

## INHOUD

VOORWOORD 6

### DEEL 1 - DE AANLOOP NAAR DE SYMFONIEËN 9

Wenen in de tijd van Mahler 10

‘Mijn muziek is uit het leven gegrepen’ 15

Een onderverdeling van de symfonieën van Mahler 24

De aanloop 28

### DEEL 2 - DE SYMFONIEËN 33

De Eerste Symfonie 34

De Tweede Symfonie 49

De Derde Symfonie 65

De Vierde Symfonie 77

De Vijfde Symfonie 89

De Zesde Symfonie 103

De Zevende Symfonie 118

De Achtste symfonie 134

Das Lied von der Erde 150

De Negende Symfonie 165

De Tiende Symfonie 178

### DEEL 3 - DE ERFENIS 192

De waardering van Mahler na zijn dood 193

De plaats van Mahler in de symfonische traditie 202

DANKWOORD 207

BIJLAGE 208

CHRONOLOGIE 209

LITERATUUR 213

## VOORWOORD

Op 9 oktober 1987 zat ik, uitgenodigd door een vriend, bij een uitvoering van de *Eerste Symfonie* van Gustav Mahler, uitgevoerd door het Koninklijk Concertgebouworkest onder leiding van Leonard Bernstein. We zaten achter het orkest en daardoor konden we volop genieten van de minimale maar zeer gedreven dirigeerstijl van Bernstein, met goed zicht op de musici.

Toen begon de muziek, met die lang aangehouden eerste toon. Ik kwam onmiddellijk in de kristalheldere sfeer van een vroege lenteochtend in de natuur terecht en werd gedurende het verloop van de symfonie langs allerlei plekken en door emoties geleid. Een prachtige en wonderbaarlijke ervaring.

Als psycholoog kon ik moeilijk begrijpen dat muziek, als meest abstracte kunstvorm, zo direct een veelheid van gevoelens kon opwekken. Zodra ik meer over Mahler begon te lezen, werd duidelijk dat het hem daar ook om te doen was. Via muziek wil Mahler zijn wereld overdragen aan de luisteraar. En toen Hartmut Haenchen in 2000 begon met de uitvoering van alle symfonieën van Mahler volgde ik deze en maakte een zorgvuldige studie van elke symfonie, waarbij het me vooral te doen was om de vraag wat de luisteraar ervaart en hoe en waarom Mahler deze ervaring creëert. Zo is dit boek *De Symfonieën van Gustav Mahler* tot stand gekomen. Bij het luisteren, lezen en bespreken van de muziek met musici en musicologen ben ik diep onder de indruk geraakt van de veelomvattendheid van de symfonieën. Duidelijk werd dat Mahler zich helemaal geeft in zijn werk. En dat hij ons als luisteraar zonder terughoudendheid deelgenoot maakt van zijn leven in al zijn aspecten. Mahler zelf zegt herhaaldelijk dat zijn muziek gaat over de wereld zoals hij die ervaart. En

dat horen we. Soms in zijn hooggestemde ideeën en idealen, soms in zijn opmerkzaamheid bij het waarnemen van dagelijkse gebeurtenissen en soms in zijn gevoelens. Mijn belangrijkste doel met dit boek is daarvan iets duidelijk te maken. Om het werk van Gustav Mahler te verbinden met zijn persoon en zijn persoonlijke ervaringen omdat deze onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Dit boek is niet uitsluitend een muziekanalyse en het is evenmin uitsluitend een biografie van Mahler. Het verbindt de muziek met zijn maker. Daarbij is er zorgvuldig voor gewaakt om zo dicht mogelijk bij de feiten en bij wat Mahler zegt te blijven en zo weinig mogelijk te speculeren.

De kern van dit boek wordt gevormd door een beschrijving van de symfonieën, steeds volgens eenzelfde patroon: de aanleiding tot de compositie, een analyse van de muziek, de betekenis van de symfonie en de eerste ontvangst, vooral in Nederland. Hieraan vooraf gaat een deel dat betrekking heeft op de tijdgeest in het Wenen van Mahler en op de aanloop naar de symfonieën: de levensloop van Mahler tot hij aan zijn *Eerste Symfonie* begint. Dit deel bevat ook een groepering van de symfonieën op grond van een aantal gemeenschappelijke kenmerken. Het boek sluit af met een analyse van de ontvangst van de symfonieën vanaf de dood van Mahler tot op heden. Nagagaan wordt hoe Mahler past in de symfonische traditie, wie hem inspireerden en wie hij inspireerde.

