dog har meget til fælles med sit historiske udgangspunkt. Kontinuiteter som denne kan være med til at udfordre lidt for friske generaliseringer af medialiseringens betydning.[205]

Boulez og Mahler

Jeg vil i det følgende kigge nærmere på et konkret eksempel på, hvordan Mahlers musik *bliver til* i mødet med orkester, dirigent og indspilning. Jeg tager endnu en gang udgangspunkt i Erling Guldbrandsens arbejde og fokuserer på to Mahler-indspilninger med Pierre Boulez som dirigent fra henholdsvis 1972 og 1995, som Guldbrandsen har beskæftiget sig med i sin artikel, "Modernist Composer and Mahler Conductor: Changing Conceptions of Performativity in Boulez" fra 2006.[206]

Boulez som Mahler-fortolker er interessant af mindst to grunde. For det første fordi Boulez' interesse for Mahlers musik er en slags praktisk udtryk for den nytolkning, ikke mindst Adornos monografi ledte til, hvor Mahler tolkes som del af den tidlige modernisme (og senere sågar som en slags foregriber af postmodernismen).[207] For det andet har Boulez, som Guldbrandsen har vist, gennemgået en kunstnerisk udvikling, hvor hans komponist- og dirigentpraksis har spillet sammen på inte-

---

[204] Fischer 2011: 755. Se i øvrigt Blaukopf 1969: 303-304.
[205] Et problem Auslander selv er klar over, se Auslander 1999: 9.
[206] Guldbrandsen 2006.
[207] Se kapitlet "Mahler heute – im Spannungsfeld zwischen Moderne und Postmoderne" i Danuser 1991: 286ff.

ressant vis. Boulez har i flere interviews beskrevet, hvordan han først relativ sent opdagede Mahlers musik, men at dette møde, ikke mindst med den *Niende Symfoni*, fik stor betydning for såvel hans komponist- som dirigentvirksomhed.[208] Desuden er Boulez så at sige kommet til Mahler "bagfra", fra det 20. århundrede gennem Schönberg, Webern og Berg, og ikke "forfra" fra det 19. århundredes repertoire, hvilket uden tvivl har medvirket til hans modernistiske Mahler-forståelse.[209]

Særligt Mahlers behandling af *musikalsk form* interesserer Boulez, et forhold han allerede i 1979 er inde på i en længere artikel om Mahlers aktualitet, "Mahler actuel?". Boulez fremhæver her Mahlers evne til at komponere formal *udvikling* over lang tid. Disse udviklingsforløb, der næsten kan synes at falde fra hinanden af pga. den musikalske kompleksitet og overbebyrdelsen af materiale, gestik og idéer, kræver meget af lytteren. Det er ifølge Boulez den musikalske tids "duktilitet" eller strækbarhed, der gør os i stand til at lytte adækvat til musikken, skelne mellem forskellige lyttemåder og således følge det musikalske dramas udfoldelse. Dette gør sig særligt gældende i Mahlers sene værker:

> Plus on avance dans son œuvre, plus on voit la texture acquérir sa densité non point par l'épaisseur mais par la multiplicité des lignes : la polyphonie se développe en un entrecroisement constant et continu, où, de plus en plus, les éléments se rattachent à une thématique déterminante : point d'éléments de remplissage ou de complémentarité, mais des cellules dérivées de figures principales. Concilier la minutie dans le détail et la grandeur du dessein, voilà qui ne se laisse pas facilement réaliser et qui nous restitue pourtant l'équilibre instable des forces à l'œuvre dans son invention […][210]

Her konvergerer komponisten Boulez og dirigenten Boulez' interesser. Det er den komplekse polyfoni i de sene værker (ikke mindst den *Niende*) med det tætte væv af motiviske celler og den måde, formdannelsen sker på baggrund af dette, som interesserer komponisten, mens det er dirigentens rolle at formidle denne ustabile balance mellem minutiøse detaljer og med storformal opbygning. Som vi så, var det afgørende for Mahler (hvis Bauer-Lechner altså står til troende) ikke så meget det overordnede tempo, men mere *balancen* mellem de forskellige afsnit. Den strækbarhed af den musikalske tid og balance mellem afsnittene, som Boulez lægger vægt på, synes altså at korrespondere med Mahlers forståelse.

---

[208] Se fx interview lavet af Universal Edition, http://vimeo.com/5280231, ca. 0:50 (tilgået 26. januar 2014)

[209] Guldbrandsen 2006: 152.

[210] Boulez 1981: 282-283. "Jo længere man kommer frem i hans œuvre, jo mere ser man teksturen opnå sin tæthed ikke i kraft af linjernes tykkelse men i kraft af deres mangfoldighed: Polyfonien udvikles i en konstant og uafbrudt sammenfletning, hvor elementerne mere og mere forbinder sig med en afgørende tematik: Ingen udfyldnings- eller komplementaritetselementer, men celler udledt fra hovedfigurerne. At forene det minutiøse i detaljen og storheden i den overordnede plan, det er det, som ikke let lader sig realisere, og som dog genopretter den ustabile ligevægt af kræfter, der virker i hans invention."

Analytiske overvejelser

Jeg lader mig lede analytisk af Arved Ashbys idé om indspilningen som en mangelaget tekst, hvor en række forskellige autorinstanser på de forskellige lag spiller sammen i det samlede æstetiske udtryk. At undersøge indspilningsteksten kræver således, at vi "spiller" den – at vi er villige til at gå i dialog med flere af disse lag og ikke bare hægte os fast i værklaget eller interpretationslaget. Jeg vil kun beskæftige mig med tre lag i det følgende: værklaget, interpretationslaget og produktionslaget. Det første har jeg behandlet indgående i det forrige kapitel, og det vil her kun blive behandlet i sammenhæng med to andre.

Jeg har bevidst brugt betegnelsen *interpretationslag* i stedet for *opførelseslag* for ikke at forveksle det med Fischer-Lichtes opførelsessituation og den dertilhørende performative æstetik. Jeg er enig med hende så langt, at den specifikke oplevelse, man får ved en akustisk liveopførelse af Mahlers musik i koncertsalen, med alt hvad det indebærer af visualitet, rumlighed, musiker-publikum-feedback og mulighed for mere eller mindre katastrofale fejl, kun i ringe grad kan opleves på en indspilning og i lige så ringe grad dokumenteres af den. Den medialiserede Mahler er først og fremmest *noget andet* end dette. Det, vi altså kan spørge ind til, er, hvad musikere og dirigent bidrager med i forhold til det teknologisk medierede, men dog æstetiske objekt, vi lytter til. Det er først og fremmest dette, Guldbrandsen beskæftiger sig med, og det er strengt taget også primært dette aspekt, de tidligere nævnte (musikalske) "performance studies" i den angelsaksiske verden og "Interpretations-Studien" i Tyskland og undersøger.

Endelig er der produktionsniveauet eller studieteknikkens betydning for det æstetiske resultat. De nævnte angelsaksiske og tyske traditioner synes i høj grad at være blinde for dette niveau, og det vil ikke være helt forkert at sige, at der inden for kompositionsmusikken er et hul i forskningen på dette punkt, selvom der efterhånden findes en del litteratur om optageteknologiens kulturhistoriske betydning.[211] Jeg vil forsøge at tænke dette aspekt ind, i det omfang det er muligt ved at se på sammenhængen mellem interpretations- og produktionslag, en tilgang som David Pickett som en af de eneste har anvendt i forhold til Mahler – dog kun for de første syv symfonier.[212]

---

[211] For et overblik se Ashby 2010: 1-6. Inden for populærmusikken, hvor studieteknikken spiller en anden og større rolle, findes en del litteratur, se fx Walther-Hansen 2012: 9-13.

[212] Pickett 2005.

Boulez' Mahler-interpretationer

At Mahlers musik generelt og i særdeleshed i den *Niende Symfonis* førstesats stiller store krav til dirigenten, er udgangspunktet for Erling Guldbrandsens undersøgelse af en række indspilninger af satsen med de to nævnte Boulez-indspilninger som omdrejningspunkt. Vi har allerede set på satsens komplekse form, varianternes spil og instrumentationen, og denne kompleksitet giver sig ifølge Guldbrandsen udslag i interpretationens store betydning for det æstetiske resultat:

> At every point of the temporal process, the conductor has to make decisions concerning the priority of leading voices and subordinate figures, the handling of rhythmical breathing and agogics, of buildups and peaks, of direct emotionality versus irony or distance, and of micro-level phrasing versus longrange dramaturgical disposition. […] One might want to counter, here, that these kinds of difficulties are scarcely foreign to *any* symphonic music. The particularity of Mahler's *Spätstil*, though, is tied to a more radical primacy of the dimension of orchestral *doing* over the chimerical stability of the written text. The performative choices and solutions radically define the profile of the orchestral constituents that determine what the form of the piece is seen to *become*.[213]

Hvad musikken *bliver* afhænger altså i høj grad af, om dirigenten formår ikke alene at styre den ustabile balance mellem detalje og storform, som Boulez (og Mahler selv) nævner, men også at kontrollere en række andre faktorer såsom stemmeprioritering, vejrtrækning og agogik (tempoforskydning), emotionalitet vs. ironi m.v. Alt dette hænger sammen med den store betydning den *orkestrale udførelse* har i Mahlers sene værker, som vi allerede har set på i forhold til den *Niende.*

Selvom Guldbrandsen selvfølgelig har ret i dette, medfører Mahlers meget præcise notation dog på den anden side, at musikkens *primære parametre*, først og fremmest tonehøjde og rytme (*Tonsatz*), men også dynamik, er fastlagt i vidt omfang, uden at den musikalsk *form* af den grund bliver mere klar. De performative valg, som dirigent og musikere træffer, er således anderledes end i fx de værker med *åben form*, som jeg tidligere har omtalt, hvor musikerne direkte påvirker, hvilke toner og rytmer der spilles. Lidt på samme måde kan der umiddelbart opleves større forskelle i opførelser af ældre tids musik (fra før år 1800), dels pga. den store grad af improvisation, der ofte indgår, men også fordi der simpelthen findes (eller igennem tiden har været) flere konkurrerende idealer for opførelse. Det ændrer dog ikke ved, at når vi først begynder at lytte efter de dimensioner i musikken, som *ikke* er specificeret i Mahlers partitur, opdager vi, at forskellige interpretationer giver forskellige æstetiske resultater.

