

Altug Ünlü

GUSTAV MAHLERS KLANGWELT

Studien zur Instrumentation



Danksagung

Die Promotion wurde von der Friedrich-Naumann-Stiftung (FNSt) mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie gefördert. Als langjähriger Stipendiat (Grundförderung: 1989-1995; Promotionsförderung: 1995-1998) bin ich der FNSt ebenso zu großem Dank verpflichtet wie der Johanna und Fritz Buch-Gedächtnisstiftung und der Gustav Mahler Vereinigung e.V., die sich an den hohen Druckkosten beteiligt und dadurch eine zügige Veröffentlichung ermöglicht haben.

Für die intensive Betreuung meiner Arbeit danke ich vor allem meinem Doktorvater Prof. Dr. Dr. h.c. Constantin Floros sowie Prof. Dr. Peter Petersen; sie haben mich als Mentoren über mehrere Jahre mit Rat und Tat unterstützt und meinen wissenschaftlichen Werdegang von Anfang an entscheidend geprägt – in allen Fragestellungen, die weit über mein Promotionsthema hinausreichen.

Ferner gilt mein Dank insbesondere meinen Lehrern Prof. György Ligeti, Prof. Dr. Wolfgang-Andreas Schultz, Prof. Dr. h.c. Christoph Hohlfeld, Prof. Dieter Einfeldt und Prof. Dr. Dr. h.c. Werner Krüzzfeldt für zahlreiche Hinweise und Anregungen in meinen Studienjahren, Cornelia Schmidt für streicher-, Thilo Jaques für bläuserspezifische Informationen, Dr. Elke Hertel, Dr. Wolfgang Doebel, Dr. Jan Reetze und Birgit Schmidt für die sorgfältige Korrekturdurchsicht und Steven Wrage für die Umschlagsgestaltung.

Den Musikverlagen Universal Edition, C. F. Peters (C. F. Kahnt), Bärenreiter, Boosey&Hawkes (Bote&Bock) sowie Josef Weinberger danke ich für ihre freundliche Genehmigung, zahlreiche Partiturausschnitte in den Text integrieren zu dürfen.



Gustav Mahler

Bronzebüste von Milan Knobloch, fotografiert von Erika Burk

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
1 MAHLERS MAXIMEN.....	3
1.1 Deutlichkeit	3
1.2 Gesanglichkeit.....	13
1.3 Primat der Melodie.....	22
1.4 Tonglanz	25
1.5 Wechsel und Gegensätzlichkeit	27
2 SPEZIFISCHE KLANGFARBEN UND KOMBINATIONEN	31
2.1 Unkonventionelle Register und Lagen	33
2.1.1 Holzblasinstrumente.....	33
2.1.1.1 Flöte.....	34
2.1.1.2 Oboe.....	40
2.1.1.3 Klarinette	43
2.1.1.4 Fagott	45
2.1.2 Blechblasinstrumente.....	48
2.1.2.1 Trompete	48
2.1.2.2 Horn	51
2.1.2.3 Posaune.....	54
2.1.2.4 Tuba.....	57
2.1.3 Streichinstrumente	59
2.1.3.1 Violine	59
2.1.3.2 Viola.....	61
2.1.3.3 Violoncello	64
2.1.3.4 Kontrabaß.....	69
2.2 Spezielle Spielarten	72
2.2.1 Blasinstrumente	72
2.2.1.1 Dämpfer.....	72
2.2.1.2 Gestopfte Töne	75
2.2.1.3 Flatterzunge.....	81
2.2.1.4 Gehobener Schalltrichter	84

2.2.2	Streichinstrumente	88
2.2.2.1	Flageolette.....	88
2.2.2.2	Dämpfer.....	94
2.2.2.3	Am Griffbrett	97
2.2.2.4	Am Steg.....	98
2.2.2.5	Bartók-Pizzikato	100
2.2.2.6	„Echtes“ Stakkato	102
2.2.2.7	Col legno.....	104
2.2.2.8	Tremolo	107
2.2.2.9	Skordatur	109
2.2.2.10	Glissando	110
2.2.2.11	Auf- und Abstrich	111
2.2.3	Zupfinstrumente.....	113
2.2.3.1	Mediator.....	113
2.3	Neue und neuartige Instrumente	114
2.3.1	Blasinstrumente	114
2.3.1.1	Es-Klarinette.....	114
2.3.1.2	Posthorn	119
2.3.1.3	Tenorhorn	122
2.3.2	Schlag- und Tasteninstrumente	125
2.3.2.1	Pedalpauke.....	125
2.3.2.2	Glocken.....	126
2.3.2.3	Herdenglocken.....	131
2.3.2.4	Hammer	133
2.3.2.5	Rute.....	135
2.3.2.6	Schelle.....	138
2.3.2.7	Celesta	139
2.3.2.8	Klavier.....	143
2.3.2.9	Orgel.....	145
2.3.2.10	Harmonium.....	149
2.3.3	Zupfinstrumente.....	153
2.3.3.1	Gitarre	154
2.3.3.2	Mandoline.....	157
3	SATZTECHNISCHE SPEZIFIKA	163
3.1	Der Satztypus: „al fresco“ und „Feinmalerei“	163
3.2	Stimmaufteilung und Notation	165

3.3	Dynamik.....	168
3.3.1	Orchesterdecrecendo	168
3.3.2	Relative Dynamik	169
3.3.3	Initialmarke.....	171
3.4	Klang.....	172
3.4.1	Klangbreite	172
3.4.2	Klangdichte	173
3.4.3	Reguläre und irreguläre Disposition	175
3.5	Harmonik.....	176
3.5.1	Signaldissonanzen.....	176
3.5.1.1	Der ‚Siebenklang‘ in der <i>Zweiten</i>	176
3.5.1.2	Der ‚Neunklang‘ in der <i>Zehnten</i>	178
3.5.2	Bitonale und ‚bifunktionale‘ Wendungen	180
3.5.3	Septakkorde.....	181
3.6	Form	182
3.6.1	Formaufbau und Klangstärke	182
3.6.2	Formübergänge.....	185
3.6.2.1	Fanfare	185
3.6.2.2	Harfenglissando.....	187
3.7	Bläusersatz.....	189
3.8	Streichersatz.....	193
3.8.1	Solovioline	193
3.8.2	Akkorde.....	195
3.8.3	Akkordbrechungen	198
3.9	Schlagzeugsatz.....	199
3.10	Das Fernorchester und seine Simulation	203
3.11	Orchestrale Effekte.....	207
3.11.1	Orchesterpedal.....	207
3.11.2	Klangfläche.....	208
3.11.3	Orchesterglissando.....	210
3.12	Begleitung der Singstimmen.....	211
3.12.1	Sologesang.....	211
3.12.2	Chorgesang.....	213

4 SEMANTIK DER INSTRUMENTE	219
4.1 Todessymbole	219
4.1.1 Pauke	219
4.1.2 Große Trommel	222
4.1.3 Tamtam	227
4.1.4 Hammer	228
4.1.5 Skordierte Solovioline (Symbol des personifizierten Todes).....	229
4.2 Sinnbilder der Nacht, der Trauer sowie Schreckensbilder	233
4.2.1 Dämpfer.....	233
4.2.2 Gestopfte Töne	235
4.2.3 Englischhorn.....	237
4.2.4 Bartók-Pizzikato	239
4.3 Sinnbilder elysischer Transzendenz	241
4.3.1 Glocken (musica paradiso)	241
4.3.2 Glockenspiel („musica angelica“).....	249
4.3.3 Herdenglocken (Symbol „weltferner Einsamkeit“).....	252
Nachwort.....	257
5 ANHANG	259
5.1 Abkürzungen.....	259
5.2 Legende	262
5.3 Quellenverzeichnis	265
5.4 Indizes	283
5.4.1 Werkindex.....	283
5.4.2 Instrumentenindex	285
5.4.3 Sachindex	288
5.4.4 Personenindex.....	289
5.4.5 Ortsindex	293

Vorwort

In der Forschung wurde Gustav Mahlers Instrumentation bisher nur notdürftig thematisiert. Die Untersuchungen von Anton Schaefer (1935) und von Phillip Chamouard (1978) liegen lange zurück und sind inhaltlich weitgehend veraltet. Auch einige Teiluntersuchungen und Aufsätze von Wesley Luther Hanson (1976), Monika Lichtenfeld (1977), Stefan Mikorey (1982), Gerda Lechleitner (1989) und Sander Wilkens (1989, 1991) entsprechen nicht dem aktuellen Forschungsstand. Die Autoren berücksichtigen kaum (oder zumindest nicht in ausreichendem Maße), daß in Mahlers Briefen und vor allem in Natalie Bauer-Lechners Erinnerungen detaillierte Informationen enthalten sind, die sowohl technische als auch semantische Besonderheiten der Instrumentation betreffen. Nur auf Grund von Mahlers Äußerungen – in Wechselwirkung mit detaillierter Analyse seiner Partituren – sind wissenschaftlich fundierte Erkenntnisse möglich. Viele personalspezifische Phänomene lassen sich anhand autobiografischer Ereignisse verifizieren und in ihrer musikhistorischen Relevanz ergründen. Neben fremden Einflüssen offenbaren sich innovative Eigenarten, die weit in die Zukunft weisen.

Das Buch ist in vier Kapitel unterteilt. Im ersten (einleitenden) Kapitel werden ‚Maximen‘ definiert, die Mahlers Instrumentation entscheidend prägen. Im zweiten Kapitel werden ‚spezifische Klangfarben und Kombinationen‘ erörtert, im dritten hingegen ‚satztechnische Spezifika‘ (personalspezifischer Orchestersatz in Wechselwirkung mit Dynamik, Klang, Harmonik und Form). Das letzte Kapitel ist der ‚Semantik der Instrumente‘ gewidmet: ‚Tod‘, ‚Nacht‘ und ‚Elysium‘ setzen hier die wesentlichen Schwerpunkte.

Als theoretische Grundlage dienen vor allem gängige Instrumentationslehren, deren Terminologie bei Bedarf präzisiert, erweitert und ergänzt wird. Dabei kommt es durchaus zu Eigenprägungen (z.B.: ‚Initialmarke‘). Die zahlreichen Analysen sollen den Blick für orchestrale Zusammenhänge und Problemlösungen schärfen. Der Fußnotenapparat wird u.a. zur kritischen Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur genutzt.

Diese Studie wurde im April 2005 an der Universität Hamburg als Dissertation des Fachbereichs Kulturgeschichte und Kulturkunde eingereicht. Die Disputation erfolgte am 15. Juli 2005.

Prof. Dr. Altug Ünlü



Gustav Mahler (1907)

Eine Fotografie von Moriz Nähr

1 Mahlers Maximen

„Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle“
J. W. v. GOETHE, *Faust*, Teil I, „Nacht“

In ihrer Vielfalt läßt sich Gustav Mahlers Instrumentation nicht auf einen Nenner reduzieren. Bei näherer Untersuchung seiner Partituren (unter Berücksichtigung seiner durch Briefe und Erinnerungen überlieferten Äußerungen) kristallisieren sich mehrere Maximen heraus:

- Deutlichkeit
- Gesanglichkeit
- Primat der Melodie
- Tonglanz
- Wechsel und Gegensätzlichkeit

Der spezifische ‚Mahler-Klang‘ läßt sich häufig auf die hier definierten Maximen zurückführen. Im Verlauf dieser Untersuchung werden sie zunächst in gegenseitiger Ambivalenz umrissen, später mehrmals aufgegriffen und im Kontext in vielen Facetten ausführlich erörtert. Es wird sich zeigen, wie sie Mahlers Orchestersatz bis ins Detail prismatisch durchdringen.

1.1 Deutlichkeit

Unter den Maximen Mahlerscher Instrumentation nimmt ‚Deutlichkeit‘ die höchste Priorität ein. Bereits 1893 offenbart Mahler seiner Freundin Natalie Bauer-Lechner:¹

Was mir nur daran verloren geht, daß ich meine Sachen nicht in der lebendigen Ausführung prüfen kann! Wie viel könnte ich da nicht lernen, bei meiner eigensten Orchesterbehandlung, wie nötig wäre mir das! Im Instrumentieren z.B. trage ich vielleicht manches zu stark auf, aus Furcht, es könnte verloren gehen oder zu dünn erscheinen.²

Etwa drei Jahre später (am 9. Juli 1896) erklärt er ihr:

-
- 1 Zu diesem Zeitpunkt „festigte[...]“ sich zwar in Hamburg „Mahlers Stellung“ als Dirigent, jedoch genoß er als Komponist noch nicht die gebührende Anerkennung; von seinen Symphonien hatte er nur die *Erste* vollendet und aufgeführt; Kurt BLAUKOPF, *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, S. 102-103.
 - 2 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 30.

Das[,] worin ich beim Instrumentieren den Komponisten der Gegenwart und Vergangenheit voraus zu sein glaube, könnte man in dem einen Worte ‚Deutlichkeit‘ zusammenfassen. Daß alles durchaus so zum Gehör kommt, wie es meinem inneren Ohr ertönt, ist die Forderung, zu der ich alle zu Gebote stehenden Mittel bis aufs letzte auszunützen suche.³

15

1.2. Fl.

1.2. Ob.

1.2. Kl. (B)

1.2. Fg.

Kfg.

1.3. Hr.

2.4.

1.2. Trp. (B)

3.

Pk.

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Sgst.

le - ra, mein Schät - zel... sieht her - ab! Ach Bru - der, jetzt bin ich ge - schos - sen, die...

Nb. 1: Mahler, *Revelge* (DKW), T. 15-19 (Auszug)⁴

Wenn Mahler bei Proben und Aufführungen „nicht überall die gewünschte Deutlichkeit erzielt“⁵, nimmt er ausgiebige Korrekturen vor, nach denen die

3 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 62.

4 © Copyright 1998 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

5 Gustav Mahler an Fritz Steinbach [undatiert, Wien, Ende September/Anfang Oktober 1904], GMUB, Nr. 4, S. 206.

Partituren (wie in der *1. Symphonie*) meist „schlanker und durchsichtiger“⁶ werden. Wann immer er sie „zur Harmoniebildung nicht brauch[t],“ entfernt er „Füllnoten“;⁷ der Klang ist zunächst von sekundärer Bedeutung: „Die Instrumentation ist nicht dazu da, Klangeffekte zu erzielen, sondern deutlich zum Ausdruck zu bringen, was man zu sagen hat.“⁸ Sobald Mahler einmal Retuschen vorgenommen hat, sind sie für ihn bei Folgeaufführungen unabdingbar („von höchster Wichtigkeit“⁹). So schreibt er anlässlich einer bevorstehenden Aufführung seiner *5. Symphonie* an Wilhelm Gericke:

Diese Retouchen haben sich in einer vor kurzer Zeit in Wien von mir dirigierten Aufführung sehr bewährt [...]. Es ist nur so in der sehr komplizierten Partitur Klarheit und Deutlichkeit (worauf es mir einzig ankommt) zu erzielen.¹⁰

Im Rahmen seiner Dirigiertätigkeit reicht sein Drang nach ‚Deutlichkeit‘ sogar über eigene Werke hinaus. Nach einer Aufführung der *7. Symphonie* Beethovens berichtet er Natalie:

Du hättest aber auch hören sollen, welche Kraft ich dabei entfesselte, die doch nicht unverhältnismäßig klang, weil die Singstimme¹¹ absolut die Oberhand behielt und auch jede Figurierung, Passage und Verzierung aufs deutlichste und hellste herauskam.¹²

In Mahlers Orchesterpraxis erscheint ‚Deutlichkeit‘ in verschiedenen Formen:

- Die Stimmungswechsel werden semantisch kontrastreich reflektiert; die Ausdrucksintensität verlangt dabei nach adäquaten Klängen und Kombinationen.

Vor den Worten „Ach Bruder, jetzt bin ich geschossen“ verrät im Nb. 1 die ‚homogene‘ Sekundreibung der Trompeten (T. 17) im Anschluß an die ‚heterogene‘ Farbmischung unmittelbaren Textbezug: Mahler wünscht im orchestralen Zusammenhang offenbar besondere Klangschärfe und wählt deshalb ‚Identität‘.¹³ Der übrige Orchesterapparat

6 Gustav Mahler an Richard Strauss [15.05.1894], MSB, M 17, S. 36.

7 NBL, S. 198.

8 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 198.

9 Gustav Mahler an Wilhelm Gericke [undatiert, Poststempel: Wien, 02.11.1905], GMUB, Nr. 1, S. 64.

10 Gustav Mahler an Wilhelm Gericke [undatiert, Poststempel: Wien, 09.12.1905], GMUB, Nr. 2, S. 64.

11 Gemeint ist offenbar die instrumentale Gesangstimme.

12 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 131.

13 Prallen gleiche Klangfarben dissonant aufeinander, ist die Wirkung besonders kraß; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 74.

schweigt (absoluter Kontrast¹⁴), wodurch die Aufmerksamkeit einzig dem Dominantseptakkord gilt. Es ist bezeichnend, daß die Trompeten an keiner anderen Stelle des Lieds im Sekundabstand dissonieren,¹⁴ obwohl sie häufig akkordisch operieren. In T. 18 ist auch die Harmonik ‚bifunktional‘ verschärft: Die Tonika (g-moll) und die Dominante erklingen simultan! (Siehe auch die Abschnitte 3.5.2 und 3.5.3.)

Nb. 2: Mahler, *Symphonie Nr. 1*, 3. Satz, T. 153-159 15

- Die Einzelstimmen streben im orchestralen Klanggefüge stets Transparenz an; der Klang ist im Idealfall das Ergebnis aus autonomen Einzelstimmen.

Die Kantilene der drei Flöten (in ihrem besonders expressiven tiefen Register)¹⁶ erklingt im Nb. 2 17 (T. 153/- sowie T. 154/-) mit dem

14 „[D]ie Anzahl der miteinander schwebenden Teiltöne verringert sich“ „bei weiterer Dissonanzlagerung“; Wolfgang VOIGT, *Dissonanz und Klangfarbe*, S. 177.

15 © Copyright 1967 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

16 Kunitz spricht „von großem, poetischem und elegischem Klangreiz“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 2: Flöte*, S. 10.

hohen Fagott ‚partiell unisono‘,¹⁸ da sonst die 2. Violinen mit dem Melodieprofil¹⁹ den Flötenklang (trotz der Dämpfer) zu sehr absorbierten. Das Fagott hilft indes, nur „den Eintritt etwas hervor[zuh]eben,“ wodurch „der Hörer [...] [sofort] aufmerksam wird,“ die Linie zu verfolgen;²⁰ auch geeignete Dynamikbezeichnungen oder Akzente können solche ‚Initialmarken‘²¹ kreieren!

Um den Flötenklang nicht zu verdecken, verwenden ferner auch die Celli Dämpfer (s. die Originalpartitur), während die Kontrabässe perkussiv pizzikieren;²² der Streicherapparat ist ohnehin ‚unvollständig‘, da die 1. Violinen fehlen – ganz zu schweigen von dem ‚Flüster-ton‘, den alle Begleitinstrumente annehmen. Der Triller auf dem Leitton schließlich (T. 155/–) dient als ‚deutliches‘ Kadenzsignal.