In deze tweede druk zijn enkele correcties aangebracht en zijn recente ontwikkelingen opgenomen. Het hoofdstuk over het karakter van Mahler is ingrijpend veranderd. Dat behandelt nu wat de inspiratiebronnen van Mahler waren en wat er allemaal te vinden en te beleven is in zijn muziek. Daar wordt ook duidelijk dat Mahler zeer bewust de ontwikkelingen in zijn turbulente tijd volgde en ook de literaire en wetenschappelijke werken van zijn tijd las. Maar hij is ook een tijdgenoot van ons. In zijn liefde voor de natuur, zijn belangstelling voor spiritualiteit en zijn intense beleving en reflectie op

zijn gevoelens past hij feilloos in onze tijd. Een tijd die net als de zijne gepaard gaat met grote veranderingen, die hoopvol stemmen maar ook beangstigend en onzeker kunnen zijn. Zo is Gustav Mahler een kind van zijn eigen tijd en de onze en herkennen we door te luisteren en ons aan de muziek over te geven moeiteloos zijn gevoelens. De bijlage ten slotte bevat een chronologie van de symfonieën.

In dit boek is getracht aan te sluiten bij de muzikale ervaring en kennis van de geïnteresseerde leek. Muziekterminologie is daarom zoveel mogelijk vermeden en als er toch een muziekterm valt, wordt die toegelicht in een noot.

Mijn verdieping in de symfonieën van Gustav Mahler was een spannende ontdekkingstocht die mijn plezier in het beluisteren en beleven van zijn muziek zeer geïntensiveerd heeft. Als mij iets duidelijk is geworden, dan is dat de volstrekte openheid van Mahler over zijn ervaringen en gevoelens. De filosoof Theodor Adorno vat dit briljant samen: ‘Met de vrijheid van degene die nog niet geheel verzwolgen is door de cultuur, raapt de muzikale vagebond, het stukje glas op dat hij langs de kant van de weg vindt en houdt het naar de zon om er duizend kleuren uit te laten springen.’ Waarna hij besluit: ‘Elke maat van Mahlers muziek staat met wijd open armen.’<sup>1</sup> Als de lezer van dit boek dat ook zo kan ervaren, is mijn inspanning de moeite waard geweest.

JAN AUKE WALBURG

DEEL 1

---

**DE AANLOOP  
NAAR DE SYMFONIEËN**

# Wenen in de tijd van Mahler

---

Wenen was voor Mahler gedurende zijn hele leven het culturele referentiepunt. Hij woonde er in zijn conservatoriumtijd, tussen 1875 en 1883, en een tweede periode als directeur van de opera, tussen 1897 en 1907. Maar ook als hij er niet woonde, keerde hij er steeds terug en richtte hij zich op de stad, mede omdat het sociale leven van zijn vrouw Alma, geboren Schindler, sterk verbonden was met Wenen.

Tegelijk met Mahler woonden Gustav Klimt, Arnold Schönberg, Adolf Loos, Otto Wagner, Egon Schiele en Sigmund Freud in Wenen, om een paar beroemde tijdgenoten te noemen.

Wat had Wenen dat de stad deze mensen voortbracht? Wenen was het administratieve en politieke centrum van het Oostenrijks-Hongaarse keizerrijk. De stad groeide in de negentiende eeuw in een hoog tempo en tussen 1857 en 1890 was sprake van een ruime verdubbeling van het aantal inwoners, van 600.000 naar 1.300.000.<sup>1</sup> Het percentage immigranten steeg in dezelfde tijdsperiode van 47 naar 65 procent. Met name het aantal joden nam toe. Deze groei werd van groot belang voor het culturele leven van de stad. In 1857 moest Wenen aanzienlijk worden uitgebreid. Dat realiseerde men door op de plaats van de stadsmuren de rondweg (Ringstrasse) aan te leggen zodat er een verbinding ontstond tussen het oude stadscentrum en de razendsnel groeiende buitenwijken. De oorspronkelijk Weense bevolking voelde zich door deze demografische en fysieke veranderingen van hun stad nogal ontheemd, wat een gevoel van nostalgie voedde. Ook de nieuwkomers verenigden zich graag rond de symbolen

van de oude, machtige stad. Dat moet ongeveer de situatie zijn geweest zoals Mahler die in 1875 aantrof. Een stad die zich cultureel in de Biedermeiertijd bevond en die met deze op nostalgie gebaseerde culturele eenheid trachtte de aanstormende economische, culturele en maatschappelijke veranderingen te pareren. De Weense bevolking verzette zich daarmee tegen de gevolgen van de industriële revolutie en de opkomende vrijemarkteconomie.