---

[213] Guldbrandsen 2006: 154.

Den første Boulez-indspilning er fra 1972 med BBC Symphony Orchestra, en liveindspilning fra London (betegnet B72).[214] Guldbrandsen karakteriserer overordnet indspilningen med følgende ord:

> In one word, B72 represents what I will call a literal reading of the score. What it offers is a succession of different orchestral textures, following, with a virtually minute precision, the markings and the processual changes and ruptures that are indicated in the score. The performance is solid, reliable, "objective", no-nonsense, and matter-of-fact in its attitude.[215]

En sådan "objektiv", bogstavelig tolkning kan synes frarøvet ethvert subjektivt, ekspressivt eller følelsesmæssigt udtryk, men som Guldbrandsen påpeger, tilføjer musikerne igennem deres spil ekspressivt udtryk, ligesom også kompositionen i sig selv synes at indeholde en slags "strukturel ekspressivitet", som ikke kan udslettes. Alligevel er Boulez' tolkning meget anderledes end fx Bruno Walters indspilning fra 1961 med Columbia Symphony Orchestra, Herbert von Karajans version fra 1982 med Berliner Philharmonikerne og måske i særdeleshed Leonard Bernsteins 1985-indspilning med Concertgebouw-orkestret, som Guldbrandsen anser for Boulez-tolkningens absolutte modsætning i kraft af den enorme følelsesmæssighed, der nærmest kammer over i det personlige. "One only fears that it is rather the personal emotions of Bernstein that we are facing, more than the inherent emotionality of the symphony […]",[216] bemærker Guldbrandsen, en vurdering jeg vil vende tilbage til.

Som et mere dybdegående eksempel kan vi kigge på den vigtige overgang ved takt 108, begyndelsen af gennemføringsdelen, hvis man tænker sonatesatsform, og uanset hvad videreførelsen efter det første at satsens tre klimaks og sammenbrud. I takt 108 spiller hornene det dystre fanfare-motiv, som allerede rytmisk findes i introduktionen – en figur som synes at skulle spilles med en vis vægt, selvom der står *piano* i partituret. Hvad der er mere mærkeligt er, at det *allegro*-tempo, der er nået i klimakset, først føres tilbage til begyndelsestempoet to takter *efter* med et "Tempo 1. subito" på undermediant-dronen (Gb) i takt 110. Denne overgang spilles på mange forskellige måder, men både Walter, Karajan og Bernstein går for så vidt imod det skrevne og markerer allerede takt 108 som afgørende både hvad dynamik og temposkift angår – velsagtens for at markere stedets dystre karakter. Således kommer hornmotivet til at blive spillet i dets "eget" tempo fra begyndelsen. Men ikke Boulez (ca. 06:32). Med Guldbrandsens ord:

---

[214] Skæring 1 på vedlagte cd. Tak til Erling Guldbrandsen for hjælp med at fremskaffe denne nærmest uopdrivelige indspilning.
[215] Guldbrandsen 2006: 154
[216] Guldbrandsen 2006: 156.

> B72, on the other hand, lacks any palpable feeling of dark meaning at this main transition. The *e1*-theme at m.108 is presented much quicker, keeping up the hectic pace of the shrill trumpets three measures before. Then at m.110, again somewhat abruptly, B72 changes to *Tempo I. Subito*, just as it says literally, but the *musical* handling of all this is strangely unconvincing. B72 doesn't wait, doesn't listen, doesn't load the with the lurking terror of looming apocalypse that would generally be expected out of the interpretative tradition.[217]

Boulez synes altså på dette tidspunkt at placere sig uden for opførelsestraditionen (i det omfang det overhovedet giver mening at tale om en sådan) med sin bogstavelige læsning af satsen. Vi kan så med Guldbrandsen overveje, om ikke Boulez i virkeligheden har fat i noget her, om ikke hans tolkning skærer ind til benet, skræller al romantik og sedimenteret tradition af og i virkeligheden bedre fanger Mahlers modernisme end de andre dirigenter? En sådan forestilling om en "direkte" opførelse af teksten er dog problematisk, da det kan være svært overhovedet at adskille tekst og opførelsestradition. Boulez' udgave er også en interpretation, og opførelsestraditionen er ikke uvæsentlig i den forbindelse, da den i en vis forstand er med til at regulere, hvad der overhovedet er *kriterierne* for en god, relevant eller bare adækvat interpretation.[218]

Hvis vi nu springer 23 år frem i tiden, indspiller Boulez symfonien igen, denne gang med Chicago Symphony Orchestra i en studieindspilning fra 1995 (B95).[219] Her synes Boulez at have indoptaget nogle fundamentale træk fra opførelsestraditionen i sin fortolkning, og hans nye indspilning adskiller sig markant fra 1972-udgaven, men stadig også fra Bernsteins og Karajans versioner:

> Contrary to B72, the B95 version often offers dramatic, expressive peaks at the turning points in the formal process, for instance at the coming of the B theme (mm. 29f.) and the first D motif (mm. 39f.). At the brutal ending of the Exposition and the sudden twist into the Development (m.108f.), the weighty authority in B95 even outshines both Bernstein and Karajan, and almost ridicules B72's palpable lack of sensibility and depth.[220]

Det er altså særligt i *overgangene* at B95 adskiller sig fra B72 ved at give ro til frasering – måske tydeligst hørbart ved overgangen til gennemføringen, takt 108 (ca. 7:08). At Boulez i 95 også i langt højere grad bruger frasering og dynamisk styring som led i opbyggelse af de større formale forløb mærkes i opbygningen fra takt 108 til A-temaets variantgenkomst i takt 148 og igen i den videre opbygning til "Mit Wut" i takt 174 og endelig til det andet sammenbrud i takt 202 – et forløb der i lang højere grad synes kontrolleret og gradvist udviklet i B95 end i B72. Også i forhold til priorite-

---

[217] Guldbrandsen 2006: 157-158.
[218] Guldbrandsen 2006: 158.
[219] Skæring 2 på vedlagte cd.
[220] Guldbrandsen 2006: 159.

ringen af stemmerne i fx ”Leidenschaftlich” fra takt 211 synes B95 i særlig grad at forløse den polyfoni, der ligger i Mahlers partitur. Det er således denne dobbelthed mellem storform og detalje, der er udfordringen, og ifølge Guldbrandsen har Boulez netop i perioden 1972 til 1995 arbejdet med begge disse aspekter i såvel sin direktions- som komponistpraksis:

> One particularity of this movement’s compositional texture is the combinatorial play of small motivic cells, the size of one or two measures, mainly in syncopated and complementary rhythmical patterns. This mosaic-like structuring of larger textural panels has certain similarities to the modernist compositional thinking of Boulez (not least in *Pli selon pli*), and must be like *gefundenes Fressen* to his task of performing the symphony. At the same time, in B95 we encounter a nearly unprecedented feeling of continuity, mastering the major, large-scale developments and waves of the symphonic web much better than in 1972. The performance is verging on a kind of paradoxical perfection through its unique combination of small-scale disparity and large-scale balance.[221]

Det er interessant at se, at den balance mellem detalje og storform, som Guldbrandsen tillægger musikken, allerede er det, Boulez selv er fascineret af i sine tekster fra 1970'erne. Det er også interessant, at den udstrækning af den musikalske tid og balancering af tempi i de forskellige afsnit, som Boulez finder afgørende for en adækvat opførelse, først synes at kunne realiseres tyve år efter! For Guldbrandsen er det mest slående dog, at B95 ligger utroligt tæt på Walters 1961-indspilning, noget han ser som ”[...] a multiple paradox, involving some strange cross-playing of modernity, *Werktreue*, historical radicality and performative recreation.”[222] Ikke desto mindre kårer han Walters indspilning og Boulez' 1995-indspilning til ”vindere” i sammenligningen mellem de forskellige interpretationer.