Mahlers Partituren gelingen in der instrumentalen Setzung letztendlich deshalb so vorbildlich, weil er – auch nach jahrelanger Routine im Umgang mit dem Orchesterapparat – eine überaus selbstkritische Haltung bewahrt. Am Neujahrstag 1910 bekennt er in einem Brief an Guido Adler:

Ich brauche eine praktische Betätigung meiner musikalischen Fähigkeiten unbedingt als Gegengewicht gegen die ungeheuren inneren Ereignisse beim Schaffen: und gerade die Leitung eines Konzertorchesters war lebenslang mein Wunsch. Ich bin froh, dies einmal in mei-

17 Mahler vertraute Natalie Bauer-Lechner über die Instrumentation dieses Satzes an: „[A]lles soll dumpf und stumpf klingen, wie Schatten an uns vorüberziehen“; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 175. Siehe hierzu auch die Ausführungen von Constantin Floros; Floros III, S. 38.

18 Wie Rimsky-Korssakow näher ausführt, ist diese Kombination traditionell „sehr selten, außer in den *[T]utti*, wo sie dazu dien[t], die Kraft des Klanges zu erhöhen, nicht aber um eine neue gemischte Klangfarbe zu geben“; das Verhältnis von drei zu eins sichert in diesem Beispiel eindeutig „die Vorherrschaft der tiefen Töne der Flöte“ gegenüber dem hohen Fagott; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 55. Eine optimale Klangverschmelzung ist im tiefen Register der Flöte und im hohen des Fagotts tatsächlich möglich; siehe hierzu die Bemerkungen von Reuter; Christoph REUTER, *Klangfarbe und Instrumentation*, S. 58.

19 Die Sekundreibungen (T. 153-154) zwischen den sordinierten 1. Violinen und der Flöte-Fagott-Kombination (<g¹+fis¹> sowie <f¹+e¹>) fallen aufgrund des Klangfarbkontrasts nicht störend auf: „Was die Hilfsnoten, durchgehende und Wechselnoten anbelangt, so sind mehr gewagte Kombinationen möglich, wenn die Klangfarben verschieden sind und die Bewegung rasch ist“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 74.

20 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 46.

21 Siehe auch Fußnote 124 sowie Nb. 13 und den Abschnitt 3.3.3.

22 Die Kontrabässe würden sonst mit ihren „stark klingenden Obertönen“ die tiefen Flöten verschleiern; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 16).

nem Leben zu genießen (abgesehen davon, daß ich dabei wieder *manches lerne*, denn die Technik der Theater ist eine ganz verschiedene, und ich bin überzeugt, daß eine Menge meiner bisherigen Unzulänglichkeiten im Instrumentieren nur daher rühren [!], daß ich gewöhnt bin, unter dem gänzlich verschiedenen²³ akustischen Verhältnis des Theaters²⁴ zu hören).²⁵

Sogenannte „Unzulänglichkeiten im Instrumentieren“²⁶ sind bei Mahler – wenn überhaupt – doch nur sehr schwer nachweisbar, denn er fürchtet „Mißverständnisse und Entstellungen“ so sehr, daß er alles „sorgfältig“ notiert und sich nicht „auf die Vernunft der Ausführenden“ verläßt.²⁷ Nach genauer Durchsicht seiner Partituren läßt sich vor allem eine Stelle aus seiner 4. *Symphonie* anführen – ein Werk, das er zuletzt noch kurz vor seinem Tod (im Anschluß an eine Aufführung „am 17. Januar 1911 in New York“²⁸) retuschierte.²⁹ Zwei Takte im Vorfeld der „Schlußgruppe“³⁰ des 1. Satzes lassen Zweifel daran aufkommen, ob Mahler genügend Zeit blieb, letztendlich alle Korrekturen in die Partitur einzuzichnen:

Während (ab T. 46/47) das „zweite[...] Seitenthema“³¹ in den geteilten Celli erklingt (s. Nb. 3), deuten drei Klarinetten (T. 47-48) bereits das Thema der „Schlußgruppe“³² an, bevor dieses sich (ab T. 58) vollends entfaltet. Die massive Unisonokopplung des <a> in den Klarinetten, den 2. Violinen, den Violen und dem Englischhorn (T. 47) läßt jedoch im Kontext die nötige Transparenz vermissen:³³ Das Motiv der Klarinetten wird gleich bei seinem Eintritt durch die anderen In-

-
- 23 „[I]m Theater muß der Nachhall [...] gering bleiben, damit man die Schauspieler versteht“; John R. PIERCE, *Klang*, S. 138.
- 24 „Ich fühle mich nicht ganz wohl dabei, meine Symphonie der Akustik eines Theaters [...] auszusetzen“; Gustav Mahler an Franz Wüllner [undatiert, Sommer 1902], GMB, Nr. 311, S. 299.
- 25 Gustav Mahler an Guido Adler [New York, 01.01.1910], GMB, Nr. 430, S. 399.
- 26 Wie Fußnote 25.
- 27 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 41.
- 28 Herta Blaukopf, Anm. zu einem Brief Gustav Mahlers an Emil Gutmann [undatiert, Alt-Steinbach, 15.07.1910], in: GMB, Nr. 450, S. 418.
- 29 Zuvor bestand Mahler vertraglich auf der Einarbeitung der Korrekturen in die Partitur der *Vierten* in der „nach erfolgter Aufführung [...] [am 17.01.1911] endgültig festgestellten Version“; Gustav Mahler an Emil Gutmann (wie Fußnote 28), S. 417.
- 30 Floros III, S. 111.
- 31 Floros III, S. 111.
- 32 Floros III, S. 111.
- 33 Vgl. Mahler. *The Symphonies*. Chicago Symphony Orchestra. Sir Georg Solti (DECCA: 10 compact discs booklet enclosed, 430 804-2).

strumente verdeckt. Für Mahlers Orchestersatz typisch sind hingegen die Sextenparallelen zwischen den Violinen und den Celli (ab T. 47); dieses Verfahren der Parallelführung in Konsonanzen wendet er häufig an,³⁴ um einerseits mehr Klangfülle, andererseits aber auch eine ‚deutlichere‘ Kontur zu erzielen (die ‚Parallelklänge‘ wirken lauter als etwa eine bloße Unisonokopplung!³⁵). Zeitgleich sucht das Motiv in dem tiefen Klarinettenregister³⁶ durch markante Artikulation (Stakkato) und stärkere Dynamik (*mp*) nur vergeblich Transparenz. Ganz im Sinne Mahlers wäre es in diesem Zusammenhang, entweder auf das Orchesterpedal der 2. Violinen (T. 47-48) zu verzichten oder dieses zumindest klanglich so weit wie möglich zu entkräften, denn der Ton <a> zeigt schon durch seine Repetition in den Klarinetten genügend Präsenz.

In vergleichbaren Problemfällen verfuhr Mahler auf ähnliche Weise:

In den Variationen³⁷ der Vierten strich er an einer Stelle, die ihm durch den zu großen Reichtum an Tönen verdunkelt schien, getragene Füllnoten weg, da er sie hier zur Harmoniebildung nicht brauche, die bei dieser feinen, der Miniaturmalerei ähnlichen Führung der Stimmen durch ihre verschlungenen Linien selbst, wie sie sich berühren und treffen, erzielt werde.³⁸

Das von Natalie beschriebene Verfahren ließe sich problemlos auf das Nb. 3 transformieren: Nachdem die 2. Violinen (in T. 47-48) zunächst pausierten, könnten sie ab T. 48/49 auftaktig erneut ins Klanggeschehen eingreifen – analog zum hohen Cellieinsatz (T. 46/47) unmittel-

-
- 34 Chamouard behauptet: „Rarement, des instruments différents ont des parties parallèles, à intervalles de tierce, ou de sixte“ [„Selten haben verschiedene Instrumente parallele Partien in Terz- oder Sextintervallen“; des Verfassers Übersetzung]; Philippe CHAMOUARD, *Caractère et évolution de l'orchestre dans l'œuvre symphonique de G. Mahler*, S. 156; jedoch muß diese Aussage näher differenziert werden: Sie gilt vor allem für den Bläserapparat, weil dort größere Klangfarbunterschiede bestehen. Die einzelnen Streichergruppen sind hingegen in stärkerem Maße ‚klangverwandt‘, deshalb sind im Streicherapparat ‚Parallelklänge‘ (s. Nb. 3) auch zwischen den Gruppen gängig.
- 35 Walter GIESELER, Luca LOMBARDI, Rolf-Dieter WEYER, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 27.
- 36 Wie Kunitz beschreibt, haben die tiefen Töne der Klarinette „keine große Durchschlagskraft [...], so daß sie schon im *mf*-Tutti kaum zur Geltung kommen“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 4: Klarinette*, S. 126.
- 37 Gemeint ist der 3. Satz; siehe hierzu die Ausführungen von Constantin Floros; Floros III, S. 120.
- 38 NBL, S. 198.

bar zuvor. Alternativ könnte auch das pedalisierende <a> (als ‚verlängerter Auftakt‘) beibehalten aber durch die Anweisungen ‚geteilt‘ (1. Hälfte), ‚am Griffbrett‘ sowie geringere Dynamikbezeichnung (*ppp*) gedrosselt werden. Hilfreich wäre (in T. 47-48) zudem eine dynamische Anpassung des Englischhorns (*pp* statt *p* in T. 47-48) oder vielleicht (besser) der Verzicht auf seine Unisonoführung³⁹ mit den Violinen; ferner wäre für den Klarinettenpart die für Mahler typische Anweisung ‚(deutlich!)‘⁴⁰ sinnvoll. Ein solcher Eingriff in die Partitur wäre nur geringfügig und ganz im Sinne Mahlers, weil größere ‚Deutlichkeit‘ erzielt würde. Mahler selbst jedenfalls scheute bekanntlich – sogar in fremden Partituren –⁴¹ Korrekturen dieser Art nicht.⁴²

Die Anmerkungen des Verfassers sind in diesem Zusammenhang instruktiver Natur. Sie sollen vor allem die Sicht auf orchestrale Zusammenhänge und Problemstellungen schärfen und in Mahlers selbstkritische Haltung Einblick gewähren.

Ob Mahler die Einarbeitung der Retuschen in die Partitur (möglicherweise auch in die Einzelstimmen⁴³) der 4. *Symphonie* vollständig durchführen konnte, läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen: Er starb am 18. Mai 1911 in Wien – nur wenige Monate nach der letzten Aufführung dieses Werkes am 17. Januar. Sein letztes Konzert dirigierte er am 21. Februar, als die tödliche Krankheit bereits ausgebrochen war.⁴⁴ Am selben Tag empfing Emil Hertzka (Universal Edition) einen der letzten Briefe Mahlers:

39 Die Sextenparallelen zwischen den hohen Celli und den Violinen (ab T. 47) verfügen im Kontext über ausreichende Klangsubstanz und bedürfen daher keiner Verdoppelung mit anderen Klangfarben. Während die Celli (auf der A-Saite) gruppensolistisch agieren, wirkt die Mischfarbe der Violinen und des Englischhorns ohnehin überflüssig und für Mahlers Orchestersatz in diesem Zusammenhang eher untypisch.

40 Siehe den Kontrabaßpart im Nb. 10.

41 Hans-Joachim HINRICHSSEN, *Gustav Mahler und Hans von Bülow. Zum Problem der „Retuschen“ und ihrer Tradition in Mahlers und Bülows Dirigierpartituren*; in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung*, Nr. 32, Wien 1994, S. 3-17.

42 Wie Alma berichtet, war Mahler bis zuletzt von seinen Retuschen in fremden Partituren überzeugt: „Er legte mir seine retouchierten Partituren von Beethoven, Schumann und die anderer Symphonien ans Herz: ‚Sind viel wert‘, sagte er. ‚Laß sie drucken!‘“; AME, S. 237-238.

43 An Emil Hertzka schreibt Mahler: „Die Fehler in den Stimmen der IV. sind unglaublich! Ich glaube, daß eine neue Auflage unausweichlich ist!“; [undatiert, Eingangsvermerk: Wien, 21.02.1911], GMB, Nr. 464, S. 430.

44 „Am 20. Februar stellte sich wieder Fieber ein, Halsschmerzen, Belag, und Mahler wollte unbedingt am 21. dirigieren“; AME, S. 236.

Bitte, lieber Freund, nur sehr sorgfältig darüber zu wachen, daß meine Symphonien nur mit den Retouchen herausgegeben werden. Die in der IV. haben sich hier prachtvoll bewährt. Das Werk hat einen großen Erfolg gehabt.⁴⁵

Nb. 3: Mahler, *Symphonie Nr. 4*, 1. Satz, T. 43-49 46

Seltsamerweise lag jedoch die korrigierte Partitur diesem Schreiben nicht bei. Ratz bemerkt, daß „[d]ie Rücksendung dieser letzten Fassung [...] sich offenbar infolge der schweren Erkrankung Mahlers in New York“ verzögerte;⁴⁷ möglicherweise hatte aber Mahler noch nicht alle Korrekturen in die Partitur eingearbeitet! Nach der letzten Aufführung am 17. Januar bis zum Ausbruch der Krankheit am 20. Februar blieben ihm für die Fertigstellung der endgültigen Version knapp fünf Wochen. In dieser Zeit arbeitete er jedoch sehr intensiv auch an den Retuschen seiner *5. Symphonie*: „[S]ie mußte faktisch völlig um-instrumentiert [!] werden.“⁴⁸ Nach seinem letzten Konzert am 21. Februar

45 Gustav Mahler an Emil Hertzka (wie Fußnote 43).

46 © Copyright 1963 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

47 Erwin RATZ, *Revisionsbericht*, in: *Gustav Mahler. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band IV*.

48 Gustav Mahler an Georg Göhler [New York, 08.02.1911], GMB, Nr. 463, S. 428.

bis zu seinem Tod am 11. Mai war an einen geregelten Arbeitstag nicht mehr zu denken. Alma beschreibt, daß er „oft verzweifelte“ und „Todesangst“ litt.⁴⁹ Wäre die Partitur der *Vierten* bereits vollständig retuschiert gewesen, hätte sie Mahler wahrscheinlich doch jenem Brief an Emil Hertzka beigefügt. Sie wurde indes durch Alma (jedoch erst nach Mahlers Tod) „dem Verlag übergeben“, deshalb bei dem Druck vorerst nicht berücksichtigt und „geriet [...] anscheinend in Vergessenheit, bis sie von Erwin Stein im Jahre 1929 wieder entdeckt wurde“.⁵⁰

Die bisherige Untersuchung beweist, daß die Maxime ‚Deutlichkeit‘ Mahlers Partituren in vielerlei Gestalt prägt:

- (1) Das Orchesterpedal zur Klangentfaltung sowie „Füllnoten [...] zur Harmoniebildung“⁵¹ sind im polyphonen Kontext eher zweitrangig; Mahler verwendet sie dort in der Regel nur sparsam.
- (2) Führende Einzelstimmen werden bei Bedarf (meist) in Terzen- oder Sextenparallelen zu Schichten geweitet bzw. gebündelt und erhalten so mehr Gewicht und Kontur („Parallelklänge“).
- (3) Mahler erzielt ‚Deutlichkeit‘ durch ‚Kontrast‘: Wenn erforderlich, erklingt eine einzelne Klangfarbe isoliert, während die anderen pausieren („absoluter Kontrast“), oder die Einzelstimmen meiden im polyphonen Kontext ‚heterogene‘ Klangmischungen; die u.a. durch spezielle Spielarten (wie ‚sul ponticello‘, ‚col legno‘ etc.) erweiterte Klangfarbpalette bietet dabei vielfältige Differenzierungsmöglichkeiten.
- (4) Die Stimmen erhalten im Orchestersatz autonome Dynamik und Artikulation sowie rhythmisches Eigenprofil; die Dynamik ist grundsätzlich an die Besonderheiten der Instrumente angepaßt („relative Dynamik“); sie wird neben herkömmlichen Bezeichnungen auch durch die Anzahl der Instrumente und durch spezielle Spielarten (wie ‚mit Dämpfer‘, ‚am Griffbrett‘) reguliert, ferner durch spezifische Register- bzw. Saiteneigenschaften.
- (5) Mahler initiiert gelegentlich Melodielinien markant, damit sie sich sofort Gehör verschaffen können („Initialmarke“; der Anfang erklingt lauter als der Rest); dabei unterstützt er den Eintritt durch eine geeignete Dynamikbezeichnung bzw. einzelne Akzente (z.B.:

49 AME, S. 237.

50 Wie Fußnote 47.

51 NBL, S. 198.

f, *ff*, > etc.) oder auch durch temporäre Verdoppelung mit einer zusätzlichen Klangfarbe (s. auch Fußnote 124 sowie Nb. 13 und den Abschnitt 3.3.3).

- (6) Die Einzelstimmen können im Kontext auch durch Farbeffekte sowie Ornamente (Glissandi, Tremoli, Triller etc.) größere Aufmerksamkeit erwecken. (In Ergänzung s. den Abschnitt 2.2.2.10.)
- (7) Mahler erzielt ‚Deutlichkeit‘ mittels verbaler Anweisungen.

In wissenschaftlichen Untersuchungen von Mahlers Partituren wurde ‚Deutlichkeit‘ oft zur Begründung instrumentationstechnischer Phänomene herangezogen,⁵² wenngleich eine systematische Darstellung bisher fehlte. So wichtig ‚Deutlichkeit‘ auch ist, „das Wesen von Mahlers Instrumentation“ – wie bereits Anton Schaefers postuliert – „charakterisiert“ sie allein nicht.⁵³ ‚Deutlichkeit‘ ist eine der Maximen Mahlerscher Instrumentation, jedoch bei weitem nicht die einzige: Bei genauer Durchsicht seiner Partituren und Aussagen treten weitere Prämissen zum Vorschein, die bisher übersehen wurden.

1.2 Gesanglichkeit

In dem Grundsatz ‚Gesanglichkeit‘ eifert Mahler „alten Meister[n]“⁵⁴ nach.⁵⁵ Welch hohen Stellenwert sie in Mahlers Instrumentation einnimmt, ist vor allem durch Natalie Bauer-Lechner überliefert. Wie so oft vertraut ihr Mahler grundlegende Details an:

Das Wichtigste in der Komposition ist der reine Satz, daß jede Stimme wie beim Vokalquartett [...] gesanglich sei. [...] [D]ie Gesetze, die bei der reinen Führung des Vokalsatzes walten, [müssen] bis in das komplizierte Stimmengewebe des reichsten Orchestersatzes festgehalten werden. [/] Bei mir muß auch das Fagott, die Baßtuba, ja selbst die Pauke gesanglich sein.⁵⁶

52 Siehe hierzu exemplarisch Wilkens’ Ausführungen; Sander WILKENS, *Koloristik in der Instrumentation Mahlers*, in: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, S. 482.

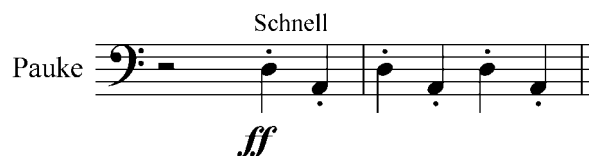
53 Anton SCHAEFERS, *Gustav Mahlers Instrumentation*, S. 22.