En terwijl de monarchie inzakte en de economische en politieke infrastructuur aan grote veranderingen onderhevig was, schaarden arm en rijk, Weens en niet-Weens, zich om de muziek van Johann Strauss en zijn mooie blauwe Donau. In Wenen ontstond een rijkgeschakeerd cultureel leven dat diende ter bevestiging van het gevoel van veiligheid en nostalgie. De wals, de polka, het theaterleven en de tijdschriften bevestigden alle een culturele identiteit waarvan het plattelandskarakter feitelijk haaks stond op het feit dat de nieuwe bewoners van Wenen in een veel modernere economie hun draai moesten zien te vinden.

In die tweespalt, tussen het zich moeten aanpassen aan de moderne tijd en het doen alsof men zich nog bevond in de goede oude tijd, ontstond een merkwaardig fenomeen: de combinatie van reactionaire politiek en progressieve esthetiek, alsof de culturele smaak vooruitliep op de politieke ontwikkelingen.

De politicus Karl Lüger is daarvan een perfect voorbeeld. Hij leidde de stad in de tweede helft van de jaren negentig en was sterk Duits georiënteerd, conservatief, katholiek, anti-kapitalistisch en antisemitisch. Maar tegelijkertijd moderniseerde hij Wenen ingrijpend en gaf hij experimenterende architecten als Otto Wagner de ruimte om appartementencomplexen, bruggen en stations te bouwen in een modernistische stijl.

Anton Bruckner had een dergelijke positie in de muziek. Zijn conservatieve katholicisme, zijn provinciale achtergrond,

zijn antipathie tegen kosmopolitische waarden en zijn oppositie tegen de toenemende invloed van de joden in de stad maakten hem tot een ideaal symbool van de conservatieve Weense bevolking. Maar als vernieuwer van de muziek wist hij desondanks Mahler en zijn vrienden te inspireren. En Richard Wagner paste daar ook in. Hevig antisemitisch en nationalistisch, maar wel een radicale vernieuwer van de opera.

Vroeg of laat moesten er natuurlijk krachten ontstaan die beide polen bij elkaar zouden brengen in een nieuw evenwicht. Dat gebeurde eerst rond de schilder Gustav Klimt en de beweging om hem heen die de Sezession werd genoemd en die wij als Jugendstil kennen. Deze stijl ontstond geïnspireerd door de Schotse groep rond Charles Rennie Macintosh en is te kenmerken als decoratief modernisme. De leden van de Sezessiongroep deelden een grote aandacht voor het detail en uitten zich in sensuele schoonheid. Dat paste nog goed in de sfeer van nostalgie die het culturele leven zo kenmerkte en was daarmee een vernieuwing die bij de tijdgeest hoorde. Deze groep, met naast Gustav Klimt de schilder en ontwerper Kolomon Moser, de ontwerper Jozef Hoffmann en de schrijvers Arthur Schnitzler en Hugo von Hofmannsthal, had onmiddellijk groot succes. Als reactie daarop vormde zich een tweede groep, die veel fundamenteeler afweek van de heersende cultuur. Karl Kraus werd de stem van deze groep, die verder bestond uit architect Adolf Loos, componist Arnold Schönberg en de schilders Egon Schiele en Oskar Kokoschka. Ook filosoof Ludwig Wittgenstein verbond zich met hen. Hun reactie was vooral gericht tegen het feit dat de Sezessiongroep, met zijn nadruk op sensualiteit en schoonheid, zich had losgemaakt van het politieke leven. Zij zochten naar ethische waarheid en vonden dat kunst een rol moest hebben in het verbeteren van de maatschappij. Waar de Sezession zich richtte op decoratie en oppervlakte, richtte de nieuwe groep zich op inhoud en op de verbinding tussen kunst en de



maatschappelijke omgeving. Muziek bijvoorbeeld had niet de functie om vooral het publiek te plezieren maar was bestemd om te inspireren, de essentie te zoeken, en om schijnheiligheid en zelfbedrog te ontmaskeren.<sup>2</sup> Het bewustzijn van de luisteraar moest niet worden verlaagd maar juist versterkt. De vertegenwoordigers van deze groep, zoals Adolf Loos en Arnold Schönberg, werden daarom ook in het geheel niet met zulke open armen ontvangen door het Weense publiek als Gustav Klimt en andere leden van de Sezession.

