

Den cykliske formproces i Anton Bruckners Symfoni nr. 8 og dens arketypiske grundlag

Bo Marschner

Til Jes Bertelsen

I. Indledning

Siden August Halms og navnlig Ernst Kurths undersøgelser af Bruckners symfoniske værk for mere end et halvt århundrede siden¹ har der næppe været ydet forskningsmæssige bidrag om denne musik, hvor den formanalytiske behandling holder sig på niveau med de teoretiske spørgsmål der på andre måder er blevet rejst omkring dette emne. Komponisten, både hans person og hans musik, har påfaldende længe været et regulært stridsspørgsmål i den musikalske offentlighed, i meget høj grad genstand for stærke følelsesbetonede reaktioner enten i form af heftig afvisning eller hengiven entusiasme. Dette forhold har virket ind i litteraturen om Bruckner på den måde at den æstetiske vurdering af hans musik – ud fra biografiske, stilhistoriske, genre-mæssige og ikke mindst geisteswissenschaftliche synspunkter – længe har tiltrukket sig hovedparten af den forskningsmæssige interesse, mens opmærksomheden i de senere år synes at koncentrere sig om tilvejebringelsen af et uretoucheret, af talrige anekdoter mere uafhængigt billede af komponisten som en historisk skikkelse. Men uanset attituden, så har spørgsmålet om værkernes formale organisation – forståeligt nok, omend ikke ganske berettiget – haft tendens til at glide i baggrunden eller holdt sig på et ret beskedent niveau i en stor del af Bruckner-litteraturen. Og dog gælder det for Bruckners symfoniske musik at en formal betragtning der vil hævne sig over det jævne, traditionelle »værkgennemgangs«-plan (for ikke at tale om tilnærmelser til Ernst Kurths niveau!) stiller krav om en systematisk inddragelse af nogle af de æstetiske faktorer som har domineret i Bruckner-forskningen. Disse faktorer er nemlig i usædvanlig grad af primær, skabende betydning hos komponisten, på linje med de rent musikalske formkræfter. Dette er hvad der egentlig er indeholdt i Kurths udsagn: »Bruckner hat nicht die Form, sondern das Formen erneut.«²

En betoning af enten den æstetiske eller den tekniske dimension i musikken

1. August Halm: *Die Symphonie Anton Bruckners*. München 1913. Ernst Kurth: *Bruckner, I-II*. Berlin 1925. Reprint Hildesheim 1971.

2. Ernst Kurth: *op. cit.*, s. 241.

er et karakteristisk træk ved Bruckner-litteraturen; men endnu mere iøjnefaldende – også som svaghed betragtet – er manglen på metodisk samvirken mellem de to betragtningsmåder.³

Denne afhandling har til formål at fremkomme med et bud på hvordan denne teoretiske defekt kan udbedres. Metode og resultater prætenderer ikke at have absolut gyldighed eller at være fuldstændigt dækkende i forbindelse med analyse af Bruckners symfoniske musik. På den anden side er undersøgelsen heller ikke at opfatte som gyldig alene for den 8. symfoni eller kun for komponistens seneste værker: Trods alle individuelle træk, symfonierne imellem, er Bruckners symfoniske produktion ubestrideligt enhedspræget, endda i betydelig grad. En analyse af et enkeltværk som den 8. symfoni betyder i denne sammenhæng derfor en eksemplarisk belysning af et særligt repræsentativt værk i forhold til det teoretiske betragtningsgrundlag.

II. For-forståelse

Blandt mange store vanskeligheder med at bedømme positionen for Bruckners symfoniske musik i det 19. århundredes musikhistorie – mellem religiøs og ikke-religiøs musik,⁴ mellem absolut-musikalsk og »nytysk« programbetonet symfoni – rager et overordnet problem op: det er den traditionelle sondring mellem autonomi- og heteronomi-æstetik. For en umiddelbar betragtning synes Bruckner ikke at finde sin plads indenfor hverken den ene eller den anden kategori: Mangler der egentlig belæg for gyldige relationer mellem symfonierne og extramusikalske sammenhænge af programmatisk eller blot karaktermæssig art (såsom »Eroica«, »Schicksal«, »Pastorale« o. lign.), så er der til gengæld mere end sporadisk forekommende substansfællesskab mellem Bruckners symfonier og hans messer, hvorved bestemte religiøse indhold af mere specifik karakter alligevel synes at flyde ind i symfoniernes absolut-musikalske betydningssammenhænge.⁵ Og mens dette forhold, foruden Bruckners hele personlighed, med dens dybe forankring i den katolske tro, taler for at bedømme tendentielt hele hans musikalske værk som indholdsmæssigt forbundet med hans gudsforhold (som en snart manifest og snart latent ytring heraf), så må det på den anden side springe i øjnene at Bruckner meget hurtigt efter sit pludselige, personlige gennembrud som komponist (o. 1865) koncentrerede næsten hele sin produktive virksomhed om

3. Mest udtalt måske hos Ilmari Krohn: *Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt, I-III*. Helsinki 1955–57, hvor rent tektoniske analyser står ganske uformidlet overfor hermeneutiske »iscenesættelser« af værkerne til en slags programsymfonier af psykologisk og især religiøst tilsnit.
4. Se Walter Wiora: »Über den religiösen Gehalt in Bruckners Symphonien« i: *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* bd. 51: *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*. Regensburg 1978, (s. 157–184).
5. På dette grundlag har Hans Ferd. Redlich søgt at bestemme »Das programmatische Element bei Bruckner« i: F. Grasberger (Hrsg.): *Bruckner-Studien*. Wien 1964, (s. 87–97).

symfoni-genren – og her med tilknytning til den klassisk-romantiske tradition, ikke til Berlioz-Liszt linjen – samt at programmatisk antydning, som de undertiden foreligger fra Bruckners egen mund, faktisk alle kun har berøring med den verdslige verdens forhold.⁶

Situationen er kort sagt flertydig og har som sådan lagt op til at Bruckners symfonier er blevet behandlet som autonome eller heteronome kunstværker, alt efter personlig fornemmelse af hvilken opfattelse der kommer komponist og værk nærmest, eller hvilken opfattelse der i den enkelte situation har syntes mest praktikabel.

Imod en ensidig stillingtagen til dette spørgsmål og ligeledes enhver *ad hoc*-afgørelse i sagen, skal der her tales for det synspunkt at Bruckners symfonier lader sig forklare dybest, hvis man i den analytiske behandling af værkerne – med inddragelse af de formale processers latente betydningsammenhænge – overskrider den sædvanlige spaltning mellem autonomi og heteronomi principielt. Dette er ikke nødvendigvis ensbetydende med at begrebernes logik dermed er sat ud af spillet af et *tertium*. Meningen er her istedet at udfolde et mere omfattende orienteringsperspektiv, i forhold til hvilket autonomiopfattelsens analyser alene betegner klarlæggelse af overfladestrukturer, beskrivelse af værkets synlige mønster. Ligeledes vil det være væsensforskelligt fra heteronomiopfattelsens udlægninger, der jo i bedste fald blot udbygger den interne analyse med konkretistiske, dvs. i princippet tilfældige og uforbindtlige spejlinger af samspillet mellem analytikerens psyke og værkets struktur, inklusive dennes blot anede dimensioner.

Den afgørende forbedring heraf ser jeg i muligheden af at analysen lægger et filter ind imod sådanne falske bestrålinger af undersøgelsens genstand. Dermed være ikke sagt at den heteronome æstetiske opfattelse grundlæggende er falsk: Filtret bør opfattes som en sikring til opnåelse af erkendelse (til forskel fra ren forståelse), og det skydes ind fordi de traditionelle hermeneutiske analyseformer er behæftet med det problematiske vilkår at de operationelle fejlkilder ikke lader sig klart påvise og justere i de konkrete analytiske sammenhænge.

Til erstatning for den hermeneutik der har præget Bruckner-litteraturen, og som oftest har fremstået enten direkte poetiserende som anekdotisk indholdstydning, eller i form af sammentømring af et kunstreligiøst stillads som basis for fortolkning, skal der i det følgende udvikles et grundlag for en *dybdehermeneutik*. Den umiddelbart indlysende kvalifikation ved denne er dens mere veletablerede teoretiske fundament, som for størsteparten udgøres af den analytiske dybdepsykologi,⁷ endda især af dennes kernestykke: energetik-

6. Mest udførligt naturskildringerne i Symfoni nr. 4 og det gedulgte selvportræt i den 8. symfonis anekdoter over »der Deutsche Michel«; se dokumentation i: Aug. Göllerich / Max Auer: *Anton Bruckner, ein Lebens- und Schaffens-Bild*, bd. IV, 1 s. 518–519 (jfr. fn. s. 516) og bd. IV, 3 s. 14–21. (Herefter blot citeret som *Göllerich / Auer*).

7. For at undgå misforståelser skal det præciseres at der derved forstås en psykologi der, uden dogmatisk at kunne afgrænses i forhold til beslægtede teorier, graviterer omkring C. G. Jungs værk.

ken.⁸ Dermed er samtidig antydnet en anden styrke, nemlig det grundlæggende teoretiske materiales nære affinitet til det konkrete undersøgelsesfelt: Metoden indebærer en stærk betoning af selve den formale proces som hovednøglen til opklaring, modsat den traditionelle musikalske hermeneutiks tendens til koncentration omkring mere statiske momenter, såsom det enkelte temas eller motivs karakter, toneartsmæssige karakterforhold, dynamiske og klanglige valør m.v. Men det er først gennem relatering mellem de to væsensbeslægtede formprocesser, den musikalske og den »før-musikalske« kreative proces, at analysen kan hæve sig op over og undgå at blive hængende i den anekdotiske fortolknings konkretiseringer, personifikation, rent billedlige karakteristikk osv.⁹ Et tredje fortrin ved en sådan dybdehermeneutik er at den muliggør indtrængen i det detaljerede musikalske formforløb, mens den anden type sjældent når længere end til det overblikspregede, gennem forholdsvis få relaterede elementtolkninger.¹⁰

Forinden teorien bag analyserne beskrives og en saglig argumentation for dens berettigelse i det konkrete tilfælde bliver udfoldet, vil det være på sin plads at vise hvorledes mine tilgrundliggende synspunkter ikke står fuldstændig isolerede i forhold til den øvrige musikforskning, men at der findes både ansatser og mere basale teoretiske formuleringer rundt om i litteraturen, synspunkter der ligger på linje med eller har visse træk tilfælles med mine undersøgelseshypoteser.

Den vigtigste forgænger i den henseende er samtidig den betydeligste af alle Bruckner-analytikere: Ernst Kurth. Dette er ikke stedet at gå ind på hans såkaldte »dynamiske formteori« i enkeltheder;¹¹ men blandt utallige bemærkelsesværdige træk ved Kurths musikteoretiske apparat skal der her peges på det velnok mest fremadvisende i forhold til samtidens fænomenologi, nemlig den stedvis nøje overensstemmelse med den analytiske psykologis grundsætninger. Denne parallel er så meget mere overraskende og interessant som Kurth – bysbarn med Sigmund Freud, fra 1912 bosat i Schweiz og dermed

8. C. G. Jung, Ges. Werke bd. 8: *Dynamik des Unbewussten*. Zürich 1967, kap. I (Da. ovs. af dette kap. i C. G. Jung: *Den psykiske energetik og drømmenes væsen*, Gyldendal 1969, s. 11–73. Mere kortfattet fremstilling i Jolande Jacobi: *C. G. Jungs psykologi*, Gyldendal 1976, s. 72–79).

9. Der er hævdet en kvalitativ forskel, som selvfølgelig kan nedbrydes fra begge sider – fra »traditionelt« hold kan det ske i gunstig retning ved dokumentarisk afsikring og kombinationsevne; et strålende eksempel ses i Const. Floros: »*Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg*«, Musik-Konzepte, 4, München 1979, s. 5–48 (opr. publ. 1975), – mens på den anden side enhver sproglig omskrivning af en musikalsk, såvel som en psykisk formproces indebærer en afglans i kraft af den sproglige forms konkretisme.

10. Der henvises i denne sammenhæng eksemplarisk til de for hver værkanalyse tilbagevendende afsnit »Stimmungsgehalt« hos Krohn, og som sammenfattes i afsluttende »Musikalische Visionen des Verfassers«.

11. Af denne udgør Bruckner-monografien (op. cit.) hvad man kunne kalde formlæren i stort format. For en kortfattet indføring på dansk i Kurths formsyn, se Poul Nielsen: *Den musikalske formanalyse*. Kbh. 1971, især s. 138–159.

landsmand med C. G. Jung – intet sted i sine værker røber kendskab til de dybdepsykologiske retningers skrifter, endsige afhængighed heraf. Grundlaget synes alene at være Schopenhauers filosofiske hovedværk – der jo på den anden side også er dybdepsykologiens umiddelbare filosofiske rod.

Dette frapperende forhold kan man nu efter behag tolke som en mangelfuld ajourføring af det teoretiske grundlag, eller som bevis på hvor stringent Kurth har forstået at tænke Schopenhauer tilende i musikteoretisk henseende.¹² Vigtigere er dog selve hans synspunkter og hvad de kan underbygge i forbindelse med videre udviklede formanalytiske hypoteser. Til indledning kan man anføre at Kurth finder det dynamiske formsynspunkt i særdeleshed relevant for Bruckner, i anden række for den romantiske musik generelt i forhold til den klassiske:

Bruckner ist Dynamiker der Form und darum wurde er missverstanden. Das Schwergewicht rückt bei ihm zur mächtig anschwellenden Auswirkung der gestaltenden Kräfte selbst, während es beim klassischen Formgefühl ungewöhnlich stark gegen die Umrisse, ihre Verdeutlichung und Betonung hinneigte.¹³

De psykologiske følgeslutninger af sit formdynamiske grundsynspunkt: »Form ist Bezwungung der Kraft durch Raum und Zeit« giver Kurth et andet sted en klart dybdepsykologisk klingende formulering:

Die Kraftbewegungen in aller Musik sind die elementaren Grundvorgänge psychischen Lebens, auf welche sich überhaupt die Musikwissenschaft vor allem andern zu richten hat, und die sie – andern Wissenschaften zu erschliessen haben wird.¹⁴

Uden dermed at ville forklejne Kurths konkrete Bruckner-analyser må jeg allerede her bemærke at denne del af hans arbejde, modsat hvad man kunne formode, har øvet ret ringe indflydelse på de analyser nærværende afhandling vil levere. Forklaringen herpå ligger først og fremmest i at Kurth igrunden ikke er i stand til at bestemme eller eksemplificere de »elementaren Grundvorgänge des psychischen Lebens« i mere systematisk og procesbetonet form – her ville han have kunnet hente et stort brugbart materiale hos Jung. En del af grunden til at Kurths formteorier ikke blev taget op til videreudvikling, således som han maner til, hverken i samtiden eller af den efterfølgende generation af musikforskere, synes at hænge sammen med det vage og generelle i en formulering som den netop citerede – kombineret med de længe bestående skranker mellem de forskellige humanistiske videnskaber.

Når Kurth slutter sin sætning med at sætte musikforskningen i højsædet i denne sammenhæng, endda på (dybde-)psykologiens bekostning, er det under indirekte påberåbelse af det Schopenhauerske synspunkt at musikken er en umiddelbar objektivation af *Wille*, det grundlæggende vitale princip i sig selv,

12. Se til sml. Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, kap. 52, samt II, kap. 39.

13. Kurth, *op. cit.* s. 241.

14. *op. cit.* s. 254, se også kap. »Psychische Bewegungsgrundformen«, s. 176ff.

hvor alle andre kunstformer blot er konkretioner af *Vorstellungen*, bevidsthedens, mest universelle forestillingsformer, eller hvad Platon kalder *ideer*. Kurth præciserer dog de psykiske elementærprocesser så vidt at han fører dem tilbage på visse skematiske, kollektive grundformer – det ligger lige for at antage at Jungs arketypebegreb¹⁵ har foresvævet ham:

Wie aber alle Kraftbewegungen aus gewissen Urformen letzter, allgemeinsten Art hervorgehen, so müssen sich auch bei diesen symphonischen Kraftbewegungen gewisse gemeinsame, letzte und umspannende Grundformen überall erweisen, die immer wieder hinter alle zunächst ungreifbar erscheinenden Vielfältigkeit erscheinen. (...) Das Wesen der Kraftbewegungen und ihre geschichtlichen sowie die individuellen Wandlungsmöglichkeiten stellen nichts anderes dar als eine Naturgeschichte der menschlichen Seele; (*op. cit.* s. 255–56)

Med hensyn til hvilken betydning disse synspunkter har for eksegese af det musikalske værk stiller Kurth sig ganske på linje med de kritiske vurderinger af den ældre musikalske hermeneutik, jeg i det foregående har fremført. (Samtidig bliver det her klart at han i 1925 var ukendt med dybdepsykologien):

Erkennt man in aller Tonsymbolik das Wirken der Kräfte selbst, so vermag sie die Musikbetrachtung zu durchdringen und aufzudecken, was gedanklichem Umwege, Nachdichten und Eindeuten, grundsätzlich verschlossenes Bereich bleiben muss, und unerwartetes Licht in seelische Tiefenereignisse zu tragen, zu denen sonst die Psychologie überhaupt nicht gelangt. (s. 254)

Med gennemgangen af disse teoretiske kerneformuleringer fra Ernst Kurths hånd skulle det være muligt at se, både hvilke frugtbare ansporinger der ligger i hans arbejde, og hvilke begrænsninger det indeholder, medmindre man tager de følgende skridt i decideret tværfaglig retning.

Betingelserne herfor er i de senere år blevet særdeles meget gunstigere: Konkret derved at udforskningen af netop de grundlæggende psykiske processer, de arketypiske matricer og deres egendynamik, er blevet stærkt intensiveret, både kvantitativt og kvalitativt;¹⁶ men indirekte også som følge af at »situationen«, tidsånden – den kollektive energi i Vesten – er begyndt at svinge tilbage fra sin ekstreme forankring i logos og i materien.

Et kortfattet forsøg – som hos Kurth dog stadig i uspecificeret form – på at bestemme de nøjere relationer mellem musikalske formprocesser og psykiske grundprocesser er gjort af Wolfgang-Andreas Schultz i artiklen *Zur Psychologie der musikalischen Form*.¹⁷ Forfatteren viderefører her Ernst Kurths ho-

15. Der henvises eksempelvis til Jungs egen, leksikalsk betonedede forklaring af dette begreb i (da. udg.): *Psykologisk typologi*, Gyldendal 1975, s. 121–127 (jfr. s. 120), hvor forholdet til Schopenhauers begreb »idé« ligeleddes er kommenteret.