54 In einem Brief an Max Marschalk schreibt Mahler: „Auch *darin* habe ich gekrankt. – Wir sind ja alle jetzt vom Klavier ausgegangen, währenddem die alten Meister von *Geige* und *Gesang* herkommen“; [undatiert, Hamburg, 12.04.1896], GMB, Nr. 169, S. 175.

55 „Ausgangspunkt der Ausbildung des Musikers in jener Zeit ist der Gesang“; Joseph MÜLLER-BLATTAU (Hg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, S. 13.

56 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 76.

Dabei vergleicht Mahler das Orchester metaphorisch mit einer „Pflanze“, bei der sich „aus der Grundform des einfachen Blattes das höchste Gebilde, die Blüte [...] und der ganze tausendfach entfaltete Baum entwickelt“.⁵⁷ Der organische Aufbau eines Orchestersatzes, in dem sich idealtypisch aus vielen einzelnen melodischen Linien ein großes Klanggebilde ergibt, könnte wohl kaum treffender umschrieben werden. Zu Recht verweist Mahler paradigmatisch vor allem auf jene Instrumente, die für melodische Aufgaben auf den ersten Blick nur wenig oder gar nicht geeignet erscheinen. In der Tat läßt sich sein Drang nach ‚Gesanglichkeit‘ wohl am besten nachweisen, wenn einzelne Orchesterstellen – vor allem des Baßregisters und des Schlagzeugapparats – näher durchleuchtet werden; gerade diejenigen Instrumente, die traditionell meistens nur eine Begleitfunktion erfüllen oder koloristisch bzw. perkussiv fungieren, avancieren bei Mahler zu Trägern von Melodik und Thematik.⁵⁸ Bei den Streich- und Blasinstrumenten stellt nach seinen Worten „die Tonbildung im Strich und Lippenansatz schon ein gewisses Singen“⁵⁹ dar; sie sind deshalb für melodische Passagen ohnehin prädestiniert – mit einigen Einschränkungen, die jedoch, wie im weiteren Verlauf näher ausgeführt, kompensiert werden können. Mahler selbst betrachtet vermeintliche Mängel⁶⁰ eines Instrumentes als spezifische Eigenarten und nutzt diese bewußt für bestimmte Klangwirkungen und Ausdrucksmomente.



Nb. 4: Mahler, *Symphonie Nr. 1*, 1. Satz, T. 339-440 (Auszug)

Als Melodieinstrument ‚rekrutiert‘ Mahler aus dem Schlagzeugapparat vor allem die Pauke, die unter den Trommeln wegen ihrer bestimmbaren und

57 Wie Fußnote 56.

58 Chamouard behauptet: „Mahler est le premier à considérer les timbales comme des instruments mélodiques“ [„Mahler ist der Erste, der die Pauken melodisch behandelt“; des Verfassers Übersetzung]; Philippe CHAMOUARD, *Caractère et évolution de l'orchestre dans l'œuvre symphonique de G. Mahler*, S. 334; diese Aussage gilt jedoch nur mit Einschränkungen, weil schon L. v. Beethoven (wie hier im weiteren Verlauf genauer beschrieben) die Pauke im Rahmen der ihm zur Verfügung stehenden instrumentaltechnischen Möglichkeiten ‚gesanglich‘ einsetzt (die Pedalpauke stand ihm nicht zur Verfügung; siehe Fußnote 65).

59 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 114.

60 „Gerade sie [die Eigenarten], unter denen sich ein Mangel verbirgt, werden unter der richtigen Hand zu Schmuck und Zierde“; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 27.

variablen Tonhöhe eine Ausnahme bildet.⁶¹ Er vertraut ihr sogar gelegentlich thematische⁶² Aufgaben an.

Schon im 1. Satz der *1. Symphonie* (s. Nb. 4) sind die Schlußtakte von einem auffälligen Soloeinsatz der Pauke durchdrungen. Mahler beachte ihn einst mit den Worten: „Das Thema, welches die Pauke zuletzt hat, findet gewiß keiner heraus!“⁶³

Die fallenden Quarten (<d-A>) sind in der Tat ein diminuiertes Abbild des Anfangs in Transposition (>A-E<; siehe die Partitur ab T. 3). Während das Thema (T. 339/440) zu Beginn der Passage erklingt, pausieren die anderen Instrumente und lenken die Aufmerksamkeit gleich auf das Paukensolo („absoluter Kontrast“).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Pauken' and is in bass clef. It contains three measures of music, each starting with a triplet of quarter notes (F#, G, A) marked with a '3' above the notes and a dynamic marking 'p' below. The notes are followed by rests. The bottom staff is labeled 'Erste Viol.' and is in treble clef. It contains three measures of music, each starting with a triplet of quarter notes (F#, G, A) marked with a '3' above the notes and a dynamic marking 'pp' below. The notes are followed by rests. The key signature is one flat (Bb).

Nb. 5: Mahler, *Symphonie Nr. 5*, 1. Satz, T. 316/317-322

Wesentlich länger erscheint im Vergleich die thematische Passage im Trauermarsch der *5. Symphonie*: Sie umfaßt bereits mehrere Takte (s. Nb. 5); desgleichen schweigt das übrige Instrumentarium!

Da Mahler sich rückhaltlos zu instrumentalmusikalischen Erneuerungen bekennt, führt er die Instrumentalisten bisweilen an die Grenzen ihrer technischen Möglichkeiten: In einem Brief an Emil Gutmann im Zusammenhang mit der Aufführung seiner *7. Symphonie* (am 27. Oktober 1908 in München) fordert er einen „*ganz vorzüglich[en]*“ „Pauker“ und „sehr gute Maschinen-Pedalpauken“.⁶⁴ Mahlers besorgte Haltung erscheint durchaus nicht übertrieben, da die Pedalpauke im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts noch eine Novität war.⁶⁵

61 Hermann ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, S. 94.

62 Bereits Schaefers stellt „die [...] thematische Verwendung der Pauken“ als „[c]harakteristisch“ heraus; Anton SCHAEFERS, *Gustav Mahlers Instrumentation*, S. 65.

63 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 173.

64 Gustav Mahler an Emil Gutmann [undatiert, Wien, Herbst 1908], GMB, Nr. 402, S. 373.

65 „Das System der heute üblichen *Pedalpauke*, bei der die zentrale Spannfunktion durch ein Pedal ausgeübt wird, wurde von dem Dresdner Musiker C. Pittrich gegen 1872 ersonnen und die erste derartige Pauke von dem Dresdner Mecha-

Fanfarenartig⁶⁶ („mit Bravour“) leiten die Pedalpauken den Schlußsatz der 7. *Symphonie* ein (T. 1-2; siehe Nb. 6), in dessen Verlauf sie mehrfach umgestimmt werden müssen (s. auch den Abschnitt 2.3.2.1).



Nb. 6: Mahler, *Symphonie Nr. 7*, 5. Satz, T. 1-2 ⁶⁷

Die Melodiestructur offenbart bei allen hier exemplarisch zitierten Stellen instrumententechnische und klangliche Besonderheiten: viele Sprünge (vor allem Quartan und Terzen) sowie Tonwiederholungen, bei längeren Tönen (s. Nb. 5 und Nb. 6) gelegentlich auch (als Triller notierte) Wirbel. Mahler vermeidet bei ‚absoluten Paukensoli‘ Sekundschritte wegen ihrer mangelnden Transparenz.⁶⁸

Die Melodie liegt oft hoch (s. Nb. 4 und vor allem Nb. 5) – aus gutem Grund, denn in tieferen Regionen, in denen „das Fell [...] sehr wenig gespannt“ ist, hat die Pauke einen „dumpfen Klang“.⁶⁹ Für melodische Passagen sind des-

ker Ernst Queißer gebaut“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 10: Schlaginstrumente*, S. 913.

66 Floros III, S. 206.

67 © Copyright 1960 by Bote&Bock. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

68 Wie Richard Strauss näher ausführt, neigt der Paukenklang in der Tonhöhe generell zur Unschärfe: „Die Gleichgültigkeit, mit der der junge Verdi z.B. im ersten Finale seines ‚Maskenball‘ zu starken Tuttiakkorden die Pauke sogar nicht in die Harmonie passende Töne schlagen läßt, entspricht der praktischen Erkenntnis, daß der Paukenton zu unbestimmt erscheint, um gegen eine geschlossene Akkordmasse selbständig störend zu wirken, ist aber nicht ganz nach meinem Geschmack“; Berlioz-Strauss, S. 397. Kunitz bemerkt hierzu: „Giuseppe Verdi hat in all seinen Werken bis zum ‚Requiem‘ (1874), also bis zur Erfindung der Pedalpauke (1872), immer dann, wenn der Pauker bei einer Modulation oder beim Wechsel der Tonart keine Zeit zum Umstimmen hatte, die Pauken einfach weiter in der bisherigen Stimmung vorgeschrieben [...], und zwar selbst im Piano und in dünn instrumentierten Stellen [Fußnote: ‚R. Strauss [...] erklärt, daß Verdi nur in seinen Jugendopern und nur in starken Tuttiakkorden so verfahren sei. Diese Darstellung ist unvollständig, denn noch in der *Aida* und im *Requiem* enthalten die Paukenstimmen eine große Anzahl völlig unmöglicher Dissonanzen, und zwar auch dort, wo die genaue Tonhöhe der Pauke deutlich zur Geltung kommt.];“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 10: Schlaginstrumente*, S. 917.

69 Berlioz-Strauss, S. 396.

halb höhere Regionen prädestiniert,⁷⁰ während in tieferen die rhythmische Prägnanz Ausgleich schafft (s. Nb. 6).⁷¹

Die Emanzipation der Pauke zum Melodieinstrument erscheint in Mahlers symphonischem Schaffen in einen Entwicklungsprozeß eingebunden: kurze thematische Passagen in der *Ersten*, längere in der *Fünften* und das einleitende Solo im Schlußsatz der *Siebten*. Dabei ist Mahlers Orchestertechnik trotz aller Innovation traditionell verwurzelt: Er blickt auf Vorbilder zurück, weil es schon in der Wiener Klassik auffällige thematische Paukensoli gibt.

Im 2. Satz von Beethovens *9. Symphonie*, mit der Mahler aufgrund seiner Instrumentationsretuschen besonders gut vertraut war (s. auch Fußnote 42), erfüllt die Pauke eine durchaus vergleichbare Funktion wie im bereits zitierten Kopfsatz von Mahlers *Erster* (s. Nb. 7, beachte auch die Ausführungen in Fußnote 58). In dem prototypischen Beethovenbeispiel geht die Solopauke (T. 5) mit dem Thema gleich zu Beginn des Satzes eine klangliche Symbiose ein: Sie intoniert die Terz⁷² des gebrochenen d-moll-Dreiklangs⁷³, der in dieser bedeutsamen Konstellation im Verlauf des Satzes mehrfach einprägsam aufgegriffen wird.⁷⁴

-
- 70 Hinsichtlich der hohen Stimmung der Pauken berichtet Natalie Bauer-Lechner im April 1899 von Mahlers sarkastischen Äußerungen: „[D]amit die Pauken die hohe Stimmung in seiner Dritten aushielten, werde er in seiner Blutrünstigkeit stets mehrere Musiker (zur Strafe für ihr elendes Musizieren) vor der Aufführung seines Werkes schlachten und mit ihren Häuten die Pauken überziehen lassen; doch könnten auch Kritiker ihre Felle dazu hergeben, da – Ochsenhäute dieselben Dienste täten“; NBL, S. 133.
- 71 Voss beschreibt, wie auch Richard Wagner die hier aufgeführten besonderen Klangeigenschaften der Pauke nutzt: „Die Pauke mit ihren dunklen und dumpfen Tönen dient Wagner fast ausschließlich der Veranschaulichung dunkler Mächte, der Nacht, des Undurchschaubaren und Unheimlichen. Die Tatsache, daß der Paukenton sehr diffus ist und es mit zunehmender Tiefe immer mehr wird, steigert seine Fähigkeit, sinnfällig den genannten Phänomenen zu entsprechen“; Egon VOSS, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, S. 221.
- 72 Der Ton <f> liegt auf der Pauke sehr hoch, der Klang ist wegen der hohen Spannung des Fells relativ präzise (offenbar kannte Beethoven die Klangeigenschaften der Pauke sehr genau; s. dazu auch die Ausführungen von Erpf; Hermann ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, S. 95).
- 73 Der deszendente gebrochene d-moll-Dreiklang entspricht übrigens dem Themenprofil des 1. Satzes (s. T. 16/17-19 in der Originalpartitur); damit sind 1. und 2. Satz thematisch miteinander verflochten.
- 74 Siehe z.B. T. 195-204 in der Originalpartitur.

Timpani
in

Molto vivace $\text{♩} = 116$

Violini I

Violini II

Violen

Violoncelli
e Bassi

Nb. 7: Beethoven, *Symphonie Nr. 9*, 2. Satz, T. 1-6 (Auszug)⁷⁵

Der Kopfsatz von Beethovens *Fünfter* enthält melodische Passagen der Pauke (s. T. 313/314 sowie T. 321/322 im Nb. 8) in motivischer Korrespondenz mit den tiefen Streichern (T. 317/318): Das Pauken-solo ertönt dort stets in jener Phase, in der die Streicher pausieren; da auch die tiefen Blasinstrumente (die Fagotte) ausschließlich in oberen Regionen timbrieren, vertritt die Pauke äußerst transparent das Baßregister. Die spezielle Klangwirkung würde sich im unmittelbaren Ambiente anderer Klangfarben nicht so plastisch einstellen.

Im Trauermarsch der *Eroica* schließlich (s. Nb. 9 und Nb. 125) wurde der einzelne Paukenton⁷⁶ (T. 238) in seiner charakteristischen Todessymbolik bisher übersehen,⁷⁷ die Mahler zu jener Solopassage im Kopfsatz seiner *Fünften* inspiriert haben muß (s. Nb. 5 und ergänzend auch die Ausführungen über die Todessymbolik der Pauke im Abschnitt 4.1.1).⁷⁸

Bei näherer Hinsicht offenbart also Beethovens Instrumentationskunst durchaus einen ausgeprägten, revolutionären Klangsinn,⁷⁹ den Mahler teilwei-

75 © Copyright 1996 by Bärenreiter-Verlag. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

76 „Die Ultima der letzten Cadenzwiederholung wird T. 238 nur noch von der Pauke *pp* angedeutet“; Christoph HOHLFELD, *Schule musikalischen Denkens. Teil 3*, S. 127.

77 „Beethoven ist allem Anschein nach der erste Komponist, der den Trauermarsch [...] in das Gebiet der [...] Instrumentalmusik einführt“; Constantin FLOROS, *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik*, S. 87.

78 Wie Natalie Bauer-Lechner beschreibt, verband Mahler mit dem Trauermarsch der *Eroica* eine besondere Affinität: „Dann führte uns Mahler den zweiten Satz bis ins Mark und Bein erschütternd vor, daß man die Leichenfeier des Heros Schritt vor Schritt anschaulich, in ihrer ganzen Wucht und Tragik, an sich vorbeiziehen sah“; NBL, S. 112.

79 Paradigmatisch ist auch das Paukensolo zu Beginn von Beethovens Violinkonzert.

se in seine persönliche Musiksprache transformiert. Dabei nutzt er instrumententechnische Innovationen.

Nb. 8: Beethoven, *Symphonie Nr. 5*, 1. Satz, T. 310-322 80

Traditionell unterliegen (neben der Pauke) auch andere Instrumente des Baßregisters, von denen Mahler im oben angeführten Zitat exemplarisch das Fagott und die Tuba erwähnt, als Melodieträger erheblichen Einschränkungen: Der Kontrabaß gilt, sofern er nicht mit anderen Klangfarben gekoppelt wird, für melodische Aufgaben als gänzlich ungeeignet –⁸¹ vor allem in tieferen Regionen seiner Tonskala, da dort Tonhöhenveränderungen besonders undeutlich wirken.⁸²

80 © Copyright 1999 by Bärenreiter-Verlag. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

81 Eines der wenigen Gegenbeispiele findet sich in der Schlußphase des *Andante con moto* der *Unvollendeten* von Franz Schubert – ein Werk, das Mahler sehr schätzte. In T. 307-308 spielt der Kontrabaß eine melodische Schlußfloskel, die zuvor viermal in den übrigen Streichern erklingt. Der Tonhöhenwechsel ist in diesem Beispiel deshalb ‚deutlich‘, weil er Sprünge aufweist (s. hierzu die Originalpartitur); genauso wie auf der Pauke wirken auch auf dem Kontrabaß Sprünge melodisch besser als Schritte. Zudem prägt sich das Motiv unmittelbar zuvor (T. 299-306) mittels Wiederholungen stark ein und ist deshalb dem Zuhörer ohnehin schon vertraut. Wie durch Natalie Bauer-Lechner überliefert, bemerkt Mahler zur Partitur der *Unvollendeten*, sie sei „so genau und sauber bezeichnet, daß sie jeder halbwegs tüchtige Leiter aufführen kann“; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 153.

82 Siehe hierzu auch die Ausführungen von Rimsky-Korssakow; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 44. Wie Kunitz erläutert, wird „[b]ei

Nb. 9: Beethoven, *Symphonie Nr. 3*, 2. Satz, T. 238-247 83

Parallel zu den übrigen Streichern „am Steg“ ertönt die Kantilene im Nb. 10 auf den Kontrabässen gruppensolistisch. Die Anweisung „(deutlich)“ für den Kontrabaßpart verlangt größtmögliche Transparenz. Der prägnante Rhythmus der Kontrabaßgruppe in motivischer Korrespondenz mit dem gedämpften 1. Horn setzt sich gegenüber den „schillernd[en][,] [...] glitzernd[en]“⁸⁴ Liegetönen „am Steg“ klanglich kontrastreich ab. ‚Deutlichkeit‘ wird hier durch ‚Gegensätzlichkeit‘ erreicht! Würden auch die übrigen Streicher melodisch agieren, würde die Linie der Kontrabässe die nötige Transparenz verfehlen.

Die Kontrabaßstimme artikuliert sehr markant: Der ständige Wechsel zwischen Staccato und Tenuto schafft ein individuelles Profil. Wenn bestehende Konventionen nicht eingehalten werden, bedürfen die einzelnen Parameter offenbar einer adäquaten Anpassung. Kontinuierlich reduzierter Tonhöhe und Dynamik des Kontrabaßparts stehen immer weniger Liegetöne gegenüber, bis das auskomponierte Decrescendo bei Z. 12 den nächsten Abschnitt einleitet.

Verwendung des *Dämpfers*“ „der Klang der tiefsten Saiten des Kontrabasses präziser, da der Dämpfer (durch Verhinderung der Vibrationen des Steges) die den Oberklang der Töne verwirrenden Funktionen des Korpus [...] abschwächt“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 13: Violoncello/Kontrabass*, S. 1475.

83 © Copyright 1997 by Bärenreiter-Verlag. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

84 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1258.