Mahler bevindt zich eigenlijk tussen deze twee stromingen in. Als hij rond 1883 Wenen verlaat, is hij vol van Richard Wagner en Anton Bruckner en voelt hij zich filosofisch aangesproken tot romantische nationalistes als Jean Paul en Friedrich Nietzsche die als tegenhanger van de drukte van de stad de natuur idealiseren. Als hij in 1895 terugkeert naar Wenen is de stad ingrijpend veranderd. De grote Ringstrasse-projecten zijn voltooid, de stad wordt geregeerd door de christelijk socialistes en de leidende componist is Richard Strauss. Mahler trekt naar de Sezessiongroep, ook al omdat hij daarmee via Alma op vanzelfsprekende wijze in contact komt. Maar hij identificeert zich niet met deze beweging. Hij steunt daarentegen volop Anton Schönberg en andere modernistische componisten zonder dat hij veel van hun muziek begrijpt. Net als architect Otto Wagner beweegt Mahler zich tussen modernisme en de decoratieve traditie. Zij delen met de Sezession het gevoel voor detail en voor romantische grootschaligheid. Hun werk heeft ook duidelijk modernistische elementen maar is steeds stevig geworteld in de klassieke tradities. Hun decoratieve elementen staan niet op zichzelf maar maken deel uit van de structuur. Die structuur is klassiek en de decoratie is hoogst origineel. Zo horen we bij Mahler oppervlakkige decoratieve elementen als volksliedjes, militaire marsen en Weense walsen geïntegreerd in een klassieke structuur volgens de traditie van Anton Bruckner en Ludwig van Beethoven. Dat verklaart

misschien waarom Mahler zoveel beter werd geaccepteerd en geapprecieerd door het publiek dan door de pers. Het publiek herkende de Weense elementen, de natuur, de klassieke structuur en wat zij op straat tegenkwamen, konden zij ook horen in de muziek van Mahler. De conservatieve critici vonden hem te modern, waarbij hun antisemitisme ook nog eens meespeelde. En de modernisten vonden Mahler niet modern genoeg, te melodramatisch en oppervlakkig, te veel gericht op effecten. Toch namen de modernisten hem regelmatig in bescherming tegen de reactionaire en antisemitisch geïnspireerde kritiek omdat hij ten opzichte van de conservatieven duidelijk bij de modernere stroming hoorde. Het lijkt erop dat Mahler in die zin een brug vormde naar de moderne muziek in het verlengde van de bruggen die Anton Bruckner en Richard Wagner al sloegen. De stap van Mahler, zeker vanaf de *Tiende Symfonie*, naar Anton Schönberg, Alban Berg en Anton Webern is alweer een stuk kleiner dan die van Anton Bruckner naar deze moderne componisten.

## ‘Mijn muziek is uit het leven gegrepen’

---

Mahler is zijn muziek. Mahler bedenkt geen verhalen om die vervolgens muzikaal weer te geven, want zo werkt het niet als hij componeert. Zijn ervaringen, zijn gevoelens worden muziek. Als we naar de muziek van Mahler luisteren, horen we het gevoels- en ervaringsleven van een mens. We horen zijn ziel, zijn gedachten, zijn gevoelens. Als hij zijn eerste symfonieën schrijft, doet hij nog zijn best om uit te leggen waar die over gaan. Dat blijkt meer een uitleg achteraf dan een van tevoren bedacht programma. In de latere symfonieën ziet hij dan ook af van elke poging om zijn muziek te verklaren. En hij herroept met terugwerkende kracht de programma's bij de vroegere werken.