16. F. eks. har Stanislav Grofs kortlægning af de »basale, perinatale matricer« (*Realms of the Human Unconscious*, New York 1975, da. udg. 1977, Borgen) affødt et musikanalytisk bidrag fra dansk side: Lars Bisgård: *Music – Psychology – Cosmology. A Report to Stanislav Grof*. (Stencileret ms., 1979).

17. *Melos / NZ*, 4. Jahrg., 1978, s. 383.

vedsynspunkt, idet form opfattes som »Bewegungs- und Spannungsablauf«, altså som et dynamisk eller energetisk fænomen. Men herudover henviser Schultz til et skæringspunkt mellem det dybdepsykologiske område og den musikalske forms væsen, idet han peger på en grundbestemmelse for den ubevidste psykes funktionsmåde, som kun i betinget grad ses udmøntet hos Kurth, men som er centralt placeret f. eks. hos Jung, nemlig tilvejebringelsen af helhed.¹⁸ Svarende hertil er det i de fleste musikalske formprocesser et fundamentalt konstitutivt træk at de tenderer mod udligning af modsætninger, mod balance:

Die nur selten reflektierten tiefsten Ursprünge des Formgefühls sind das Streben nach Gleichgewicht und nach Integration alles neu auftretenden in den Gesamtzusammenhang. (...) Scheint es nicht doch, dass Form als Integrationsprozess und Ganzheit ihre Wurzel im Unbewussten hat?

Hos Philip Barford, forfatter til en kortfattet, populær bog, *Bruckner Symphonies*,¹⁹ vil Schultz' formuleringer vinde genklang: »The symphonies offer an experience of creative integration not easily described.«²⁰ Her støder man endvidere på en henvisning til en mere specifik baggrundsmatrice, idet der siges: »Bruckner works out grand designs from archetypal motives« (s. 11). Barford er dog tydeligvis ikke i stand til at videreføre sit synspunkt mere metodisk; alligevel er der ingen tvivl om at *archetype* her står som fagudtryk, ikke som almenbegreb. I samme afsnit tager han nemlig tråden op i form af en anvisning på at opleve Bruckners musik. Og her refereres der til den transcendent funktionsmulighed i psyken:²¹

To appreciate Bruckner we should simply listen, and perhaps reflect on that tendency of the mind which goes beyond all symbols, images and ideas – as Faust's mind is led by the Feminine at the end of Goethe's drama.²²

Senere viderefører Barford den første betragtning, der vedrørte det integrerende aspekt af Bruckners musikalske formproces, ud fra det beslægtede begreb »clearing«:

If there is one conviction which grows in me through increasing insight into Bruckner's creative processes, it is that the clearing technique (...) is a mirror to processes carried out, perhaps subconsciously, at a deep level in the composer's inner life, and that these deeper processes have indeed to do with a transcendent yet indwelling mystery.²³

18. Selvom Kurth dog på andre måder betoner formprocessens prospektive karakter hos Bruckner, herunder finalesatsernes indhold af følgevirkninger fra 1. satsene (f. eks. Kurth, *op. cit.*, s. 512ff.).

19. BBC Music Guides, London 1978.

20. *op. cit.*, s. 9.

21. Se s. 61 og note 98 i nærværende afhandling.

22. Barford forudsætter her læserens indforståethed med begrebet »Das Ewig-Weibliche« som symbol for den (mandlige) psykes arketypiske undergrund.

23. *op. cit.*, s. 67. Jfr. Bruckners betydningsfulde bemærkning om den 8. symfoni: »Meine Achte ist ein Mysterium!« (Göllerich / Auer, IV, 3 s. 21).

Her standser så Barford trods ønsket om at lodde dybere, begrænset af Susanne K. Langers formulering: »Music is an unconsummated symbol«. Men måske også fordi de »processes at a deep level«, som han i lighed med Kurth og Schultz har lokaliseret som de musikalske formprocessers skabende undergrund, ikke er ham bekendt i mere systematisk beskrivelse. I de følgende afsnit vil der blive åbnet til sådanne sammenhænge.

Relationerne mellem de psykiske urfænomener (man kunne også sige: de erfaringsmæssige urfænomener i verden²⁴) og musikken er i det 19. århundrede i meget betydelig grad forbundet med det symfoniske begreb. Dette vil ikke blot sige den absolut-musikalske symfoni, men også symfonisk digtning, programsymfoni og ligeledes endelig den såkaldt symfoniske ledemotivteknik, udviklet hos Wagner.²⁵ Indenfor hele dette felt kan man udskille to karakteristiske hovedtyper m.h.t. formalt anlæg: den ene præget af forestillingen om *universalitet* (explicit f. eks. hos Mahler²⁶); i den anden type, som Bruckner repræsenterer, er formprocessens hovedbestemmelser *transcendens* og *forvandling*.²⁷

Disse to sidste begreber er samtidig betegnelser for de allermest karakteristiske – vel de egentlig kvalificerende – stadier i de dybe, autonome, ubevidste udviklingsprocesser, og ligeledes for de mere bevidst fulgte individuationsveje²⁸ såsom en dybtgående psykisk analyse.

Når der overhovedet er mulighed for at beskrive sådanne processers karakter og forløb, er det takket være dybdepsykologiens opdagelse af den energetik hvis funktion består i omsætnings- eller forvandlingsoperationer mellem totalpsykens poler: bevidstheden og det ubevidste.²⁹ Psykiske indhold tages fra bevidstheden og bearbejdes af det ubevidste (eksempelvis under søvn), hvorefter dette materiale i omstruktureret form – korrigeret og kompletteret, som det ubevidste fungerer i forhold til bevidstheden – sendes tilbage til bevidstheden som en ny energistruktur, spejlet i symbolform (eksempelvis som drøm). Dette er, kortest muligt udtrykt, den simpleste energi-udveksling der

24. Jfr. Jung: »Zunächst ist die Psyche überhaupt Welt«.

25. Se f. eks. Georg Knepler: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1961 (Århus 1975), s. 849.

26. Gustav Mahler: »Die Symphonie muss wie die Welt sein, sie muss alles umfassen«. Implicit dog allerede hos Beethoven, hvor det symfoniske enkeltværk vinder hævd og er begrundet som universelt ved forekomsten af et etisk grundlag, et kategorisk imperativ, der har primat i forhold til det æstetiske. Se J. v. Hecker: art. *Symphonie* i MGG bd. 12, sp. 1832 f.n. – 1833 f.o.

27. Jfr. f. eks. W. Wiora: art. *Absolute Musik* i MGG bd. 1, sp. 56: »In Werken religiöser Meister, wie Bach und Bruckner, zeigen sich reiner und eindringlicher als in anderer Kunst Urphänomene des Numinosen. Sie transzendieren, indem sie die musikalischen Werte über menschliches Mass hinaus in der Richtung auf die Idee des höchsten Gutes steigern...«.

28. Individuationen er det bevidste møde med den totale psykes hovedindhold.

29. Den flg. summariske fremstilling kan evt. støttes ved læsning af min artikel »Om musikken i den æstetiske symbolisering«, i: *Festskrift til Otto Mortensen*, Århus 1977, s. 71ff., især s. 74–78.

finder sted i det psykiske system; måske bør det tilføjes at udveksling af energi også finder sted med omvendte fortegn.

Når det herudover er muligt at systematisere de psykiske energibevægelser og -forvandlinger ud i nogle få generaliserede grundformer, skyldes det de dybere strukturer i det ubevidste som Jung kalder arketypiske elementer. Disse er det ubevidstes egentlige energi-transformatorer, hvorigennem de personlige psykiske energier eller indhold transcenderer det individuelt prægede til kollektive, overpersonlige symboler af *numinos* karakter. På denne måde får disse dynamikker, når det kollektive ubevidste er aktiveret i en grad, så symboler derfra kommer frem til bevidstheden, modelkarakter.

Disse energetiske processer lader sig beskrive både ud fra korte sammenhænge såsom én enkelt drøm, og ud fra tidsmæssigt mere varierende sammenhænge som fantasivirksomhed, meditation, bøn o. lign. Imidlertid er der også, mellem sådanne processer indbyrdes, sammenhænge der konstituerer udviklingsforløb af vekslende længde og intensitet. Også i disse processer vil der være forskel på hvor stærkt de arketypiske strukturer er konstelleret og gør sig gældende i forløbets gestaltning, og dermed vil der være forskel på hvilken grad af kollektivitet og autonomi der præger disse processer. Og igen er det sådan at jo mere dette er tilfældet, jo højere grad af kollektivitet, autonomi og modelkarakter.

Gyldigheden af de indsigter, der er tilvejebragt gennem den dybdepsykologiske forskning i disse dybeste og mest omfattende processer, synes at være erkendelsesmæssigt sikret i høj grad, selvom der er tale om processer hvor direkte, samtidig iagttagelse er underrepræsenteret i forhold til efteroplevelse (af drømme o. lign.)³⁰

Det der især gør disse iagttagelser så plausible er at der er nøje og detaljerede overensstemmelser mellem de forskningsmæssige hypoteser samt de praktiske, analytiske resultater heraf, og ældre tiders både intensive og ekstensive beskrivelser af de samme ting i forskellige sammenhænge. Dette fænomenologiske materiale omfatter bl. a. europæisk mystik og alkymi,³¹ foruden også østlig alkymi, meditation og visdomslære.

Vil man gå ind på at samle og udnytte resultaterne af noget af denne dybtgående iagttagelse af de psykiske energiprocesser, er man henvist på et materiale af usædvanlig karakter. Således er det gennemgående af udpræget symbolsk tilsnit, hvad der imidlertid er ganske forklarligt, eftersom der er tale om beskrivelser af selve libidoens, den psykiske energis, umiddelbare fremtrædelsesformer, i højst vekslende renhed. Endvidere vil de iagttagne energiindhold præges i deres fremtrædelsesformer af, hvilket medium de ubevidste indhold projiceres ud i. I alkymien er det materien, i den kristelige mystik:

30. At energistrukturerne derimod overalt fremstår i bevidsthedsmæssigt afspejlet form er ikke nogen principiel afvigelse i forhold til erkendelse af materien, endside da i forhold til abstrakt eller historisk erkendelse.

31. Der tænkes her ikke på det »vulgæralkymiske« guldageri, men på den egentlige, karakterielle alkymi, hvis mål er den menneskelige personligheds forædling.

Gud, Kristus, engle m.v.; i drømmen (for at tage et mere autonomt område med): dennes forløbsstruktur og symboler, – og i musik, der selvfølgelig også lader sig betragte som et særligt projektiønsmedium, vil det i sidste instans være dens form, i Kurthsk forstand. Men selvom begreberne, symbolerne er forskellige, viser forklaringerne, der hører til, erfaringsmæssigt hen til de samme fælles-fænomener og processer.

En del af arbejdet med at sortere og udvælge fænomenologisk materiale til videnskabelig redegørelse for de psykiske forvændlingsprocesser er allerede gjort indenfor den dybdepsykologiske forskning.³²

De følgende analyser af Bruckners 8. symfoni arbejder på basis af dette indvundne materiale, men specielt på grundlag af en bestemt forløbsmodel, nemlig drømmenes ni måneder lange forvændlingsproces, der blandt flere betegnelser kaldes *genfødselssekvensen* eller *det individuatoriske svangerskab*. Afdækningen af dette mønster er foretaget af *Jes Bertelsen*, som også har afprøvet den modelmæssige gyldighed af denne bestemte type drømmeserie gennem længere tids analytisk praksis,³³ ligesom han har vist dens strukturelle overensstemmelse med en udvalgt fremstilling af det alkymiske opus ved detaljeret sammenligning mellem deres forløb og symbolindhold.³⁴

Med hensyn til gennemførelsen af den musikalske analyse over denne bestemte arketypiske forvændlingsproces forholder det sig ikke sådan at der uden videre er sket en samkøring mellem disse. Udviklingen af det musikanalytiske projekt har taget sit udgangspunkt i den intuitive opfattelse at Bruckners symfoniske formkonception er en usædvanlig nær tilnærmelse til den alkymiske grundformel *solve et coagula* (»opløs og sammensæt påny«), hvori kernen i forvændlingens proces er udtrykt. Endvidere at denne musiks hele dukthus og indhold af symbolelementer peger hen på oplevelsesmæssige baggrunde og erfaringer af numinøs karakter som det skabende grundlag.³⁵ Og

32. I forbindelse med Jungs arbejde i denne sammenhæng henvises til de sene værker i hans forfatterskab: *Psychologie und Alchemie*, Ges. Werke bd. 12; *Psychologie der Übertragung* i: Ges. Werke bd. 16 (separat trykt i serien Studienausgabe, Olten 1973) – den mest koncentrerede fremstilling, samt *Mysterium Coniunctionis*, Ges. Werke bd. 14, I-II. Hele Jungs psykologiske arbejde kan iøvrigt ses som en livslang parallelgang til den psykiske forvændlings- eller genfødselsproces' hovedstadier: først kompleksteorien, derpå arketypelæren og sidst genfødselspsykologien.

33. Jung nævner – ukommenteret – relationer mellem drømme over ni mdr., begyndende med en konceptionsdrøm og sluttende med en genfødsel (*Psych. der Übertragung*, s. 268 og 270 (= Studienausg. s. 104, 106). Dokumentation i form af gennemgange af hele drømmeserier findes i *Jes Bertelsen: Individuation*, Borgen 1975, s. 184–210 (m. indl. s. 173–184) og i sammes: *Dybdepsykologi II, Genfødselsens psykologi*, Borgen 1979, s. 143–187 (indl. s. 136–142).

34. *Individuation*, s. 213–238.

35. Ved at sætte begrebet »det numinøse« i stedet for det beslægtede, men mere specifikke begreb »det religiøse« opnås den fordel at man kan tale om sagens væsen uden at foretage indsnævninger i form af konfessionelle eller dogmatiske forståelsesnormer. Men det er også begrundet i at Bruckners gudsforhold prægedes mest af alt af en *grebetheit*, og at denne strakte sig udover det religiøse i snæver forstand, – til det magtfulde (i musikken bl. a. Wagner, ligeledes f. eks. i naturen, bjerge!) og endelig til afsides virkelighedsområder såsom nordpolsekspeditioner.

endelig forekommer den høje grad af konstans i Bruckners symfonirække (det arketypiske i populær, overført forstand!) at måtte ses som udtryk for den vedholdende fordybelse i ét målsøgende anliggende, som er så karakteristisk for al individuatorisk praksis, og som faktisk ikke afkræftes af overhovedet noget forhold af betydning i komponistens personlighed, så lidt som i hans livsførelse og virksomhed.

I udviklingen af det teoretiske grundsynspunkt har det alkymiske aspekt i specificeringen af Bruckners symfoniske forvandlingsproces stået i centrum først, rent tidsmæssigt. Drømmeserie-fænomenologien er så siden kommet til som en afgjort præciserende faktor for klarlæggelsen af den musikalske formproces' forløbs- og stadiemæssige sammenhænge: Den autonome drømmeserie er nemlig langt mere entydig i sit forløb end de omstændeligt beskrevne alkymiske forvandlingsprocesser med deres skiftende »tilbageslag«, hvortil kommer at den alkymiske litteraturs esoterisk betingede uigennemtrængelighed og de mange forskelle indbyrdes gør det yderst besværligt at foretage en praktisk afgrænsning af det fænomenologiske materiale.

Til sidst i dette kapitel skal anføres nogle specielle psykologiske begrundelser for at rykke Bruckners værk ind i sammenhængene: individuation generelt (det bevidste møde med de numinøse erfaringer) og alkymisk fænomenologi specielt.

For det første må man her fremhæve den markante kontrast som Bruckners stilling som kunstner udgjorde i forhold til hans vilkår som samfundsmæssigt individ: Hans musikalske virksomhed var, sammen med hans religiøse engagement, et udpræget korrektiv til den usikkerhed og angst som så udtalt gjorde sig gældende i det praktiske livs sammenhænge, og som har forskaffet ham diagnosen som tvangsneurotiker.³⁶ Musikken og det religiøse er de områder hvor Bruckner tilkæmpede sig en indre sikkerhed overfor den ydre verdens usikkerhed, som han jo rigtignok også rent objektivt fik at føle i rigt mål, hvad hans biografi er ét stort vidnesbyrd om. Set i lyset af Bruckners habituelle ærefrygt overfor autoriteter, og den bremsning af hans anerkendelse, som netop de faglige »autoriteter« bevirkede, er den urokelige overbevisning, Bruckner havde om gyldigheden af sin musikalske fantasikraft, også om værkernes formale »Stimmigkeit«, slående i sig selv. Men specielt afgørende for musikkens karakter af et individuatorisk præget opus er den høje grad af problemtranscendens der karakteriserer hans værk.

... bei Bruckner triumphierte jedenfalls das Werk, er blieb leistungs- und nicht symptomgebunden. Im formalen mag sich der Zwangscharakter ausgewirkt haben – aber durchaus positiv im ständigen Ringen um eine bessere Form: im Inhaltlichen aber können wir ein ungehindertes Strömen aus den unbewussten Quellen feststellen, freilich noch frei

36. Den udførligste diskussion af Bruckner og hans værk under denne specielle synsvinkel findes i: Karl Am. Hartmann und Waldemar Wahren: Briefe über Bruckner, *Melos* 1963, s. 272–387, *passim*.

von jener Selbstreflexion, die Gustav Mahler in die Symphonie als eine neue Dimension einführte.³⁷

Mere direkte vidnesbyrd om individuatoriske tilstande hos komponisten og i hans musik fremgår af talrige beretninger, både fra Bruckner selv og fra personer i hans omgangskreds. Også disse viser os Bruckners religiøse og musikalske praksis som to sider af samme sag. At han således under bøn har befundet sig i tilstande af virkelig »Versenkung« bevidnes bl. a. af den særlige form for gråd der ofte ledsagede bønnen.³⁸ Man finder de samme beskrivelser hos mystikerne af den lydløse, stærkt tårevædede, forløste gråd, der er så helt anderledes end det blokerede menneskes forkrampede gråd: Bruckners beden har indeholdt regulære meditative træk.

Tilsvarende har han under sit kompositoriske arbejde oplevet religiøse visioner, har altså nået tilstande af »illumination«. Dette er overleveret af Bruckner selv, i samtale med dirigenten Arthur Nikisch,³⁹ og sammenhængen mellem beskrivelse og musikalsk grundlag (der kan f. eks. henvises til 6. symfoni, 1. sats, t.95–121 samt bogst. W og satsen ud, og til 9. symfonis Adagio, t. 1 (især fra t.9)–28) er overordentlig typisk: Sådanne musikalske udsagn finder man kun hos Bruckner.