274 Nicht eilen

1. 2. Fl. *pp*

3. 4. *p*

1. Cl. in B *pp*

1. Horn in F *mp hervortretend* mit Dämpfer *dim.* *pp*

Hfe. *p*

2. S.-Vl. *pp* Nicht eilen *Gehalten* *p* *grazioso* *espress.*

1. Vl. *pp* am Steg *12*

2. Vl. *pp* am Steg

Vla. *pp* *grth.* am Steg

Vcl. *pp* am Steg *arco*

Cb. *p* (*deutlich!*) *dim.* *ppp* *12*

Nb. 10: Mahler, *Symphonie Nr. 4*, 2. Satz, T. 274-283 85

In seinem Bestreben nach ‚Gesanglichkeit‘ setzt Mahler auch den Gebrauch der Ventile bei Blechblasinstrumenten voraus,⁸⁶ da die „Unvollkommenheit der Naturinstrumente“ (aufgrund der lückenhaften Obertonreihe) zu „Unsauberkeiten und Aushilfsverfahren“ sowie „Nachlässigkeiten und Unreinlichkeiten in der Stimmführung“ führen würde.⁸⁷

Der Grundsatz ‚Gesanglichkeit‘ bedeutet nicht ‚Singbarkeit‘. Mahlers Melodik ist (anders als Schaefers behauptet)⁸⁸ von technischen und klanglichen Beson-

85 © Copyright 1963 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

86 Zwischen der Einführung der Ventile bei Blechblasinstrumenten und der Entwicklung der Pedalpauke besteht ohnehin ein Zusammenhang: Wie Kunitz beschreibt, werden die Pauken traditionell „durchweg mit den Naturhörnern und Naturtrompeten kombiniert“; „durch die Erfindung der Ventile für die Hörner und die Trompeten (1813)“ wird die chromatische Stimmführung begünstigt; die Pauke wird also historisch dem neuen klanglichen Umfeld im nachhinein technisch angepaßt; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 10: Schlaginstrumente*, S. 912-913.

87 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 76.

88 Anton SCHAEFERS, *Gustav Mahlers Instrumentation*, S. 34-35; wie so oft beruhen Schaefers Ausführungen auf Fehlinterpretationen: Er folgert aus Mahlers Äuße-

derheiten einzelner Instrumente geprägt: „Nur am richtigen Platze und in seiner völligen Eigenart darf jedes Instrument verwendet werden.“⁸⁹ Da die menschliche Stimme nicht über die Geläufigkeit eines Instruments verfügt, sind vokale Passagen grundsätzlich anders konzipiert als instrumentale, wenngleich es in der Praxis durchaus Übereinstimmungen bzw. Annäherungen gibt.

Unter ‚Gesanglichkeit‘ versteht Mahler offenbar etwas anderes:

- Die Töne unterliegen im Zusammenhang einem übergeordneten melodischen Spannungsbogen,

oder:

- Sie sind zumindest motivisch oder thematisch eingebunden.

1.3 Primat der Melodie

Wie Natalie berichtet, gelingt Schumanns *1. Symphonie* unter Mahlers Leitung vorzüglich. Mahler selbst führt die hohe Qualität der Darbietung vor allem auf die differenzierte Dynamik zurück:

Das macht, weil bei mir die führende höchste Stimme immer die stärkste ist, was so oft durch schlechte Instrumentation oder Ausführung verwischt wird, denn sowie die Mittelstimmen stärker sind, klingt es ordinär.⁹⁰

„Mahler hatte die Partitur und darnach alle Stimmen aufs minutiöseste bezeichnet“.⁹¹ Ähnliche Aussagen sind auch von anderen Aufführungen bekannt: In Beethovens *Siebter* erzielt er trotz großer „Kraft“ ein differenziertes Klangbild, „weil die Singstimme absolut die Oberhand beh[ä]lt“;⁹² in Bezug auf *Pastorale* spricht er vom „Festhalten der melodischen Linie“: „[D]ie gesanglichen [...] Stellen [...] [müßten] auch wirklich in jedem Augenblick zum Ausdruck, zur vollen Gestaltung kommen“.⁹³

In Mahlers eigenen Werken stellen Gesangspassagen insofern Präzedenzfälle dar, als dort über den hohen Stellenwert der Singstimme kein Zweifel herrscht: Mahler fordert von dem Orchester in der Regel größte Zurückhal-

rungen über ‚Gesanglichkeit‘ (s. Fußnote 56) irrtümlich „ein immer stärkeres Abstrahieren der Melodik vom Material der Instrumente, ein Loslösen von stofflicher Gebundenheit.“

89 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 62.

90 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 129.

91 NBL, S. 129.

92 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 131.

93 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 41.

tung („Die [...] Solostimmen [...] müssen sehr stark über das Orchester dringen, dieses hat sich der größten Diskretion zu befleißigen“⁹⁴). Gelegentlich fügt er auch eine entsprechende Anmerkung in die Partitur ein.

321 15 Immer dasselbe Tempo

Pauken

Erste Viol. *molto espr.*

Zweite Viol. 1 2 3

Violen

Bässe *pizz.*

Nb. 11: Mahler, *Symphonie Nr. 5*, 1. Satz, T. 321-328 95

Zu Beginn des 4. Satzes der 4. *Symphonie* notiert er: „Es ist von höchster Wichtigkeit, dass die Sängerin äusserst diskret begleitet wird“. Die nähere Untersuchung der Partitur offenbart einige für Mahlers Orchestersatz typische Besonderheiten (s. die Originalpartitur): In vielen Passagen (ab T. 12) ‚flüstern‘ die Instrumente (*pp*, *ppp*); die Klarinetten verharren (T. 15-30) in ihrem tiefen Register ohne nennenswerte „Durchschlagskraft“⁹⁶; das perkussive Streicher-Pizzikato (T. 12-28) verschafft klangliche Transparenz; der Streicherklang erscheint durch Teilung dezimiert (T. 63-65)⁹⁷ oder – wie die Hörner (T. 33-34) – mittels Dämpfer gedrosselt (T. 21-24). Sofern einzelne Instrumente aus dem Klangbild reliefartig hervortreten, agieren sie melodisch oder motivisch: Einige Farben leuchten nur kurzzeitig auf und ‚verglimmen‘ (s. die 1. Flöte in T. 25-27 „etwas hervortretend“ oder das *mf* des Englischhorns und das *f* der Oboe in T. 16/17).

94 Gustav Mahler an Julius Butths [Wien, 25.03.1903], GMB, Nr. 315, S. 302.

95 © Copyright 1964 by C. F. Peters. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

96 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 4: Klarinette*, S. 126.

97 Umgekehrt, an besonders wichtigen Stellen, an denen die einzelnen Streichergruppen akkordisch agieren, verbietet Mahler ausdrücklich eine Teilung; so z.B. gleich in der Anfangsphase des Kopfsatzes der 5. *Symphonie*; s. die Anweisung „nicht teilen!“ vor T. 13 in der Originalpartitur.

Der ‚Primat der Melodie‘ ist ein elementarer Grundsatz, der sich in Mahlers Partituren nicht nur in vokal, sondern auch in ausschließlich instrumental geprägten Passagen offenbart.

Anders als in herkömmlicher Orchesterpraxis üblich sind die begleitenden 2. Violinen im Nb. 11 dreigeteilt und deshalb den melodieführenden ersten klanglich untergeordnet.⁹⁸ Da die Violoncelli fehlen, ist der Streicherapparat ohnehin ‚unvollständig‘ – folglich klangreduziert; die Kontrabässe pizzikieren dezent, während die Violen in ihrer dialogischen⁹⁹ Zweiteilung mit der Kantilene der 1. Violinen korrespondieren. Nachdem das Paukensolo unmittelbar zuvor vermutlich (symbolisch) den Tod verkündet hat (s. Nb. 5), wirkt der radikal dezimierte Orchesterklang im Anschluß zunächst wie ein stiller Trauergesang (s. auch Fußnote 78 samt entsprechender Textstelle). Den 1. Violinen ordnet Mahler im Kontext geringere Dynamik (*ppp*) zu, da die Ausdrucksbezeichnung ‚molto espr.[essivo]‘ möglicherweise exzessive Klangergebnisse zeitigte: Mahler ist davon überzeugt, ‚daß alles, was man an Vortragszeichen macht, zu gewaltsam ist: das forte zu sehr forte, das piano zu sehr piano‘¹⁰⁰. Deshalb entscheidet er sich gelegentlich für scheinbar widersprüchliche Anweisungen. Um ein ‚kultiviertes‘ Klangbild zu erhalten, ‚zähmt‘ er zudem häufig in introvertierten Passagen den von Natur aus dominanten Klang der tiefen Streicher durch Teilung oder Dämpfer, so daß ‚die untere Stimme nie stärker als die obere sei‘¹⁰¹.

Auch im Nb. 12 (T. 205-209) ist die Hegemonie der melodieführenden Oberstimme kaum zu verkennen: Im Unisono vereinte erste und zweite Violinen bestimmen weitgehend das Klangbild, in dem die Mittelstimmen in jeweils geteilten Violen und Celli geringere Klangintensität zeigen.

98 Traditionell würden die Einzelstimmen gleichmäßig auf die Gruppen des Streicherapparats verteilt: 1. und 2. Violinen, Violen, Celli (und Bässe).

99 Chamouard widmet dem Dialog der Instrumente – unter der Überschrift: ‚Les dialogues instrumentaux‘ – einen separaten Abschnitt; Philippe CHAMOUCARD, *Caractère et évolution de l'orchestre dans l'œuvre symphonique de G. Mahler*, S. 176-184; dialogisierende Passagen gelten der Maxime ‚Wechsel und Gegensätzlichkeit‘.

100 ‚Jede Bezeichnung zu stark‘; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 195.

101 ‚Eine der Hauptsachen beim Musizieren, gegen die am meisten gesündigt wird, ist, daß die untere Stimme nie stärker als die obere sei, wodurch die Melodie zerstört, die musikalische Klarheit und Verständlichkeit aufgehoben wird. Und da die untere Gesangsstimme oder das tiefere Instrument zumeist stärker und kräftiger ist, als die höher gelegenen Töne der Stimme oder des zarteren Instrumentes, so wird man es neunzig unter hundert Malen hören, daß die Begleitung die Hauptstimme übertönt‘; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 114.

Offenbar wendet Mahler bewußt mehrere instrumentationstechnische Verfahren an, die der Melodie nachhaltig Rückhalt bieten:

- (1) Die Begleitstimmen sind in Relation zur melodieführenden Stimme stets leiser; dabei nutzt Mahler neben herkömmlichen dynamischen Bezeichnungen (wie *p*, *pp*, *ppp*) zusätzlich spezielle Register, Saiten¹⁰² und Dämpfer, darüber hinaus die streicherspezifischen Spielarten ‚am Griffbrett‘ (‚sul tasto‘) sowie ‚pizzicato‘. Zudem schwächt er den Klang (falls erforderlich) durch Teilung¹⁰³ (‚divisi‘), durch Auslassung (‚tacet‘) oder durch temporäre Verkleinerung der Gruppe. („Will ich, daß eine Stimme zurücktrete, so dürfen, je nach Bedarf, nur ein, zwei oder drei Pulte daran. Erst bei voller Kraftentwicklung werden alle beschäftigt.“¹⁰⁴)
- (2) Die melodieführende Stimme erfährt hingegen bei Bedarf angemessene Unterstützung, wenn im Kontext traditionelle Lautstärkebezeichnungen allein nicht genügen: Neben einer größeren Anzahl der Instrumente verlangt Mahler gelegentlich, daß die Musiker im Stehen musizieren sollen, speziell bei Bläsern schreibt er die Sonderspielart ‚gehobener Schalltrichter‘ vor;¹⁰⁵ bei den Streichern setzt er die äußeren Saiten mit größerer Intensität ein und meidet die mittleren. („Niemals nehme ich dort, wo es sich um leidenschaftlichen Ausdruck handelt, die Mittelsaiten, die nicht recht klingen.“¹⁰⁶)

1.4 Tonglanz

Dank Natalie Bauer-Lechners sorgfältigen Aufzeichnungen ist ein bedeutender Kunstgriff aus Mahlers Orchesterpraxis überliefert. Am 3. Dezember 1899 teilt er ihr mit:

102 „[B]esser sind [...] [die mittleren Saiten] bei leisen, verschleierte[n] und geheimnisvollen Stellen“; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 62.

103 „Wenn man die ersten oder zweiten Violinen zur Hälfte geteilt spielen läßt, so macht das sicher den Klang der Melodie schwächer, weil die Zahl der Spieler um das Doppelte kleiner ist“; Nikolai Rimsky-Korssakow, *Grundlagen der Orchestration*, S. 48.

104 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 41.

105 Eine „Anmerkung“ im Schlußsatz der 1. *Symphonie* (T. 656/657) lautet: „Von hier an [...] bis zum Schluss ist es empfehlenswerth[,] die Hörner so lange zu verstärken, bis der hymnenartige, alles übertönende Choral die nöthige Klangfülle erreicht hat. Alle Hornisten stehen auf, um möglichst grösste Schallkraft zu erzielen. Eventuell müßte auch eine Trompete und eine Posaune herangezogen werden“; unmittelbar davor (ab T. 653) heißt es: „Die Holzinstrumente Schalltr.[ichter] in die Höhe“.

106 Gustav Mahler (wie Fußnote 102).

Zur wesentlichen Besserung in der Tonwirkung und zur Erlangung jenes hinreißenden Tonglances der Violinen führt es, wenn man bei hellen und dominierenden Stellen die zweiten Geigen unisono mit den ersten gehen läßt [absolutes Unisono].¹⁰⁷ Und das ist durch die Steigerung der Zahl¹⁰⁸ allein nicht zu erklären; es muß auf einem akustischen Gesetze beruhen, daß die von beiden Seiten¹⁰⁹ sich begegnenden Schallwellen eine so lebhaftige Klang- und Glanzwirkung erzeugen.¹¹⁰

In Brahms *3. Symphonie* vermißt Mahler den „Glanz“ „in der instrumentalen Setzung“; „nur aus Eigensinn und Widerspruch gegen Wagner“ verweigere Brahms „Fortschritte in der Orchestrierung“, während sie „in seinen Kammermusikwerken [nicht] fehl[t]en [...], im Gegenteil, er erweise sich als Meister darin.“¹¹¹ Aus diesen kritischen Bemerkungen geht nicht nur Mahlers nahezu grenzenloses Bekenntnis zur Innovation hervor,¹¹² sondern darüber hinaus der hohe Stellenwert der Maxime ‚Tonglanz‘ in seiner Instrumentation.

Das von Mahler erwähnte Verfahren der Unisonokopplung (‚absolutes Unisono‘) der ersten und zweiten Violinen im Einklang findet sich in vielen seiner Partituren – buchstäblich „bei hellen und dominierenden Stellen“¹¹³.

Mahlers Vortragsangabe bei Z. 8 („Leidenschaftlich und etwas drängend“; ab T. 205) ist für den Partiturauszug im Nb. 12 charakteristisch, die absolute Unisonokopplung der ersten und zweiten Violinen (T. 205-209) geradezu paradigmatisch. Auffällig sind im Unisono an einigen Stellen ‚Lücken‘ (3. und 4. Zählzeit in T. 206-207+209 sowie 2. und 4. Zählzeit in T. 208). Bei näherer Betrachtung jedoch entpuppt

107 Berlioz bemerkt hierzu: „Nicht selten kommt es vor, daß man[,] um einer Stelle besondere Kraft zu geben, die ersten durch die zweiten Violinen in der unteren Oktave verdoppelt; doch ist es, wenn die Töne nicht außergewöhnlich hoch liegen, bei weitem besser, sie im Einklange zu verdoppeln. Die Wirkung ist dann ungleich stärker und schöner“; Berlioz-Strauss, S. 60.

108 „Im Unisono-Fall bestimmt die Gesamtintensität die Lautheit des Zusammenklangs. Allerdings ist diese Gesamtlautheit nicht die Summe der Lautheiten der einzelnen Töne (denn die Töne können nicht einzeln unterschieden werden), es sei denn, sie ‚verraten‘ sich durch Schwebungserscheinungen“; Walter GIESELER, Luca LOMBARDI, Rolf-Dieter WEYER, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 27.

109 Die Sitzordnung im romantischen Symphonieorchester unterscheidet sich von der heute allgemein gebräuchlichen: laut Berlioz (aus der Perspektive der Instrumentalisten) „die ersten Violinen vorn rechts, die zweiten vorn links“; Berlioz-Strauss, S. 449.

110 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 150.

111 NBL, S. 150.

112 Siehe hierzu auch den Abschnitt 1.2 mit den Bemerkungen zum Einsatz der Pedalpauken und der Ventilhörner.

113 Wie Fußnote 110.

sich diese Abnormität als ein überaus raffinierter Kunstgriff: Das Decrescendo und das Crescendo vom Auftakt zum Volltakt (T. 206/207 sowie T. 207/208) stellen sich so nahezu von selbst ein! Der ‚Tonglanz‘ wird (T. 205-207) noch durch besonders intensive hohe Celli unterstützt. (Laut Erpf täuschen das Cello und das Fagott „in der Tenorlage“ sogar „die Oberoktave“ vor.¹¹⁴)

Nb. 12: Mahler, *Symphonie Nr. 4*, 3. Satz, T. 204-211 (Auszug)¹¹⁵

Der ‚Tonglanz‘ im orchestralen Klangbild Mahlers basiert auf speziellen Techniken:

- (1) Mahler koppelt an extrovertierten Stellen – sofern die Passage nicht allzu hoch liegt (s. Fußnote 107) – erste und zweite Violinen im ‚absoluten Unisono‘.
- (2) Die Instrumente erhellen das Klangbild durch ‚leuchtende‘ Register und Lagen. („Ja, ich gehe so weit, zum Beispiel die Geigen an Gesangsstellen und im höchsten Schwunge auf der E-Saite [...] spielen zu lassen.“¹¹⁶)

1.5 Wechsel und Gegensätzlichkeit

‚Wechsel und Gegensätzlichkeit‘ bestimmen Mahlers Persönlichkeit.¹¹⁷ Sie sind so stark ausgeprägt,¹¹⁸ „daß er nicht eine Stunde lang der Gleiche

¹¹⁴ Hermann ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, S. 44.

¹¹⁵ © Copyright 1963 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

¹¹⁶ Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 62.

¹¹⁷ Constantin FLOROS, *Gustav Mahler. Visionär und Despot*, S. 39. Wie Floros schon zuvor unterstreicht, wird „Gustav Mahler [...] von den meisten seiner Freunde und Bekannten als ein zwiespältiger Mensch [...] gezeichnet“; Floros I, S. 172.

blieb“¹¹⁹. Diese Wesenszüge spiegeln sich natürlich in seiner Musik wider und finden sogar in seinen Sprachgebrauch Eingang. In dem bereits in Fußnote 54 zitierten Brief an Max Marschalk schreibt er: „Sie führen *weite* Strecken oft in derselben [...] Orchestrierung weiter. Das wirkt monoton: *Wechsel* und *Gegensätzlichkeit!* Das ist und bleibt das Geheimnis der *Wirkung!* [...] Begleitungsfiguren der Streicher [...] die sich monoton durch große Strecken Ihrer Partitur hinziehen, sind klaviermäßig.“¹²⁰

In Mahlers Partituren offenbaren sich ‚Wechsel und Gegensätzlichkeit‘ in der Tat als ein überaus wesentlicher Grundsatz, der allerdings nicht zu dem Trugschluß verleiten darf, daß die Melodie generell nicht in voller Länge demselben Instrument zugeordnet würde;¹²¹ ein Instrument verfügt schließlich über eine Farbpalette und erlaubt deshalb durchaus Farbwechsel. Unterschiedliche Instrumente sind deshalb nicht zwingend erforderlich.