Guldbrandsens sammenligning af B72 og B95 er lærerig, og mange af hans observationer er nyttige, hvis man ønsker at få åbnet sine ører for den del af musikken, som ikke er fastlagt i Mahlers partitur. Den kan dog også kritiseres: De performative forskelle, som Guldbrandsen observerer, er stadig formuleret ret vagt. Man sidder ofte inde med fornemmelsen af at kunne høre forskelle uden dog at kunne sætte fingeren på, præcis hvad det handler om. Dette afspejler sig også i Guldbrandsens sprogbrug – man behøver ikke at være positivist for at kræve lidt mere end fx ”musikalsk uoverbevisende” som analytisk kategori, et problem som Guldbrandsen selv anerkender.[223] Det mest slående i forhold til en interpretationsanalyse, der, som Guldbrandsens gør, tager udgangspunkt i en dynamisk performativitetsforståelse, er dog hans kåring af vinderfortolkninger og den åbenlyse favorisering af en bestemt udlægning af satsen. Hvor den tidlige Boulez-indspilning måske på flere måder

[221] Guldbrandsen 2006: 160.
[222] Guldbrandsen 2006: 160.
[223] Guldbrandsen 2006: 161.

kan siges at være ”problematisk”, om ikke af anden grund så at Boulez kun havde kendt til Mahlers musik i en kort årrække inden indspilningen, så er den dog, som Guldbrandsen selv anfører, en tolkning på lige fod med de tolkninger, der befinder sig inden for opførelsestraditionen – bare en anden![224] Mere problematisk er måske Guldbrandsens nærmest idiosynkratiske kritik af Bernsteins tilgang, som jeg kort var inde på. Særligt påfaldende er dette, fordi Guldbrandsen i en senere artikel om indspilninger af Mahlers *Anden Symfoni* citerer dirigent Lorin Maazel for en lignende kritik og derefter skriver:

> Innvendingen mot Maazel [...] er at fortolkere som Bernstein ikke nødvendigvis øver vold på strukturen selv om de bretter den ut emosjonelt eller tillegger den betydninger som grenser mot det utenommusikalske. Det omvendte er stort sett tilfelle. Å antyde at programmatiske og absolutt-musikalske posisjoner utelukker hverandre, er strengt tatt å stille opp falske alternativer. Hos Mahler kan man med fordel forfølge begge disse ambisjonene samtidig.[225]

Guldbrandsen kan selvfølgelig være blevet klogere mellem 2006 og 2010, men der synes alligevel at være en konflikt mellem de konsekvenser, et udvidet performativitetsbegreb tillader og fordrer, hvor vi altid må være åbne for og måske sågar leder efter de interpretationer, der gør værket til *noget andet*, og så den traditionsbundethed som er en del af Mahler-kulturen, af Guldbrandsens bagage – og vel også af min egen.

Boulez og studiet

Min vigtigste indvending mod Guldbrandsen hænger dog sammen med den tendens, jeg ser hos ham, til at erstatte komponisten som autorinstans med dirigentens ditto. I Boulez-artiklen kommenterer han på indspilningernes kulturhistorisk betydning og optagekvalitetens betydning for gengivelsen af dirigentinterpretationen, men at studieteknikken kunne spille en selvstændig rolle for det æstetiske resultat behandles ikke. I den nævnte artikel om indspilninger af Mahlers *Anden Symfoni* anerkender Guldbrandsen at dette niveau findes, men det interesserer ham ikke noget videre. Som han skriver: ”Et femte nivå, som jeg ikke går inn på her, er plateproduksjonens rolle. Det ville kreve for stor plass her å ta opp remedieringens betydning, både som praktisk og teoretisk problem.”[226] Det er en lidt paradoksal tilgang, for på den ene side anerkendes den store betydning, produktionen har, men på den anden side, går Guldbrandsen mere eller mindre videre, som om intet var hændt, og tilskriver ansvaret for de æstetiske forskelle, alt fra opbygning af formforløb (der kunne være redi-

---

[224] William DeFotis har i sin læsning af overgangen takt 108 tolket det asynkrone på dette sted i lyset af Adornos idé om det ”fortidige” som topos i Mahlers Spätwerk. Boulez' 1972-fortolkning kan forstås i forlængelse af dette. Se DeFotis 1996: 278-281.
[225] Guldbrandsen 2010: 107.
[226] Guldbrandsen 2010: 97.

geret og klippet sammen af mange forskellige takes) til fremhævelse af enkeltinstrumenter (der i lige så høj grad kan skyldes mikrofonplacering og mixing), til dirigenterne. Man bør efter min mening være lige så kritisk over for forestillinger om den alvidende og skabende dirigent, som vi er over for andre autorinstanser, eller i det mindste spørge kritisk ind til, hvilken betydning produktionslaget kunne have.

Boulez har selv i en interviewbog anerkendt, hvordan samspillet med produceren spiller en stor rolle for indspilningsresultatet.[227] Da produceren nærmest er en slags "ekstradirigent", er det vigtigt for Boulez at arbejde sammen med de bedste folk. Dermed han altså heller ikke fuld kontrol over resultatet, men overlader en del af ansvaret til produceren. Men han følger dog processen så vidt det er muligt:

> I don't do the editing, of course, but I usually discuss it with the producer. One knows as on goes along which takes should be used, and after that there aren't too many questions. For instance, if I hear something I don't like in the final cut, it's usually that there was nothing better. But sometimes we've still been able to find a slightly different way of editing the problem.[228]

Dette samarbejde gælder også den klanglige balance. Boulez går meget op i at skabe en god *grundklang* som udgangspunkt for optagelsen, der skal lyde så naturlig som mulig. Den endelige klang må ikke lyde kunstig, og mikrofonplacering m.v. skal understøtte denne oprindelige akustiske balance, der ellers kan have en tendens til at forsvinde i optagelsen: "You can assist reality just as you can emphasize some feature in a photograph without disfiguring it."[229] Boulez føler sig altså ansvarlig for det musikalske "objekt", som det så er producerens rolle at "omforme" så troværdigt som muligt til mediet: "Even in stereo, you don't get the same impression as when you hear fifteen instruments that are separated only by air."[230] På den ene side ligner Boulez' ideal altså Kurt Blaukopfs. Optageteknologien skal frembringe den akustiske balance, der kun under de mest gunstige forhold kan realiseres i en koncertsal. På den anden side synes han også at anerkende, at lyden er "nedskaleret" og selv på stereo-indspilninger lyder markant anderledes end live.

Dette understreges også af den måde, Boulez skelner mellem live- og studieoptagelser på. Liveoptagelser har både fordele og ulemper: "[...] they obviously have a vigor and unique quality you nev-

---

[227] "Recording" i Vermeil 1996: 104-108. Jeg har desværre ikke kunnet få fat i den originale franske udgave af denne bog.
[228] Vermeil 1996: 105.
[229] Vermeil 1996: 105-106.
[230] Vermeil 1996: 106.

er find in studios, but at the same time there are always a few small errors, not to say large ones."[231] En studieindspilning skal, ifølge Boulez, forsøge at undgå disse fejl, altså være en mere eller mindre "perfekt" version, uden dog helt at miste fremdrift og energi. Boulez forsøger at opnå dette ved at optage relativt lange "takes" (hvad det så vil sige?) to-tre gange, og hvis noget så går galt undervejs "make an insert later".[232] Det er altså tydeligt, at Boulez er afhængig af producerens og teknologiens hjælp for overhovedet at kunne realisere sit indspilningsideal. Men han synes dog på den anden side også at have det endelige ord i forhold til slutresultatet.

Man kan nu spørge, hvad vi egentlig kan sige om teknologiens betydning for Boulez' to Mahler-indspilninger? Ja, eftersom vi ikke kender omstændighederne omkring optagelserne, må vi nøjes med at forholde os mere fænomenologisk til resultatet. B72 er som nævnt en liveoptagelse og ikke en særlig god én af slagsen. Guldbrandsen har opsummeret lyden ret præcist:

> When it comes to sound, the production is actually quite bad, with a rather muffled timbral body mainly centered around the middle register, supplied with a somewhat shrill treble profile, a restricted range of amplitude, and a conspicuous dryness and lack of acoustical reverb. Still, it is perfectly possible to single out all the orchestral incidences and phrasings that are of major significance to the formal development and interpretation.[233]

Selvom den sidste sætning selvfølgelig skal forstås på baggrund af, at artiklen handler om Boulez, er det alligevel påfaldende, at lydkvaliteten slet ikke tages i betragtning i forhold til interpretationen. For det utrænede øre ville den største (og måske eneste?) forskel mellem B72 og B95 netop være denne forskel i lydkvalitet. B95 har nemlig en meget flot og moderne lyd, som tydeligt bærer præg af at være studieindspillet og grundigt mixet – et faktum Guldbrandsen ikke bemærker med et ord. Det er svært ikke at tilskrive fx den balance af stemmer og polyfoni, som Guldbrandsen (og jeg selv) ser som mesterligt udført i B95, i hvert fald til dels til teknologien og til produceren. Og når Guldbrandsen bemærker, at B95 har en tendens til ikke automatisk at positionere strygerne i forgrunden og i stedet lader mere marginale instrumenter (fra fx træblæsergruppen) og registre træde frem, synes det at være noget forhastet alene at tilskrive denne forskel til dirigenten Boulez og ikke til de radikalt forskellige optagelsessituationer.[234]

B72 er netop præget af en livelyd, der udover at opfange publikumshost og anden støj også bærer præg af en relativt uigennemtænkt mikrofonplacering, hvor visse instrumenter synes at være ufor-

---

[231] Vermeil 1996: 106.
[232] Vermeil 1996: 107.
[233] Guldbrandsen 2006: 154.
[234] Guldbrandsen 2006: 159.

holdsmæssigt svage (først og fremmest træblæserne) og visser steder synes at mudre til (primært de tre klimaks). Jeg synes dog, optagelsen har en anden form for ”aura”, der både kan tilskrives, at en konkret koncertsituation dokumenteres, og at lyden minder lidt om en ”historisk” indspilning med et de store dirigent-ikoner. Lidt ligesom den måde man på visse moderne populærmusikindspilninger tilføjer ”kunstig” pladeknitren for at skabe en ”autentisk lyd”, kan man sige at B72-indspilningens ringe indspilningskvalitet (ufrivilligt formodentligt) giver den en lydprofil, der umiddelbart minder mere om fx Bruno Walters 1938-indspilning end om en tilsvarende studie- eller liveindspilning fra 70'erne. Omvendt bærer B95 præg af en klarhed, som i høj grad må tilskrives tæt mikrofonplacering og mixing. Men som David Pickett har påpeget, er Boulez' Deutsche Grammophon-cyklus, som B95 er en del af, netop kendetegnet ved at søge et kompromis mellem ”optagelse fra afstand”, som hørt fra koncertsædet, og en tæt mikrofonplacering, som kan have en tendens til at give en unaturlig lyd eller sågar forrykke Mahlers instrumentale balancer – et kompromis jeg også synes skinner igennem på B95.[235]

Hvis Boulez' udsagn om optagelsespraksis står til troende, er det sandsynligt, at B95 er sammenklippet af en række forskellige del-takes og måske også med indsatte passager, stemmer, eller toner, hvor der har været fejl. Hvad Boulez' ”lange forløb” helt præcis er i forhold til en sats som denne vides ikke, men det er nok ikke hele satsen. Vi har således den paradoksale situation, at den fornemmelse af kontinuitet og stor-formal opbygning, som kendetegner B95, måske er bygget op ud fra en lang række sammenklip, mens den formmæssigt (måske?) mere problematiske B72 sandsynligvis er spillet og optaget ud i et![236] At vi ved dette, gør dog ikke vores lytteoplevelse forkert, vi må blot anerkende, at det nok i lige så høj grad er teknologien som Boulez' kunstneriske udvikling, der har gjort musikken til *noget andet.*

---

[235] Pickett 2005: 371n31.