Med hensyn til de alkymiske fænomeners betydning for den psykologiske karakteristik af Bruckners personlighed og for sammenhængen til hans værk, må én ting straks gøres klart: Meningen hermed er ikke at fremføre synspunkter i retning af at bevidsthed om alkymi eller tankegange af denne art har forekommet hos Bruckner. Synspunktet er alene det at komponistens psykiske og arbejdsmæssige indstilling til det musikalske værk, endda generelt til det musikalske stof, er beslægtet med den alkymiske traditions væsen i betydelig grad. Det kan sammenfattes på den måde at Bruckner repræsenterer et stykke alkymisk ånd i musikalsk modalitet.

Ligesom det alkymiske opus er Bruckners tendentielt et *opus contra naturam*. Formforløbet har fra sit udgangspunkt en tilbageflydende, regressiv karakter. Denne dynamik tenderer mod en fuldstændig sammenflyden af energierne i det centrale alkymiske fænomen *coniunctio*-tilstanden (forbundetheden). Når opløsningens proces, *solutio*, har nået et maksimum, svarende til at libidoen er regrederet maksimalt tilbage i det ubevidste, begynder en adskillelse af energien, stoffet, i nye tilstands- eller bevidsthedsformer, *coagulatio*. Processens afsluttende stadium er en forvandling. Dette er den simple gang i det alkymiske værk, og det er, i samme høje abstraktion, et grundmønster for Bruckners symfoniske formtype.

37. Uddrag af personlighedsanalyse, foretaget af Erwin Ringel i: F. Grasberger (Hrsg.): *Anton Bruckner zum 150. Geburtstag*. 1974, s. 80–81. (Jfr. *ibid.* s. 24, Grasberger om »Überhöhung«).

38. Göllicher/Auer, IV, 2 s. 89f. og s. 599 samt Kurth, s. 163.

39. »Wie er plötzlich den Himmel sich öffnen, und den lieben Herrgott, die Engelchöre, den heiligen Petrus und den Erzengel Michael im Geiste vor sich gesehen habe...«. Ernst Decsey: *Bruckner*. Stuttgart-Berlin 1922, s. 143.

Men denne overensstemmelse eller lighed i sig selv er naturligvis for generel til at den duer til noget. En mere specifik lighed består i den ejendommelige, intensive fascination af selve stoffets gåde, som Bruckner har til fælles med alkymikerne. Beretninger fra Bruckners studerende om den opslugte vedholdenhed, hvormed komponisten kunne beskæftige sig med de musikalske elementærfænomener, f. eks. forespille og lytte ind i den isolerede treklang og rækker af treklange, viser en parallel til den alkymiske stirren i kolber og retorter. Formodentlig har også Bruckners næsten maniske fastholden ved de Sechterske »fundamentaltoner« og fiktive »Zwischenfundamente« (i kromatiske harmoniforbindelser) at gøre med selve det primære musikalske stofs numinøse virkning på ham.⁴⁰

Endnu langt stærkere er den alkymiske disposition dog at spore i Bruckners fascination af selve forvandlingens *numen*. Den umiddelbare baggrund herfor ligger hos ham naturligvis ikke i den alkymiske coniunctio-arketype, men specifikt i det kristelige forvandlingsdogme, transsubstantiationen.⁴¹ Men den afgørende betydning som forvandlingen har i Bruckners symfoniske værk, og den tekniske udkomponering man finder af denne arketype, forekommer mest af alt at være af alkymisk væsensart. Til specifikation heraf kan man fremhæve den typiske og stærkt pointerede substantielle identitet der ofte består mellem værkets begyndelsesstof og dets slutprojekt, svarende til alkymiens forhold mellem *prima materia* og *lapis*. Hermed hænger også reformulerings- og cirkularitetsaspekter hos Bruckner sammen. Jung nævner et sted døds- og gravsymbolik som indikation på at coniunctio-arketyper er aktiveret;⁴² dette synes såvist ikke at være uden betydning hvis man vil forstå de dybere grunde til Bruckners ofte fremhævede fascination af exhumeringer, mordsager, brandulykker o. lign.⁴³ Som en sidste, subtil alkymisk struktur i Bruckners symfoniske musik vil jeg fremhæve forholdet mellem polaritet og komplementaritet. Disse relationer viser sig, mest udbygget i harmoniske sammenhænge, som en faktor af største betydning for den musikalske formproces hos Bruckner. Blandt andet derfor, og fordi forholdet i sig selv har en nuanceret karakter, kan der i dette kapitel kun blive tale om at antyde denne problematik:

Kontraster – mellem højt og dybt, mellem lys og mørke osv. – spiller i forskellige sammenhænge – klangfarvemæssige, dynamiske, og som nævnt især harmoniske – en primær rolle for den formale gestaltning i de symfoniske værker. Disse kvaliteter er at opfatte som symboler for polariteter af forskellig art i det musikalske udtryk.⁴⁴ Men selvom den formale udviklings arketype hos Bruckner entydigt er bevægelsen fra mørke til lys, fra problem til dets overvindelse, så formes denne proces både i det store format og i detaljerne ofte

40. Se i disse sammenhænge f. eks. Kurth, s. 110, fn., s. 171 og s. 549.

41. Göllerich/Auer, IV, 3 s. 411.

42. *Mysterium Coniunctionis II*, s. 239.

43. Göllerich/Auer, IV, 2 s. 172–173, s. 567–570, s. 595–596; IV, 3 s. 250.

44. Se Friedr. Blume: art. *Bruckner* i MGG bd. 2, sp. 376.

på en næsten paradoksal måde, idet lys- og skyggeelementer bliver nuanceret ud i yderst relative kvaliteter. Polariteterne får en komplementær dimension, elementernes kvaliteter tenderer henimod at rumme et dobbeltaspekt,⁴⁵ alt sammen så længe formprocessen endnu ikke er bragt til sit distinkte slutstadium. Et sidestykke til dette tydelige kendetegn på processens indlejring i den arketypiske dobbelthed er de paradokse egenskaber, den forvirrende duplicitet der klæber ved alkymiens stoffer og begreber.

I denne sammenhæng synes det endelig som om man finder mulighed for præcisere at kunne bestemme forholdet mellem den religiøse og den musikalske side af Bruckners væsen og hans værk: Sin måske største betydning i europæisk kulturhistorie har alkymien haft i en modsætningsforenende sammenhæng, idet den har leveret et gedigent alternativ til den spaltede kristendoms forskelligt udtalte polariseringer mellem godt og ondt, nemlig den paradokse eller relative bestemmelse af det onde.⁴⁶ Hvor Bruckners strengt konfessionelle religiøse praksis ikke åbnede mulighed for en sjælelig afbalancering i spørgsmålet om det ondes og det godes eksistentielle natur – et spørgsmål der må have angået ham særdeles – forekommer det at hans musikalske intuition til gengæld har artikuleret dette problem mere adækvat, og at det her netop er alkymisk prægede arketyper der har fået disse energier til at klinge og leve sig ud. I dette perspektiv får forskellige tidligere forfatters fremhævelser af »chthoniske«, endog »hedenske« dimensioner i Bruckners værk en måske nok uortodoks, men tiltrængt korrektion og præcisering.⁴⁷

III. Analyse

Forbemærkninger:

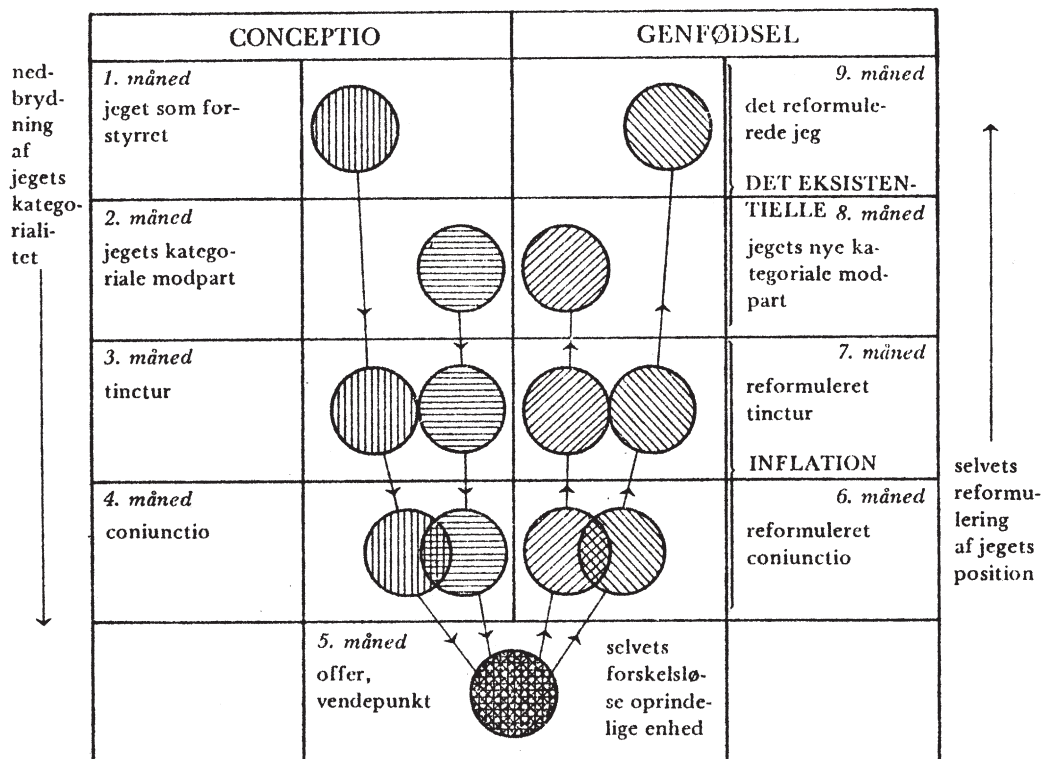
Som tidligere nævnt (s. 28) udgør den individuatoriske ni-måneders drømme-serie referencerammen for den musikalske analyse. Denne forvandlingsstrukturs forløb og indhold er skematisk afbildet i følgende figur:⁴⁸

45. Kurths udtryk herfor er f. eks. »eigentümliche Durchbrechung von Licht und Dämmerung«.

46. Jung giver en eminent redegørelse for dette forhold mellem alkymi og kristendom i *Die Psychologie der Übertragung*, s. 204–209 (= Studienausg. s. 39–45).

47. Se imidlertid også Walter Wioras omhyggelige behandling af dette spørgsmål i den tidl. omtalte artikel i *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrh.*, bd. 51 (især s. 174–181) (note 4).

48. Fra Jes Bertelsen: *Individuation*. Borgen 1975; gengivet med forf.s till. (Herefter blot anført som *Individuation*).



- fig. 1 -

Til sammenligning henvises til fig. 2 (indsat bagest i bogen), der viser den musikalsk-formmæssige ækvivalent til drømmeseriens forløbsmodel, som analysen af den 8. symfonis ydersatser vil komme til at afdække. Som det bl. a. fremgår af denne figur, opretholder jeg ikke fig. 1's inddeling i måneder som et princip.⁴⁹ Dette skyldes at grænsedragning mellem de enkelte månedlige stadier kan være vanskelig eller uden egentlig betydning i den enkelte sammenhæng. Når det alligevel ofte sker i den analytiske tekst, er det med det formål at lokalisere, hvor bestemte stadier i det musikalske udviklingsforløb hører hjemme indenfor den arketypiske forvandlingsproces.

En konsekvens af den valgte analysemetode er at analysens gang hovedsagelig bliver fortløbende, følgende musikkens eget strømmende forløb. Dette kompenseres dog på forskellig måde, især af fig. 2's specifikation af de mange »spejlingsmomenter« mellem de to satser i værket som analysen omhandler.

49. Der er ingen kronologisk overensstemmelse mellem Bruckners arbejde på den 8. symfoni og tidsrummet ni måneder. Men der er eksempler på at individuatoriske svangerskaber bevæger sig side om side med skabende arbejde (*Individuation*, s. 182).

Men eftersom Bruckner opererer med et grundprincip for symfonisk formgestaltung, hvor tendentielt ethvert musikalsk element er en konsekvens af foregående sammenhænge og betingelse for kommende udviklinger, bliver analysens dominerende kronologi meningsfuld i relation til musikken selv.⁵⁰ Den fremadskridende gang i den analytiske fremstilling er endelig bestemt af ét af hovedformålene med arbejdet, nemlig at lede til en ny form for lyttende »medkomponeren« af det musikalske formforløb. Dette formål kan, vil jeg mene, næppe indløses på læsersiden alene ved at man sætter sig ind i min fremstilling og følger med i partituret undervejs. Thi denne redegørelse er i dobbelt forstand et forsøg på at udlægge et egentlig ubrydeligt hele: Dels i betydningen: analytisk at lægge den kontinuerlige musikalske proces ud i enkeltheder, dels i den mening at fortolke og forklare. Nødvendigheden af at referere tilpas fyldestgørende til de fageksterne sagsforhold er endelig den omstændighed der bringer analysen længst væk fra den skikkelse den efterhånden har fået i dens ophavsmands bevidsthed, og som er resultatet ikke bare af de nødvendige intellektuelle procedurer, men også af flere års meditationer over Bruckners symfoniske værk. Derfor anbefaler jeg de læsere, som nøjere vil efterprøve analysens værdi og holdbarhed, at fordybe sig længerevarende i musikken også intuitivt, og gerne med den psykiske genfødselsproces' mekanik som et relativt fortroligt orienteringsgrundlag.⁵¹

Hypotese: Ydersatserne i den 8. symfoni afspejler dynamikken i første, hhv. anden halvdel af det individuatoriske svangerskab: 1. sats: 1.–5. måned; 4. sats: 5.–9. måned.

Indledningsstadiet i den Brucknerske symfoni er typisk formet som en afbildning af et problem eller en konflikt, og med reference til det 19. århundredes symfoniske tradition i almindelighed, og til Bruckners formale arketype i særdeleshed, ligger det lige for at lægge denne konflikt ud i en jegform. Forbundet med en sådan konfliktsituation eksisterer der principielt et specifikt problem med den psykiske instans *skyggen*, som er et bestemt aspekt af den totale psyke, *selvet*, nemlig den dialektiske eller *kategoriale modpart* til jeget.⁵² Psykologisk betragtet består den første betingelse for problemets løsning i at få klarere bevidsthed om hvordan den kategoriale modpart ser ud eller formulerer sin kompenserende udtale af jegets aktuelle situation. Alkymiens symbol herfor er *prima materia*, som det gælder om at isolere og arbejde videre med, ideelt helt frem til dens forvandling i *lapis*.

50. Også Ernst Kurth har valgt denne analytiske hovedprocedure.

51. Jfr. note 33.

52. De kursiverede betegnelser her og i det følgende bruges som en art tekniske termer i analysen. Det overlades til læseren selv at skaffe sig de evt. fornødne supplerende oplysninger. Foruden ordforklaringshenvisningen i note 15 skal der peges på en særdeles brugbar ordforklaring i *Individuation*, s. 286ff.

Mens hovedparten af Bruckners symfonier fra og med nr. 3 opstiller et tema I, hvori modparten er indeholdt som et harmonisk skyggepunkt⁵³ – som den sorte plet i Tao-symbolets lyse yang-aspekt – ser man i den 5., den 8. samt i den 9. symfonis begyndelser en »famlende« bevægelse henimod prima materia. Disse begyndelsesafsnit er ligesom hyllede i en tåge (tremoli, svageste dynamiske nuancer, dybt register, manglende motivisk prægnans eller fasthed m.v.). Tilsammen udgør disse musikalske faktorer et symbol på den alkymisk beskrevne *nubes*-tilstand (*nubes* = sky, dvs. orienteringstab, rådvildhed, kaos). Indenfor denne formørkelsestilstand kan der efterspores en gradvis fortætning af forstyrrelseselementer, der til slut resulterer i en fremhævelse eller isolation af forstyrrelsernes kerne, der bliver udgangspunkt for den formale omdannelsesproces. Det indledende afsnit i VIII./1. (I)⁵⁴ viser usædvanlig klart denne udvikling.

Temagruppe I (t. 1–50): Det forstyrrede jeg og fikseringen af skyggen som forstyrrelsernes kerne (sv. t. 1. og 2. måned og til alkymisk fase: *Nigredo* = sorthed).

Forløbet falder i to udviklingsbølger, hver bestående af en stigning og et fald. Første bølge er et forsøg der strander; anden bølge varierer den første og når til skyggens fiksering.

Til bestemmelse af værkets begyndelse som en plastisk afbildning af det forstyrrede subjekt kan fremhæves: Satsens vigtigste hovedmotiv (t. 2–5, dybe str.) har udpræget subjekt karakter med sin korte, prægnante udformning, og det er udgangspunkt for en gennemført dialog gennem hele den første bølge (og den anden), – her med træbl. som modpart. Udgangspunktet tages ikke i Tonika, c-mol, men nærmest i b-mol, og de tonale forhold er skiftende og ustabile; hovedmotivet selv er kendetegnet af en betydelig labilitet, der fremgår af den lange, søgende pause efter ansatsen, samt af det kromatiske fald til den tonalt svagt karakteriserede, tomme dominantkvint i b-mol. Tremoli indsvøber den motiviske udvikling i en tågesky (se eks. 1).

Modparten i dialogen, træblæserne, opfattes som det der stemmer imod subjektet, hvis skiftende replikker indeholder udprægede stemningssvingninger.⁵⁵ Denne instans lyder første gang (cl. t. 5–6) som et neutralt svar – således bestemt fordi der ikke, som herefter, består nogen motivisk relation til ho-

53. Jfr. min artikel »Stravinsky's *Baiser de la Fée* and Its Meaning« i: *Dansk Årbog for Musikforskning* VIII, 1977, særlig s. 68f. og s. 77f.

54. VIII. / 1., I og tilsv. kombinationer af romer- og arabertal betyder: Bruckner symfoni nr. (8), sats (1) og temagruppe (I). Jeg bruger temagrupper I, II og III som de normale betegnelser fremfor den mere traditionelle inddeling af ekspositionen i HT-, ST- og Epiloggruppe, især fordi sidstnævnte betegnelse er ganske inkongruent med den Brucknerske III. temagruppe.

55. Jfr. om sammenhængen mellem skyggeinstansens stemmen imod jeget og dettes udleverethed til skiftende stemninger, i: *Individuation*, s. 37. – Dostojevsky har i romanen *Dobbeltgænger* registreret sammenhængen mellem et overmægtigt skyggeproblem og besættelsen af skiftende stemninger som et så fundamentalt træk, at hele bogens handling bestemmes af dette forhold.

vedmotivet. Men idet h-mtv. (jeget) lader sin anden replik slutte med en opadstræbende – ikke længere nedadgående – kromatisk linje, stemmer den anden instans (selvet) imod ved at fastholde jeget på den nedadgående linjeafslutning (cl. og obo augmenterer denne linje t. 9–10). Jeget fortsætter imidlertid i flere variationer sin nye, fremadstræbende bevægelse, nu også med ændret rytme; men for hver gang dette sker, vil man observere hvordan selvet stemmer stærkere imod: Først stærkere instrumentation (tilføjelse af obo), siden også forstærket dynamik (udviklingen: p, mf, f) samt til sidst transponering opad (hævet stemme!) af den uforandrede korrektur.