Nb. 13: Mahler, *Symphonie Nr. 4*, 2. Satz, T. 46-54 (Auszug)¹²²

Welche Möglichkeiten die Farbpalette eines einzelnen Instruments bietet, zeigt exemplarisch ein Partiturauszug (T. 46-54, ab Z. 2) aus dem 2. Satz der 4. *Symphonie* (s. Nb. 13). Mehrere Techniken fallen hier bei näherer Hinsicht auf: Die 1. Violinen (ab T. 47/48), partiell

118 „Mahler[.] wegen seines furchtbar wechselnden, überspringenden und veränderlichen Wesens – unter dem er und die andern litten – zur Rede gestellt, rief ungeduldig: ‚Damit laßt mich in Ruh‘ und findet euch ab! Ihr wißt es doch schon: bin ich vormittag blau, kann ich nachmittag rot sein und – gelb abends!‘“; NBL, S. 194.

119 NBL, S. 80.

120 Gustav Mahler an Max Marschalk [undatiert, Hamburg, 12.04.1896], GMB, Nr. 169, S. 176.

121 So behauptet Chamouard: „Mahler confie ses lignes mélodiques aux instruments de plusieurs manières. Rarement, un instrument assure à lui seul la responsabilité d’une mélodie“ [„Mahler überträgt seine melodischen Linien auf verschiedene Weise auf die Instrumente. Selten übernimmt ein Instrument als Melodieträger allein die Verantwortung“; des Verfassers Übersetzung]; Philippe CHAMOARD, *Caractère et évolution de l’orchestre dans l’œuvre symphonique de G. Mahler*, S. 159.

122 © Copyright 1963 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

(T. 47/48+51/52) auch die Solovioline in Skordatur¹²³ („Wechsel“ der Klangfarbe),¹²⁴ intonieren die Melodie. Damit diese besondere Unisono-Kombination überhaupt zur Geltung gelangt, sind die 1. Violinen durch Teilung und mittels Dämpfer klangreduziert;¹²⁵ sie übernehmen („arco“ und „pizzicato“) unterschiedliche Passagen, die sich in der Tonhöhe nur temporär tangieren (<d²> in T. 48+52 sowie <d²> und <f²> in T. 54).¹²⁶ Die perkussiven Pizzikati bilden zu den gestrichenen Tönen einen starken „Kontrast“. Der „Gegensatz“ der Klangfarben dient im Stimmgeflecht der „Deutlichkeit“. (Die Maximen Mahlerscher Instrumentation offenbaren im orchestralen Kontext oft ambivalente Wechselwirkungen.)

In Mahlers Partituren werden also einzelnen Klangfarben idealtypisch stets wechselnde Aufgaben zuteil:

- (1) Melodie oder Begleitfiguren werden in der Regel nicht zu lange derselben Klangfarbe zugeordnet („[d]urch Rollentausch von Melodie- und Begleitinstrumenten erzielt Mahler eine Abwechslung in der Instrumentation [auch] bei Themenwiederholungen“¹²⁷; oft durchdringen den Orchestersatz – wie bereits in Fußnote 99 angedeutet – dialogisierende Passagen).
- (2) Die Klangfarbe wird häufig differenziert – durch spezielle Spieltechniken, durch Kopplungen mit anderen Klangfarben.

123 Natalie Bauer-Lechner berichtet, daß Mahler „die Violine um einen Ton höher stimmen ließ [...], damit die Geige schreiend und roh klinge, ‚wie wenn der Tod aufspielt‘“ (dabei irrt sie sich allerdings in den Tonartangaben: Die Tonart des 2. Satzes schwankt um c-moll – nicht „E-Moll“ –, deshalb ist die um einen Ganzton höher gestimmte Solovioline transponierend in b-moll notiert und nicht in „D-Moll“); NBL, S. 179. Bei einer Probe erwog Mahler sogar, statt der Solovioline in Skordatur, die „noch nicht scharf genug“ klang, die Viola zu wählen; NBL, S. 198.

124 Im periodischen Kontext – jeweils nur zu Beginn des Vorder- und Nachsatzes – erfüllt die skordierte Solovioline formstrukturierend auch die Funktion einer ‚Initialmarke‘ (T. 47/48+51/52).

125 Die Solovioline in Skordatur verrät sich zudem klanglich durch den Schwebungsunterschied zu den übrigen Violinen; siehe hierzu Fußnote 108.

126 Laut Constantin Floros wird „[d]er überwiegend skurril-unheimliche Eindruck“ u.a. durch „die Spielweise der Streicher (mit Dämpfer, *pizzicato*, *col legno*)“ vermittelt; Floros III, S. 117.

127 Gerda LECHLEITNER, *Die Rolle der Holzblasinstrumente in Scherzosätzen bei Bruckner und Mahler*, in: *Bruckner Symposium Linz 1986, Bericht*, S. 122.

- (3) Der Orchestersatz variiert insgesamt: Kammermusikalische und solistische Passagen werden eingestreut, Tutti werden sparsam verwendet.

Die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung bestätigen Mahlers essentielle Aussagen über seine Klangvorstellung und deren technische Realisierung.

Zum Schluß drängt sich noch die Frage auf, ob die hier aufgeführten Verfahren auch Mahlers Eingriffe¹²⁸ in fremde Partituren prägen.¹²⁹ Wie Egon Wellesz auf Grund einer Gegenüberstellung nachweist, beruhen Mahlers Retuschen in Beethovens *9. Symphonie*¹³⁰ im wesentlichen tatsächlich auf den hier definierten Maximen: Wellesz konstatiert vor allem eine „Verstärkung de[r] melodischen Kontur[...]“ (‚Deutlichkeit‘ und ‚Primat der Melodie‘) sowie das im Abschnitt ‚Tonglanz‘ beschriebene Verfahren, 1. und 2. Violinen im Einklang zu vereinen,¹³¹ ferner Eingriffe (u.a. auch in die Dynamik), „damit man jede Note [...] deutlich vernimmt und versteht“ (‚Deutlichkeit‘).¹³² In Mahlers Bearbeitung von Schumanns¹³³ *3. Symphonie* gelingt Wellesz der Nachweis ähnlicher Phänomene.¹³⁴ Sein analytischer Vergleich bestätigt die bisherigen Untersuchungsergebnisse und stimmt auch mit Mahlers zuvor zitierten Äußerungen über Schumanns *1. Symphonie* überein. Alle Eingriffe¹³⁵ in fremde Partituren belegen letztendlich Mahlers Maximen.

128 Hans-Joachim HINRICHSEN, *Gustav Mahler und Hans von Bülow. Zum Problem der „Retuschen“ und ihrer Tradition in Mahlers und Bülows Dirigierpartituren*; in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung*, Nr. 32, Wien 1994, S. 3-17.

129 Siehe hierzu auch Steins Ausführungen; Erwin STEIN, *Mahlers Instrumentations-Retuschen*, in: *Musikblätter des Anbruch*, 10. Jg., Ausg. 21, Wien 1928, S. 42-46.

130 In Ergänzung vgl. Kalischs Untersuchung; Volker KALISCH, *Zu Mahlers Instrumentationsretuschen in den Sinfonien Beethovens*, in: *Schweizerische Musikzeitung*, 121. Jg., Ausg. 1, Zürich 1981, S. 17-22.

131 Alma wohnte der Aufführung der retuschierten Fassung von Beethovens *9. Symphonie* unter Mahlers Leitung bei. Der orchestrale ‚Tonglanz‘ beeindruckte sie stark und veranlaßte sie in ihrem Tagebuch zu einem entsprechenden Eintrag: „Es liegt ein so majestätischer Glanz auf dem Ganzen, dass man geblendet die Augen schließen muss“; Alma MAHLER-WERFEL, *Tagebuch-Suiten 1898-1902*, S. 459.

132 Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation. II. Teil: Das Orchester*, S. 19 sowie S. 21.

133 Siehe zu Mahlers Bearbeitungen von Schumanns Symphonien auch die Untersuchung von Carner; Mosco CARNER, *Mahler's re-scoring of the Schumann symphonies*, in: *Of men and music*.

134 Egon WELLESZ (wie Fußnote 132), S. 24-28.

135 Vgl. auch die Ausführungen Andraschkes; Peter ANDRASCHKE, *Die Retuschen Gustav Mahlers an der 7. Symphonie von Franz Schubert*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 32. Jg., Wiesbaden 1975, S. 106-115.

2 Spezifische Klangfarben und Kombinationen

„[...] so bricht er sich in tausend Lichtern und Farben“
Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 180.

Mahler differenziert und erweitert den Orchesterapparat durch neue und neuartige Klangfarben. Bei genauer Durchsicht seiner Partituren kristallisieren sich dabei mehrere Verfahren heraus:

- Unkonventionelle Register und Lagen avancieren zum personalstilistischen Merkmal;¹ Mahler bevorzugt Extreme mit exaltierten Klangwirkungen.
- Spezielle Spielarten bereichern die Farbskala der Instrumente.
- Neue und neuartige Instrumente – vor allem Blas- sowie Schlaginstrumente, aber auch einige Zupf- und Tasteninstrumente – ergänzen das Instrumentarium.

Signifikante Klangfarben markieren in Mahlers Werken vielfach formal wichtige Stationen;² besonders oft ertönen sie bei Anfängen: Die *1. Symphonie* wird z.B. von dichten Streicherflageoletten eingeleitet, die *Vierte* von der Schelle; das Tenorhorn prägt solistisch den Anfang der *Siebten*, die Flatterzunge die Einleitungstakte aus *Das Lied von der Erde*. Auch die einzelnen Sätze scheinen diesem Prinzip zu folgen: Im 3. Satz der *1. Symphonie* erklingt anfangs ein Kontrabaßsolo in hoher Lage; der ‚Totentanz‘ der *Vierten* hebt mit der skordierten Solovioline an, das Finale der *Siebten* mit einem thematischen Pauken-solo. (Die Reihe der Beispiele ließe sich noch fortsetzen.)

Sein Bedürfnis nach neuen Klangfarben begründet Mahler in einem Brief an Gisela Tolnay-Witt mit der „*Aneignung neuer Gefühlselemente*“ als Teil musikgeschichtlicher Entwicklung: „[D]er Komponist fing an, immer tiefere und kompliziertere Seiten seines Gefühlslebens in das Gebiet seines Schaffens ein-

1 Bereits Sander Wilkens bezeichnet „die Entdeckung und Entfaltung neuer, bislang unbenutzter Register der Instrumente und deren Mischung“ als „die Blüte der Instrumentationsgeschichte des 19. Jahrhunderts“; Sander WILKENS, *Koloristik in der Instrumentation Mahlers*, in: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, S. 482.

2 „Die formale Funktion der Instrumentation stellt eine Basis für orchestrales Komponieren dar und wurde von Beginn planvollen Instrumentierens an entsprechend genutzt“; Peter JOST, *Instrumentation*, S. 103.

zubeziehen“; neue Klangfarben sind erforderlich, weil das „Auge im Regenbogen immer mehr und mehr Farben und immer zartere und feinere Modulationen sehen lernt“.³

Mahlers ausgeprägtes Interesse an extravaganten Klangfarben beschränkt sich nicht auf seine Werke. Wie aus einem Brief an Strauss⁴ hervorgeht, erkundigte er sich einst nach einer Holztrompete⁵, die er für Wagners *Tristan*⁶ benötigte:

Soviel ich weiß, haben Sie für *Tristan* eine Holztrompete für die »lustige Weise«⁷. Ich möchte eine solche für Wien haben.⁸ An wen wende ich mich bezüglich einer Anfertigung eines solchen Instrumentes?⁹

Da Mahler „immer wichtiger erschien[...], was einer schreibt, als *wofür* man es notiert“¹⁰, reichten ihm „nur Ton und Farbe“¹¹ keineswegs. Eine Untersuchung der Klangfarbkombinationen erscheint deshalb vor allem im Hinblick auf personalstiltypische Phänomene sinnvoll. Schematisch wäre in diesem Zusammenhang die systematische Darstellung aller theoretisch erdenklichen Möglichkeiten (in der Art einer Instrumentationslehre). Deshalb richtet sich das Augenmerk explizit auf (zur ‚Mahler-Zeit‘) neue und neuartige Verfahren.

-
- 3 Gustav Mahler an Gisela Tolnay-Witt [Hamburg, 07.02.1893], GMB, Nr. 121, S. 130.
 - 4 Auch Strauss erachtet die Erweiterung des Orchesterapparats als notwendig, „wenn unser Ohr in Kürze erst noch feinere Klangdifferenzierungen und einen größeren Reichtum von Klangfarben verlangen wird“; Berlioz-Strauss, S. 204.
 - 5 „*Trompeten aus Schilfrohr, Bambus oder Holz* [...]. Solche an der Spitze angeblasenen Instrumente mit einem häufig schräg geschnittenen Ende mit elliptischem Mundloch werden seitlich gehalten“; Anthony BAINES, *Lexikon der Musikinstrumente*, S. 339.
 - 6 Der Verfasser hat auch zur *Tristan*-Forschung beigetragen: Altug ÜNLÜ, *Der ‚Tristan-Akkord‘ im Kontext einer tradierten Sequenzformel*, in: *Musiktheorie*, 18. Jg. 2003, Heft 2, S. 179-185.
 - 7 Vermutlich ist die Passage im 3. Aufzug aus Wagners *Tristan* gemeint. Dort verkündet der Hirte das nahende Schiff. Ihm wird zuvor befohlen: „[U]nd siehst du ein Schiff, so spiele lustig und hell!“ Wagner überläßt diese Passage im Original dem Englischhorn. Offenbar wollte Mahler den Stimmungswechsel auch mit einem Klangfarbwechsel verbinden.
 - 8 Im Spieljahr 1897/1898 hatte Mahler u.a. auch Wagners *Tristan* „ganz oder teilweise neu einstudiert, von den Strichen befreit“ und wahrhaft wiedererweckt; NBL, S. 104.
 - 9 Gustav Mahler an Richard Strauss [Wien, 12.08.1897], MSB, M 27, S. 51-52.
 - 10 Gustav Mahler an Max Marschalk [undatiert, Hamburg, 04.12.1896], GMB, Nr. 198, S. 206.
 - 11 Gustav Mahler an Max Marschalk [undatiert, Hamburg, 21.04.1896], GMB, Nr. 171, S. 178.

Wie in den übrigen Abschnitten – im Kontext übergeordneter Fragestellungen – werden hier konventionelle Techniken am Rande thematisiert.

2.1 Unkonventionelle Register und Lagen

Wie wichtig unkonventionelle Register und Lagen in Gustav Mahlers Klangwelt sind, ist durch Natalie Bauer-Lechner überliefert:

Wenn ich einen leisen, verhaltenen Ton hervorbringen will, lasse ich ihn nicht ein Instrument spielen, das ihn leicht hergibt, sondern lege ihn in jenes, welches ihn nur mit Anstrengung und gezwungen, ja oft mit Überanstrengung und Überschreitung seiner natürlichen Grenzen zu geben vermag. So müssen mir Bässe und Fagott oft in den höchsten Tönen quieken [!], die Flöte tief unten pusten.¹²

2.1.1 Holzblasinstrumente

In den äußersten Regionen ihrer Ambiti verfügen nicht nur die Holz-, sondern „alle[...] Blasinstrumente[...]“ über „besondere klangliche Eigenheiten“.¹³ Mahler selbst führt zwar – jenseits der „natürlichen Grenzen“ des Holzbläserapparats – exemplarisch das tiefe Register der Flöte¹⁴ und das hohe des Fagotts¹⁵ an,¹⁶ zu ergänzen wären aber auch das tiefste Register der Oboe, das traditionell als unbrauchbar gilt,¹⁷ und das sogenannte „*Chalumeau-Reg-*

12 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 175-176.

13 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 2: Flöte*, S. 9.

14 „Der Klang der Flöte ist [...] in der Tiefe von ganz eigenartigem Charakter“; Berlioz-Strauss, S. 244.

15 „Das Orchester des neunzehnten Jahrhunderts hatte dem Fagott hauptsächlich die Funktion zuerteilt, allein oder in Verbindung mit der Baßklarinette die tiefen Streicher zu verstärken. [...] In den neueren Partituren erhält es eine weitere Funktion als melodieführendes Instrument. Der eigentümliche Klang seiner hohen Lage wird dazu benützt, Kantilenen, welche in der mittleren Lage der Klarinetten oder Oboen wenig ausdrucksvoll klingen würden, durch den etwas nasalen, gepreßten Ton deutlicher hervortreten zu lassen“; Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, S. 82.

16 Wie Fußnote 12.

17 „Die [...] Ausnutzung des tiefsten Oboenregisters ist erst durch die modernen, klanglich verbesserten Böhm-Oboen möglich geworden. [...] Früher wurden die entsprechenden Töne dem Englisch Horn (bzw. der Oboe da caccia [...]) übertragen, das in dieser Lage sein Mittelregister hat und daher hier reiner und edler klingt“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 3: Oboe*, S. 64. Strauss spricht charakterisierend von der „dicken und patzigen Tiefe“ der Oboe; Berlioz-Strauss, S. 190.

gister“¹⁸ der Klarinette, dessen charakteristischen Klang (laut Kunitz) erst Carl Maria von Weber effektiv zu nutzen wußte.¹⁹

2.1.1.1 Flöte

Nb. 14: Mahler, *Ging heut' morgen über's Feld* (2. GL), T. 100-106 20

Im orchestralen Kontext gilt die Flöte²¹ in ihrem tiefen Register traditionell als ungewöhnlich,²² wengleich sie dort über hervorragende Klangeigenschaften²³ verfügt:

18 Diese Bezeichnung für das „tiefste Register“ geht laut Kunitz auf das „Ursprungsinstrument der Klarinette“ zurück. „Die Töne dieses Registers [...] klingen außerordentlich voll und dunkel, und zwar wesentlich dunkler als die gleichen Töne des Fagotts in dieser Tonhöhe“. Sie „eignen sich besonders zur Erzielung düsterer und unheimlicher Klangwirkungen, bei melodischer Verwendung besonders zum Ausdruck tiefen Ernstes“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 4: Klarinette*, S. 124.

19 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 18).

20 © Copyright 1982 by Josef Weinberger. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

21 Wie Backes bemerkt, wurde die sogenannte „Wiener Flöte“[...] [...] erst relativ spät (circa 1903) – auf Anregung Gustav Mahlers – durch die heutzutage weitverbreitete „Böhm-Flöte“[...] aus dem Orchester der Wiener Philharmoniker verdrängt“; Dieter Michael BACKES, *Die Instrumentation und ihre Entwicklung in Anton Bruckners Symphonien*, S. 117.