[236] Vi kan dog ikke være sikre på det. Også ”live”-indspilninger klippes af og til sammen med ”rehearsal takes” eller optagelser lavet til formålet. Se Philip 2004: 49.

Afsluttende bemærkninger

> Einzig Geschichte selbst, die reale Geschichte mit all ihrer Not und all ihrem Widerspruch, konstituiert die Wahrheit der Musik. Das heißt aber nicht anderes, als daß die philosophische Erkenntnis von Musik nicht durch die Konstruktion ihres ontologischen Ursprungs gelingen kann, sondern bloß von der Gegenwart aus.
>
> – Theodor W. Adorno[237]

Jeg begyndte dette speciale med et nærmest anti-historisk udgangspunkt: den klassiske musik er først og fremmest noget der foregår *her og nu*. Men som vi har set, er historien på en måde vendt tilbage i afhandlingens løb, da de fleste af de tilblivelser, jeg har beskæftiget mig med, selvfølgelig har deres *egen* historie og dermed, netop idet de modsiger *musikkens oprindelse* som privilegeret, selv giver den en ny historisk dimension. Det må være så noget Adorno sigter til ovenfor, når han skriver at "historien selv" konstituerer musikkens sandhed, og at denne kun kan nås med udgangspunkt i nutiden.

Vi har i kapitel 2 set, hvordan Mahlers førstesats i de sidste 100 år har været udlagt på en række forskellige måder, formanalytisk såvel som musikhermeneutisk. Alt dette kan, selvom vi har gået til stoffet ud fra en performativ tankegang, til en vis grad rummes inden for et klassisk receptionsteoretisk paradigme: receptionshistorien viser os, at betydning skabes i mødet mellem læser og tekst, og at nye læsninger derfor altid kan iværksættes. Vi så desuden, at Adornos tænkning, som er præget af Frankfurterskolen kritiske historieforståelse, med fordel kunne kombineres med en poststrukturalistisk tilgang, hvilket giver muligheder for at udfordre hele spørgsmålet om musikalsk analyse, tolkning og læsning på et nyt grundlag – et aspekt der med fordel kunne arbejdes videre med.

I kapitel 3 så vi på nogle tilgange, der vanskeligere lader sig rumme i en receptionsteoretisk tilgang. At værket er uløseligt forbundet til sin opførelse, viser os, at betydningen af musikken, når den opleves "live" på den ene side er forbundet til en performativ æstetik, hvor betydningsdannelsen går langt ud over det i partituret fikserede, og hvor ordet "forståelse" måske ikke helt fanger musikkens konkrete begivenhedskarakter. På den anden side har vi set, at netop det, at musikken opføres af aktører, der selv har en kunstnerisk dagsorden, gør, at den i interpretationen altid bliver til noget

[237] Adorno 1998: 163.

andet og mere, end der står i partituret. Mahlers musik accentuerer på en måde *både* musikkens karakter af *kunstværk* i streng forstand *og* dens karakter af *scenisk drama og fremførelse* i kraft af den måde, opførelsen hos Mahler i særlig grad er *indskrevet* i værkkarakteren på. Dette aspekt synes at være underbelyst i Mahler-forskningen og virker som et interessant sted at sætte ind, også i forhold til symfonisk musik i bredere forstand. At den mediemæssige udvikling har haft en kolossal indvirkning på den symfoniske musikkultur (der i en vis forstand er blevet en *ny* form for *skriftkultur* i kraft af den klanglige inskription), peger på, hvordan den brede "receptionshistorie", jeg har opridset, i dag også må være en *mediehistorie.* Der er nok at gå videre med i forhold til dette spørgsmål, ikke mindst i undersøgelsen af indspilningsteknologiens betydning for det æstetiske resultat.

Man kan med god ret spørge, om det giver mening at se på førstesatsen af den *Niende Symfoni* isoleret og ikke medtænke værkets tre andre satser? Jeg har kogt min undersøgelsesgenstand ind til minimum for at få plads til en bredere teoretiske palet (i denne sønderbrydelse går jeg, hvis man skal tro Roland Barthes meget *tekstligt* til værks[238]), men det kunne afgjort have være lige så interessant at undersøge hele værket (eller flere værker) på baggrund af et smallere teoretisk fokus. Det brede performativitetsbegreb har sine fordele, men det risikerer også at blive så bredt, at det flyder ud og bliver meningsløst. Et mere teoretisk tilspidset performativitetsbegreb kunne med fordel have været udviklet, hvis problemstillingen havde været tilsvarende fokuseret. Som nævnt, mener jeg, at det performative blik kan bidrage med noget i forhold til symfonisk musik i mere bred forstand, ikke mindst pga. den implicitte performativitet, der allerede findes i det 19. århundredes forestillinger om det symfoniske. Jeg vil mene, at mange af de performative problemstillinger, som træder så tydeligt frem i Mahlers musik, også med fordel kunne undersøges i andre dele af det symfoniske repertoire.

Når Adorno ovenfor skriver, at vi ikke kan forstå musikken filosofisk ud fra en konstruktion af den historiske oprindelse, men kun ud fra nutiden, kan man måske indvende, at en sådan konstruktion af den historiske oprindelse i sagens natur *altid* foregår ud fra nutiden! Vi har udelukkende adgang til historien gennem nutiden, og vi har på samme måde kun adgang til værket i kraft af de forbindelser og netværk, som det indgår i. Partituret, i det omfang et sådan overhovedet kan fikseres, er *ikke* lig med værket, men kun en "privilegeret tekst", som Nicholas Cook formulerede det. Værket *findes* kun igennem de forbindelser, det låner sig til, og musikværker er ikke kræsne på dette punkt! Det er derfor, at man måske lidt friskt kan sige, at vi *må* bedrive musikhistorie, hvis vi for alvor skal gøre

[238] Barthes 1994b: 1215.

os håb om at indfange, hvad musikken er *blevet.* Er dette ikke den totale relativisme og opløsning af genstandsfeltet? Ikke nødvendigvis, for såvel partitur som opførelsestradition sætter jo fx visse grænser, omend disse grænser igen er historisk betinget. Desuden konstaterer vi, at Mahlers førstesats rent faktisk *ikke* opløser sig! På trods af at musikken kan indgå i utallige forbindelser og strækkes på kryds og tværs, bevarer den stadig et vist enhedspræg. Men måske er det netop kendetegnet for de største kunstværker, at de formår at forblive sig selv, imens de til stadighed bliver noget andet?

Litteratur

Adorno, Theodor. W. 1998. ”Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik”. I *Gesammelte Schriften*, *Musikalische Schriften V*, bd. 18, redigeret af Rolf Tiedemann, 149-176. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Adorno, Theodor W. 2012. *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. I *Gesammelte Schriften*, *Die musikalischen Monographien*, bd. 13, redigeret af Rolf Tiedemann, 149-320. Frankfurt a.M: Surhkamp.

Andraschke, Peter. 1976. *Gustav Mahlers IX. Symphonie. Kompositionsprozess und Analyse.* Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

Ashby, Arved. 2010. *Absolute Music, Mechanical Reproduction.* Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

Auslander, Philip. 1999. *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London & New York: Routledge.

Austin, John Langshaw. 1971. *How to Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955.* London, Oxford & New York: Oxford University Press.

Barthes, Roland. 1994a. ”La mort de l'auteur”. I *Œuvres complètes. Tome II: 1966-1973*, redigeret af Éric Marty, 491-495. Paris: Éditions du Seuil.

Barthes, Roland. 1994b. ”De l'œuvre au texte”. I *Œuvres complètes. Tome II: 1966-1973*, redigeret af Éric Marty, 1211-1217. Paris: Éditions du Seuil.

Barthes, Roland. 2004. *Forfatterens død og andre essays*. København: Gyldendal.

Bauer-Lechner, Natalie. 1984. *Gustav Mahler in der Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. Redigeret af Herbert Killian. Hamburg: Karl Dieter Wagner.

Bekker, Paul. 1918. *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler.* Berlin: Schuster & Loeffler.

Bekker, Paul. 1921. *Gustav Mahlers Sinfonien*. Berlin: Schuster & Loeffler.

Benjamin, Walter. 1980. ”Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. I *Gesammelte Schriften*, bd. I, Teil 2, redigeret af Rolf Tiedemann og Hermann Schweppenhäuser, 471-508. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Blaukopf, Kurt. 1969. *Gustav Mahler – oder der Zeitgenosse der Zukunft.* Wien, München & Zürich: Verlag Fritz Molden.

Botstein, Leon. 2002. ”Whose Gustav Mahler? Reception, Interpretation, and History”. I *Mahler and His World*, redigeret af Karen Painter, 1-43. Princeton: Princeton University Press.