Meningen er klar nok: Jeget skal fastholdes i opmærksomheden på den indad-søgende, nedadgående kromatiske slutdel i h-mtv. Og anden bølges slutning vil bekræfte at i denne figur gemmer skyggen sig, i én af sine klassiske akkordlige skikkelser.

På toppen af den første symfoniske bølge (t. 18) fatter jeget endelig selvets retningsangivende nedtrykkelse, og tager så denne tråd op. Det sker under fastholdelse af rytmeelementet , den typiske Brucknerske konfliktrytme, som indgår i bogstavelig talt alle symfoniernes 1. satser, derimod kun yderst sporadisk i finalesatserne – og i en nedadgående sekvensering med retning målbevidst mod fast tonikal grund i c-mol.

Men jeget har ikke ret fattet problemets alvor. Det viser sig ved at den

kromatiske linje, som selvet blev ved at fremhæve, her i bølgeafslutningen er blevet diatonisk (mol), mere harmløs. Og forsøget på at nå til tonika bryder betegnende nok sammen i det øjeblik tonen C anslås – ubetonet og unisont, uden harmonisk bekræftelse. Tonen F sønderflænger derpå straks i et unisont fortissimo enhver fornemmelse af afslutning i c-mol: Anden bølge og andet forsøg går i gang.

Selvom denne stort set korresponderer med den første, er variationerne dog også væsentlige: Dynamikken er generelt stærkere, og selvets replikker har ikke den samme karakter af korrektion som før. I denne bølges afslutning vender jeget nu selv diatonikken til kromatik (t. 45, vc./cb.), og derpå bliver der sammenfald mellem de dybe strygeres og oboens fraser, i form af den nedadgående kromatiske figur. I t. 49–50 augmenteres denne formel omkring c-mols skyggeakkord, den tredobbelte ledetoneklang til dominanten.



Skyggen og prima materia er nu klart fikseret, og i næste øjeblik bryder lyset ud, som et resultat heraf, i form af temagruppe II's lange befriende, opadgående melodilinjer ud fra G-dur.⁵⁷

Temagruppe II (t. 51–96, bogst. B–D): *Den kategoriale modsatkønnethed* oplevet i spejling (eros); begyndende *tinctur* mellem jeget og den indre modsatkønnetheds instans (sv. t. 3. måned og til alkymisk fase: *Albedo* = hvidhed, betegnende ny oplevelse af mening).

Jegets indre modsatkønnethed, anima/animus-strukturen, er selvets sædvanligvis efterfølgende repræsentation for jeget, den der aktiveres i fortsættelse af skyggelagets fremkaldelse.⁵⁸

57. Se *Individuation* s. 217.

58. Denne arketypiske dynamik er det også der spejler sig ind hos Richard Strauss – trods al storborgerlig jeg-hypostasering – når han i sin symfoniske digtning *Ein Heldenleben* (1898) betegner de tre første afsnit: »Der Held«, »Des Helden Widersacher« og »Des Helden Gefährtin«.

Modsatkønnethedens virken er almindeligt bekendt som en udbredt og stærk kilde til oplevelse af positivitet og mening. Denne temagruppe artikulerer dette tydeligt gennem det udtalt feminine, følelsesvarme præg som man finder i næsten alle Bruckners 1. satser på dette sted.⁵⁹ Ligeså vigtigt er det imidlertid at registrere et supplerende karaktertræk, nemlig det uafsluttet-flydende, forvandlingsprægede – det *merkurielle*, hvilket er ét af indiciene for temagruppens tilhørsforhold til selvets område. Det kan nuanceres således at temaets sluttede, »nærværende« Gesangs-karakter (især den første ottetaktsperiode) repræsenterer den mere konkrete, genstandsbetonede del af modsatkønnethedens indflydelse – spejlingen af anima-billedet i en ydre figur; mens de elementer der trækker i retning af at opløse de faste konturer i temaet og dets udvikling – f. eks. merkurielle detaljer som vl.s pizz.-indsrud t. 60–62 og de ligeledes »modbilled«-agtige replikker til temakernen t. 74ff., fag./cor. – er repræsentanter for den mere fremmede, indre anima-struktur bag den erotiske spejling.

Samtidig er det væsentligt at afsnittet her rummer nogle relationer tilbage til temagruppe I, idet dette betegner en betydningsfuld overensstemmelse med det faktum at anima / animus-strukturen i de indledende stadier af individuationsprocessen vil stå i et mere udifferentieret forhold til skyggelaget.⁶⁰ Det viser sig her ved at hele forløbet er gestaltet, som t-gr. I var det, i to korresponderende bølger, hver især afsluttet af en kæde af bidominantiske kadenceskridt (smlg. t. 69–71 og især t. 85–88 med t. 40–43).⁶¹ Rytmemønstret der vistes i eks. 2 gør sig endnu mere gældende end i I (med de dybe instrumenters omvendning t. 63ff. af II's motivkop som et vigtigt fremadpegende element). Fra t. 59 (f. eks. t. 59–60 og 63–64) er også motivisk kurvatur og intervalforråd udledt af I's h-mtv., hvad der også understreges af den korte optaktsrytme til t. 82 og 84.

Overgangen til temagruppe III, som finder sted t. 89–96, former sig som en meget organisk forandring, en blegnen – der falder ligesom skygge over

59. Undtagelser herfra findes i den 5. og den 7. symfoni.

60. Jfr. *Individuation* s. 51ff., især s. 53f. samt s. 60.

61. Kurth peger på tema II som en »Umbildung des sinkenden, zuletzt im Bass [t. 58–60] verlangsamten Entwicklungsmotiv« (*op. cit.* s. 353). Iflg. Kurth erkender man ikke denne forbindelse umiddelbart, men først gennem betragtning af udviklingsmotivets skikkelse t. 19–20 i forh. til vla./vc., t. 12–13. Dette er nu meget »udtænkt« i forhold til det langt mere iørefaldende fællesskab mellem de to temagrupper, som bidominantkæderne betinger. Eksemplet antyder hvordan motivgestalten i temagruppe II er »ombøjet« i forhold til forlægget:



landskabet ved den tonale bevægelse Ges-dur – es-mol og ved den påfølgende tilbagevenden til en variant af prima materia-elementet fra t. 49–51. Dette sidste lever subtilt videre i de første takter af III:

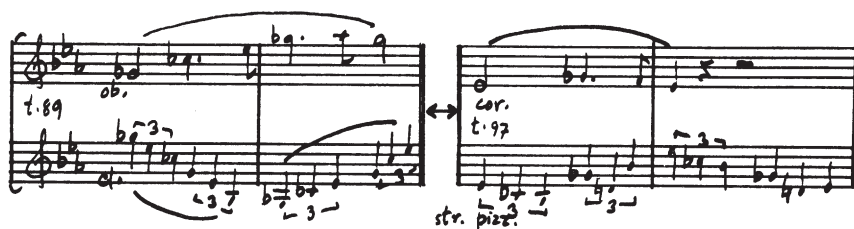


Temagruppe III (t. 97–128): Modsatskønnetheden oplevet i en indre form (fremmedhed); forøget tinctur mellem jeget og det modsatskønnede (sv. t. 3. måned fortsat).

Anima-/animus)billedets forandring, fortonen sig eller forsvinden er psykologisk udtalt ensbetydende med en tilbagetrækning af projicerede energier fra jeget. Det overvejende projicerende stadium udspillede sig i tema II-gruppen (jfr. også de dominerende melodiske linjers »udkastede« karakter i dette afsnit!).

Den individuatorisk set adækvate holdning vil herefter være en fordybelse i modsatskønnethedens fænomen i en mere essentiel forstand, nemlig i selve jegets indre modsatskønnethedsstruktur. Dette vil manifestere sig, generelt udtrykt, i forekomsten af mere intensive energetiske fænomener, negativt og positivt.

Udviklingen af et 3. tema (i den klassiske sonateforms-terminologi: Epilogtema) til en bredere og især mere aktiv temagruppe under ekspositionens motiviske proces skyldes væsentligst Bruckner. Dette særlige formled har hos ham, på samme måde som t-gr. II er forbundet med den ydre side af modsatskønnetheden, en ligeså regelmæssig og fremherskende karakter af fremmedhed over sig. Almindelige kendetegn er: overgang til mol-tonalitet, hyppig forekomst af rene eller tyndt camouflerede unisonopartier, tomme klange (kvart / kvint, oktav). Endvidere udgør III-gruppen normalt en udviklingsdel med tilknytning til begge de foregående temagrupper. Introversionen af energi bliver m.a.o. dybere, og tincturfænomenerne – det at de kategoriale instansers motivrepræsentanter berører eller smitter af på hinanden – tiltager, i dette tilfælde meget stærkt, kulminerende med I's h-mtv.s foreløbige forvandling til en langt mere harmonisk gestalt (t. 140ff., især t. 146–51). Forbindelsen til t-gr. II's erotiske stemninger er i denne sats til stede, dels gennem den smidige overgang som omtalt ovenfor, dels ved det bi-rytmiske kompleks i afsnittets første takter, som er overtaget fra t. 89ff.:



og endelig ved omvendingen af II's begyndelsesmotiv, som finder sted i varieret skikkelse på fortissimostedet t. 103ff. Navnlig her bliver fornemmelsen af en »neutrum-instans«, en bagved både I og II liggende formidler, næsten uafviselig. Det er denne energiformation der som tidligere nævnt foregribes t. 63ff., cor. 7–8/vc./cb.

Takterne her er igen udformet som et replikskifte, hvor hveranden takt repræsenterer III (II): t. 103, 105, 107 og 109, mens t. 104 (106 og 108) er et embryonalt I-motiv, hvad man hører af septim-klangrummet og af det kromatiske prima materia-element.

Ved bogst. E, t. 109ff. forekommer nu pludselig en ny form for dyster intensitet: subito p og pp-nuancer med tremolerende strygere over et langt, kromatisk opadstigende basfundament (Ges-b). Denne nye energi-opladning viser sig at føre til en regulær tinctur, thi I's h-mtv. kommer ind her, let afkortet, men uforveksleligt, rytmiseret i afsnittets dominerende fjerdedelstrioler (t. 110, fag./ten.tuba) i gentagen dialog med det merkurielle ff-skalamotiv fra t. 103, – som nu forandrer sig! (t. 111ff., fl./cl./vl.l.).⁶² Afsnittet kulminerer ved bogst. F, t. 125, i en triumferende fanfare over Es-dur $\frac{6}{4}$.



62. Den samme form for kvalitativt spring i formforløbet ses f. eks. i III./1., hvor – ligeledes indenfor temagruppe III – en kaotisk virkende intervallisk vekslen mellem kvart eller kvint og sekund fortsætter indtil en koralstrofe triumferende får overtaget. Det kan ske her fordi kvart / kvint-sekund-vekslingen pludselig muteres til intervalfølgen: kvart-kvint (t. 197ff., jfr. t. 171ff.).

Ved slutningen af denne temagruppe er det således klart lykkedes for jeget, i modsætning til hvad der skete i II med dennes dårende begivenheder, at komme i kontakt med og få de ubevidste indhold til at forvandle sig, hvad der på det ydre plan er ensbetydende med at jeget forandres. Musikalsk udspiller dette sidste sig – over en variant af prima materia-elementet – i takterne 128–53 (bogst. H), ekspositionens slutning, hvor I h-mtv. nu for første gang hviler på tonalitetsens grundtone (t. 140–45) og hvor al kromatik er forsvundet fra motivet (t. 146–51).

Gennemførigsdel (t. 153–282): Arketypiske baggrunde for de indtil nu anførte kategoriale instanser; ledende frem til *coniunctio* (sv. t. 4. måned).

Det nu forandrede I h-mtv. fremtræder beriget, har fået forøget identitet og farve af tingeringen i II og navnlig i III. Men en berigelse er på dette tidspunkt af såvel det symfoniske satsforløb som af det individuatoriske svangerskab af rent midlertidig art.⁶³ Dette ses ikke mindst i denne sats, hvor I-motivets Es-dur-gestalt næsten omgående må vige for es-mol-varianter (t. 157ff.) der igen sætter focus på det lille nedadgående, kromatiske prima materia-element. Herefter, fra t. 168 – bogst. K, t. 192, agerer I h-mtv. i omvending – en typisk Brucknersk procedure på dette sted – og på afgørende måder potenseret, hvilket alt i alt må berettigede til at tolke dette afsnit som den bag jegkomplekset liggende arketypiske struktur, et højere aspekt af jeget. Omvendningsteknik er hos Bruckner ikke nogen tom eller abstrakt motiv-operation men er, med hans eget udtryk, et »Mittel zum Zweck«.⁶⁴ Den synes i særdeleshed at tjene til emfase, til at afdække det pågældende temas eller motivs »inderside«, dets mere essentielle karakter.⁶⁵ Momenter til bestemmelse af afsnittet som potenseret er: Motivet bringes i ren omvending i diskantleje; motivet er i dur og slutter første gang på tonalitetsens grundtone. Der sker intensivering gennem tætføringsteknik (t. 169/170ff.) og i klanglig henseende gennem mes-singblæsernes kompakte akkorder og gennem lysende, skingre klangvirkninger (t. 173 og t. 183 – resultatet af hhv. bitonaliteten F7 + H7 ÷ 5 og den dissonante akkord B7 + 6).

Dette afsnit har kun motivisk, derimod ikke forløbsmæssigt nogen relation til den tilsvarende temagruppe i ekspositionen: Der er ikke tale om en genoptagelse af I-subjektets »Auseinandersetzung« med selvets energier – som efter den sædvanlige kodex for gennemførigsarbejde; men her er det jo heller ikke komplekserne der taler. Afsnittet former sig som en blot og bar fremtoning af nye aspekter ved I-motivet, der derfor, betegnende nok, slet og ret klinger ud i uforandret skikkelse (frem til t. 192), som en instans der endnu ikke lader sig gribe og anvende.

63. *Individuation* s. 40.

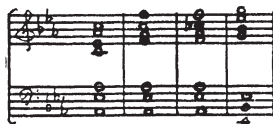
64. Göllerich/Auer, IV, 3 s. 322.

65. Omvending ses undertiden allerede indenfor den samme temagruppe, hvori det påg. tema er lanceret: VII./1., II, bogst. B/D kan samtidig eksemplificere den typiske virkning af omvending hos Bruckner.

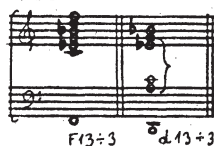
De små forandringer indenfor det ret stive ostinatmønster er ikke uvæsentlige: I overgangstakterne mellem fundamenterne As og F (t. 213–16) forekommer der en kaotisk melodisk vekslen over den fastholdte rytmeformel, fulgt op af bassens sekundvise forandring for hver takt, samt af forskellige dynamiske udviklinger i de forskellige instrumenter (både i de foregående og de efterfølgende takter er der dynamisk overensstemmelse i alle stemmer). Dette specifikke krisetegn har en central motivisk faktor i cor. 5–6, hvis linje er en subtil forudregistrering af kommende radikale hændelser. Og ikke blot de nært forestående, men også satsens sidste peripeti, jfr. I h-mtv. som fragment t. 370–78 (cor. 1–2 m.v.), et stadium som hornlinjen her hænger sammen med via træblæserfrasens opspænding t. 361–68.

Satsens energetiske højdepunkt indtræffer t. 225 som kulmination på denne fordunkling, i form af en *coniunctio*: en temakollision, mellem I h-mtv. i stærk augmentation (fag. / pos. / btb. / vc. / cb.) og det ligeledes augmentedede tema II i dets negative arketypiske aspekt – i hvilket slægtskabet med unisono-skalamotivet i III er tydeligt (fl. / obo / trp.). Coniunctionen finder sted som tre stadigt stærkere veer (fff, transponering opad for hver gang). I de korte mellemfaser mellem de tre *coniunctio*-bølger iagttages en rudimentær udgave af I h-mtv. (cor.), harmonisk iklædt den klassiske Fluch / Tristan-skyggeakkord – motivets kræfter er under nedbrydning. Til understregning af nedbrydningens radikalitet skal også peges på at den opadgående tema II-begyndelse prøver at sætte sig positivt kompenserende igennem under den anden ve

Jfr. Th. W. Adorno: »Das Dur strahlt durch hinzugefügten Noten als eine Art Über-Dur, wie in dem berühmten Akkord aus dem Adagio von Bruckners Neunter [bogst. A]. (Mahler. Fr.a.M, 1960, s. 136). b) ved tilføjelse af seksten til treklangen. Bemærk hvor let dette lys kan fordunkles stærkt (akkordgangen svarer til IV./1., t. 541–73 (satsslut):



Desuden træffes, som udtryk for højeste lys og dybeste sorthed, tredecim-akkorden. Særlig påfaldende er det, at tertsen oftest udelades eller oktavforskydes opad, for at den stærkeste dissonans-rivning kan undgås. Det viser sig at det, der specifikt adskiller den maksimale lysakkord fra den tilsv. skyggeakkord, er at førstnævnte ikke indeholder den harmoniske skygge-struktur par excellence: den halvformindskede septimakkord (se klamme i flg. eks.), mens denne netop er indeholdt i den maksimale skyggeakkord:



(t. 237–38), fl. / obo / cl. / trp.) – i den tredje og stærkeste kollision mangler dette træk.

Ved bogst. N, t. 249 sker der en pludselig, voldsom klanglig og dynamisk udtynding: Basserne er, med den rest der er tilbage af I: prima materia-elementet, oppe imod en ligeledes afmattet repræsentant for II/III (fl. 3),⁶⁸ hertil kommer (t. 255) trp. med I-mtv. nu reduceret til én og samme tone – det er alene rytmen der angiver identiteten med I. Der er med andre ord sket et voldsomt energitab gennem coniunctionen.

Sonateforms-topologisk er det følgende stræk grænseområde mellem gennemføringsdel og reprise, en overgang der i denne sats forløber særdeles umærkeligt. Fra t. 271 optræder en afledning af skalamotivet fra III i coniunction med I h-mtv.s rytmiske markering (trp.) for senere – fra bogst. P, t. 279 – at opløses i et uvirkeligt tonespind (fl. / vl.). Og gennem dette slør sætter det oprindelige I-motiv sig nu igennem – for første gang i hele satsen som en frase i c-mol (tonika), men – betegnende for forsøgets spage karakter – over en As-dur septimakkord, og i det hele taget ikke just repriseagtigt. (Det er værd at bemærke disse taktters specifikke lighed med gennemføringstakterne 224 – ca. 240 i IV./1 – et afsnit som Bruckner har givet overskriften »Träume«). Satsen illustrerer på dette sted (i den 8. symfoni) slående den tilstand der gælder i 4.–5. måneds virkelighed: »sædvanligheden som et fata morgana over usædvanlighedens vidder«.⁶⁹

Reprise (t. 283 – satsen ud): Fejlslagne forsøg på tilbageerobring af de tabte energier (4./5. måned); jegets ofring (5. måned).