Da die tiefen Töne der Flöte [...] obertonarm sind, werden sie leicht von stark obertongesättigten Klängen anderer Instrumente verdeckt. In einem massiven Ensemble sind sie daher ziemlich wertlos.²⁴

Erst mit der „*Aneignung neuer Gefühlselemente*“²⁵ in der Romantik findet das tiefe Register größere Beachtung: Aber nur „[d]ie wenigsten Komponisten verstehen es[,] die tiefen Töne der Flöte gut zu verwenden.“²⁶ Verdi jedoch nutzt sie „oft mit großer Wirkung“.²⁷ Daß Mahler von ihm „in der Orchestrierung ungemein viel [...] gelernt“ hat,²⁸ verrät (im Nb. 14) das zweite ‚Gesellenlied‘:

Dort erklingt zu den Worten „Nun fängt auch mein Glück wohl an?!“ (ab Z. 12) die ‚homogene‘²⁹ Sekundreibung (<e¹+fis¹>) der tiefen Flöten im ‚absoluten Unisono‘ mit den pedalisierenden Klarinetten. Die Harfe setzt (in T. 103) eine arpeggierte ‚Initialmarke‘, um im Kontext die Aufmerksamkeit von Anfang an auf den herben Flötenklang zu lenken. Das spezielle Timbre kann sich mittels Repetitionen ‚deutlich‘ entfalten. Den Klarinetten ordnet Mahler bewußt geringere Dynamik zu (*ppp*) und verzichtet weitgehend auf die Streicher: Nur sporadisch greifen die Kontrabässe³⁰ mit ihren Pizzicati diskret ins Klanggeschehen ein (s. auch die Originalpartitur). Die Violoncelli agieren behutsam mit Dämpfer. (Siehe in Ergänzung den Abschnitt 3.5.3.)

Wie aus dem Partiturauszug im Nb. 15 ersichtlich, führt Mahler die Flöten im Anschluß (ab Z. 18) sogar bis an die äußerste Grenze ihrer

22 „Das tiefste Register [...] wird, falls nicht eine besondere klangliche Wirkung beabsichtigt ist, nicht freiliegend, solistisch verwendet, sondern nur zur dynamischen Verstärkung oder abgedeckt durch andere Instrumente herangezogen“; Hermann ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, S. 50.

23 „Im *untersten Register* von [...] [<h-fis¹>] sind die Töne [...] infolge des Fehlens der Obertöne [...] etwas dick, und wenn auch nicht gerade rau, so doch etwas ‚hauchig‘ und stumpf, jedoch von großem, poetischem und elegischem Klangreiz“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 2: Flöte*, S. 10; siehe auch Fußnote 14.

24 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 23).

25 Gustav Mahler an Gisela Tolnay-Witt [Hamburg, 07.02.1893], GMB, Nr. 121, S. 130.

26 Berlioz-Strauss, S. 246.

27 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 23).

28 NBL, S. 198.

29 Prallen gleiche Klangfarben dissonant aufeinander, ist die Wirkung besonders kraß; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 74.

30 „Insbesondere ist darauf zu achten, daß [...] [die tiefen Töne der Flöte] bei solistischer Verwendung nicht von stark klingenden Obertönen tieferer Instrumente verdeckt bzw. verwischt werden, wie sie z.B. den Kontrabässen eigentümlich sind“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 23).

‚erweiterten Skala‘³¹ (<h>³²). Statt der Klarinetten (wie unmittelbar zuvor im Nb. 14) erklingen synchron gedämpfte Hörner (‚Wechsel und Gegensätzlichkeit‘).³³ Die für Mahler typische Anweisung „*deutlich*“ (ab T. 115/116) ist für den Flötenpart bezeichnend (‚Deutlichkeit‘). Damit die extravagante Klangwirkung nicht nivelliert wird, fehlen auch hier weitgehend die Streicher: Ein hoher Paukenwirbel im *pp*,³⁴ dessen Tonhöhe <cis> (in T. 114) punktuell durch ein ‚initialmarkantes‘ Kontrabaß-Pizzikato gefestigt wird (s. die Originalpartitur), fungiert (ab T. 114/115) diskret als (solistische) Baßstimme, während die 1. Violinen mit Dämpfer (im ‚partiellen Unisono‘) die Singstimme stützen (‚Primat der Melodie‘).

Da die Flöte in ihrem tiefen Register über ein relativ kleines ‚Dynamikpotential‘ verfügt,³⁵ benötigt sie im orchestralen Kontext oft adäquate Unterstützung. Das geschieht in den bisher besprochenen Passagen (s. Nb. 14 und Nb. 15) durch die ‚heterogene‘ Kopplung mit den (bei Bedarf mittels Dämpfer klangreduzierten) Bläsern. Der Flötenklang kann aber auch ‚gruppenverwandt‘ intensiviert werden:³⁶

-
- 31 Der h-Fuß gehörte in der ‚Mahler-Zeit‘ nicht zur Standardausrüstung. Selbst heutzutage kann er nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden: “This ‘B’ key cannot yet be considered to be a standard feature and the composer should always provide an *ossia* passage for performers whose instruments do not possess the low B” [„Dieser h-Fuß kann noch nicht als eine Standardeinrichtung angesehen werden, und der Komponist sollte für diejenigen Ausführenden, deren Instrumente das tiefe h nicht besitzen, immer eine *ossia*-Passage erstellen“; des Verfassers Übersetzung]; Alfred BLATTER, *Instrumentation/Orchestration*, S. 84.
- 32 Wie bereits aus der Fußnote 31 hervorgeht, stimmt die englische Tonbezeichnung (>B<) mit der deutschen (>H<) nicht überein. Diese gravierende Abweichung übersah Reuter und bemerkte irrtümlich: „Durch ein spezielles Fußstück“ würde „der Tonumfang der Flöte in Gustav Mahlers 5. Sinfonie [...] sogar bis zum kleinen b erweitert“; Christoph REUTER, *Klangfarbe und Instrumentation*, S. 43.
- 33 Die Unisonokombination der Flöte mit dem Horn ist traditionell recht selten; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 6: Horn*, S. 463.
- 34 Wie im Abschnitt 1.2 ausführlich erörtert, ist die Tonhöhe der Pauke in höheren Regionen prägnanter als in tieferen.
- 35 “The lower range has a warm, dark quality, but with little ability to penetrate” [„Der tiefere Bereich hat einen warmen, dunklen Klang, jedoch geringe Durchschlagsfähigkeit“; des Verfassers Übersetzung]; Alfred BLATTER, *Instrumentation/Orchestration*, S. 85.
- 36 „Schostakowitsch gleicht die mangelnde Klangenergie“ des tiefen Registers „durch die Unisono-Kombination von 4 Flöten aus“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 23), S. 11.

Im Nb. 2 z.B. bündelt Mahler (zusätzlich) drei Flöten im ‚absoluten Unisono‘, damit sie sich gegenüber dem übrigen Instrumentarium besser behaupten können. Die Streicher greifen hier aktiver ins Klanggeschehen ein. Deshalb wäre im Kontext eine einzelne Flöte dynamisch überlastet.

114 18 Noch langsamer Zurückhaltend

1.2. Fl. *p* deutlich nur zu spielen, wenn der Sänger die unteren Noten singt!

1. Ob.

1.2. Kl. *ppp*

1. Horn

2. Horn *p*

3.4. Horn mit Dämpfer *pp* Dämpfer ab 4. *p*

Pk. *pp*

Nb. 15: Mahler, *Ging heut' morgen über's Feld* (2. GL), T. 114-120 (Auszug)³⁷

Wenn der harmonische Rahmen es zuläßt, sind zur Klangverstärkung (wie im Abschnitt 1.1 näher erörtert) ebenso ‚Parallelklänge‘ (meist Terzen und Sexten) prädestiniert. Sie wirken – aufgrund unterschiedlicher Tonhöhe – sogar prägnanter als gewöhnliche Unisoni („Zwei Töne, die eine kleine Terz und weiter voneinander entfernt [...] sind, klingen [...] immer lauter“³⁸). Nach diesem Verfahren konzipiert Mahler die Anfangsphase des 4. Satzes aus *Das Lied von der Erde*.

Anders als konventionell üblich intonieren dort (s. Nb. 16) zwei Flöten unterhalb der 1. Violinen solistisch. Solch ‚irreguläre Dispositionen‘ erfordern oft spezielle Orchesterbehandlung:

37 © Copyright 1982 by Josef Weinberger. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

38 Walter GIESELER, Luca LOMBARDI, Rolf-Dieter WEYER, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 27.

Zunächst timbrieren die Flöten im Kontext (T. 1) „leuchtend“³⁹ oberhalb des Fünfliniensystems und fallen nur allmählich in tiefere Regionen. Ihre in ‚Parallelklänge‘ umhüllte ornamentale Gestalt kann sich deshalb unterhalb der *pp* gedämpften 1. Violinen von Anfang an behaupten. Das 1. Horn greift ein wenig später ‚initialmarkant‘ (>) ins Klanggeschehen ein (T. 2), sorgt jedoch im unmittelbaren Anschluß mittels Stakkati sofort für Transparenz. Die deszendente Melodik übernehmen (ab T. 4) koinzident die zweiten Violinen, die sich „ohne Dämpfer“ gegenüber den ersten ‚deutlich‘ profilieren können. (Die Transmission in die 2. Violinen wird notwendig, weil die Melodie – in ihrem Abwärtstrend – in die eingestrichene Oktave fällt, in der die Flöten über geringeres ‚Dynamikpotential‘ verfügen.⁴⁰)

Comodo Doleissimo

1. 2. Flöte

1. Horn in F
mit Dämpfer

1. Violine
pp

2. Violine
ohne Dämpfer
pp

Nb. 16: Mahler, *Das Lied von der Erde*, 4. Satz, T. 1-5

Wird die Flöte in ihrem tiefen Register solistisch verwendet, ist stets besondere Vorsicht geboten, wenn dabei (anders als bei den zuvor erörterten Beispielen) von Klangkopplungen abgesehen wird. Vor allem ausdrucksstarke Passagen erfordern oft den Verzicht auf unterstützende Unisoni,⁴¹ veranlassen Mahler zu verbalen Anweisungen (s. Nb. 17).

Dort heißt es optional: „Wenn der Flötist keinen großen Ton hat, so übernimmt die Oboe dieses Solo“. Angesichts der besonderen Klangeigenschaften des tiefen Flötenregisters verwundert diese Maßnahme

39 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 23), S. 12.

40 “In writing for flute, remember that the instrument tends to be easily covered below” <c²> [„Wenn man für Flöte schreibt, sollte man bedenken, daß das Instrument“ unterhalb <c²> „leicht von anderen verdeckt wird“; des Verfassers Übersetzung]; Alfred BLATTER, *Instrumentation/Orchestration*, S. 86.

41 „Die Gruppierung bringt es mit sich, daß die Eigenheiten der reinen Klangfarben weniger ausgesprochen, weniger charakteristisch werden. [...] [D]ie Geschmeidigkeit des Ausdrucks wird sich sehr vermindern, weil das Instrument-Solo in dieser Hinsicht sich viel freier fühlt als ein verdoppeltes“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 55-56.

keineswegs, wengleich sie – aufgrund instrumentaltechnischer Verbesserungen und hoher spieltechnischer Qualitäten der Orchestermusiker – überflüssig geworden sein dürfte. Die Vortragsangabe „*molto espress. sehr hervortretend*“ läßt über die beabsichtigte Wirkung keinen Zweifel aufkommen. Zu Beginn (T. 71) setzt Mahler bewußt eine ‚Initialmarke‘ (*sf*); er will „den Eintritt etwas hervorheben,“ damit „der Hörer [...] [sofort] aufmerksam wird,“ die Linie zu verfolgen (es hat tatsächlich den Anschein, „als wollte[...] [die Flöte] sagen: Gebt acht, das bin ich! Dann k[ann] [s]ie gleich wieder in der Tonstärke nachlassen“).⁴²

69 9

*) *molto espress. sehr hervortretend*

1. Fl. *sf*

1. 2. Kl. in B *pp*

1. Hfe. *pp*

2. Hfe. *pp*

Alt-St. *pp* *(sempre pp)*

Der Bach singt voll-ler Wohl-laut durch das Dun-

69 9

Vcl. [Dpf. ab]

*) Wenn der Flötist keinen großen Ton hat, so übernimmt die Oboe dieses Solo
 **) Die Alt-Stimme muß sehr zart sein und das Flöten-Solo nicht „decken“

Nb. 17: Mahler, *Das Lied von der Erde*, 6. Satz, T. 69-75 43

Das orchestrale Ambiente ist – wie auch in den zuvor erörterten Passagen – mit besonderer Sorgfalt konzipiert: Um den ‚zerbrechlichen‘ tiefen Flötenklang nicht zu belasten, greift der Streicherapparat kaum ins Klanggeschehen ein; Mahler bevorzugt Instrumente mit geringerem ‚Dynamikpotential‘ (Harfe⁴⁴) bzw. mit breiter ‚Dynamikpalette‘ (Klarinette⁴⁵) und ordnet ihnen lediglich eine pendelnde Begleit-

42 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 46.

43 © Copyright 1990 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

44 „Sie ist ein Instrument schwacher bis mittlerer Tonstärke“; Hermann ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, S. 236.

45 Das „Freischwingen des Einzelrohrblattes ist auch ursächlich für die außerordentliche Fähigkeit der Klarinette zur Erzielung eines bis zur Grenze der Unhörbarkeit verhauchenden Pianissimos, und zwar auch in den tiefen Registern, da auch

figur zu (unauffällige ostinate Wiederholungsmuster im *pp*). Selbst die „Alt-Stimme“ wird ausdrücklich zur Zurückhaltung ermahnt, obwohl sie melodisch durchaus eigenständig agiert: Laut einer Anmerkung in der Partitur „muß“ sie „sehr zart sein und das Flöten-Solo nicht ‚decken‘“. An einer Stelle (T. 73) erinnert Mahler die Sängerin darüber hinaus parenthetisch an die Dynamikbezeichnung „(*sempre pp*)“, weil sie dort (in ihrem „höheren [...] Register“⁴⁶) oberhalb der Flöte (die ‚Oxytenese‘⁴⁷) intoniert. Im Gegenzug erheischt die Flöte durch ein Trillerornament größere Aufmerksamkeit.

Wie ausführlich erörtert, bedarf der solistische Gebrauch des tiefen Flötenregisters im orchestralen Kontext besonderer Bedingungen. Der Komponist muß mit beinahe chirurgischer Präzision instrumentieren, um den Flötenklang nicht zu verdecken.

2.1.1.2 Oboe

Wie charakteristisch Mahlers Zeitgenossen die Oboe in ihren Extremlagen empfanden, verraten Strauss' geradezu enthusiastische Äußerungen in Ergänzung der Instrumentationslehre Berlioz':

Mit ihrer dicken und patzigen Tiefe, ihrer spitzigen, schneiderhaft dünnen Höhe [...] eignet sich die Oboe, besonders wenn ihr Ton übertrieben wird, sehr gut zu humoristischen Wirkungen und zur Karrikatur [!]: die Oboe kann schnarren, blöcken [!], kreischen, wie sie edel, keusch singen und klagen, kindlich heiter spielen und schalmeien kann.⁴⁸

Den originären Schalmeiklang liebte Mahler seit seiner Jugend. In einem Brief an Josef Steiner schrieb er im Juni 1879:

Es ist sechs Uhr früh! Ich war draußen auf der Weide, und bin bei Fárkas, dem Hirten, gesessen, und habe dem Klange seiner Schalmei⁴⁹

hier bei schwachem Anblasen das Einzelrohrblatt nicht gegen den Schnabel des Mundstückes schlägt“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 4: Klarinette*, S. 121.

46 „Die höheren Noten bilden ein Register, welches als außerordentliches bezeichnet werden muß, und der Komponist wird dieses Register für die Kulminationspunkte der Melodie anwenden“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 149.

47 „Der höchste Ton im jew.[eiligen] Zusammenhang“; Christoph HOHLFELD, *Schule musikalischen Denkens. Teil 3*, S. 271.

48 Berlioz-Strauss, S. 190.

49 „Ein dem Diskantpommer [...] ähnliches [...]Doppelrohrinstrument, in der instrumentenkundlichen Literatur vielfach auch Diskantschalmei genannt“; Anthony BAINES, *Lexikon der Instrumente*, S. 291.

gelauscht. Ach, wie klang sie traurig, und doch so leidenschaftlich verzückt, die Volksweise, die er spielte.⁵⁰

Eine Passage aus dem 1. Satz der *Zehnten* (s. Nb. 18) erscheint für Mahlers *Faible* insofern repräsentativ, als dort über dem Orgelpunkt des gestopften (+) Horns (klingend: <cis¹>) der Solovioline nur die Oboen assistieren.⁵¹

Nb. 18: Mahler, *Symphonie Nr. 10*, 1. Satz, T. 124-125 (Particell)

Die ascendente „Septakkordkette“⁵² unterhalb der Solovioline⁵³ hebt partiell im tiefen Oboenregister an: Das „patzige[...]“⁵⁴ Timbre prägt das Klangbild markant (*sf*⁵⁵). Da der Septrahmen jeweils stark auffällt, wirkt das Quintett spröde. (Gerade die Oboen sind geeignet, dissonante Intervalle zu exponieren.⁵⁶)

50 Gustav Mahler an Josef Steiner [Puzta-Batta, 19.06.1879], GMB, Nr. 5, S. 32.

51 „Die Klangfarbe der gestopften [...] Töne der Hörner [...] erinnert an den Ton der Hoboe und des Englischhorns, mit dem sie auch verschmilzt“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 40.

52 Jörg ROTHKAMM, *Gustav Mahlers Zehnte Symphonie*, S. 95.

53 Strauss bemerkt, daß die „Solo-Violine im Orchester“ traditionell oft „poetisch[...]“ intendiert ist und „als bedeutungsvolles Symbol“ gilt; Berlioz-Strauss, S. 65.

54 Berlioz-Strauss, S. 190.

55 In T. 124 steht zu Beginn nicht für alle Oboen dieselbe Dynamikbezeichnung. Diese Abnormität beruht wahrscheinlich auf einem Flüchtigkeitsfehler, den Mahler bei einer Revision sicher korrigiert hätte.

56 „Die konsonierenden und weichen Intervalle muß man Instrumenten derselben Gattung oder derselben Klangfarbe zuteilen [...], nicht aber die dissonierenden [...], außer den Fällen, wo man die Dissonanzen unterstreichen und hervorheben

In der Höhe erreicht die Oboe in Mahlers Partituren zwar öfter $\langle f^3 \rangle$, überschreitet es aber (wie nach Z. 60 im Nb. 19) äußerst selten, denn dieser Ton gilt allgemein „als oberste Grenze der Oboenskala“⁵⁷.