Boulez, Pierre. 1981. *Points de repére*, udgivet af Jean-Jacques Nattiez. Paris: Bourgois-Seuil.

Bürger, Peter. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M: Suhrkamp.

Carlson, Marvin. 2003. *Performance: a critical introduction*. London & New York: Routledge.

Clarke, Eric F. 2007. ”The Impact of Recording on Listening”. *Twentieth-century music* 4/1: 47-70.

Cook. Nicholas. 2001. ”Analysing Performance, Performing Analysis”. I *Rethinking Music*, redigeret af Nicholas Cook og Mark Everiste, 239-261. Oxford: Oxford University Press.

Cook, Nicholas 2008. ”We Are All (Ethno)musicologist now”. I *The New (Ethno)musicologies*, redigeret af Henry Stobart, 49-70. Lanham, Toronto & Plymouth: The Scarecrow Press.

Cook, Nicholas. 2012. ”Music as Performance”. I *The Cultural Study of Music, A Critical Introduction*, anden udgave, redigeret af Martin Clayton, Trevor Herbert og Richard Middleton, 184-194. New York & London: Routledge.

Cusick, Suzanne G. 2001. ”Gender, Musicology, and Feminism”. I *Rethinking Music*, redigeret af Nicholas Cook og Mark Everiste, 471-498. Oxford: Oxford University Press.

Dahlhaus, Carl. 1970. *Analyse und Werturteil*. Mainz: Schott.

Dahlhaus, Carl. 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte.* Köln: Musikverlag Hans Gerig.

Dahlhaus, Carl. 1979. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: VEB Deutscher Verlag für Musik.

Dahlhaus, Carl. 1982. ”Kapitel IV: Ästhetik und Musikästhetik”. I *Neues Handbuch der Musikwissenschaft, bd. 10*, redigeret af Carl Dahlhaus og Helga de la Motte-Haber, 81-107. Wiesbaden: Athenaion.

Dahlhaus, Carl. 1987. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag.

Dahlhaus, Carl. 1992. ”Form und Motiv in Mahlers Neunter Symphonie”. I *Gustav Mahler*, redigeret af Hermann Danuser, 289-299. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Danuser, Hermann. 1991. *Gustav Mahler und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag

Danuser. Herman (red.). 1992. *Musikalische Interpretation*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, bd. 11, Laaber: Laaber Verlag.

DeFotis, William. 1996. ”Mahler's Symphony No. 9: An Analytical Sketch in the Form of a Conductor's Guide”. *The Musical Quarterly* LXXX/2 (summer, Orchestra issue): 276-301.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 2005. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit.

Derrida, Jacques. 1970. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Derrida, Jacques. 1972a. *La dissémination*. Paris: Seuil.

Derrida, Jacques. 1972b. *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Eggebrecht, Hans Heinrich. 1992. *Die Musik Gustav Mahlers*. München & Mainz: Piper Schott.

Fischer, Jens Malte. 2011. *Gustav Mahler – Der fremde Vertraute*. München: Deutsche Tachenbuch Verlag.

Fischer-Licte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Franfurt a.M: Suhrkamp.

Floros, Constantin. 1985. *Gustav Mahler. III. Die Symphonien*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Gadamer, Hans-Georg. 1990. *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.* Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

Goehr, Lydia. 2007. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Revideret udgave. New York: Oxford University Press.

Grier, James. 1996. *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

Guldbrandsen, Erling. 1991. “Spor av en helhet? Om noen sentrale lesninger av Mahlers 9. symfoni, første sats”. *Studia Musicologica Norvegica* 17: 55-75.

Guldbrandsen, Erling E. 1995: *Tradisjon og tradisjonsbrudd. En studie i Pierre Boulez: Pli selon pli – portrait de Mallarmé*, dr. art. afhandling, Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo.

Guldbrandsen, Erling E. 1997. ”Boulez og Mallarmé, skrift og musikalitet (og Derrida er også med)”. *[parergon]* 1: 7-19.

Guldbrandsen, Erling E. 2002. ”Verkets åpning. Om verkbegrep, estetisk erfaring og transcendens”. *Studia Musicologica Norvegica* 28: 6-23.

Guldbrandsen, Erling E. 2004. ”Bruckners mørke mysterium”. *Studia Musicologica Norvegica* 30: 8-35.

Guldbranden, Erling. E. 2006. ”Modernist Composer and Mahler Conductor: Changing Conceptions of Performativity in Boulez”. *Studia Musicologica Norvegica* 32: 140-168.

Guldbrandsen. Erling E. 2010. ”Innspillinger av Mahlers 2. symfoni gjennom 85 år: Del I”. *Studia Musicologica Norvegica* 36: 95-121.

Hanslick, Eduard. 1876. *Vom Musikalisch-Schönen*. Femte forbedrede oplag. Leipzig: Johann Ambrosius Barth.

Heffling, Stephen E. 1999. ”The Ninth Symphony”. I *The Mahler Companion*, redigeret af Donald Mitchell & Andrew Nicholson, 467-490. Oxford: Oxford University Press.

Heidegger, Martin. 1963. *Holzwege*. Fjerde oplag. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.

Hennion, Antoine. 2012. ”Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music”. I *The Cultural Study of Music, A Critical Introduction*, anden udgave, redigeret af Martin Clayton, Trevor Herbert og Richard Middleton, 249-260. New York & London: Routledge.

Hjarvard, Stig. 2008. *En verden af medier. Medialisering af politik, sprog, religion og leg.* Frederiksberg: Samfundslitteratur.

Hoffmann, E.T.A. 1968. *Schriften zur Musik. Nachlese.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Hovland, Erlend. 2002. *Le déplacement ontologique de l'œuvre musicale – une étude de l'écriture orchestrale de Gustav Mahler.* Dr. art.-afhandling, Det Humanistiske Fakultet, Universitetet i Oslo. Acta Humaniora nr. 133.

Jalving, Camilla. 2011.*Værk som handling. Performativitet, kunst og metode*. Museum Tusculanum Forlag.

Johnson, Julian. 1994. ”The Status of the Subject in Mahler's Ninth Symphony”. *19th-Century Music* XVIII/2 (efterår): 108-120.

Kerman, Joseph. 1980. ”How We Got into Analysis, and How to Get Out”. *Critical Inquiry* 7 (vinter): 311-331.

Kramer, Lawrence. 1990. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. Berkeley, Los Angeles & Oxford: University of California Press.

Krummacher, Friedhelm. 1992. ”Struktur und Auflösung. Über den Kopfsatz aus Mahlers IX. Symphonie”. I *Gustav Mahler*, redigeret af Hermann Danuser, 300-323. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

McClary, Susan & Leppert, Richard. 1987. ”Introduction”. I *Music and Society: The politics of composition, performance and reception*, redigeret af Susan McClary og Richard Leppert, xi-xix. Cambridge: Cambridge University Press.

Menke-Eggers, Christoph. 1988. *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida.* Frankfurt a.M.: Athenäum.

Micznik, Vera. 1996. ”The Farewell Story of Mahler's Ninth Symphony”. *19th-Century Music* XX/2 (efterår): 144-166.

Nietzsche, Friedrich. 1981. *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Frankfurt a.M & Leipzig: Insel Verlag.

O'Sullivan, Simon. 2007. *Art Encounters Deleuze and Guattari – Thought beyond representation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Philip. Robert. 2004. *Performing Music in the Age of Recordings*. New Haven & London: Yale University Press.

Picket, David. 2005. ”Mahler on Record: The Spirit or the Letter?”. I *Perspectives on Gustav Mahler*, redigeret af Jeremy Barham, 345-377. Aldershots & Burlington: Ashgate.

Rasmussen, Karl Aage. 2011. *Tilnærmelser til Gustav Mahler*. København: Gyldendal.

Ratz, Erwin. 1992. ”Zum Formproblem bei Gustav Mahler”. I *Gustav Mahler*, redigeret af Hermann Danuser, 267-288. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Reason, Matthew. 2006. *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance.* New York: Palgrave Macmillan.

Rothkamm. Jörg. 1997. ”„Kondukt” als Grundlage eines Formkonzeptes. Eine Charakteranalyse des ersten Satzes der IX. Symphonie Gustav Mahlers”. *Archiv für Musikwissenschaft*, årgang LIV, hæfte 4: 269-283.

Rothkamm, Jörg. 2007. ”The last works”. I *The Cambridge Companion to Mahler*, redigeret Jeremy Barham, 143-161. Cambridge: Cambridge University Press.

Rönnow, Jeppe S. 2006. *Mahlers niende symfoni. I Reception og opførelse*. Upubliceret speciale, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet.

Samson, Jim. 2001. “The musical work and nineteenth-century history”. I *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, redigeret af Jim Samon, 1-28. Cambridge: Cambridge University Press.

Samuels, Robert. 2004. *Mahlers's Sixth Symphony. A Study in Musical Semiotics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Samuels, Robert. 2011. ”The Act of Performance as Mahlerian Topic”. I *Words and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field*, redigeret af Walter Bernhardt, 35-52. Amsterdam & New York: Rodoni.

Schechner, Richard. 2003. *Performance Studies. An Introduction*. London & New York: Routledge.

Schnebel, Dieter. 1966. ”Das Spätwerk als Neue Musik”. I *Arnold Schönberg, Ernst Bloch u.a. über Gustav Mahler*, 157-188. Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag.

Schönberg, Arnold. 1966. *Prager Rede*. I *Arnold Schönberg, Ernst Bloch u.a. über Gustav Mahler*, 11-58. Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag.

Small, Christopher. 1998. *Musicking, the meanings of performing and listening*. Hanover: University Press of New England.

Solie, Ruth A. 1980. ”The Living Work: Organicism and Musical Analysis”. *19th-Century Music*, Vol. 4, No. 2 (efterår): 147-156.