In zijn tijd is de betekenis, het verhaal, van de muziek een onderscheidend element waarbij de modernere componisten programmamuziek juist als achterhaald beschouwen. Mahler valt eigenlijk buiten die discussie. Eerst probeert hij zich te voegen en schrijft hij een verhalende uitleg bij zijn werken, bang ook dat hij niet begrepen zal worden. Maar hij vergeet daarbij zichzelf. Hij kan niet anders dan componeren wat hij ervaart. Meer nog: hij kan niet ervaren als hij het niet componeert. ‘Mijn muziek is uit het leven gegrepen. Wat kunnen zij die niet leven daarover denken, zij, in wier longen geen zuchtje doordringt van de stormwind die ons grote tijdperk wegvaagt.’ En: ‘Alleen door te ondervinden schep ik en alleen door te scheppen, ondervind ik.’ ‘Sinds Beethoven bestaat er geen enkele muziek zonder intern programma.’ ‘Wat je op muziek zet is de gehele mens, die ondervindt, die denkt, die ademt en die lijdt,’ schrijft hij in zijn brieven aan vrienden.<sup>3</sup>

Hij laat zichzelf niet alleen zien in zijn composities. Ook als hij dirigeert, brengt hij eigen componenten in en herschept hij als het ware het werk dat hij dirigeert. Hij kreeg gedurende zijn dirigeertijd in New York dan ook het verwijt dat hij het werk van oudere meesters aanpaste aan zijn eigen ideeën. Hij deed dat alles niet bewust, niet als stijlfiguur. Mahler kon alleen op die manier werken: componeren en dirigeren vanuit zijn eigen persoon. Geen wonder dat hij zo vaak zo aangedaan was na een uitvoering van zijn werk. Hij had dat niet alleen geschreven maar hij was het ook zelf. Een hele zaal luisterde naar zijn gevoels- en gedachtewereld. Hoe moedig is dat! Om de rijkdom van je krachtige gevoelens, inclusief al je twijfels, je crises, en al je onvolkomenheden, om je visie op het leven, om je relatie met je geliefde, met zijn grote liefde Alma, om dat allemaal zonder ander filter dan een muzikale taal neer te zetten. Zo herkennen we in de muziek van Mahler wat we ook zelf ervaren. Dat zijn fragmenten van het verleden, gekke melodietjes die je plotseling te binnen schieten, fragmenten van wat we lezen, onze reflectie op het leven en onze tijd, ons geloof, onze liefdes en ervaringen in de natuur en alles wat we beleven in relatie met anderen.

In het besef dat we de volle rijkdom van het intensieve en krachtige gevoelsleven van Mahler evenmin als zijn ervaringen en overtuigingen een plaats kunnen geven, stippen we enkele thema's aan die helpen bij het dieper ervaren van de muziek van Mahler. Die thema's zijn het karakter van Mahler, de muzikale invloeden van buiten, de natuur, zijn spiritualiteit en zijn gevoelsleven. Een belangrijk onderdeel van het beluisteren van zijn muziek is dat die interactief is, meer nog, dat de luisteraar mee creëert. Dat geldt natuurlijk voor meer kunst, misschien zelfs voor alle kunst, maar bij Mahler speelt dat wel heel sterk. De ervaring die de luisteraar opdoet, is niet alleen de ervaring van Mahler maar roept ook eigen gevoelens en ervaringen op. Luisteren naar Mahler is geen intellectuele exercitie maar een die komt met de overgave

aan zijn muziek en wat die losmaakt. Zo ervaart elk mens Mahler op zijn eigen manier en zo is er geen goede of verkeerde manier om naar zijn muziek te luisteren en om erover te praten.