Nb. 19: Mahler, *Symphonie Nr. 7*, 1. Satz, T. 475-479 (Auszug)⁵⁸

Offenbar ging Mahler von „deutschen Oboen“ aus. „Auf den französischen Oboen [...] sind die Töne“ $\langle fis^3 + g^3 \rangle$ ⁵⁹ „noch im piano erzeugbar.“⁶⁰

Deshalb forciert er (im Nb. 19) das $\langle fis^3 \rangle$ recht markant (*sf*) und integriert es in ein „großes Tutti“ (s. in Ergänzung auch die Originalpartitur).

Auch im Nb. 21 herrschen ähnliche Bedingungen: Dort intoniert allerdings die Oboe $\langle fis^3 \rangle$ (in T. 309) nur ganz kurz.

„Der im forte ausgesprochen schreiende Klangcharakter der höchsten Oboentöne“⁶¹ kommt Mahlers Klangvorstellung durchaus entgegen. Dazu bedarf es nicht der exzessiven Töne jenseits $\langle f^3 \rangle$. Schon ab $\langle h^2 \rangle$ beginnt das „höchste[...] Register“⁶², das Mahler recht häufig nutzt.

will. Diese Regel ist besonders bei den Oboen in der Lage, in welcher sie schneidend sind, zu beachten“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW (wie Fußnote 51), S. 81.

57 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 3: Oboe*, S. 71.

58 © Copyright 1960 by Bote&Bock. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

59 Auch Strauss bemerkt bereits, daß die „französischen Oboen“ „bis zum [...] [$\langle g^3 \rangle$] noch *p* blasen können“; Berlioz-Strauss, S. 177.

60 Wie Fußnote 57.

61 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 57), S. 72.

62 Wie Fußnote 57.

2.1.1.3 Klarinette

Die Klarinette der ‚Mahler-Zeit‘ klang offenbar ein wenig anders als die inzwischen mehrfach verbesserte moderne:⁶³ Laut Berlioz ähnelten ihre „tiefsten Töne infolge ihres etwas rauhen Klanges“ dem Fagott.⁶⁴ Strauss bemerkt sogar, daß sie „nicht gut, sondern hohl“ waren.⁶⁵

Die tiefen Töne der Klarinette eignen sich besonders zu[...] [...] düstere[n] und unheimliche[n] Klangwirkungen, [...] melodisch[...] [...] zum Ausdruck tiefen Ernstes.⁶⁶

Den eigentümlich dunklen Klang setzt Mahler ziemlich häufig ein. Paradigmatisch erscheint eine Passage⁶⁷ aus dem 4. Satz seiner *Ersten* (s. Nb. 33):

Da die spezielle Klangwirkung des tiefen Registers mit der Anzahl potenziert wird,⁶⁸ intonieren dort drei Klarinetten kooperativ. Ihr „dunkle[s]“⁶⁹ Timbre ergänzen zwei tiefe Flöten⁷⁰ zu jenem Vierklang (<f-as-h-d¹>), der (über dem Orgelpunkt >C<) das exponierte Gruppensolo der Violen fundiert.⁷¹ Die Passage verdankt offenbar ihre außergewöhnliche Atmosphäre nicht nur der signifikanten C-Saite der Violen.⁷²

Melodisch agiert die tiefe Klarinette im 6. Satz aus *Das Lied von der Erde* beispielhaft:

63 „Nach 1900“ kam erst die „Klarinette von O. Oehler mit 22 Klappen und 5 Ringen“ auf, die „heute in Deutschland“ am häufigsten verwendet wird; Winfried PAPE, *Instrumentenhandbuch*, S. 93.

64 Wohl deshalb korrespondieren die beiden Instrumente im Nb. 92 vorzüglich.

65 Berlioz-Strauss, S. 214.

66 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 4: Klarinette*, S. 124.

67 Es handelt sich formal um die „Überleitung“ zum „Hauptthema“; Floros III, S. 43.

68 „Je zahlreicher alsdann die harmonischen Noten sind, desto auffallender ist die Wirkung“; Berlioz-Strauss, S. 231.

69 „Die Töne dieses Registers [...] klingen [...] dunkler als die gleichen Töne des Fagotts“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 66).

70 „Im *untersten Register* [<h-fis¹>] [...] sind die Töne der Flöte [...] etwas ‚hauchig‘ und stumpf“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 2: Flöte*, S. 10.

71 „Auf diese Wirkung freue ich mich immer und nie hätte ich den gepreßten, gewaltsamen Ton hervorbringen können, wenn ich sie den hierin leicht ansprechenden Celli gegeben hätte“; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 176.

72 „Die *tiefste Saite* (C-Saite) besitzt einen besonders charakteristischen, außerordentlich düsteren, ernsten und herben Klang“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1342.

Über den obertonreichen⁷³ Kontrabässen diminuiert sie (s. Nb. 20) dynamisch bis *pppp*⁷⁴. Partuell wirken – außer der Singstimme – auch die Harfen mit und (wie im Abschnitt 4.1.3 näher erörtert wird) todes-symbolisch ein Tamtamschlag. Deshalb ist die Vortragsbezeichnung „*morendo*“ (in T. 410) geradezu paradigmatisch. Zuvor heißt es im Liedtext: „Du, mein Freund, mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!“ (s. die Originalpartitur). Die tiefe Klarinette nimmt im Kontext offenbar psychologische Züge an: Mit ihrem dunklen Timbre charakterisiert sie Trauer und Leid.

The image shows a page of a musical score for Mahler's *Das Lied von der Erde*, 6th movement, measures 409-413. The score is for a full orchestra and voice. The instruments listed are: Engl. Hr., 1. & 2. Kl. in B, Tam-tam, 1. Harfe, 2. Harfe, 1. Vl., Br., Alt.-St., Vcl., and Kb. The Alto-Soprano part has the lyrics: "Wo - hin ich geh? Ich geh, ich wandre in die". The score includes various dynamic markings such as *dim.*, *pppp*, *pp*, and *molto espress.*, as well as performance instructions like "Rit. - - - Langsam". The measure number 53 is indicated in a box above and below the staff.

Nb. 20: Mahler, *Das Lied von der Erde*, 6. Satz, T. 409-413 75

In Mahlers Partituren tangieren die Klarinetten ebenso ihr höchstes Register (Notation: <gis³-c⁴>), obwohl es für die Orchesterpraxis als ungeeignet gilt.⁷⁶ Im 2. Teil der *Achten* wirkt eine Stelle durchaus exzessiv:

73 „Die ersten mitklingenden Obertöne“ der Kontrabässe sind besonders intensiv; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 13: Violoncello/Kontrabass*, S. 1469.

74 Das „Freischwingen des Einzelrohrblattes ist auch ursächlich für die außerordentliche Fähigkeit der Klarinette zur Erzielung eines bis zur Grenze der Unhörbarkeit verhauchenden Pianissimos“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 66), S. 121.

75 © Copyright 1990 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

76 Das höchste Register, für das Kunitz kein Beispiel kennt, klingt „spitz und durchdringend [...]“. Selbst die kleinen Spezialklarinetten [s. den Abschnitt 2.3.1.1] [...]

The image shows a page of a musical score for Mahler's Symphony No. 8, 2nd movement, measures 308-313. The score is for woodwinds and includes parts for Flutes (1.2., 3.4.), Oboes (1.2., 3.4.), Clarinet in E-flat (Es-Kl.), Clarinet in B-flat (Kl. in B.), and Bassoons (1.2., 3.). The woodwinds play a melodic line starting at measure 308, marked 'ff' and 'Poco stringendo'. The bassoons play a supporting line marked 'fp'.

Nb. 21: Mahler, *Symphonie Nr. 8*, 2. Teil, T. 308-313 (Auszug)⁷⁷

Da jedoch der Klang (ab dem notierten <gis³> aufwärts) „übermäßig scharf“⁷⁸ wird, übernehmen (s. Nb. 21) die Flöten und die Es-Klarinette (T. 309) koinzident die Melodielinie. Ohnehin ertönt der fulminante Aufschwung (in T. 308/309) auch in den Flöten und in den Oboen. Selbst wenn der Klarinetrist es nicht hervorbrächte,⁷⁹ wäre das (klingende) <fis³> im Kontext mehrfach vertreten.⁸⁰

2.1.1.4 Fagott

Vom f¹ an treten [...] die für das Mittel- und das tiefe Register charakteristischen hohen Obertöne⁸¹ nicht unwesentlich zurück. Dadurch

eignen sich nicht [ohne Einschränkung] für diese extreme Höhe“; Hans KUNTZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 66), S. 136.

77 © Copyright 1977 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

78 Hans KUNTZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 66), S. 136.

79 Die Töne des höchsten Registers erfordern „besondere technische Fähigkeiten“; Hans KUNTZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 66), S. 136.

80 „Strauß [!], Mahler, Schönberg und Schreker [haben] die Klarinetten zur Hauptgruppe der Holzbläser gemacht, da kein anderes Instrument dieser Art über die gleiche Modulationsfähigkeit des Tones und Stärke des Ausdrucks, verbunden mit einer fast unbegrenzten Beweglichkeit verfügt“; Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, S. 69.

81 „Besonders stark sind die mitklingenden Obertöne des Fagott[s]. So ist es mir einmal ergangen, daß sich im As-moll-Akkord, in meiner Tondichtung: Tod und

ergibt sich eine gewisse Veränderung des Klangcharakters, der [...] oft als „gequält“ oder „gepreßt“ bezeichnet wird. Da[mit] ist offenbar der bisweilen klagende und schmerzliche Klang der Töne [...] gemeint.⁸²

125
Klagend

Nb. 22: Mahler, *Symphonie Nr. 7*, 3. Satz, T. 107-113 83

Eine Passage aus dem 3. Satz der *Siebten* verrät (s. Nb. 22), daß Mahler den spezifischen Klang des hohen Fagottregisters vorbildlich zu nutzen weiß.

Im „zweite[n] Abschnitt“⁸⁴, den Mahler in der Partitur „Klagend“ überschreibt, wäre in der Tat keine andere Klangfarbe so signifikant. Ab Z. 125 erklingt dort das 1. Fagott partiell „in den höchsten Tönen“⁸⁵. Nur seine äußerste Skalengrenze berührt die Passage nicht, denn „[d]as hohe es [...] wirkt auf den Ansatz des Spielers“ „verderb-

Verklärung, geblasen von Posaunen, Engl. Horn, Fagott und Kontrafagott, des öfteren ein C hören ließ, offenbar ein Oberton des Fagott[s] oder des Kontrafagott[s]“; Berlioz-Strauss, S. 212.

82 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 5: Fagott*, S. 277.

83 © Copyright 1960 by Bote&Bock. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

84 Floros III, S. 197.

85 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 176.

lich“.⁸⁶ Die 2. Violinen agieren parallel „immer mit Dämpfer“, um den Fagottklang nicht zu absorbieren. Da sie jedoch (in T. 110) crescendieren, akzentuiert (>) Mahler die Fagotte stark (*sf*) ‚initialmarkant‘.

The image shows a page of a musical score for Mahler's Symphony No. 5, 1st movement, measures 85-92. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: A-Klar. 1, Fag. 1 & 2, Contraf., Posaunen 1 & 2, Tuba, Pauken, Gr.Tr., Kl.Tr., Erste Viol., Zweite Viol., Violon., Violen, Vcelle. get., and Bässe gut. The score includes various dynamic markings such as *sempre ff*, *dim.*, *pp*, *pizz.*, and *arco*. A tempo change to 4/4 is indicated at measure 87 with the instruction "Wieder etwas gehaltener". The score also shows some performance instructions like "G-Saite" and "arco".

Nb. 23: Mahler, *Symphonie Nr. 5*, 1. Satz, T. 85-92 87

In der äußersten Tiefe nutzt Mahler die mit Hilfe der ‚A-Stürze‘ ‚erweiterte Fagottskala‘. Dabei handelt es sich um „ein Rohrstück, das als Verlängerung auf die B-Stürze aufgesetzt wird. Auch Richard Strauss schrieb das A₁ vor“. „Es ist jedoch nicht üblich [...]. Die Fagottisten behelfen sich bisweilen [...] mit einem Stück Papprohr oder lassen das A₁ meist [...] ganz weg, oder aber sie führen es eine Oktave höher aus.“⁸⁸

Deshalb instrumentiert Mahler äußerst vorsichtig: Er kaschiert das <A₁> mit anderen Klangfarben in Unisonokombinationen.

Wie im Nb. 23 paradigmatisch dargestellt, verlaufen die Fagotte mit dem Kontrafagott und mit den Bässen im ‚absoluten Unisono‘. Ließen

86 Berlioz-Strauss, S. 204.

87 © Copyright 1964 by C. F. Peters. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

88 „Auf [...] [Richard Wagners] Anregung hin konstruierte Heckel die sogenannte A-Stürze“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 82), S. 269.

sie $\langle A_1 \rangle$ aus, wäre es dennoch präsent. Selbst wenn sie es alternativ eine Oktave höher intonierten, intensivierten sie lediglich den (ohne hin substanzreichen) zweiten Oberton des Kontrafagotts⁸⁹ und der Bässe⁹⁰.

2.1.2 Blechblasinstrumente

2.1.2.1 Trompete

In einem Brief an Alma berichtet Mahler, daß „[e]in verzweifelter Trompeter“ sich bei einer Probe anlässlich der Uraufführung⁹¹ der *7. Symphonie* über den extrem hohen Part beschwert habe.⁹² Er habe nicht begriffen, warum

›[...] einer die Trompete fortwährend in den höchsten Tönen gestopft⁹³ bis am hohen Cis hinauf blasen sollk.⁹⁴

Wenngleich diese Äußerung maßlos übertrieben erscheint, gibt es in der *Siebten* durchaus Passagen, in denen die Trompete ihr höchstes Register exzessiv ausreizt – sowohl mit als auch ohne Dämpfer. Jedoch beachtet Mahler einige wichtige Kriterien, denn „es gibt nichts Ermüdenderes als den kontinuierlichen Klang der hohen Trompetentöne“⁹⁵.

Da er bei der zuvor erwähnten Orchesterprobe die „Bläser extra“ bestellt hatte, blieben „die beruhigenden und beseligenden Violinen[...]“ zunächst fern und – als „Grund und [...] Anker“ – auch „die tiefen Streichinstrumen-

89 Wie Fußnote 81.

90 „Die ersten mitklingenden Obertöne [...] treten besonders stark im Klang des Kontrabasses auf“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 13: Violoncello/Kontrabass*, S. 1469.

91 Die *7. Symphonie* wurde am 19. September 1908 in Prag uraufgeführt.

92 Gustav Mahler an Alma [Prag, 10.09.1908], GMBA, Nr. 254, S. 363.

93 Manchmal schreibt Mahler der Trompete auch in seinen Partituren die Bezeichnung ‚gestopft‘ vor (s. z.B. im 1. Satz aus *Das klagende Lied* T. 365/366+368/369). Da gestopfte Töne auf der Trompete grundsätzlich möglich sind, muß diese Bezeichnung nicht unbedingt den Dämpfer implizieren. Mahler verlangt jedoch auch ‚gestopfte‘ Posaunen: Wie in Fußnote 197 erläutert wird, bedeutet das hingegen ausnahmslos ‚mit Dämpfer‘. Da in der Partitur der *Siebten* die Vorschrift ‚gestopft‘ (anders als die hier zitierte Briefstelle) immer den Hörnern gilt, sind die Trompeten (analog zu den Posaunen) offenbar ‚mit Dämpfer‘ zu stopfen. („Auf der Trompete sind die Sordinen-Töne besser als die gestopften“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 30.)

94 Wie Fußnote 92.

95 Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, S. 108.

te“.⁹⁶ Jene Stelle des 1. Satzes wird in der Tat von dichten Streicherklängen getragen, in denen die Bässe keineswegs fehlen (s. Nb. 24):

The image shows a page of a musical score for Mahler's Symphony No. 7, 1st Movement, measures 365-370. The score is for a full orchestra and includes parts for Horns (Hr.), Trumpets (Trp. F), Trombones (Trp. B), Tuba, Percussion (Pos.), Grand Trombone (Gr. Tr.), Violins (VI. I, II), Viola (Va.), Cello (Celi), and Bass (B.). The music is written in a complex, dense texture. The score includes various dynamic markings such as *mit Dämpfer*, *p*, *cresc.*, *ff*, *Dämpfer abl*, *offen*, *molto cresc.*, *poco a poco cresc.*, and *molto ff*. The tempo/mood is indicated as *Allmählich drängend*. The score is numbered 365 at the beginning of the first staff.

Nb. 24: Mahler, *Symphonie Nr. 7*, 1. Satz, T. 365-370 (Auszug)⁹⁷

Obwohl dort (in T. 368) das im ‚hohen Violinschlüssel‘ notierte $\langle \text{gis}^2 \rangle$ (klingend: $\langle \text{cis}^3 \rangle$)⁹⁸ unterhalb der Violinen ertönt, wird es klanglich nicht absorbiert. Damit es sich genügend entfalten kann, unterschreitet seine ‚Peripherie‘ den Abstand einer Sexte nicht. Mahler markiert es ferner auch dynamisch (*sf*).

Ebenso führt Mahler die Trompete auch in seiner *Achten* an die Grenzen ihres höchsten Registers. Da ihm die technischen Schwierigkeiten durchaus bewußt

96 Gustav Mahler an Alma (wie Fußnote 92), S. 364.

97 © Copyright 1960 by Bote&Bock. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

98 „Der Klangbereich der alten Ventiltrompete erstreckte sich im allgemeinen auf die Skala von“ (klingend) $\langle \text{e-b}^2 \rangle$. „Die besten Klangeigenschaften soll die F-Trompete besessen haben“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 7: Trompete*, S. 497.

sind, fordert er in einem Brief an Emil Gutmann ausdrücklich einen sehr guten Trompeter:

Bitte vergessen Sie nicht, anzugeben[,] daß ich für den 1. Extratrompeter einen Musiker *I. Ranges* haben muß, weil die kleine Partie die schwierigste Stelle der ganzen Symphonie ist, und eine colossale Höhe verlangt. Er muß in F [...] [$\langle a^2 \rangle$ – im ‚hohen Violinschlüssel‘ klingendes $\langle d^3 \rangle$]⁹⁹] [/] schmetternd blasen können. Es muß von vornherein beim Engagement darauf Rücksicht genommen werden.¹⁰⁰

Nb. 25: Mahler, *Symphonie Nr. 7*, 5. Satz, T. 6-13 (Auszug)¹⁰¹

Diese „schwierigste Stelle“¹⁰² der *Achten*, an der sich der Trompeter wahrlich „in den höchsten Tönen [...] herumquälen muß“¹⁰³, befindet sich im 2. Teil.

99 Wie in Fußnote 98 ausgeführt, überschreitet das (klingende) $\langle d^3 \rangle$ den konventionellen Tonumfang der F-Trompete deutlich.