Steinbeck, Wolfram. 2002. *Die symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teilband 1: Romantische und nationale Symphonik*. Handbuch der musikalischen Gattungen 3/1. Laaber: Laaber Verlag.

Strohm, Reinhard. 2000. ”Looking Back at Ourselves: The Problem with the Musical Work-Concept”. I *The Musical Work: Reality or Invention?*, redigeret af Michael Talbot, 128-152. Liverpool: Liverpool University Press.

Subotnik, Rose. R. 1991. *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music.* Minneapolis & Oxford: University of Minnesota Press.

Sørensen, Søren Møller. 2004. ”Studiet af det performative. Begreb og projekt”. *Musik & Forskning* 29: 81-106.

Sørensen, Søren Møller. 2007. ”Med Romantikken i bakspejlet: Tobias Norlind-föreläsning, Växjö 7 juni 2006”, *Svensk tidskrift för musikforskning* 89: 11-29.

Vermeil, Jean. 1996. *Conversations with Boulez: Thoughts on Conducting*. Oversat af Camille Naish. Portland: Amadeus Press.

Walther-Hansen, Mads. 2012. *The Perception of Sounds in Phonographic Space*, upubliceret Ph.D.-afhandling, Københavns Universitet.

Wirth, Uwe. 2002. ”Der Performanzbegrif im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexialität”. I *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, redigeret af Uwe Wirth, 9-60. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Partiturer

Mahler, Gustav. 2000: *Symphony No. 9*. Dover Miniature Scores. Mineola & New York: Dover Publications. (Genoptryk af det i 1912 udgivne *Neunte Symphonie von Gustav Mahler. Partitur*, Universal-Edition, Wien.)

Diskografi

Mahler, Gustav. *Neunte Symphonie*. Columbia Symphony Orchestra, Bruno Walter, SONY Classical SM2K 64452 (optaget 1961).

Mahler, Gustav. *Neunte Symphonie*. BBC Symphony Orchestra, Pierre Boulez, AS Disc AS 2509 ”Legendary performers Vol. 10” (liveoptagelse 1972).

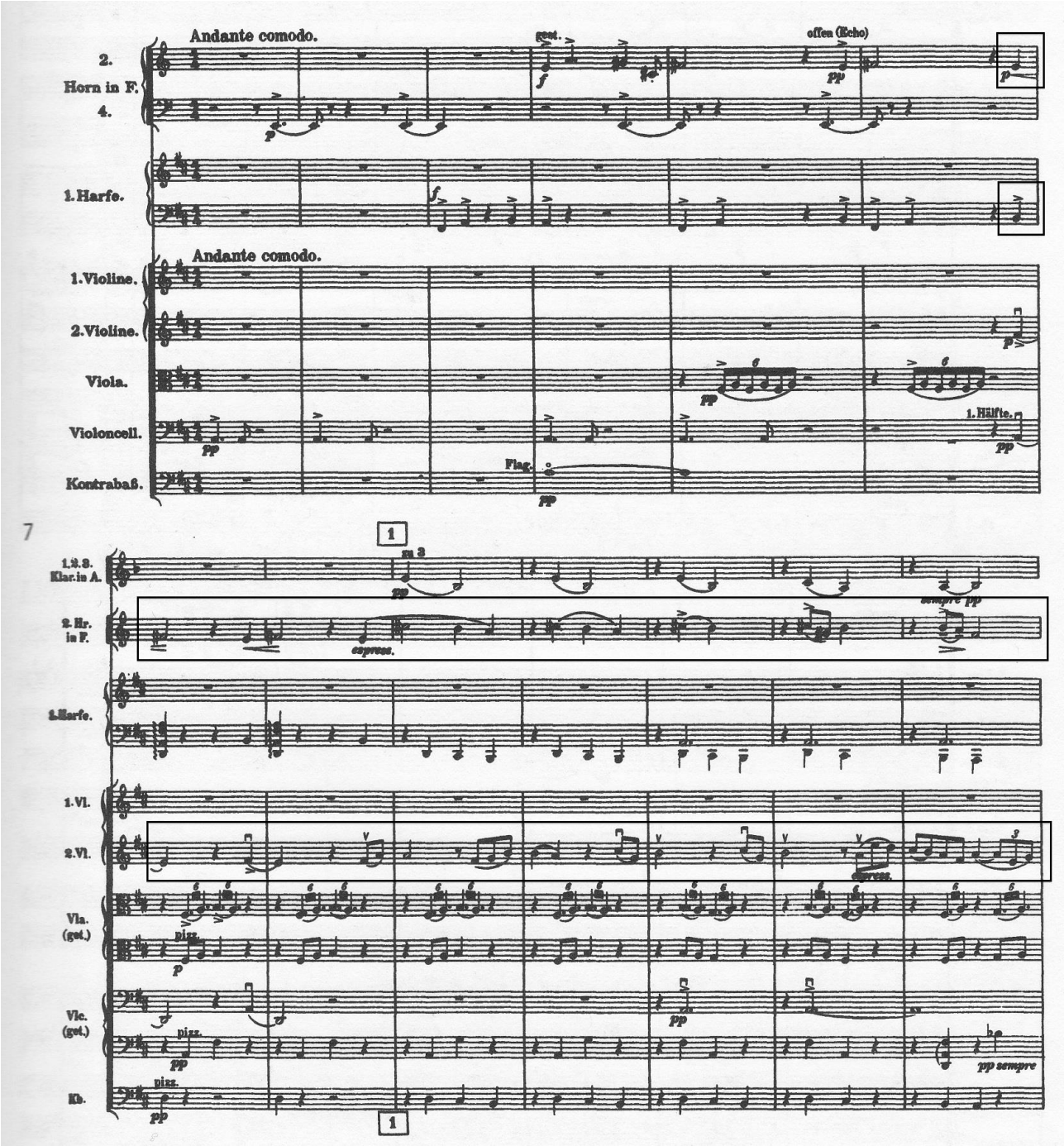
Mahler, Gustav. *Neunte Symphonie*. Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan, DGG 410726-2 (liveoptagelse 1982).

Mahler, Gustav. *Neunte Symphonie*. Concertgebouworkest Asterdam, Leonard Bernstein, DGG 419209-2 (optaget 1985)

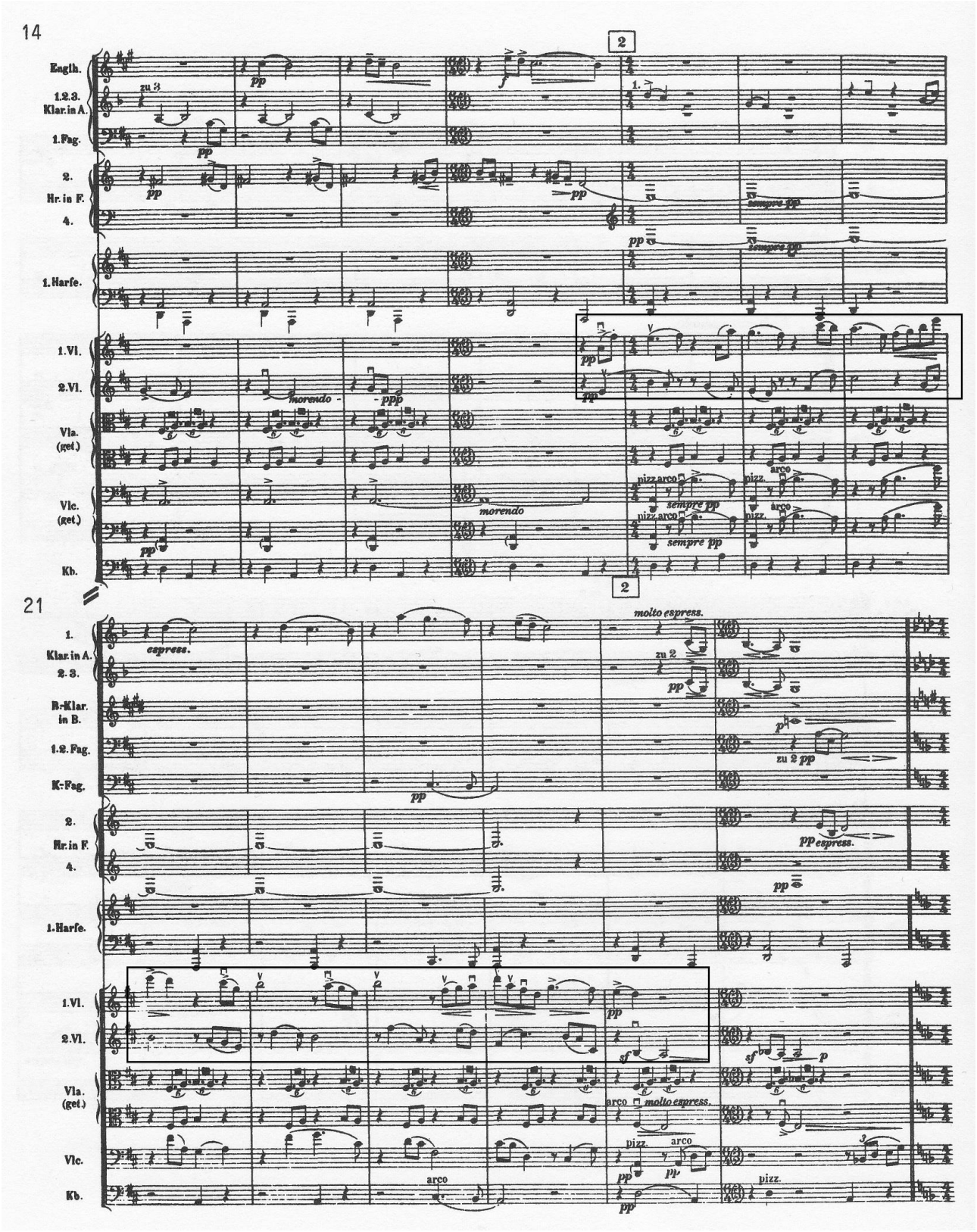
Mahler, Gustav. *Neunte Symphonie.* Chicago Symphony Orchestra, Pierre Boulez, DGG 457 581-2 (optaget 1995).