Forløbet af den normale klassisk / romantiske symfoni-reprise – forholdsvis noderet gentagelse eller tilbageerobring af ekspositionens stof, under tilvejebringelse af tonal udligning – er ualmindelig forskelligt fra gestaltningen af de psykiske indhold og hele dynamikken i 4. og 5. måned af det individuatoriske svangerskab, hvor nedbrydningsprocessen fortsætter ubønhørligt.

Men replisen i denne sats er heller ikke nogen almindelig og normal reprise. Den er et sjældent eksempel på en reprise der prøver at udslette sin karakter af tilbagekomst, indenfor de grænser som de formale normer sætter for et sådant forehavende. Hvad der her istedet accentueres er de tematiske kræfters (Is og IIs) utilstrækkelighed og sammenbrud.

Allerede de enkelte afsnits længde antyder dette forhold:

	Eksposition		Reprise
I:	50 t.	>	28 t.
II:	46 t.	>	30 t.
III:	28 t.	=	28 t.

I replisen af t-gr.I teleskoperes de oprindelige to bølger til én (fra t. 303), således at den tidligere karakter af en søgen frem mod forstyrrelsernes grundlag svækkes. Her indtræffer tema II's forløsende kernefrase ikke, som i ekspo-

68. Kurth kalder steder som dette hos Bruckner for »Abgrund-Symbol«.

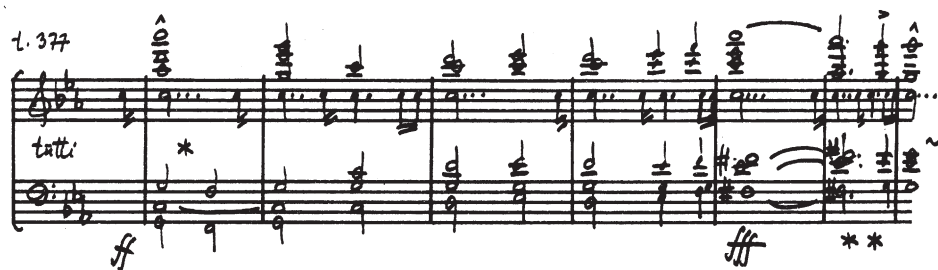
69. *Individuation* s. 183.

sitionen, i egenskab af et resultat (efter den emphatiske augmentation t. 49–50); prima materia-elementets forskellige varianter munder snarere ud, slet og ret, i reprisen af temagruppe II (udmundingen sker på et uopløst kvartsekst-forudhold).⁷⁰

T-gr.II starter i en gennemføringsagtig stil med konsekvent omvending af det dobbeltaspekterede tema II (smlg. t. 193ff.), men den analogt med fremgangsmåden i gennemføringsdelen følgende udvikling, nemlig en udspaltning af II's positive energetiske linje (som omvending af den tidligere afspaltning af den negative linje) udebliver ganske. Istedet, og understregende reprisens 4.–5. måneds-stemninger, frustreres tema II helt og holdent i takterne op mod bogst. T (t. 340), hvor der brydes smerteligt af efter en augmentation af den motiviske linje og under accenter, tenuto, crescendo til formindsket firklang som fermatakkord.

III-gruppen er den del af ekspositionen som undergår de mindste forandringer i reprisen, har som vist også samme omfang som tidligere. Dette er forståeligt ud fra opfattelsen af III som satsens hovedrepræsentation for det ubevidstes korrigerende, her nedbrydende kræfter. Og helt væsentligt for hævdelser af reprisen som udtryk for 4.–5. måneds energiforhold er den omstændighed at den tydelige tinging mellem jeg-instansen og selvets aktiverede indhold, som fandt sted i ekspositionen t. 110ff., her kun ses i en meget svag afglans, t. 354ff. Nu bibeholdes III's nedadgående unisono-motiv, der tidligere forandrede af I, mens I-motivets karakteristiske kurvatur er forandret og virker forstyrret, med det altererede interval tritonus som det fremherskende.

Dette leder op til satsens sidste tragiske højdepunkt i fire korresponderende udbrud, fra bogst. V, t. 369ff.⁷¹ Harmoniseringen i de tre første udladninger er den klassiske skyggeakkord til C-dur, II $\frac{6}{4}$; under den fjerde og stærkeste sker der en skærpelse af denne til c-mol's skyggeakkord, den dobbelte ledetoneklang til c $\frac{6}{4}$. Under alt dette høres I-motivet som det rent rytmisk karakteriserede, monotone rudiment:



70. Denne subjektive opfattelse støttes af Kurth hvor han (*op. cit.* s. 1047) taler om tema II som den første tydelige reprise-kontekst: »Das Thema erscheint (...) aber auffälligerweise auf dem Quartsextakkord; Bruckner verwendet ihn nämlich auch hier nur als Ausdruck der Unruhe.«
71. Tektonisk betragtet er dette naturligvis reprisens pendant til den triumfale slutning på ekspositionen. Dette forhold er imidlertid ganske suspenderet af en form-dynamisk relation, nemlig til gennemføringsens conjunctio-højdepunkt, bogst. L, t. 225 (jfr. s. 43).

Satsens sluttakter, fra t. 393, bogst. X, hvori hovedmotivets initial slides stadig længere ned (dynamikken pp til ppp) og løber sig til døde i dialog med klarinetten – som repræsentation for det forhold at energierne nu tilhører selvet (jfr. satsens første takter!), har Bruckner karakteristisk selv benævnt »Totenuhr«. (Tilsvarende kaldte han det forudgående højdepunkt for »Todverkündung«).⁷² Satsen slutter ikke, men går snarere i stå – en unik løsning af 1. sats-formen indenfor Bruckners symfoniske værker.

Det bør ikke forties i en sammenhæng som denne, at den oprindelige version af den 8. symfoni, der på forskellige måder efterlod Bruckners praktiske hjælpere (dirigenten Herm. Levi samt brødrene Schalk og Ferd. Löwe) uforstående, og stemte dem skeptisk m. h. t. en opførelse af værket, havde en ganske anden slutning på 1. sats, nemlig en mere traditionel dur-apoteose.⁷³ Denne slutning ses ikke, ud fra det dokumentariske materiale der foreligger, at have været nogen anstødssten; men hvad grund Bruckner end har haft til at ændre slutningen til den nu foreliggende og eneste gyldige, synes det somom hans intensive revisionsarbejde med satsen som helhed (der resulterede i en stregning af ialt ikke mere end 36 takter samt instrumentationsændringer!) her har medført en forandring der snarere var egnet til at rejse nye betænkeligheder fra Levi og co.s side. Bruckner ledsagede i hvert fald dette skridt med den for ham definitive begrundelse, at »Totenuhr«-slutningen var ham »vom lieben Gott eingegeben«. Kun med denne musikhistorisk næsten enestående slutning fører satsen sin fremherskende, ubrydelige indre formdynamiske logik igennem. Man fristes til at tvivle på at komponisten har vovet denne ukonventionelle udklang af satsen alene ud fra sig selv, dvs. uden den indre sikkerhed som eksistensens og kompositionsprocessens indlejring i en arketypisk styring kan give.

Det gælder for det store flertal af Bruckners symfonier at finalesatsen, for hvilken igen sonateformen altid ligger til grund, er langt mere kompliceret opbygget end 1. satsens sonateform, og er tilsvarende vanskeligere at analysere. Refleksioner over dette forhold må alt i alt virke til støtte for den opfattelse at Bruckners symfoniske formkonception er i en nøjere samklang med psykens arketypiske forvandlingsproces, sådan som den afbildes i det individuatoriske svangerskab. For også her gælder det at anden halvdel af processen tager sig langt mere kompliceret og sværtforståelig ud end den første del, idet andendelens opus, adskillelsen i ny kategorialitet og dannelsen af nye karaktermuligheder, sker ud fra selvets mere vide og fremmedartede horisont, mens det i de første 4–5 måneder af forløbet er jegets mere velkendte indhold og måder der er hovedtema i den gradvise nedbrydning gennem det ubevidstes energier.

For analysen af den 8. symfonis finalesats træder nu drømmeserie-fænomeno-

72. Göllerich/Auer, IV, 3 s. 15, 28.

73. Aftrykt i partitel i Göllerich/Auer, IV, 2, s. 553ff.

logiens begreb om en *reformuleringens* proces særdeles oplysende til. Hermed være ikke sagt at satsens formkonstruktion forbliver uopklaret indtil den betragtes i lyset af det indre svangerskabs mekanik; endnu mindre at enhver sats, der som denne rummer tematiske reformuleringer af tidligere satsers indhold, kan tages til indtægt for en mere nuanceret teori om arketypiske afbildninger i musikalske kompositioner. Denne sats synes blot at udgøre en særligt overbevisende illustration af den symfoniske finales arketypiske grundlag og karakter i Bruckners værk.

Temagruppe I (t. 1–68): Tematiske reformuleringer med basis i 1. sats-motiver (I og III), her samlet indenfor samme temagruppe (sv. t. 5. måned fortsat: vendepunkt).

Drømmeserie-analysens betegnelse for 6. måneds begivenheder er »reformuleret coniunctio«, og inden dette stadium er energierne i endnu højere grad flydt sammen og bragt til en form for stilstand.

Dette forekommer umiddelbart særdeles fjernt fra hvad der normalt udspilles i starten på den finale sonateform, som oftest begynder på en frisk. Under alle omstændigheder – også hvor tematisk reference til foregående satser gør sig gældende – må påstanden om finalens udgangspunkt i coniunctio-præget temakompleksitet forekomme dristig.

Det er imidlertid et såre karakteristisk træk ved finalebegyndelserne hos Bruckner (omend man også i enkelte tilfælde hos andre komponister kan finde noget tilsvarende: således i Beethovens 9. og i Schumanns 4. symfoni) at de lægger ud i en tilstand af forvikling (5. symfoni) eller – oftere – er af en kraftsløshed der leder forestillingen i retning af en dybt introverteret tilstand (symfonierne nr. 4, 5 og 6 samt skitserne til den 9. symfonis ufuldendte slutsats). Overalt er det her umuligt at høre bort fra finalens nære sammenhæng med tidligere begivenheder; det er overhovedet én af de vigtigste samlende faktorer i Bruckners symfoniform.

I finalen til den 8. symfoni tager det indledende coniugerede præg sig ud på en særlig og anderledes måde. Det gør sig nemlig ikke i første række stemningsmæssigt gældende, men manifesterer sig så meget desto mere på et rent formalt grundlag: I denne sats, der nok er Bruckners mest usædvanlige finalekonstruktion, er nemlig én af de vigtigste omstændigheder i formprocessen en adskillelse, ledende fra tematisk udifferentieret fylde til tematisk polarisering, og hvor spaltningen ud i to hovedtema-instanser af højst ulige bærekraft i den formale proces er det vigtigste og specifikke indicium for overensstemmelse med den psykiske forvandlingsproces.

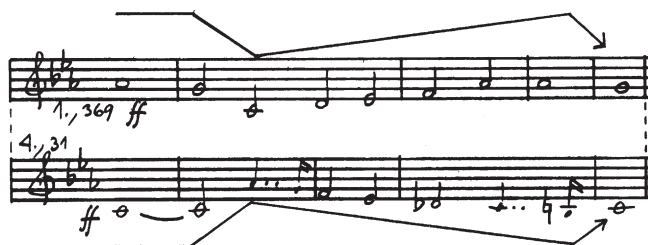
Da nu satsen ikke tager sin begyndelse i en regulær temafusion (hvilket må siges at være ret utænkeligt indenfor det 19. århundredes samlede formkodex), er det i denne sats opstillingen af et »to-i-ét«-hovedtema – pertentligt understreget ved gentagelse samt afrunding af begge dets motiviske komponenter ($a \times a \times - b \ b \ y$) – der er den første indikation på sammensatheden.

Foruden dette for satsudviklingen særprægede og væsentlige forhold vil man i denne forbindelse hæfte sig ved en anden, rigtignok noget anderledes manife-

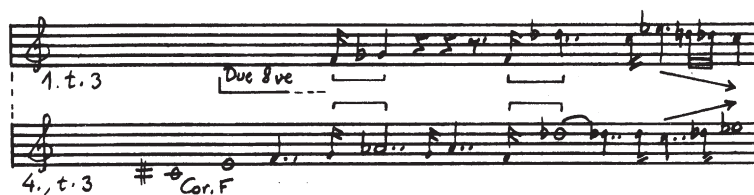
station af coniunctio-forestillingen, som Bruckner har givet dunkelt udtryk for, da han karakteriserede finalesatsens begyndelse med henvisning til det øst-vestlige topmøde i Skierniewice mellem den russiske czar og den østrigske og tyske kejser:

Unser Kaiser bekam damals den Besuch des Czaren in Olmütz; daher
 Streicher: Ritt der Kosacken; Blech: Militärmusik; Trompeten: Fanfare,
 wie sich die Majestäten begegnen.⁷⁴

Et blik på selve satsens begyndelse, især ud fra et dynamisk synspunkt, viser da også en tonus der leder tanken tilbage på de kraftigere tematiske interaktioner i 1. sats. Tydeligst er i den henseende slægtskabet mellem fanfaren t. 11–16 (25–30) og dén i 1. sats t. 125ff., men også det samlede klangbillede i finalens t. 31ff. og coniunctionen i 1. sats fra t. 225 har et vist fællespræg. Endelig er der en specifik relation mellem de to c-mol-motiver: finalens t. 31ff. og 1. sats t. 369ff., som var denne sats' sidste voldsomme, nedbrydende stadium:



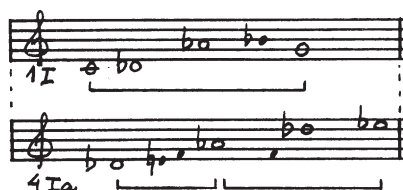
Den næste vigtige bestemmelse for begge temagruppens motivbestanddele – i det flg.: Ia og Ib – er deres fælles egenskab af reformulering af motiver fra 1. sats. Bruckner går i dette tilfælde udover de sædvanlige principper for cyklisk tematik, hvorefter motiver fra tidligere satser dukker op i nodetro eller modificeret skikkelse (denne teknik anvendes dog i satsens altsammenfattende slutning, værkets lapis-stadium). Her, i finalens begyndelse, er relationen mellem Ia og dets forlæg, 1 I h-mtv., strukturelt mere subtil; den er at opfatte som arketype overfor jeg/kompleks-strukturen, men nu i en ny udtale (jfr. den lignende bestemmelse af 1. sats t. 169ff.), nemlig som den arketypiske gestalt bag den opløste 1 I-jegstruktur, set ud fra selvets fremmedartede synspunkt:



74. Göllicher/Auer, IV, 3 s. 21.

Trådene tilbage til 1 I gør sig gældende såvel rytmisk (dobbeltpunkteringer-
nes forekomst) som intervallisk og kurvaturmæssigt (den markante fælles
betydning af lille sekund og lille sekst). Samtidig konstaterer man nogle
faktorer der kvalificerer 4 Ia som potenseret og fremadstræbende i forhold til 1
I – satsen her repræsenterer jo koagulationens fase, den halvdel af forvand-
lingsprocessen hvor energitilvækst finder sted, og jegbevidstheden efterhån-
den bygges op på et nyt grundlag:

Det stigende kvintinterval er tilstede i begge motivernes urlinjer, i 4 Ia dog
potenseret, i form af to stigende kvinter:



Tonalt set indeholder det, med den sekundtransponerede gentagelse, endda
tre kvintskridt i dominantisk retning:



Endelig skal fremhæves 4 Ia's opadstræbende motivaftslutning, der har status
som en art omvendning af 1. sats-motivets tilsvarende del.

4 Ib betegner det første arketype-motivs komplementære, dunkle aspekt.
Tilhørsforholdet til Ia er givet allerede derved at de to motiver har det samme,
ostinate akkompagnement, strygernes »kosak-ridt«; men det kan yderligere
bestemmes ud fra forekomsten af de karakteristiske dobbeltpunkterede ryt-
mer også i Ib, samt – på det dybeste plan – ved fremhævelse af en vis lighed
m.h.t. motivernes harmoniske skelet:

Ia:	<table border="1"> <tr> <td>fis/ges</td><td>- D</td><td>- b</td><td>- Ges</td></tr> <tr> <td>as</td><td>- Fes</td><td>- c</td><td>- As</td></tr> </table>	fis/ges	- D	- b	- Ges	as	- Fes	- c	- As	- es	- Des,
fis/ges	- D	- b	- Ges								
as	- Fes	- c	- As								
		- f	- Es								
Ib:	<table border="1"> <tr> <td>c</td><td>- As</td><td>- f</td><td>- c</td></tr> </table>	c	- As	- f	- c	- Des/f	- G - c.				
c	- As	- f	- c								

Denne – her måske tvivlsomt udseende – beslægtethed bliver senere i satsen
(t. 231ff.) mere evident.⁷⁵

75. Slægtskabet ville være mere fremtrædende med flg. hypotetiske, kadencemæssigt
renere variant af Ia's koloristisk særprægede akkordfølge: fis - D - h - Fis/Ges - es
- Des. Der er under alle omstændigheder ikke tvivl om at Ia er inspireret af
»Gralsmotivet« fra Wagners *Parsifal*:



(fn. fortsætter på næste side)

Modsat Ia er b-delens melodiske retning decideret nedadgående, hvad der umiddelbart lader den fremstå som en reformulering af 1. sats tema III-udspinding (se f. eks. denne sats t. 109–10 (bogst. E) som udledt af t. 103 (105, 107)). Men i lighed med a-delen refererer Ib også tilbage til 1. sats' tema I-gruppe, nemlig til udklangersafsnittene t. 18ff. og t. 40ff.; de er her fortættet til én lang afmattende og afspaltet sammenhæng (finalen t. 40ff.). Lighederne gør sig gældende i de konstitutive melodilinjier og i motivafsnørningernes intervalrum.⁷⁶ Harmonisk er der derimod den forskel (indenfor den fælles sekvensbetonede disposition) at finalens reformulering finder sted i form af plagale kadenceskridt, modsat 1. satsens bidominantkæder i de pågældende afsnit.

Handwritten musical score for three staves. The first staff is labeled "1. t. 18" and "str. 8va". The second staff is labeled "4. t. 40" and "trp.". The third staff is labeled "1. t. 19" and "4. t. 40 (akkomp. cor. F)". The fourth staff is labeled "1. t. 40 str." and "4. t. 40 cor., str. (akk.)". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

hvis transponerede akkordforløb giver denne variant af Ia: (fis) D – h – G – e – D.