### **Het karakter van Mahler**

De persoonlijkheid van Mahler is sterk aanwezig in zijn muziek. Mahler wijst daarop als hij tegen Natalie Bauer-Lechner zegt: ‘Als ik niet was wie ik ben dan had ik niet de symfonieën zoals die er zijn kunnen schrijven.’<sup>4</sup> Maar ook andere mensen die Mahler hebben gekend, geven aan dat zijn persoonlijkheid onlosmakelijk met zijn muziek verbonden is. Volgens Natalie Bauer-Lechner, die tot zijn huwelijk met Alma een trouwe vriendin van Mahler was, en ook volgens zijn zussen, had hij een zeer wispelturig karakter: ‘Hij is qua temperament zo veranderlijk en inconsistent dat hij binnen een uur nooit hetzelfde is.’<sup>5</sup> Zij schetst hem als vergeetachtig en afwezig omdat hij voortdurend bezig is met zijn eigen gedachtes. Zijn uiterlijk verandert volgens haar op een bijzondere manier mee met zijn stemmingen. Hoewel hij klein en tener is, beschrijft ze hem als een uitstekend zwemmer, fietser en bergwandelaar met een sterke conditie. Alfred Roller, zijn toneelontwerper in Wenen, bevestigt dat beeld. Hij geeft aan hoe de verschillende gezichtsuitdrukkingen van Mahler mensen andere indrukken kunnen geven over zijn karakter. Sommigen zien hem als hard, emotioneel en trots en anderen als levendig en ongeduldig. Hij voegt aan het beeld een zekere verstrooidheid toe, bijvoorbeeld door zijn slecht zittende kleding. Hij beschrijft ook de merkwaardige tic van Mahler die tot gevolg had dat tijdens wandelingen een van zijn voeten regelmatig achterbleef om even licht op de grond te tikken.<sup>6</sup> De tegenstellingen in zijn karakter vormen de rode draad in de beschrijvingen en beoordelingen van mensen die hem kenden. De een nam hem waar als buitengewoon vriendelijk en de ander als emotioneel en hard.

Alma voegt aan dat totaalbeeld nog een dimensie toe. Dat is zijn egocentrisme, waar zij als partner regelmatig tegenaan liep.<sup>7</sup> Mensen moeten voor hem klaarstaan. Zijn zussen moeten de kraaien rond zijn componeerhuisje wegjagen omdat hij stilte nodig heeft en Alma moet ophouden met componeren zodat ze hem kan ondersteunen.

Guido Adler, een van zijn beste vrienden,<sup>8</sup> beschrijft hem als genereus, bijna kinderlijk en eerlijk tegenover anderen, soms bij het beledigende af. Snel in het ervaren van plezier, maar ook in het voelen en uiten van ergernis. Vaak boos over niets. We herkennen deze karaktertrekken zonder veel moeite in zijn muziek. We komen daar afwisselingen tegen tussen grote droefheid en enorm plezier, talloze tempowisselingen, oog voor en plezier in het overbrengen van details zoals een vogel, een volksliedje en even vanzelfsprekend groots reflecterend op de betekenis van het leven. Mahler volgt in het componeren zijn instincten en impulsen. Het intellect vergist zich, het gevoel niet, zoals hij het zelf aangeeft.

### **Muzikale invloeden**

Voor iemand die al zijn ervaringen omzet in muziek is het ook niet vreemd dat hij dat doet met muzikale ervaringen. Er zijn meer componisten die muziek van hun voorgangers verwerken in hun eigen werk. Mahler doet dat ook maar hij verwerkt met hetzelfde gemak melodietjes uit zijn verleden en volksmuziek in zijn symfonieën. Franz Schubert, Frédéric Chopin en Johannes Brahms deden dat ook, met name in hun werken met een wat vrijere vorm, maar Mahler deed dat op cruciale plaatsen, bijvoorbeeld in een finale. Theodor Adorno noemt dat ‘een provocerende verbintenis met vulgaire muziek’.<sup>9</sup> Zijn symfonieën tonen ‘schaamteloos wat iedereen in zijn oren heeft, flarden van melodietjes uit hogere muziek, afgezaagde volksdeuntjes en modieuze refreinen’.<sup>10</sup> Dat begon al meteen in de *Eerste Symfonie* met het refrein *Vader Jacob*. Hij strooide door al zijn werk muziek uit muziektenten en