Bilag 1: Partituruddrag

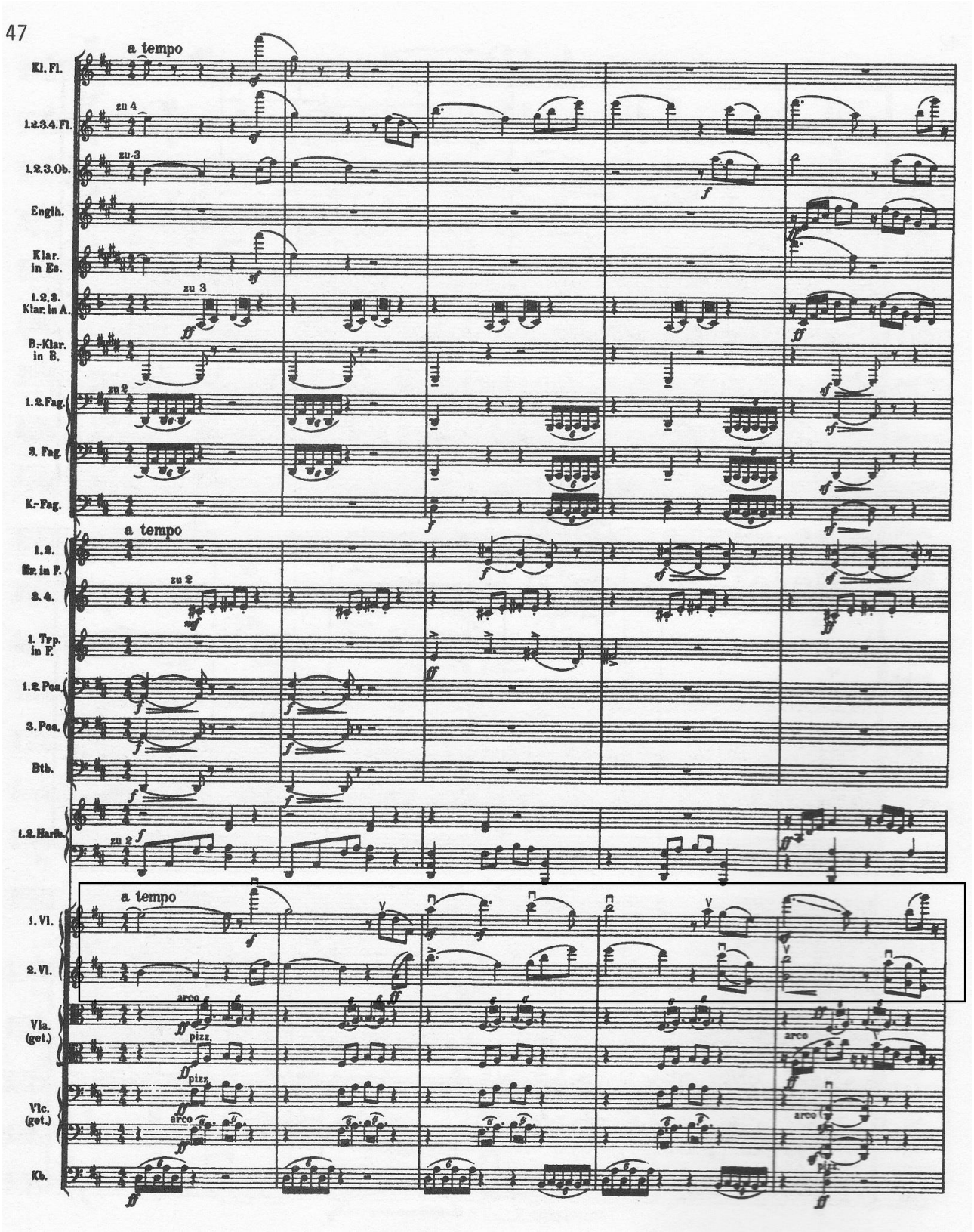
Alle de følgende eksempler er gengivet fra Mahler 2000.



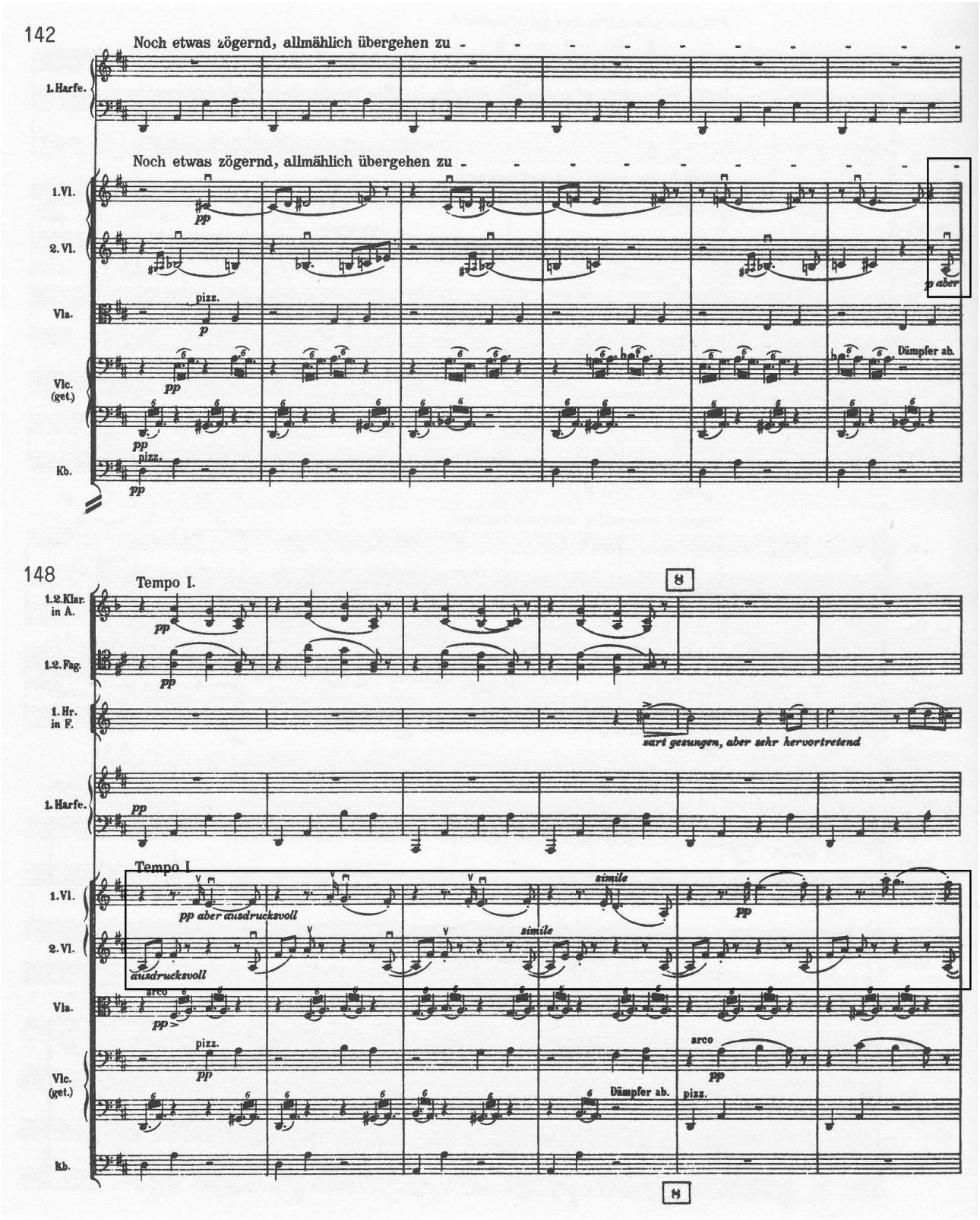
(side 1)


14
Englh.
1.2.3. Klar. in A.
1. Fag.
2. Hr. in F.
4.
1. Harfe.
1. Vl.
2. Vl.
Vla. (get.)
Vlc. (get.)
Kb.
zu 3
pp
morendo
ppp
sempre pp
pizz. arco
arco
pizz.
2
21
1. Klar. in A.
2. 3.
B-Klar. in B.
1. 2. Fag.
K.-Fag.
espress.
molto espress.
zu 2
p
zu 2 pp
pp espress.
sf
p
arco molto espress.