Enhedspræget i Ia og Ib fremhæves andetsteds, i T. Waskowska Larsen og Jan Maegaard: *Indføring i Romantisk harmonik I*, Kbh. 1981, s. 319f., som betinget af Ib-delens plagale udklang t. 40ff., der svarer til de plagale storkadencer i Ia-delene.

76. Kurth – som ikke synes at have registreret Ia's slægtskab med »Gralsmotivet« (jfr. forrige note) – gør til gengæld opmærksom på de akkompagnerende kvarters (t. 41ff.) udspring i *Parsifals* gralsklokker. Refererende tilbage til Bruckners omgestaltning af »Gralsmotivet« i Ia kan jeg fuldt ud tilslutte mig Kurths fodnote (*op. cit.* s. 1084): »Eine Verwandtschaft mit den Gralsglocken ist durchaus als Symbol, nicht etwa als »Anlehnung« im Sinne eines unselbständigen Einfalls zu verstehen. Für Bruckner gewann solches Grundsymbol eine umspannende Bedeutung, ähnlich wie Wagner selbst im *Parsifal* das Gralsmotiv der alten Liturgie entnehmen durfte«.

Betragtet i forhold til hinanden (og – sekundært i denne sammenhæng – i forhold til de respektive baggrundselementer i åbningssatsen) betegner de to temadele i 4 I satsens første afbildning af, hvad der i analysen og i den formale proces vil blive nuanceret som det nye sæt af kategoriale indhold: *sulfureale* resp. *merkurielle*, eller energier på hhv. jegets og selvets dimensionale sider. De bestemmende faktorer for denne tilforordning er først og fremmest temadelenes vidt forskellige energetiske beskaffenhed, som Bruckner konsekvent afspejler i de måder motiverne føres igennem på indenfor temagruppen, såvel som i hele den øvrige del af satsen. Men herudover også grundtonaliteten c-mols ansatz – for første gang – på b-delens første tone, og de voldsomme tonalitetsudsving i subdominantisk retning, overfor a-delens fremherskende dur-tonalitet og tonale bevægelse i dominantisk retning. Karakteristisk er dog samtidig at modsætningen på dette plan også rummer et komplementaritets-forhold: thi det dunkle b-element ebber ud i slutttonaliteten C-dur, hvad der viser direkte frem til værkets forklarede slutning, idet denne toneart ikke fikseres under hele den mellemliggende udvikling.

Tema I-kompleksets funktion som udgangspunkt for finalesatsen, forstået som et adskillelsesforløb i lighed med anden del af den individuatoriske forvandleringsproces, består altså i en særdeles tydelig anordning af en arketypisk dobbelthet, der kan føres tilbage på 1. satsens centrale udgangsmotiv. Finalens HT I-kompleks som den helt jegfremmede afbildning af dette centrale udgangspunkt er da at betragte som selve vendepunktet i den samlede formproces. I lyset af denne bestemmelse får da også Bruckners association til »Gralsmotivet« fra *Parsifal* (se note 75) dybere mening: Gralen er specielt et symbol på selvet eller på lapis-tilstanden.⁷⁷

Den videre betydning af dette anlæg i formal henseende fremgår dog først fuldtud gennem en nøjere betragtning af den efterfølgende

Temagruppe II (t. 69–134, bogst. D-I): Tematisk sammensathed; reformuleret *coniunctio* samt begyndende adskillelse (sv. t. 6. måned).

En ting kunne man nemlig efterlyse i satsens HT I-gruppe som manglende: den udtalte sammensathed mellem de kategoriale energier som karakteriserer begyndelsen af forvandleringsprocessens anden halvdel. Sagen er imidlertid at en sådan sammensathed, med efterhånden begyndende differentiation, først vises i temagruppe II.

I starten, t. 69–73, finder man en sidetema-udformning som Bruckner tidligere flere gange har betjent sig af, f. eks. i den 3. symfonis finale, og her med den udtrykkelige idé at skildre en *ambivalens*.⁷⁸

77. »In der deutschen Fassung des Parzival von Wolfram v. Eschenbach ist der Gral ein *Stein* mit wunderbaren Kräften, der Nahrung spendet und ewige Jugend verleiht. (...) Nur dem reinen Menschen erreichbar, insofern auch Symbol der höchsten Stufe spiritueller Entwicklung nach Bestehen geistiger Abenteuer.« *Herder Lexikon der Symbole*, Freib. i Br. 1978, art. *Gral*.

78. III./4., t. 65ff., kombination af polka og messingblæserkoral. »Hier im Haus grosser Ball – daneben liegt der Meister auf dem Totenbahre. So ist's im Leben ... Die Polka bedeutet den Humor und Frohsinn in der Welt – der Choral das Traurige, Schmerzliche in ihr ...« Ernst Decsey, *op. cit.* s. 126.

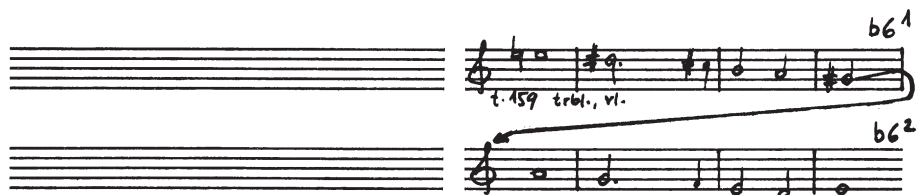
Er kontrasten indenfor sammensatheden ikke så udtalt på det tilsvarende sted i den 8. symfonis finale, er der til gengæld det betydningsfulde ved denne temakerne, at den er sammensat af komponenter hvis urlinjer går tilbage på I-gruppens dobbelttema. Under denne synsvinkel fremstår betydningen af den første temagruppe i finalen som en formel præsentation af selve det dobbeltaspekterede udgangspunkt for adskillelsens / koagulationens fase i den samlede forvandlingsproces, mens den energetiske fase, som både temagruppe I og hovedparten af t-gr. II er indlejret i, først får sit egentlige gestaltungs-mæssige tilsvarende fra begyndelsen af den II. temagruppe.

Dette som sagt hvis man ser bort fra I-gruppen som formuleringen af vendepunktets sted i formprocessen. Som en sidste nuancering af denne egenartet konciperede temagrupper betydning i lyset af conjunctionsprocessen vil det være på sin plads at præcisere, at sammensatheden på det indre plan (den udtalte mangel på differentiation, rent energetisk) vil modsvares i den ydre virkelighed af en udtalt desorienteret, sådan som den karakteristisk todelte temagruppe netop fremtræder.⁷⁹

Sammensatheden i starten på t-gr. II og den heri fortløbende udvikling af nye motiviske gestalter kan, som følge af den merkurielt-flydende brogethed der hersker i dette afsnit, mest overskueligt vises ved en nodemæssig opstilling, hvis progression svarer til adskillelsen fra conjunctio til en relativ tincturform. For tydelighedens skyld fremtræder de eksemplificerede elementer undertiden i skematisk form; af samme grund kan de være anført i transposition. A-kolonnen rummer de sulfureale elementer (Ia-udviklinger); B-kolonnen indeholder de merkurielle (med udgangspunkt i Ib). Et kolontegn mellem de to spalter betegner at de tilhørende motiver klinger i forening, mens additions-tegn betyder at motivet deler sig i en sulfureal og en merkuriel del.

The image displays two columns of musical notation, labeled A and B, representing different thematic elements. Column A contains staves A1, A2, A3, and A4. Column B contains staves B1, B2, B3, B4, and B5. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Transposition markings are present, including 't. 3 con. F', 't. 69 vl. 1', 't. 115 vl. 1 (transp.)', 't. 135 (transp.)', 't. 31 mess.', 't. 69 vl. 2, vla.', 't. 115 vla., vc. (transp.)', 't. 123 vc. (transp.)', and '(transp.)'. A large 'Y' symbol is drawn over staves A1 and A2, and a large 'X' symbol is drawn over staves B1 and B2. A plus sign (+) is placed between staves A4 and B5, indicating a combined or additive relationship. The notation is written on a grand staff with a treble and bass clef.

79. Se C. G. Jung, *Die Psychologie der Übertragung* s. 284-86 (= Studienausg. s. 120-22).



a1 og b1 er de respektive udgangspunkter for den sammensathed der råder i de kontrapunktisk forbundne motivfraser, a2 og b2. Disse to er hver for sig dunkelt identiske med udgangsmotiverne gennem deres urlinjer, hhv. opadgående, udfyldt kvintrum med dur-tonalitet, og nedadgående, udfyldt lille sekst-interval med mol-tonalitet.

Herefter vil det ses at a-delen af det dobbelte HT tidligere end b-delen udvikler sig til forholdsvis klar identitet med udgangsmotivet: Den opadstræbende motivafslutning der sætter sig igennem til sidst i et sekvenserende forløb, t. 111–19 (se markering i a3) har ikke noget tilsvarende i b3-elementet, der stadig kun har en svagt karakteriseret lighed med Ib-motivet. Denne forskel i udviklingstempo viser sig også i de derpå følgende takter, 123ff. (b4), hvor de dybe strygere fortsætter med et endnu blegere b-element, mens derimod a-instansen har fået så megen disponibel energi, at den spontant frisættes i den raketagtige violinlinje – der endda muligvis fortsætter sin flugt i de følgende taktters fuglekvidrende motivforvandlinger (fl., derpå cl.s kontrapunkt til b4-elementet).⁸⁰ En sammenligning med Lambsprincks alkymiske billedserie, figur 7, som netop omhandler 6. måneds forhold i den individuatoriske forvandling, er slet ikke til at komme udenom: De kategoriale energier symboliseres her just ved to fugle, hvoraf »den ene bestandigt forsøger at flyve bort, den anden glæder sig over at blive i reden«!⁸¹ Først langt inde i den senere temagruppe III, t. 159ff., opnår b-udviklingen en klar identitet med det oprindelige forlæg.

Skemaet angiver endvidere, ved b-instansens langt flere udviklingsstadier i forhold til a-elementernes, at dette det mest jeg-fremmede energikompleks stadig er det dominerende, men altså som en trægere, mindre udviklingsduelig, dvs. mindre realiserbar instans (skemaet forts. i eks. 15). Det kommer derfor til at gælde som helhed at adskillelsens proces bliver af langsom art i denne sats; finalen har jo også, med sine 709 takter, henimod den dobbelte varighed af 1. sats. Denne langsomhed svarer imidlertid til en realitet i den individuatoriske forvandlingsproces på dette stadium, hvad der i billedmæssige fremstillinger af det alkymiske opus kan ses vist i form af en snegl.⁸² Den

80. Denne hypotese fremsættes med støtte i Bruckners bemærkning til Göllicher vedr. 8. symfonis instrumentation: »Zum wichtigsten (. . .) gehöre, dass man verstünde, jedes Instrument über seine Grenzen hinaus fortzuführen durch Ersatz mit anderen Instrumenten – z. B. Trompeten durch Oboen und Klarinetten gemischt . . .« (Göllicher / Auer, IV, 3 s. 22).

81. *Individuation* s. 226 (figur 7).

82. *Individuation* s. 227 samt figur 7, s. 226.

egentlige tincturgrad opnås i denne finale først så langt fremme som t. 345, hvilket er så nogenlunde nøjagtig midtvejs i satsen. Og denne udviklings interne stadier går aldeles på tværs af den traditionelle inddeling i ekspositions- og gennemføringsdel (der da også, forståeligt nok, har voldt analytikere vanskeligheder).⁸³

Overgangen fra temagruppe II til III (t. 130ff.) ses klart at repræsentere et sidestykke til det tilsvarende sted i 1. sats (isolation af kromatisk fragment, vl.), ligesom selve tema III har påfaldende ligheder med dét i åbningssatsen: den utraditionelle es-mol-tonalitet; kernemotivets kredsen omkring grundtone og overterts; fri sekundtransposition af kernen; unisono-gestaltning; blæsernes »randlinje« over strygernes takkede kurvatur, og endelig igen fremmedheden i stemningen. Her er det nu bemærkelsesværdigt at der i blæser-konturen optræder et hul (t. 138, tilsv. t. 154, men ikke i senere sammenhænge); meningen hermed forekommer at være en yderligere understregning af pendantforholdet til 1.III.

Denne reformulerede merkurielle agent i formprocessen⁸⁴ spatierer her begge de to urlinjer⁸⁵ ud indenfor det samme motiv (a4 + b5) – det første helt tydelige tegn på at adskillelsen har nået en egentlig tincturform. Ser man på de to korte udviklingsbølger, som konstituerer III-gruppens karnedel (frem til t. 158), fremgår den generelt set progressive, kraftansamlende energiudvikling tydeligt af de respektive bølgeafslutninger: Den første (t. 143–50) har afmatende karakter, både melodisk-linjemæssigt og dynamisk, mens den anden (t. 155–58) i samme begge henseender har et stærkt energiopladende forløb; dette fastslås også af den afsluttende lange luftpause (Bruckner talte selv i sådanne tilfælde om »Atemschöpfen«).

Den derpå følgende hændelse, indførelsen af et koralmotiv, forstås af nogle analytikere (eksempelvis Kurth – jeg formoder i analogi med koralthemaet i slutsatsen af Symfoni nr. 5) som »et fjerde, halvselvstændigt tema«.⁸⁶ Men dette er egentlig vildledende, bl. a. da nærværende korallinjer overhovedet ikke får den betydning som selvstændig faktor, som koralen i den 5. symfoni har.

Formdynamisk og strukturelt er koralen i VIII.4. slet og ret et led i udspaltningen til tinctur. Den første firetaktsfrase er det første eksempel på en klar og isoleret fremtrædende instans indenfor HT I-kategorialiteten (når vi ser bort fra spatieringen i selve temagruppe I); den hører til på b-siden, og til belæg for tingeringens efterhånden stærkere karakter kan yderligere to omstændigheder påpeges: b-instansen får her forøget fylde ved tilføjelsen af endnu en firetakts korallinje – en linje der selv er slutstadium i en gestaltudvikling, der har forløbet parallelt med de i det foregående behandlede vækstlinjer; den

83. Bruckner har formodentlig i konsekvens heraf undladt den sædvanlige dobbeltstregs-markering mellem eksposition og gennemføringsdel.

84. Se note 90 og s. 57.

85. Den første, durpentachordet, er iøvrigt på typisk Brucknersk vis forudvarslet i overgangen til III, vl.1, t. 130–131, – smlg. situationen på tilsv. sted i 1. sats.

86. *op. cit.*, s. 1081.

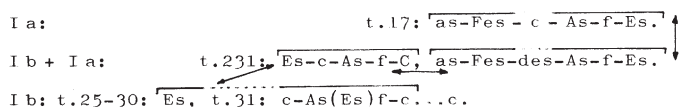
repræsenterer en sekundær elementtransformation, med forbindelse til b-motivet og dette udvikling (b6²–b9 i eks. 15):

Det andet forhold, der skal fremdrages, er en konsekvens af denne forøgede tinctur. Det angår – karakteristisk for formprocessens søvngængeragtige sikkerhed – a-instansens tilsvarende forøgelse af stabilitet og identitet: Denne tilvækst finder sted – efter otte mellemliggende takter (fra bogst. M), hvor koralmotivet atter truer med at falde tilbage i en merkuriet sløret, svagere identitet⁸⁷ – fra fortissimo-udbruddet t. 183 (bogst. N): Rytmen, og den trinvis opadgående slutnings-tertsformel, som stiger til i retning af apoteose, viser med al tydelighed at Ia-elementet nu har krystalliseret sig til en skikkelse af tilsvarende relativ selvstændighed som den, b-elementet umiddelbart forinden kunne fremvise. At disse to musikalske stræk virkelig fungerer som relateret til hinanden på denne måde, underbygges yderligere af den omstændighed at også a-gestalten falder tilbage fra sine uholdbare »inflatoriske højder«, ⁸⁸ hvilket sker i afsnittet mellem bogst. P og Q (t. 215–30), ganske som det var tilfældet tidligere med b-elementet: dynamikken, akkompagnementsmønsteret og instrumentationen er faktorer til belæg herfor.

Men disse korte tilbageslag er parentetiske (og forvirrende!) i den snævre musikalske sammenhæng: de fungerer, rent æstetisk opfattet, som kontrastfelter indenfor et længerevarende udviklingsforløb. I lyset af den individuatoriske forvandlingsproces, derimod, er de specifikt betydningsfulde som indi-

87. Strygernes musik i disse takter betegner for den ostinate dels vedk. en retur til beg. af III (og videre tilbage til t. 123ff.), for den øvrige parts vedk. til den dissocierede kommen og forsvinden af motiver i beg. af II.

cier på tilstande der er typiske for 7. måned, nemlig *inflationstilstande*.⁸⁸ Tincturformen fra tema IIIs begyndelse (urlinje a + urlinje b) resumeres herefter i potenseret grad, nemlig som en tilsvarende addition, men en addition af HT I-kategorialitetens helt klart udspaltede konstituenten: Det er koralens otte takter fra t. 159–66, i noderet (kun transponeret) skikkelse, brudløst føjet sammen med et kondenseret motiv Ia, der efterfølges af en afdæmpet fanfare-afslutning.⁸⁹ Dette er nu et integrativt stadium i den formale proces: det antydes af det markante hornmotiv midt i koralsætningen (t. 234–35), der er en reminiscens fra 2.satsens hovedmotiv og som kommer igen, sammen med motivrepræsentanter for alle tidligere satser, i værkets slutapoteose (t. 679ff.). Men det integrative gemmer sig også på et dybere plan, idet det harmoniske forløb af koralens anden firetaktsfrase (den sekundære b-urlinje) plus det kondenserede Ia-motiv er næsten fuldkomment identisk med det harmoniske forløb i gentagelsen af det oprindelige Ia-motiv (t. 17–30); og dette er en sammenhæng som også det oprindelige Ib-motiv har del i:



Bedømt ud fra en indføling i disse betydningsfulde taktens energetiske forhold (koral, Ia's tilbagekomst som motiv, fanfare-afslutning) er der dels igen tale om en forskydning mellem a og b i a's favør, men dels også om en fortsættelse af den regressive bevægelse, som de foregående afsnits tilbagefald betegnede, – selvom kriteriet herfor, nemlig overlappningen mellem a-motivets akkordrække og koralen som b-repræsentant, ikke just ligger lige for hånden.

En sådan håndgribelig status har til gengæld vægtfordelingen mellem a- og b-instanserne fra dette stadium og videre frem i satsudviklingen. Det er endda dette forhold der afgiver noget af det mest betydningsfulde stof til belæg for opfattelsen af finalesatsen som en symbolsk gestaltning af den individuatoriske genfødselsproces' anden halvdel; nøjere bestemt nemlig den gradvise eksilering af HT-kategorialitetens b-side. (Jeg er ikke vidende om en tilsvarende formløsning i noget andet musikalsk værk der rimeligt lader sig sammenligne med Bruckners 8. symfoni).