kroegen: Ländler, fanfares, marsen en walsen. Veel van de wijsjes die uit de populaire volksmuziek lijken te komen, schreef hij zelf. Hij zocht die muziek niet bewust op, maar had die wijsjes al sinds zijn vroege jeugd in zijn hoofd. Hij pikte ze op van de straat in het zo muzikale Bohemen waar hij opgroeide. Ook de muziekjes die in Wenen opstegen uit kroegen terwijl hij zijn avondwandeling maakte, integreerde hij moeiteloos, zoals in de tweede *Nachtmusik* van de *Zevende Symfonie*. Die quasi naïeve muziekjes hebben ook een muziketechnische functie. Ze geven een schokeffect en leveren een scherp contrast op met de meer gedragen muziek daaromheen. Regelmatig doet de muziek van Mahler denken aan muziek van zijn voorgangers. Het zijn zelden letterlijke citaten maar eerder wendingen of melodieën ‘die doen denken aan’. Zo herinnert de inleiding van het eerste deel van de *Eerste Symfonie* aan de inleiding van het eerste deel van de *Vierde Symfonie* van Ludwig van Beethoven. En in het vierde deel van die *Eerste Symfonie* zit een melodische wending die ook te horen is in de *Nocturne in E opus 62, nr. 2* van Frédéric Chopin. In de *Tweede Symfonie* klinkt een variant van het *Waberlohe-thema* uit de *Ring* van Richard Wagner. En in de *Vierde Symfonie* is het hoofdthema van het eerste deel ontleend aan het vierde deel van de *Sonate in d, opus 53* van Franz Schubert. Musicologen komen zo op een twintigtal citaten uit de klassieke muziekliteratuur.<sup>11</sup> Nooit is het een letterlijk citaat en zelden neemt het citaat veel ruimte. De citaten passen in de manier van werken van Mahler, die in zijn symfonieën opneemt wat op dat moment opkomt in zijn hoofd en wat hij op dat moment ervaart en voelt. Hij beperkt zijn inspiratie niet tot de muzikale literatuur maar is ook een actief lezer van het werk van schrijvers en wetenschappers als Johann Wolfgang von Goethe, Ernst Teodor Vilhelm Hofman, Friedrich Nietzsche, Charles Darwin, Jean Paul, Friedrich Hölderlin, Sigmund Freud en Fjodor Dostojewski.

## De natuur

Onmiddellijk in de allereerste toon treedt de natuur de *Eerste Symfonie* binnen. Vanuit die oertoon ontwikkelt zich het leven in de natuur tot het feest van de lente. ‘De natuur wordt wakker uit een lange winterslaap,’ zegt Mahler in het programma.<sup>12</sup> ‘De natuur wordt een van de fundamentele elementen van mijn stijl. De basisthema’s en -ritmes, (het is) de natuur zelf die ons deze verschaft.’ Het is veel meer dan een muzikale vertaling van de natuur naar een compositie. Het is een grote en voortdurende liefde voor de natuur. ‘Mijn muziek is niet meer dan een natuurgeluid. Een ander ‘programma’ ken ik niet.’ In lijn met zijn spirituele ontwikkeling spreekt hij over ‘het eeuwige en schrikbarende mysterie’ van de natuur dat je nooit zult kunnen begrijpen maar hooguit ervaren. Het geheim waarom de symfonieën van Mahler nooit vervelen, zit in die mysterieuze, geheimzinnige kenmerken van de natuur. ‘Elk kunstwerk moet ook een stukje oneindigheid bevatten dat op welke wijze dan ook de natuur weerspiegelt.’<sup>13</sup> Zo horen we concrete geluiden van vogels, regelmatig de roep van de koekoek en impressionistische weergaves van wat de natuur aan gevoelens oproept. Mahler ervaart de natuur intensief: hij hoort klanken, ziet de zon tussen de takken door, hoort de bladeren ritselen en raakt overmand door de impact die de natuur op hem heeft. Eindeloos wandelt hij tijdens zijn componeerzomers door de bergen, noteert, net zoals Ludwig van Beethoven, zijn indrukken in een boekje en werkt dat terug in zijn componeerhuisje onmiddellijk uit. Zijn eerste huisje betreft hij in 1894 in Steinbach am Altersee, het volgende in 1900 in Maiernigg aan de Wörthersee en in 1907 een in het Italiaanse Toblach. Volgens Bruno Walter verzamelde hij zijn muzikale oogst ‘als hooi in een schuur’. De invloed van de natuur is zo sterk dat Mahler het gevoel krijgt dat hij ‘niet meer zelf componeert, maar dat je gecomponeerd wordt’. Zijn kijk op de natuur ontwikkelt zich in de loop van de tijd van een romantisch en idyllisch beeld tot een duister, geheimzinnig



en zelfs dreigend beeld. En uiteindelijk onderscheidt hij individu en natuur niet meer. De mens maakt deel uit van de natuur. De dood is dan niet het banale en zinloze einde van het leven maar een mogelijkheid om deel uit te maken van de eeuwigheid. *Das Lied von der Erde* is een verklanking van die gedachte.