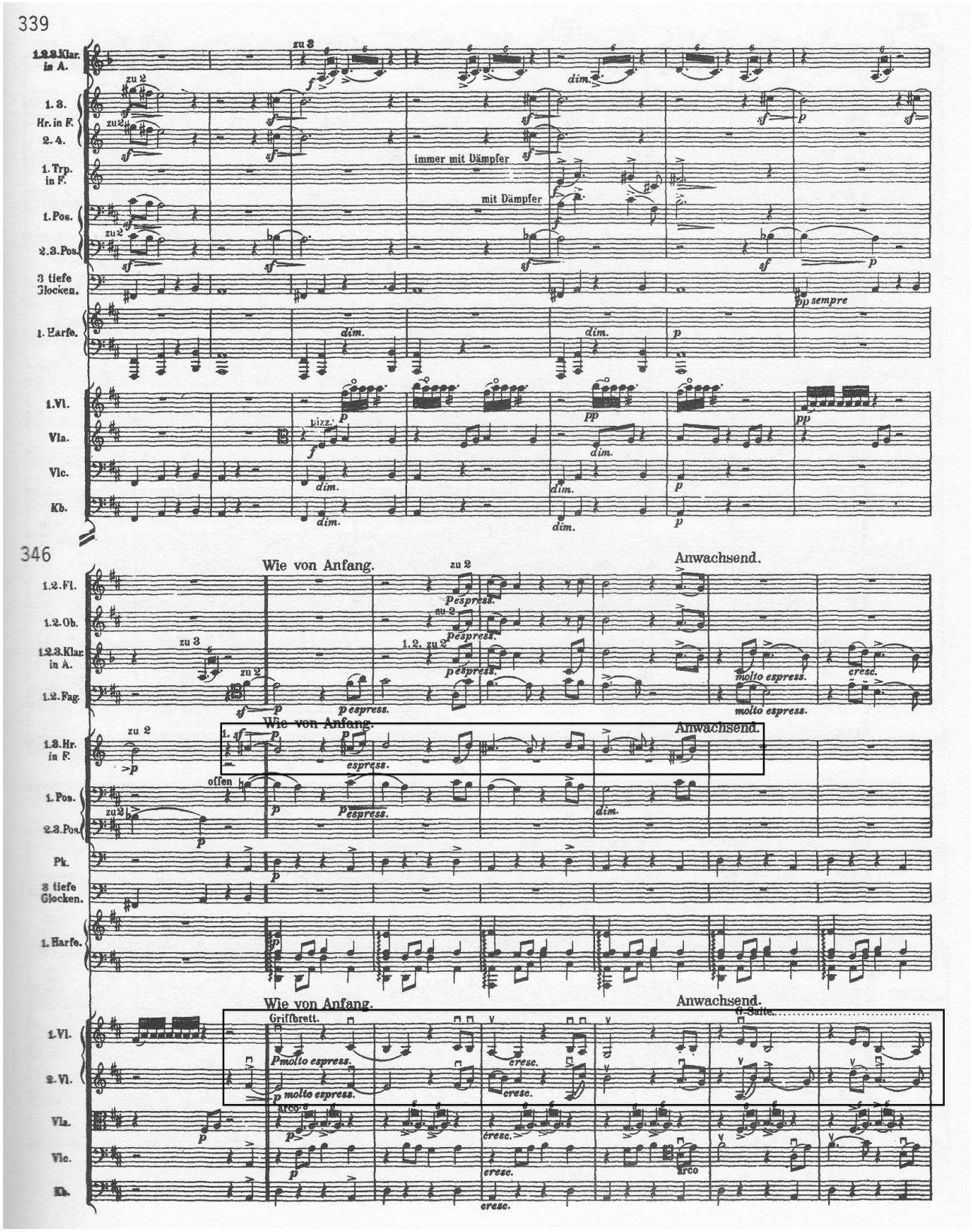
(side 2)


47
a tempo
Kl. Fl.
1.2.3.4. Fl.
1.2.3. Ob.
Englh.
Klar. in Es.
1.2.3. Klar. in A.
B.-Klar. in B.
1.2. Fag.
3. Fag.
K.-Fag.
1.2. Hr. in F.
3.4.
1. Trp. in F.
1.2. Pos.
3. Pos.
Btb.
1.2. Harfe.
1. Vl.
2. Vl.
Vla. (get.)
Vlc. (get.)
Kb.
arco
pizz.

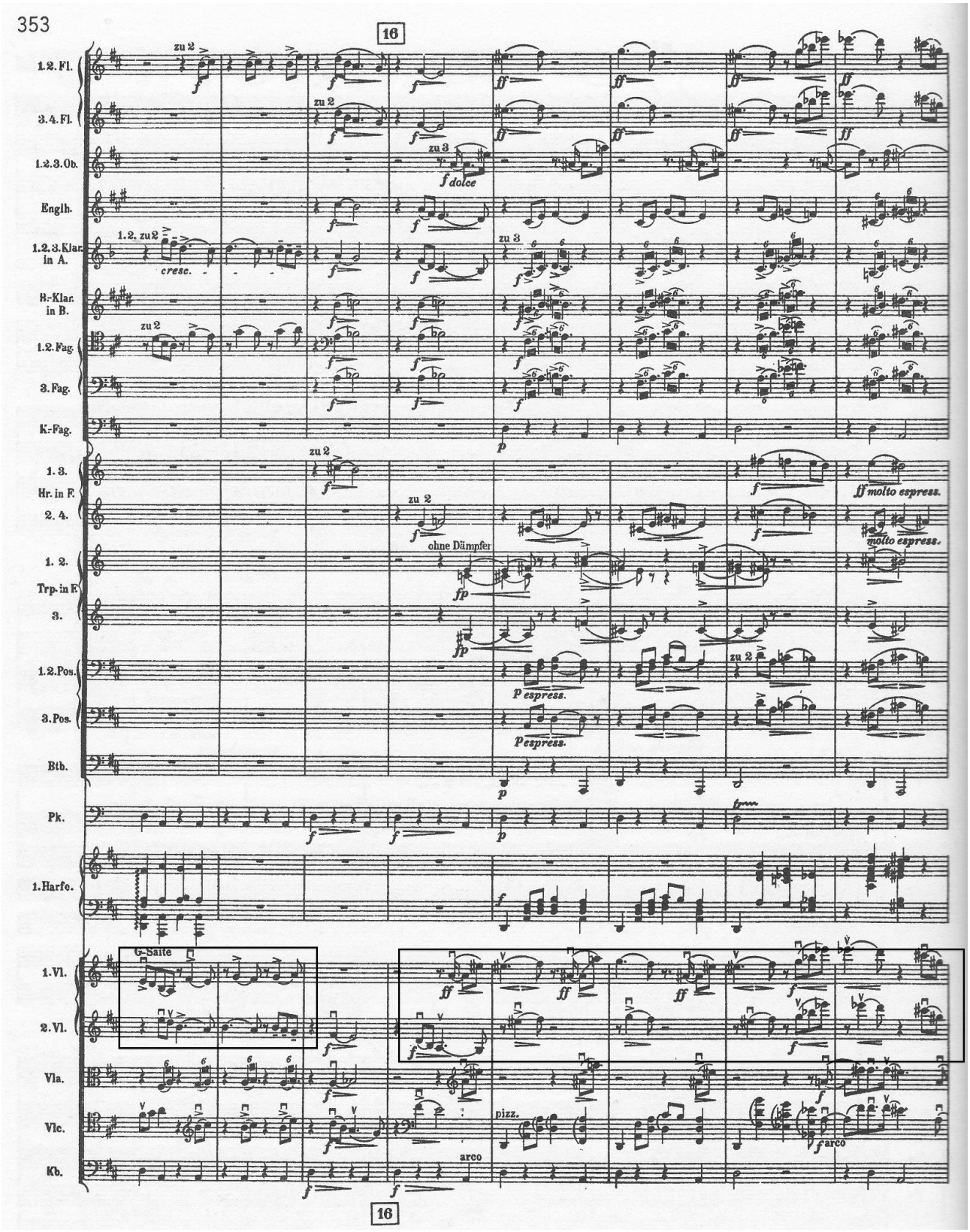
(Side 47)


142
Noch etwas zögernd, allmählich übergehen zu
1. Harfe.
Noch etwas zögernd, allmählich übergehen zu
1. Vl.
pp
2. Vl.
p aber
Vla.
pizz.
p
Vlc. (get.)
pp
Dämpfer ab.
Kb.
pp
pizz.
148
Tempo I.
8
1. 2. Klar. in A.
pp
1. 2. Fag.
pp
1. Hr. in F.
zart gesungen, aber sehr hervortretend
1. Harfe.
pp
Tempo I
1. Vl.
pp aber ausdrucksvoll
simile
pp
2. Vl.
ausdrucksvoll
simile
Vla.
arco
pp
Vlc. (get.)
pizz.
pp
arco
pp
Dämpfer ab.
pizz.
Kb.
8

(side 20)


339
1.2.3.Klar. in A.
1.3. Hr. in F.
2.4.
1.Trp. in F.
1.Pos.
2.3.Pos.
3 tiefe Glocken.
1.Harfe.
1.Vl.
Vla.
Vlc.
Kb.
zu 2
zu 3
immer mit Dämpfer
mit Dämpfer
pizz.
sempre
346
1.2.Fl.
1.2.Ob.
1.2.3.Klar. in A.
1.2.Fag.
1.3.Hr. in F.
Pk.
Wie von Anfang.
Anwachsend.
espress.
molto espress.
cresc.
offen
Griffbrett.
G-Saite.
arco

(side 49)


353
16
1.2. Fl.
3.4. Fl.
1.2.3. Ob.
Englh.
1.2.3. Klar. in A.
B.-Klar. in B.
1.2. Fag.
3. Fag.
K.-Fag.
1. 3. Hr. in F.
2. 4.
1. 2. Trp. in F.
3.
1.2. Pos.
3. Pos.
Btb.
Pk.
1. Harfe.
1. Vl.
2. Vl.
Vla.
Vlc.
Kb.
zu 2
zu 3
f dolce
1.2. zu 2
cresc.
ff molto espress.
molto espress.
ohne Dämpfer
fp
p espress.
G-Saite
pizz.
arco

(side 50)

Bilag 2: CD

Vedlagte CD indeholder de indspilninger af førstesatsen af Gustav Mahlers *Niende Symfoni*, hvor Pierre Boulez dirigerer:

1. Med BBC Symphony Orchestra, AS Disc AS 2509 ”Legendary performers Vol. 10”, liveoptagelse 1972.
2. Chicago Symphony Orchestra, DGG 457 581-2, studieoptagelse 1995.