Det følgende stræk, fra bogst. S-U (t. 253ff.) betegner b-instansens mislykkede forsøg på, ud fra koralmotivets første firetakts skikkelse, at vinde identitet som tidligere i satsen. – For så vidt virker dette afsnit som en art sidestykke til den modstand, 1. satsens I- og II-temakræfter ydede mod nedbrydelsen i reprisen under første halvdel af den samlede formproces. Afsnittets udklang, med stagnation i takterne 280–84, bekræfter ligheden med repriseafsnittet frem til 1. satsens t. 340 (jfr. s. 45).

88. Se *Individuation* s. 227–229. Evt. også Jung, *Die Psychologie der Übertragung*, s. 311–313 (= Studienausg. s. 147–149).

89. Jfr. satsens t. 11ff., t. 25ff. samt 1. sats, t. 125ff. Tonaliteten er Es-dur, som det var tilfældet i 1. sats samt i gentagelsen af Ia i finalen.

Denne afprøvning af muligheder falder i fire varierede 4-takters formuleringer, fulgt af et afsluttende, sekvenserende stigningsforløb: (1) koralmelodi i understemme, node mod node-sats; (2) i overstemme, men i omvending; (3) i overstemme, men omformet (node mod node-sats); (4) i understemme i omvendt skikkelse og stærkt dækket af et kontrapunkterende overstemme-motiv; endelig (5) opadstræbende sekvensering ud fra teknikken i (4), hvorved et langt tidligere udviklingstrin, nemlig t. 111–22, bringes i erindring!

Hermed tages b-instansen for en stund ud af focus, idet tema III indtræder i eksakt omvendt skikkelse t. 285 (bogst. U). Ser man imidlertid tilbage på ekspositionen af tema III (t. 135ff.), tog denne temagruppe også her over i en sammenhæng hvor b-instansen fremstod som svagt markeret. Igen er nu tema III primært at forstå som et udviklingsbefordrende element, et enzym.⁹⁰ Som i 1. sats og ligeledes tidligere i finalesatsen er det også her netop en typisk merkuriel satslig gestaltning der fører frem mod et skred i den formale udvikling: Fra t. 291 agiteres musikken, først ved en dynamisk stigning, derpå (t. 293) ved tætføring af det motiviske sekvenselement, og endelig (t. 297) ved subito pp-tremolandi og fastholdelse af et et-takts motivforvandlings-element – alt i alt et stigningsforløb der betegner et sidestykke til opspændingen mod den store coniunctio i 1. sats (t. 201ff.), men nu, i henhold til den konsekvent modsatte bevægelsesretning – den stigende – betegnende en kommende tilvækst af energi.

Denne energitilvækst, som går på den nye jeg-instans – i denne konkrete sammenhæng a-delen af HT-kategorialiteten – er ud fra forvandlingsprocessens interne logik imidlertid dialektisk forbundet med en tilsvarende fraspaltning af en række energier – tendenser og muligheder, som man kan kvalificere som »ikke modne til bevidstgørelse« eller »jeg-ubekvemme« ud fra et hhv. mere objektivt og et mere subjektivt anlagt synspunkt. Sikkert er det i hvert fald at jegets bevidsthedsdannelse på ethvert stadium kun er egentlig mulig i form af en selektion af nogle bestemte bevidsthedsmuligheder på bekostning af andre. Disse andre bevidsthedsmuligheder får status af jegets nye kategoriale modpart (i den bevidstheds-kategorialitet der er tale om i den givne sammenhæng) – det kommende skyggefelt –, som jeget senere vil få sit besvær med og derfor vil opfatte som det negative, slet og ret. Sagen er dog reelt den at dette skyggefelt (som alt arketypisk) er nøjagtig lige så meget et »højeste gode«, hvad man som skeptiker måske alligevel vil kunne forstå ud fra at enhver ny forvandlingsproces netop går gennem skyggelaget og dettes endnu mere »negative« undergrund, sådan som første halvdel af coniunctionscyklusen viser det.

90. Denne »neutrums«-instans kan hos Bruckner næsten generelt tolkes som selve den alkymiske »Geist Mercurius«, »duplex Mercurius« som denne opusets vigtigste agent også kaldes. Den generelle spaltethed i primærmotiv og randlinje, samt her motivets dobbeltansigt i skikkelse af urlinjens kvintudslag såvel op som ned fra motivets centraltone (jfr. a-instansens ensidige stigning, b-instansens tilsvarende fald) er bestemmende for denne tydning.

Akkurat af denne grund kan finalens b-side heller ikke forventes at have nogen entydig eller fremherskende »negativ« karakter. Man kan således ikke indvende imod satsens formanalytiske forklaring ud fra den individuatoriske forvandlingsproces' grundmønster, at b-instansen, hvis slutstadium er det nye kategoriale skyggelag, dog midtvejs i formprocessen fremtræder i skikkelse af en koral – en musikalsk arketype der i Bruckners symfoniske totalværk har en klar betydning som symbol på den guddommelige magts realitet og indgriben.⁹¹

Disse omstændelige forklaringer tjener først og fremmest til at rydde forståelsesvanskeligheder af vejen. En af disse er at energiudvekslingen indenfor forvandlingsprocessens reformulerende fase først tematiserer fraspaltningen af jeg-inkompatible indhold (8. måned) og dernæst (i 9. måned) gendanner en stabil jeg-bevidsthed. Hvorfor sker der ikke omvendt først dannelse af et nyt sæt jeg-indstillinger, og så derud fra nye udkast af skygger?

En betragtning af disse faser som led i en vækstproces kan nok forklare denne forståelsesvanskelighed. Støttet af et billede kan man sige at 8. måneds specifikke energiindhold er de vækstkim der ikke er stærke nok til at bryde igennem det ubevidstes skæringsflade med bevidstheden. Set fra den betragtendes sted er det følgelig de mere livskraftige energiers vækst der er de specifikke i processens slutstadium. Og nu tilbage til finalesatsen, som blev forladt på et meget afgørende sted i den musikalske udvikling.

Resultatet af det sidst omtalte energiansamlende stigningsforløb bliver rent satsgestaltungs-mæssigt en nøje analogi til begivenhederne på parallelstedet i 1. sats, bogst. L: en temakollision (t. 301ff., bogst. V). I fig. 2 er den benævnt som *coniunctio*, men det må pointeres at funktionen af dette stræk, også selvom det ganske som på tilsvarende sted i 1. sats falder i tre store bølgeslag, ikke er *coniunction* i samme forstand som dér, og at det slet ikke er udtryk for et tilbagefald til en 6. måneds sammensathed. Funktionen af denne satstekniske *coniunctio* er primært at fuldbyrde adskillelsen mellem de komplementære motiviske hovedindhold i satsen, i form af en utvetydig markering af et energitab hos b-instansen. Underordnet dette forhold, men ligefuldt vigtigt at observere, er selve det satstekniske analogiforhold mellem de to steder i partituret, som Bruckner synes at have sat for at understrege at netop disse to steder er de egentlige vendepunkter i de respektive satser: i 1. sats der hvor nedbrydningen får uigenkaldeligt fat; i finalen det punkt hvor spaltningen i nye kategoriale modsætninger fuldbyrdes.

91. Snarere må man søge såvidt muligt overalt i satsen at erkende de sammensatte kendetegn, som begge HT-enhedens motiviske komplementær rummer, sådan som f. eks. Kurth beskriver a-aspektet, der indeholder »etwas vom Glanz der Choralweihe wie vom Gleissen kriegerischer Naturwildheit, wie denn zwischen beiden auch der Klang der Blechbläsermassen die seltsame Schwebe hält«. Og tilsv. om b-aspektet: »anfangs von einer rauschhaften Naturwildheit, klingt schliesslich das Thema in Töne kirchlicher Weihe aus, und Glockengeläute tönt durch die verrauschende Orgie hindurch.« (*op. cit.*, s. 1083, 1082).

Af formodentlig netop denne grund oplever vi her den motiviske kollision foregå mellem den repræsentant for b-instansen som indledte satsen (retrospektivt forstået nemlig det motiv der blev stillet op t. 31ff. for neutralt og på formel vis at markere, hvad der skulle fraspaltes) og på den anden side det neutrale, rent udviklingsbefordrende, merkurielle tema III. Rigtigheden af denne forklaring, og dette sindrige arrangement fra Bruckners geni, underbygges solidt henimod finalens slutning, hvor genfødslen af det nye jeg indvarsles ved det gamle jeks tilbagekomst og undergang – i skikkelse af 1. sats' I-hovedmotiv!

Forklaringen af den anden faktor i denne coniunction, tema III, har flere nuancer: Dette indgår som modkraft til Ib dels i slet og ret formdynamisk konsekvens af den foregående opspænding til coniunctionen, som tema III jo var ene om at varetage.⁹² Dels, og for det andet, er adskillelsens dynamik endnu på dette sted i processen væsentligst selvets anliggende, hvorfor tema III som den mest jegfremmede instans på den tematiske rolleliste er velanbragt i denne sammenhæng. Rigtignok udelukker denne sidste forklaring ikke logisk berettigelsen af Ia's eventuelle delagtighed i den formale procedure på dette sted (analogt med coniunctionen i 1. sats, men med omvendte fortegn), eftersom jo også denne motivinstans tidligere blev tilforordnet selvets område. Fraværet af Ia-instansen kaster i stedet lys over et andet væsentligt forhold: På intet tidspunkt i denne sats har tema Is komplementære motivdele stået oppositionelt overfor hinanden – kun som kontraster. Når det da heller ikke sker nu, understreger det den grundlæggende forskel der, trods lighed i mange henseender, udmærker finalens formale kraftspil fra 1. satsens: Dennes karakter er voldelig og nedbrydende i en subjektbetonet forstand, mens slutsatsen transcenderer de antagonistiske forhold, der mere end noget andet fremkalder sådanne og lignende prædikater, og fremstår meget længe – længere end til det stadium der her behandles – som en »ren« vækstproces, uden polære modsætninger og uden de subjektbundne identifikationsmomenter der altsammen hører til på det individuelle plan, i modsætning til det kollektive, arketyperiske.

Selve »mod-coniunctionen« med dens tre frigørende veer analyseres let af enhver. Til tydeliggørelse af den specifikke mekanik behøves kun ganske få fingerpeg: I mellemprioriden mellem første og anden bølge (t. 309–22, bogst. W-X) virker det energetiske enzym (tema III) videre alene, som ny energiopladning. Derefter ses det at den resterende del af coniunctionen næsten går sin gang automatisk, idet der for det første kun er to takter imellem den anden og den tredje bølge, og for det andet at tema III-enzymet i anden bølge kun udfolder få kræfter (optræder i stærkt afsvækket form, og alene i vl. mod før i alle træbl.); i tredje bølge er denne tendens ført konsekvent og forstærket videre: III-instansen er nu et rent rudiment, og det er til gengæld Ib-motivet hvis kræfter – i retvending og omvending, node mod node – slider hinanden

92. Jfr. den tilsvarende formale inert i 1. sats.

ned (t. 333–44, bogst. Y-Z). I sine arketypiske skikkelser (f. eks. Ib eller koral) viser b-instansen sig herefter ikke længere.

Dermed er det stadium i forvandlingsprocessen opnået, som i alkymien kaldes »tincturens første grad« og *unio mentalis*: adskillelsen er nu så vidt fuldbyr-det, energien i så stort et omfang tilfaldet den ene instans (a) at en ny virkelighedssituation er nået, nemlig en bevidsthedsudvidelse.⁹³ Denne til-stand manifesterer sig straks, klarest i et forløb præget af en fri strømmen af energi: de foregående hæmmede bevægelsesmønstre med de bestandigt accen-tuerede toner, dobbeltpunkteringernes pansringer og tema IIIs ostinate ryt-meformler afløses af en flydende, ubrudt triolrytme i de akkompagnerende blæsere.⁹⁴ Endvidere er det nu (t. 345ff.) Ia-motivet i sin oprindelige skikkelse – endnu dog uden den triumfale afslutningsformel og fanfare – der agerer uindskrænket, fra t. 368 emphatisk i en imitatorisk sats med tætføring af ret- og omvendinger og i en magtfuld, skinger instrumentation.⁹⁵ Denne markering af identitet og herredømme fortsætter endnu tydeligere efter luftpausen t. 386 (bogst. Aa), hvor b-instansen omgestalter sig i en svag skikkelse, som kontra-punkt i vl. til blæsernes dominerende Ia-motiv:



– b-motivet fremstår her helt enkelt som jeg-instansens nye, underordnede, kategoriale modpart. De to kategoriale parter spiller prøvende op til hinanden i improvisatorisk virkende motivvarianter fra t. 413 (bogst. Cc) – t. 436 (Ee). En enkelt motivtråd i den forbindelse: trp. t. 420–24, obo t. 424–29, cl. t. 430–37, er dog ikke forklarlig endnu på dette tidspunkt – den vil blive belyst i forbindelse med opklaringen af et senere stadium i satsudviklingen (jfr. s. 47–48).

Ia's ekspanderende virke fortsætter fra bogst. Ee i forbindelse med reprisens ansats. Motivet, der er ledsaget af b-modpartens fortsat svagt karakteriserede figurværk, mangler dog i forhold til satsstarten endnu i nogen tid sin afslutningsformel, der hægtes på i det tredje tilløb, t. 462 (mess.). Med fuldstændig-gørelsen gennem denne tilføjelse bruser Ia imidlertid pludselig op i ren akti-visme, idet dette element nu isoleres fra den tematiske sammenhæng (t. 468, bogst. Gg) og giver anledning til et ostinat, sekvenserende stigningsforløb.

93. *Individuation* s. 229–231.

94. Jfr. triolrytmens gradvis tiltagende dominans i 1. sats i takt med nedbrydningen af I-hovedmotivets modstandskraft (dets »fortrængninger«).

95. Spejlingsrelationen til 1. sats, t. 169 ff. er helt uimodsigelig.

Dette fortsætter i grunden lineært helt frem til en gigantisk kraftudladning t. 501 (bogst. II), men der er dog undervejs et »gearskift« t. 480, som er særdeles betydningsfuldt, idet det er resultatet af Ia-afslutningsselementets transformation fra originalsikkelsen (Gg, cor. 1–2, 5–6) via cor. 3–4, t. 476–77 og til horn og 1. trp.s »seks-kvint« – element t. 478–79, der udløser en stærk association tilbage til 1. satsens I-hovedmotiv.



Denne »fanal« bevirker den særlige form for intensitet i satsen, som er karakteristisk for Bruckners formdynamiske gestaltning af en akut krisetilstand: subito-overgang fra stærkeste til svageste dynamiske nuancer i forbindelse med en agitation af det klanglige legeme gennem tremoli.⁹⁶

Hvad betyder nu specielt den pludselige krisetilstand på dette sted i satsudviklingen? Svaret vil blive hypotetisk, men med støtte i det individuatoriske forvandlingsværk lader en forklaring sig finde som forekommer konsistent, også i den formanalytiske sammenhæng:

Det sted i partituret, hvor den store udladning af det foregående stræks ophobede energi finder sted, har Bruckner selv betegnet som »Wasserfall«⁹⁷ (t. 501–19). Jeg vil mene at det er værd at acceptere komponistens association på dette sted, og givtigt at fordybe sig i dette intuitive billede. Vandfaldets betydning som symbol er at transformere et energiafløb fra ét niveau til et andet og at slå bro imellem adskilte niveauer eller positioner. Vandfaldet står dermed for det der i den analytiske psykologi kaldes den *transcendente funktion*, »som er identisk med den konstruktive syntesedannelse mellem bevidstheden og det ubevidste. Den transcendent funktion er derfor den bestræbelse, der er rettet mod virkeliggørelsen af selvet, den psykiske totalitet.«⁹⁸ Det

96. Jfr. også 1. sats, bogst. E, bogst. N, bogst. U; 4. sats t. 297 samt bogst. Rr.

97. Göllerich/Auer, IV, 3 s. 20.

98. Jes Bertelsen: *Ouroboros. En undersøgelse af selvets struktur*. 1974, s. 46f.

viser sig iøvrigt at Jung, i sin udførligste behandling af coniunctionens mysterium, indfører vandfaldet som et specifikt energetisk symbol!⁹⁹

Der opereres her med vandfald-symbolet som nøgle til løsningen af en konflikt eller krise. De positioner, som Wasserfall-momentet i vores konkrete tilfælde formidler imellem, er på den ene side jeg-instansens reformulerede og med tincturen styrkede position, på den anden side dette jeks tidligere, deficiente måde at fare frem på, – signaliseret ved at 1. sats' I-hovedmotiv pludselig skinner igennem finale-Ia-motivets hovedløse stormløb mod tinderne. Og Wasserfall-motivet udligner og formidler såre tydeligt og samtidig dybsindigt ved at betjene sig ostinat af den hovedløse slutformels melodiske omvendning, hvorved der kobles tilbage til prima materia-elementet, ja til hele prima materia-situationen i den samlede formproces!

Denne udlægning af de musikalske indhold og deres funktion i sammenhængen er, afslutningsvis bemærket, ikke fri fortolkning. Den er tværtimod i nøje samklang med tilstande og faremomenter som alkymien og drømmeserie-fænomenologien beskriver omkring dette stadium af forvandlingsprocessen.¹⁰⁰ Vi har at gøre med overgangen fra den kollektive del af værket til den personlige del, eller, anderledes sagt, fra den indsigt-skabende, længere fase – indtil 7. måned – og til de eksistentielle, handlingsafhængige 8. og 9. måneder. Det er i denne sammenhæng slående og konsekvent at Bruckner i samme afsluttende fase af formprocessen indfører motiver og motivstrukturer fra tidligere satser, især fra den primært subjektomhandlende 1. sats.

Med denne analyse af Wasserfall-momentets funktion i formal og betydningsmæssig henseende bliver det også muligt at bestemme funktionen af den tidligere uforklarede melodiske forvandling i slutningen af det improvisatoriske motivspil over Ia/Ib (t. 420–37). Den ses nemlig nu tydeligt at være en anticipation af Wasserfall-motivet, og dette kan forstås meningsfuldt i flere sammenhænge: For det første er der tale om at motivet hører til Ia-strukturens udvikling (og ikke til den kategoriale modpart, b, eller til neutralt akkompagnementsstof); dernæst gælder relationen til Ia's slutformel (omvendingen) og dens bestemmelse: det korrigerende, focuseringen på prima materia, også i denne sammenhæng. Takterne kan derfor udlægges som det reformulerede og styrkede Ia-jeks selvbesindelse efter det foregående forløbs inflationstendenser. Endelig, under synspunktet at Wasserfall betegner den transcendent funktion, får anticipationen her sin logiske og rimelige opfyldelse t.