### **Spiritualiteit**

Daarmee komen we ook aan bij de kern van de spiritualiteit van Mahler, die zijn muziek evenzeer doordrenkt. Mahler denkt veel na over zijn plaats in het leven, in het universum, en neemt kennis van de ideeën van Wolfgang von Goethe, Friedrich Nietzsche en van die over de evolutie. Hij voelt zich diep verbonden met het universum en raakt overtuigd van de transcendente cycli in de natuur waarin ook de mens een plaats heeft. Die cyclus begint bij dode materie, rotsen en steen, gaat over (transcendeert) naar dieren en dan naar de mens om uiteindelijk in liefde te eindigen. Die liefde, de Eros van Wolfgang von Goethe, is zijn scheppende kracht. Hij gelooft in de zielsverhuizing: ‘Ik moet leven naar de zedelijke beginselen om voor mijn ik, wanneer dat wederkeert, een deel van de weg te bewaren en hem dan een gemakkelijk bestaan te schenken.’<sup>14</sup> Elk van zijn werken moest een stukje van het oneindige bevatten. Vaak vormt die transcendentie een expliciet of impliciet thema in zijn symfonieën. Over de *Tweede* zegt hij dat het programma ervan als volgt is: ‘Waarom bestaan we? Blijven we voortbestaan na de dood?’ Die transcendentie dringt als thema ook diep door in de *Derde* en in de *Achtste* en *Negende* en natuurlijk in *Das Lied von der Erde* als mysterie, als eeuwigheid. Die transcendentie krijgt ook een muzikale vorm, in doorbraakpassages. In een brief aan Nathalie Bauer-Lechner, die gaat over de *Eerste Symfonie*, legt hij dat uit. ‘Steeds meer was de muziek gevallen van korte momenten van nieuw licht, in de donkerste diepte van wanhoop. Nu moest een triomfantelijke victorie gewonnen

worden. Wat ik ontdekte, na vele vergeefse pogingen, was dat dit bereikt kon worden door een sleutel te moduleren tot de sleutel die een hele toon daarboven ligt (van C groot naar D groot). Dat had ik makkelijk kunnen doen door de halve noot daartussen te benutten om dan naar D te gaan. Maar dan zou iedereen weten dat dit de volgende stap zou zijn. Mijn D akkoord moest klinken alsof het uit de hemel viel.<sup>15</sup> Daarmee verandert plotseling het karakter en het verloop van dat deel. Vooafgaand aan de doorbraak zorgt Mahler voor een melancholische sfeer met een rustige dynamiek, een spaarzame orkestratie zonder verassing. Om vervolgens uit te halen met een luide dynamiek, een groot orkest, veel hoge tonen en plotselinge modulaties. De melancholie wordt ontzetting. Dat moment is een extreme emotionele ervaring voor de luisteraar. Het is een muzikale transcendentie in die zin dat de doorbraak gevolgen heeft voor het deel; het karakter van dat deel is dramatisch en ingrijpend veranderd. Ook in psychologische zin geeft de doorbraak de luisteraar een sterk gevoel van overgang. Dat was precies het doel van Mahler.

### **Gevoelsleven**

Mahler is zichzelf in zijn werk. Hij overdrijft misschien, maar veinst niet. Ook niet als het om zijn gevoelens gaat. In de vroegere symfonieën leren we vooral zijn gevoelens over de natuur en het universum kennen. Later, als hij tegenslagen heeft moeten verwerken die zich in zijn leven voordoen, zoals de dood van zijn dochtertje, zijn slechte gezondheid, het verlies van de liefde van Anna en zijn naderende dood, wordt dat persoonlijker. De *Negende Symfonie*, met name het eerste deel, is daarvan een wonderbaarlijk mooi voorbeeld. Hij laat zijn liefde, in al zijn aspecten, onbelemmerd horen, waarna zijn gevoelens over de naderende dood binnensluipen. Hij brengt die gevoelens met zoveel kracht en intensiteit dat de luisteraar, zelfs zonder dat die weet waarover het gaat, meegaat in de gevoelsstemmingen. Zo laat Mahler ons de wereld

horen: van ordinaire melodietjes tot de meest diepgaande overwegingen over het leven en tot de diepste emoties. Hij laat ons zijn ontwikkeling horen van het gretig ervaren van de natuur tot het besef van de universaliteit van al het leven. We horen zijn gevoelens van enthousiasme en liefde maar evenzeer die van pijn en wanhoop.