99. *Mysterium Coniunctionis II*, s. 268: »Der Ausgleich von Gegensätzen ist in der Natur stets ein Prozess, d. h. ein energetischer Vorgang: es wird *symbolisch* in des Wortes eigentlichster Bedeutung gehandelt. Man tut nämlich das, was beide Seiten ausdrückt, so wie ein Wasserfall Oben und Unten veranschaulicht und vermittelt. Er ist in diesem Falle inkommensurable Dritte. Im Zustand des offenen und unentschiedenen Konfliktes treten Träume und Phantasien auf, welche, wie der Wasserfall, die Spannung und die Art der Gegensätze veranschaulichen, damit die Synthese einleiten und in Gang bringen.« (jfr. sst., s. 245).

100. *Individuation* s. 230–233.

437 (Ee): i reprisens indtræden, hvor Ia jo bogstavelig talt »kommer til sig selv«.

I den senere, egentlige Wasserfall-sammenhæng (t. 501ff.) indledes løsningen på en langt større inflationstilstands problem (smlg. den egentlige reprisebegyndelse fra Ee og frem til Wasserfall-udbruddet med den repriseagtige udvikling fra bogst. Z til Ee). Derfor tager det i den senere sammenhæng også en rummelig tid at bremse den inflaterede Ia-torso ned: i takterne 519–39, Kk-Ll, virker motivfragmentets opbrusende kræfter videre. Men at Bruckner virkelig har denne specifikke hensigt, fremgår med al tydelighed af det pludselige skift t. 543 til pianissimo og Tempo primo med ritenuto: Stedet er en underfundig og ganske uventet pendant til t. 215 (bogst. P – observer den identiske instrumentale iklædning og dynamiske overgang), som var et indskud der netop også kompenserede en forudgående inflation (jfr. s. 55).

Men endnu langt mere forunderlig er den efterfølgende udvikling, t. 547ff. (bogst. Mm). Det ses umiddelbart at være den regulære, omend forkortede og modificerede reprise af temagrupper II og derpå III, og betegner derfor et fald tilbage til et stadium af forvandlingsprocessen, som man skulle tro satte en alvorlig begrænsning for det gennemførte analytiske grundsynspunkts holdbarhed.

Det er imidlertid ikke engang nødvendigt i denne sammenhæng at forsvare det pågældende formafsnit ved at henvise til den formale kodex' krav om en relativt fuldstændig reprise. En tilbagevenden på dette sted til stadierne inden *unio mentalis* og den dermed opnåede tincturgrad er nemlig hvad man kan erfare som råd og middel mod den mentale unios overdrevne selvfølelse. Alkymikeren taler i denne sammenhæng om nødvendigheden af en »gentagelse, forøgelse og forbedring af tincturen«, ¹⁰¹ og det er eksakt hvad der finder sted hos Bruckner på dette sted i værket.

Noget andet er så hvad dette indebærer som mere end en operationsformel. Jeg vil besvare det ud fra Jung, som meddeler en generel metode, og derudfra forklare hvordan denne del af arbejdet hænger sammen med den musikalske forvandlingsproces hos Bruckner.

Meningen med tincturens gentagelse, forøgelse og forbedring på dette stadium er at fremkalde selvets energier og få dem til at antage former, hvorigennem betydningen for den personlige eksistens bliver håndgribelig. Den første betingelse for at det kan ske er at jeget, ud fra en given impuls, giver sig selv lov til at åbne sig for selvets »primitive« ytringer og indhold (f. eks. 6. måneds uudviklede sammensathed), som det styrkede jeg er særlig tilbøjelig til at distancere sig fra (f. eks. i form af inflation). Dernæst:

Man hält dann dieses Bild fest, indem man seine Aufmerksamkeit darauf fixiert. In der Regel verändert es sich, indem es durch die blossen Tatsache der Beobachtung belebt wird. Die Veränderungen müssen sorgfältig und fortlaufend notiert werden. Sie spiegeln nämlich die psy-

101. Se *Individuation* s. 230–31, forklaringen til Lambsprinck figur 10.

chischen Vorgänge im unbewussten Hintergrund wider und zwar in Bildern, die aus bewusstem Erinnerungsmaterial bestehen.¹⁰²

Mere behøver ikke citeres vedrørende selve teknikken. Bruckner har tilsyneladende omsat sine dybe erfaringer af coniunctionens hemmeligheder i musikalsk formteknik også i denne repriseovergang. Den igangsættende impuls er den tankefulde overgang t. 543–46. Herfra gås der tilbage til tema II som meditativt objekt, thi det bringes i nøjagtig den skikkelse, som det havde i 6. måned (ekspositionen), – end ikke tonalt ændret, som efter de formale normer; på dette punkt følger Bruckner ellers denne hovedregel. – Temaet forandrer sig, ved forkortelse, og det er her især betydningsfuldt at energitilvæksten til Ia i ekspositionens t. 111–34 (bogst. G-I), inflationens første spire, fuldkommen forsvinder for betragtningen i reprisens efterprøvende arbejde: Der brydes af og gås videre til tema III, der her i reprisen virkelig merkurielt belives og forvandler sig, sådan som Jung beskriver det (t. 583ff., bogst. Pp). Bruckner gestalter dette i form af et regulært fugato-afsnit, hvor der indenfor de tematiske indsatser forekommer en underordnet, rytmisk forskudt, fri tætføring over en tema III-afledning – musikken har i ét og alt kviksølvets flydende og »unaturligt« levende karakter.

At efterprøvelsen og forbedringen af tincturen får ganske afgørende fat i dette afsnit fremgår af andre forhold: Af paukens pianissimo-rullende energiopbygning straks fra starten (dens pauseren t. 601–16 inden ff-udladningen ved bogst. Ss står i dialektisk forbindelse med de øvrige stemmers her påbegyndte energi-akkumulering), og især af det dynamiske skift til krisetilstand (jfr. tidligere specifikationer heraf, s. 61), som finder sted t. 609 (Rr). Denne opspænding fører efter få takter til en *peripeti*, straks efter Ss, og det refererer i alle henseender, også betydningsmæssigt, tilbage til takterne inden bogst. V, hvor tincturen og *unio mentalis* satte sig igennem.

Det er genkomsten af 1. sats' første hovedmotiv – det egentlige jeg-motiv i hele værkets formproces – der er bestemmende for betegnelsen »peripeti« om afsnittet fra t. 618. Motivet kommer igen her, musikalsk-formlogisk for at bane vejen for det nye jeg¹⁰³ i værkets afsluttende apoteose. Men som sagerne stiller sig i den forbindelse, er det umuligt at undlade at forklare denne udvikling dybere og mere nøje.

Meningen med indførelsen af det i eminent forstand personlige jeg-motiv på dette sted har ikke kun implikationer frem mod værkets ende. Den underliggende, dybere funktion står i forbindelse med arbejdet i det foregående afsnit omkring det reprisemæssigt erindrede materiale, idet begivenheden, rent energetisk betragtet, indtræffer som en direkte formdynamisk konsekvens af de foregående taktens opspænding. Skridtet i sig selv og den konkrete motiviske gestaltning markerer under denne synsvinkel at processen nu har åbnet forbindelse til den personlige sfæres konkrete virkelighed, hvis nøgternhed

102. Jung, *Mysterium Coniunctionis II*, s. 268. (Jfr. s. 304).

103. Bruckner ville nok selv sige »jegets forankring i Gud«. Andre benævnelser for realiteten heri kan være »enhed med selvet« og »lapis-tilstand«.

m.v. antydes symbolsk, men såre forståeligt, i form af det gamle jugs motiviske grundskikkelse.

I denne sammenhæng afspejler da Bruckners værk endnu engang den nære og detaljerede overensstemmelse med alle den arketypiske forvandlingsproces' stadiemæssige forhold. Denne kobling af selvets meddelte indsigter til brugbar og anvendt bevidsthed og handling er nemlig forvandlingens sværeste og mest afgørende del.

Alkymien taler symbolsk om *unio corporalis*, foreningen med den kropslige verden, når denne sidste fase beskrives. Jung siger andetsteds følgende mægende ord herom:

Die Wiederverbindung der geistigen Position mit dem Körper will offenbar besagen, dass die gewonnene Erkenntnis wirklich werden sollte. Eine Erkenntnis kann ja ebenso gut suspendiert bleiben, indem sie einfach nicht angewendet wird. (...) Das ist der Crux der Individuation, die allerdings nur vorhanden ist, wenn der Ausweg des »wissenschaftlichen« und anderweitigen Zynismus nicht beschritten wurde.¹⁰⁴

Finalt betraget igen skal det observeres, at 1. sats-motivet klinger ud over en langt udholdt skyggeakkord til C-dur (værkets sluttoneart), og at det derpå forsvinder i endnu en Wasserfall-præget energistrøm (Tt), i nedadgående sekvensering og med intensivering af faldhastigheden fra t. 633.

Dominanttonen G danner orgelpunkt under hele forløbet, som ender stagnerende, via en mat dobbelt-repræsentation af Ib-modparten (se markering i eks. 18), på skyggeakkorden. Denne er her, som i 1. sats, dødssymbol, hvad der understreges af fl., pk. og cb.s »Totenuhr«-monotoni:



Den hele udvikling fra Tt er som én lang, smidig og nuanceret ledsagemusik til indholdet af Lambsprincks figurer 12 og 13, fra hvis udlægning der skal hentes nogle sætninger frem (– anførselstegn indrammer selve den alkymiske tekst, mens resten af citatet er dens udlægning):

På toppen af et bjerg, med udsigt over verden (fig. 12)

»...siger sønnen [= det mentale] til føreren: Jeg vil stige ned til min fader [= kroppen], thi uden mig kan han hverken være til eller leve...«

Den frigjorte livsintensitet, der lader verden stråle i lykkens dærende

104. *Mysterium Coniunctionis II*, s. 246.

skær, vil glemme den egne krop som lyskildens eneste sted. Den fascination, der vinker og smiler i fremmed krop og stof, udgår fra selvets skjul i den egne kropslighed. Det er selvet i den egne kropslighed, der som fader corpus tilbagekalder det i verdsligheden omstrejfende jeg.

(...) »Faderen omfavner sønnen med sine hænder og sluger ham i overvældende glæde, og gør det med selve sin egen mund.« (fig. 13)

Jegbevidstheden ofrer sig selv til selvet i kroppens form. Denne tilstand lader sig i modsætning til *ouroborosmekanikken* [= 5. måneds ofring] ikke beskrive (...) Her under unio corporalis forsvinder bevidstheden ganske. (...) Lambsprinck beskriver derfor kun forsvindingen eller udslukkelser.¹⁰⁵

Og det samme gør også Bruckner kun. Denne forfærdelige tilstand, der »ganske enkelt ikke lader sig beskrive, da beskrivelsens funktion er ophørt«,¹⁰⁶ er imidlertid – her som der – gennemgang til en *genfødsel*, hvor »en ny stærk og smuk fader frembringer en ny søn«¹⁰⁷ (sv. t. Lambsprinck fig. 15 og den individuatoriske forvandlingsproces' afslutning):

Over c-mols tonika og derpå en lang række akkorder, alle af vekslende subdominantisk status (»underklange«), kommer, fra Uu, »Ruhig« (t. 647) og frem til t. 670, akkurat issen af det nye jeg til syne (da det er for lidt til at tale om Ia's temahoved!) – Der presses på i seks forsøg, under stigende dynamik, før, ved Vv, t. 670, temaets første dobbeltpunktering over sekundintervallet markerer forløsningens videre fremadskriden. Stadig går det langsomt fremad i et gentagelsesmønster, men t. 679 (Ww) udløser, ved indførelsen af temaets næste led: det opadgående lille sekstinterval, et pludseligt spring i fødselsprocessens tempo: Tonaliteten lyser blændende op i form af F-dur, som fastholdes mere stabilt, og samtidig går den tematiske integrationsproces i gang med hornenes citat af Scherzo-hovedtemaets fanfare-initial. Sluttonaliteten C-dur nås t. 687 (Xx) efter en kadence, der på betydningsfuld måde kommenterer dobbeltheden i fødslen, spændings- eller vekselvirkningsforholdet mellem fødsel og død.¹⁰⁸ Dette sker samtidig med at det trinvis opadgående afslut-

105. *Individuation* s. 234–235.

106. sst. – Her markerer en lang pause denne bevidstheds-udslukkelse. – De to midtersatser i værket, som ikke har ladet sig inddrage analytisk i det samme individuatoriske forvandlingsforløb som ydersatserne, må hypotetisk repræsentere forskellige udtaler af »den forskelsløse oprindelige enhed« i den maksimalt nedtrykte position.

107. *Individuation* s. 236.

108. Det er bemærkelsesværdigt at hele værkets formale afslutningsforløb har ligeså stor lighed med døds- eller dødsnærheds-oplevelser, sådan som f. eks. Raymond A. Moody har sammenfattet det på basis af 150 menneskers beretninger om disse begivenheder. Til smlg. med det musikalske forløb skal her blandt de faste matricer fremhæves: 1. Toppunkt af fysisk lidelse (t. 637ff.); 2. fornemmelse af (hastig) bevægelse gennem lang, mørk tunnel (t. 633ff., t. 647ff.); 3. møde med slægtninge eller hjælpere (t. 679ff.); 4. møde med et lysvæsen med stærk positiv udstråling (t. 679ff.); 5. en panoramisk, øjeblikkelig gennemspilning af tidligere begivenheder i livet (t. 687ff.). (*Life after Life*. 1975, da. udg. 1977, Borgen).

ningsselement føjes til den tematiske gestalt: Kadencen går, som antydet, fra F-dur til C-dur, og den forløber via 1) F-durs subdominant - $\frac{6}{5}$ (plus slutformlens E som dissonerende forslagstone), samt 2) C-durs dominant - $\frac{4}{3}$ – altså hhv. en meget stærk underklang (både i F-dur, men ganske særlig i forhold til C-dur) og derfra et kæmpespring ud i dominantisk retning (tre kvinter).



På C-dur-stedet kommer finalens fanfare til; t. 697 (Zz) integreres 3. satsens hovedtema-initial (cor. 1-2) og ligeledes, i andre instrumenter, en diatonisk dur-reformulering af 1. sats' hovedmotiv. Således er der nu tilvejebragt en fireleddet cirkularitet, en musikalsk *mandala*-struktur, der illustrerer modsætningernes og forskellighedens ophævelse til enhed.¹⁰⁹ Og til allersidst – unisono gennem hele orkestret – prima materia-elementet, tilsvarende forvandlet til lapis-symbol. Ringen er sluttet, eller bedre måske: den spiraliske forvandlings bevægelse er afsluttet.

Zusammenfassung:

Es ist der Auseinandersetzung mit Bruckners Symphonik, wie sie sich in der bisherigen Forschung äussert, eigentlich nie recht gelungen, die allgemein gespürten und oftmals erörterten geistigen Bedeutungsinhalte dieser Musik mit stimmigen formalen Analysen zu vereinigen.

Von hier aus ergibt sich die Tatsache, dass die Bruckner-Literatur grundsätzlich zerklüftet ist, in eine ästhetisch-wertschätzende Abteilung einerseits, andererseits in eine musikalisch-analytische Sparte von meist sehr traditionellem Gehalt, im Vergleich zu der ersten Kategorie.

Obschon wissenschaftliche Beiträge wie namentlich das Standardwerk von Ernst Kurth über Bruckner (siehe auch Schultz¹⁷ und Barford¹⁹) in theoretischer Hinsicht manche Ansätze zur Überwindung dieser ungünstigen Sachlage darbieten, bedurfte es bis jetzt noch einer praktischen Ausführung der oben erwähnten Aufgabe.

Was gefehlt hat, um die beiden (inner-, bzw. aussermusikalischen) Bedeutungsschichten der Musik analytisch in Einklang zu bringen, ist eine objek-

109. Jfr. Jung, *Die Psychologie der Übertragung*, s. 339–40, (= Studienausg. s. 175–76).

tivere Basis als die, die man in der bisherigen musikalischen Hermeneutik besass.

In der sogenannten Energetik der analytischen Psychologie sieht der Verfasser die Möglichkeit, einen archetypischen Prozess auszuwerten, den man für ein musikanalytisch anwendbares Werkzeug halten kann, weil 1) dieser Grundprozess sich zeitweilig in jeder menschlichen Psyche abspielt; 2) er detailliert beschrieben, sowie reproduzierbar und analysierbar ist; 3) dieser Archetypus bei Bruckner spezifisch konstelliert und wirksam zu sein scheint, und weil endlich 4) der betreffende Prozess signifikante Ähnlichkeiten mit allgemeinen Grundzügen der symphonischen Konzeption im späteren 19. Jahrhundert, und besonders mit Bruckners Werktypus, aufweist.

Der Verfasser hat in der vorliegenden Abhandlung den Versuch unternommen, die neunmonatliche, sogenannte Traum-Schwangerschaft (die Grundstruktur einer zusammenhängenden Traumserie, siehe Fig. 1) als Modell in Relation zu den Ecksätzen in Bruckners 8. Symphonie zu überprüfen. Auch der alkymischen Phänomenologie, einem direkten Seitenstück zum Phänomen der Traumserie, wird eine Rolle zugeteilt, als Referenz für die musikalisch-energetische Analyse.

Gemeinsam für diese, hypothetisch mit einander verbundenen Prozesse – die individuatorischen und den symphonischen – ist ihr auffallender Charakter eines Verwandlungsvorganges. Sie gehen alle von einem subjektiven Problem aus, um schliesslich in Integration und Ganzheit einzumünden (in Symbolik der Wiedergeburt gestaltet), wobei es als ein charakteristisches Merkmal gilt, dass Anfangs- und Endphase spezifisch mit einander verknüpft sind.

In der Analyse (Kap. III) gelingt es, anhand der reich belegten Ausführungen von C. G. Jung und J. Bertelsen³³, sämtliche Stadien in dem archetypischen Wandlungsprozess auch im symphonischen Prozess bei Bruckner nachzuweisen. Dem Verlauf des ersten Satzes entspricht die erste Hälfte des gesamten Wandlungsvorgangs: Auflösung von gegensätzlichen (kategorialen) musikalischen Inhalten, bzw. Energien (1. bis 5. Monat der Traumschwangerschaft); während der Finalsatz sich dem Verlauf der zweiten Traumseriehälfte (5. bis 9. Monat) entsprechend gestaltet: Reformulierung samt neue Zusammensetzung der aufgelösten kategorialen musikalischen Elemente, mit einer Wiedergeburt des allerersten Themas schliessend.

Figur 2

Spejlingsmomenter

i

1. og 4. sats

af

Bruckners 8. symfoni.