100 Gustav Mahler an Emil Gutmann [Toblach, 13.07.1910], GMUB, Nr. 11, S. 82.

101 © Copyright 1960 by Bote&Bock. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

102 Wie Fußnote 100.

103 Wie Fußnote 94.

Dort ertönt die F-Trompete (bei Z. 196) im ‚großen Tutti‘ vehement (s. die Originalpartitur).¹⁰⁴ Das extrem hohe (klingende) <d³> wird von den Violinen ebenso eingesäumt wie zuvor (im Nb. 24) das (klingende) <cis³>. Jedoch differiert der harmonische Rahmen stark: Das <d³> dissoniert als Vorhalt so signifikant, daß es im Kontext (trotz beschränkter ‚Peripherie‘) durchaus markant ist.

Wenn Mahler der Trompete in extremer Höhe die Oberstimme anvertraut, dann stützt er sie oft durch geeignete Unisoni, weil „die höchsten Trompetentöne [...] bei weitem nicht die Durchschlagskraft besitzen wie die Töne des Mittelregisters“¹⁰⁵ (s. Nb. 25).

„[D]as wahre Register [klingend: <g-g²>]“¹⁰⁶ der „melodieführende[n] erste[n] Trompete“¹⁰⁷ wird dort mehrfach überschritten. Die Klarinetten – und partiell auch die Oboen – kompensieren deshalb die geringere Klangsubstanz.

Da die „choralartige Sektion (T. 7-14)“¹⁰⁸ archaisch die Blechbläser exponiert, setzen die Streicher kurzfristig aus, bevor sie den Satz (ab T. 11/12) erneut „beseligen[...]“¹⁰⁹ (s. die Originalpartitur).

2.1.2.2 Horn

In der Tiefe der Hornskala haben vor allem die Pedaltöne besondere Bedeutung. In Mahlers Partituren markiert der 2. Pedalton in der B-Stimmung des in F notierten Doppelhorns die unterste Skalengrenze: Es ist das klingende <A₁> (im ‚hohen Baßschlüssel‘ eine Quarte tiefer notiertes <E₁>).¹¹⁰ Mehrere Stellen seien hier paradigmatisch angeführt:

104 „Der Trompetenklang eignet sich wegen seines glanzvollen und strahlenden Charakters zur Intensivierung von Höhepunkten verschiedener Art. Es versteht sich von selbst, daß die Trompetentöne dabei häufig überlagert werden; denn Höhepunkte pflegen mit Tutti-Einsätzen verbunden zu sein; im Tutti aber sind Überlagerungen unvermeidlich“; Egon VOSS, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, S. 198-199.

105 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 98), S. 533.

106 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 98), S. 533.

107 Floros III, S. 206.

108 Floros III, S. 206.

109 Gustav Mahler an Alma (wie Fußnote 92), S. 364.

110 Das allgemein gebräuchliche Doppelhorn in der Stimmung B/F kann den 1. Naturton vor allem in der meist verwendeten B-Stimmung ausführen (klingend: <B₁>, im ‚hohen Baßschlüssel‘ transponierend: <F₁>); in der F-Stimmung (klingend: <F₁>, im ‚hohen Baßschlüssel‘ transponierend: <C₁>) spricht er hingegen sehr viel schwerer an, ist aber möglich; siehe hierzu auch Kunitz’ Ausführungen; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 6: Horn*, S. 390-391. Alle Töne ab dem 1. Naturton abwärts tragen die Bezeichnung ‚Pedalton‘.

Nb. 26: Mahler, *Das Lied von der Erde*, 6. Satz, T. 150-155 111

Im Nb. 26 intonieren den 2. Pedalton (in T. 151-154) zwei Hörner synchron. Die Instrumentalisten können deshalb bei Bedarf abwechselnd atmen.¹¹² Anderenfalls wäre eine einwandfreie Ausführung gefährdet. Mahler transmittiert den Ton recht bald (T. 153/154) koinzident in die Kontrabaßgruppe. Auch der Ansatz (in T. 151) ist sicherheitshalber mit den Kontrabässen verschränkt.

Im Nb. 127 erklingt der 2. Pedalton in T. 19+21. Wegen des übermäßig hohen Luftverbrauchs in der extremen Tiefe enthält diese Passage (in T. 20) eine ausgiebige Pause, die dem Hornisten genügend Zeit zum Atmen gewährt. Mahler koppelt das $\langle A_1 \rangle$ mit dem Kontrafagott und mit der Pauke, umgibt es mit dem Wirbel der Großen Trommel und mit dem Tamtamschlag.

Die zum Atmen nötigen Zäsuren sind im Nb. 87 durch einzelne Kommata visualisiert. Das „Pedal Solo“ der Orgel, die Kontrabässe und das Kontrafagott stützen das $\langle A_1 \rangle$ – latent auch der „Resonanzton“¹¹³ der Glocke.

111 © Copyright 1990 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

112 „Die Schwingungen der Pedaltöne sind langsam und verlangen viel Atem“; Berlioz-Strauss, S. 324.

113 „Der *Grundton* (Hauptton, Resonanzton). Er entwickelt sich aus dem Schlagton und schwingt nach dessen verhältnismäßig schnellem Abklingen längere Zeit dominierend weiter. Bei einer sehr rein gestimmten Glocke liegt seine Tonhöhe [...]“

Nb. 27: Mahler, *Symphonie Nr. 1*, 4. Satz, T. 52-59 (Auszug)¹¹⁴

Die Pedaltöne sind in Mahlers Partituren nicht nur auf dem Horn üblich, sondern auch auf der Posaune (s. auch den Abschnitt 2.1.2.3). Obwohl sie ausführbar wären, verwendet Mahler sie nicht auf der Trompete.¹¹⁵

In der Höhe gestaltet Mahler den Hornpart weitaus weniger spektakulär. Aber selbst das (wie üblich im ‚tiefen Violinschlüssel‘) notierte $\langle c^3 \rangle$ scheint ihm einst Kopfzerbrechen bereitet zu haben. An Franz Schalk schreibt er anlässlich einer Aufführung der *1. Symphonie*:

Wenn im letzten Satze die Stelle für die Hörner 3. Takt nach 103 [...] [/] zu schwer ist, so kann das letzte eine Oktave tiefer genommen werden.¹¹⁶

eine oder zwei Oktaven unter der des Schlagtones“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 10: Schlaginstrumente*, S. 1100.

114 © Copyright 1967 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

115 Auf der B-Trompete sind es (transponierend) die Töne $\langle c\text{-Fis} \rangle$ (klingend: $\langle B\text{-E} \rangle$); siehe hierzu die ausführliche Darstellung von Blatter; Alfred BLATTER, *Instrumentation/Orchestration*, S. 150-151. Erpf behauptet irrtümlich, daß auf der Trompete nicht einmal der 1. Naturton ausführbar sei; Hermann ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, S. 131. Kunitz wiederum erachtet den 1. Naturton, „obwohl er verhältnismäßig leicht anspricht“, als „klanglich wertlos“ und zieht deshalb den Gebrauch der Pedaltöne nicht in Betracht; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 7: Trompete*, S. 497.

116 Gustav Mahler an Franz Schalk [undatiert, Wien, Februar 1898], GMUB, Nr. 2, S. 161.

Wie Karl Heinz Füssl zu Recht bemerkt, kennzeichnet ‚103‘ höchstwahrscheinlich die Seitenzahl, und es müßte korrekt ‚vor 103‘ heißen.¹¹⁷ (Auch in der Partitur, die dem Verfasser vorliegt, handelt es sich um S. 103!)

Die Stelle ist sicherheitshalber so instrumentiert (s. Nb. 27), daß der Klangeindruck auch dann nicht wesentlich anders wäre, wenn die Hörner das (klingende) $\langle f^2 \rangle$ (in T. 58) tatsächlich eine Oktave tiefer intonieren müßten: Der Ton ist zusätzlich den Oboen, den Klarinetten und auch der Trompete zugeteilt.¹¹⁸

2.1.2.3 Posaune

Die Bezeichnung ‚Pedaltöne‘ geht laut Berlioz auf die „Ähnlichkeit ihres Klanges mit den tiefsten Tönen der Orgel“ zurück, „die denselben Namen führen.“ Noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind sie allgemein ungewöhnlich. Wenn überhaupt, werden sie ausnahmsweise auf der Posaune ausgeführt: „Es ist ziemlich schwierig, sie gut zu verwenden, und vielen Posaunisten sind sie sogar unbekannt.“¹¹⁹

Die Klassiker jedenfalls meiden die Pedaltöne der Posaune, die laut Christoph Reuter „[z]um ersten Mal“ im Jahr 1831 „im Finale des ersten Akts der Oper Zampa [...] von Louis Joseph Hérold vorgeschrieben werden.“¹²⁰

Bisher wurde kaum beachtet, daß Mahler in seinen Partituren an den mit Pedalton markierten Stellen (s. T. 318 im Nb. 28) in Wahrheit das Daumenventil¹²¹ meint. Theoretisch könnte es sich zwar um die Pedaltöne der Altposaune handeln, jedoch sind diese „von schlechtem Klang“¹²² und wären im Kontext gänzlich ungeeignet. Überdies findet die Altposaune in der ‚Mahler-Zeit‘ kaum noch Verwendung – wenn ausnahmsweise doch, dann wird sie in den Partituren ausdrücklich bezeichnet.

117 Karl Heinz Füssl, in: GMUB (wie Fußnote 116), S. 161-162.

118 Siehe auch die detaillierten Ausführungen von Bostley; Edward John BOSTLEY, *The horn in the music of Gustav Mahler*.

119 Berlioz-Strauss, S. 323.

120 Christoph REUTER, *Klangfarbe und Instrumentation*, S. 412.

121 Die Lücke im Tonumfang der Posaune ($\langle E-B_1 \rangle$) wird durch das Daumenventil überbrückt, das bereits in der ‚Mahler-Zeit‘ gebräuchlich ist; statt der Baßposaune wird also häufig eine Tenorbaßposaune verwendet – wie Strauss bemerkt: „allgemein vom dritten Posaunisten“; Berlioz-Strauss, S. 324.

122 Berlioz-Strauss, S. 324.

Bei Mahler jedenfalls gehört die Altposaune nicht mehr zur Standardbesetzung und erscheint in den Partituren nur noch optional – als ein Relikt aus der Vergangenheit.¹²³

Nb. 28: Mahler, *Symphonie Nr. 9*, 2. Satz, T. 313-322 (Auszug)¹²⁴

Wie aus dem Nb. 28 (T. 318) ersichtlich, bezeichnet Mahler das <C>, das mit dem Daumenventil ausgeführt werden muß, irrtümlich als Pedalton. Der fünfsaitige Kontrabaß und die Celli stützten den Ton im Unisono. Dem Streicherpart schreibt er *ff* vor, dem Posaunenpart hin-

123 Wellesz weist auf eine Stelle im letzten Satz der 6. *Symphonie* hin; Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, S. 117; jedoch fehlt ein entsprechender Hinweis in der revidierten Partitur – nur der Nachdruck der Erstausgabe in der Edition Eulenburg aus dem Jahr 1968 enthält den Hinweis: „(auf Alt-Posaune zu spielen)“; im 1. Satz der 7. *Symphonie* hingegen findet sich z.B. (T. 313) tatsächlich der Vermerk: „eventuell auf Alt-Posaune zu blasen“.

124 © Copyright 1969 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

gegen *ffp* (in Anlehnung an die Hörner im *fp*). Den dissonanten Akkord (>C-G-D<) markiert er zudem mit dem perkussiven Akzent der Großen Trommel, während die Holzbläser und die übrigen Streicher pausieren. Vor allem die Streicher würden die instrumentale Klangschärfe mildern (der Satz ist bezeichnend mit „Etwas täppisch und sehr derb“ überschrieben).

Nb. 29: Mahler, *Das Lied von der Erde*, 1. Satz, T. 21-30 (Auszug)¹²⁵

Die Pedaltöne selbst hingegen verwendet Mahler ohne nähere Kennzeichnung. Theoretisch sind zwar auf der Tenorbaßposaune etliche (<B₁-E₁>) ausführbar, in der Praxis werden jedoch diejenigen in der äußersten Tiefe gemieden, weil sie besonders schwer ansprechen. In Mahlers Partituren markiert <A₁> eine Grenze, die auf der Tenorbaßposaune nicht unterschritten wird. Wie Berlioz bemerkt, ist bereits <G₁> „schwerer [...] äußerst rauh und sehr gewagt.“¹²⁶

Da Mahler die tatsächlichen Pedaltöne der Posaune offenbar nicht kannte, spielen sie in seinen Partituren eine eher untergeordnete Rolle: Sie treten vor allem (s. Nb. 29) in kurzen Tondauern in Erscheinung und werden in Unisonokombinationen kaschiert. Viel bedeutender sind hingegen (wie bereits im Abschnitt 2.1.2.2 erläutert) die Pedaltöne des Horns.

125 © Copyright 1990 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

126 Berlioz-Strauss, S. 324.

2.1.2.4 Tuba

Die Pedaltöne sind auf der Tuba bei weitem nicht so spektakulär wie auf dem Horn oder auf der Posaune.¹²⁷ Den 1. Pedalton der Tuba verlangt Mahler bereits im Kopfsatz seiner *1. Symphonie* (s. Z. 13 im Nb. 30).¹²⁸

Dabei mißtraut er offenbar den Fähigkeiten des Tubisten, das $\langle F_1 \rangle$ ¹²⁹ diskret zu intonieren; eine Anmerkung in der Partitur lautet: „Wenn der Tubist diesen tiefen Ton nicht *pp* herausbringt, so ist derselbe dem Contrafagott zuzuteilen“ – angesichts der delikaten instrumentalen Disposition eine sinnvolle Option, denn die Instrumente agieren im Kontext dynamisch äußerst dezent.

Den Streichern sind zumeist liegende Flageolette zugeteilt; auch andere Instrumente greifen melodisch nur gelegentlich ins Klanggeschehen ein und beschränken sich weitgehend auf pedalisierende Liegetöne oder pausieren. Die Tuba darf deshalb dieses ‚zerbrechliche‘ Klangbild auf keinen Fall belasten. Jedoch ist die dynamische Anweisung *ppp* für sie ein wenig heikel: Es besteht die Gefahr, daß der Ton $\langle F_1 \rangle$ (in T. 180) nicht sofort anspricht.¹³⁰ Damit sich der Tubist beim Einsatz ‚sicher‘ fühlt, koppelt Mahler den Ton mit den Kontrabässen im ‚absoluten Unisono‘: Der Tubist kann deshalb einen diskreten Einsatz riskieren. Selbst wenn der Ton nicht sofort anspräche, wäre er in den Kontrabässen präsent.

Das ‚absolute Unisono‘ der Tuba mit den Kontrabässen modifiziert das Klangbild merklich und kündigt in dieser extrem tiefen Tonregion – zusammen mit dem dumpfen Klang der Großen Trommel – signal-

127 „Von der Mensur hängt es ab, bis zu welcher Stufe der Naturton Nr. 1 durch die Ventile gesenkt werden kann. Auf einer F-Tuba mittlerer Mensur, die in der Höhe gut anspricht, kann unter Umständen sogar Des₁ gefährlich werden“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 9: Tuba*, S. 839.

128 „Das zur Ausführung der üblichen Tuba-Stimmen im sinfonischen Orchester in der Regel verwendete Instrument ist die F-Baßtuba. Die Es-Baßtuba wird meist in den Blasorchestern und nur bisweilen im sinfonischen Orchester verwendet“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 127), S. 843. Deshalb handelt es sich im Kontext auf jeden Fall um den 1. Pedalton $\langle F_1 \rangle$.

129 Laut Constantin Floros ist die Durchführung des 1. Satzes dreigeteilt. Der „Orgelpunkt der Bässe und der Tuba auf dem Kontra-F“ (ab T. 180) sowie der Liegeton „der hohen Streicher auf dem hohen Flageolett-A“ bilden im ersten Teil einen Rahmen u.a. um „Naturlaute“; Floros III, S. 31.

130 Während die Tuba ein Diminuendo bis zum äußersten Pianissimo realisieren kann, ist es ihr – anders als etwa der Klarinette – nur bedingt möglich, allmähliche Präsenz zu entfalten; von Anfang an ist ein gewisses Maß an dynamischer Intensität erforderlich: Die Lautstärke kann erst im Verlauf reduziert werden.

haft einen bevorstehenden Stimmungswechsel an (s. in der Originalpartitur ab T. 207 den Abschnitt „Sehr gemächlich“).

*) Wenn der Tubist diesen tiefen Ton nicht *ppp* herausbringt, so ist derselbe dem Contrafagott zuzuteilen

Nb. 30: Mahler, *Symphonie Nr. 1*, 1. Satz, T. 174-183 131

Da Mahler die Tuba¹³² oft als Posaunenbaß verwendet,¹³³ verläuft ihr Part in vielen Passagen eine Oktave unterhalb der Posaune.¹³⁴ Die Posaunenskala un-

131 © Copyright 1967 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

132 Zu den technischen Besonderheiten s. die Untersuchung von Young; Jerry Allen YOUNG, *The tuba in the symphonic works of Anton Bruckner and Gustav Mahler*.

133 "Various combinations of trombones with tuba appear often enough" [„Kombinationen der Posaunen mit der Tuba sind recht häufig“; des Verfassers Übersetzung]; Wesley Luther HANSON, *The treatment of brass instruments in the symphonies of Gustav Mahler*, S. 207.

134 „Im übrigen ist der Einsatz der Tuba in der Oktave unter der tiefsten Posaunenstimme klanglich nicht zu beanstanden, wenn die Tuba *im Tutti* unisono mit den Kontrabässen geführt wird“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 8: Posaune*, S. 677.

terschreitet indes das <E> nur selten,¹³⁵ deshalb reicht auch der Tonumfang der Tuba in der Regel bis zum 2. Pedalton <E₁>. Wie in Fußnote 127 ausgeführt, können Passagen unterhalb dieser Grenze (vor allem ab <Des₁>) ohnehin Schwierigkeiten bereiten.

2.1.3 Streichinstrumente

2.1.3.1 Violine

„Die normale obere Grenze im orchestralen Tutti-Spiel der Violinen liegt beim as⁴ – unabhängig davon, ob dieser Ton als Flageolett ausgeführt wird.¹³⁶ Mahler überschreitet diese Grenze bereits im Kopfsatz seiner *1. Symphonie*: Dort (s. Nb. 49 und Nb. 50) verlangt er als Flageolett das <a⁴>.¹³⁷ Wie im Abschnitt 2.2.2.1 näher erörtert wird, kann dieser Ton auf der A-Saite als natürliches Flageolett gegriffen werden, oder auf der E-Saite als künstliches.

Hohe Lagen implizieren nicht nur die oberen Grenzregionen der Violinskala, sondern auch ihrer einzelnen Saiten. Obwohl die Violine (im Gegensatz zur Viola und zum Kontrabaß) klanglich ausgewogen ist, verfügen die Violinsaiten im einzelnen über ausgeprägte Charakteristika.¹³⁸ Mahler bevorzugt in besonders ausdrucksvollen Passagen die beiden äußeren Saiten:

Ja, ich gehe so weit, zum Beispiel die Geigen an Gesangsstellen und im höchsten Schwunge auf der E-Saite, die schmerzlichen und sonoren Töne aber auf der G-Saite¹³⁹ spielen zu lassen. Niemals nehme ich dort, wo es sich um leidenschaftlichen Ausdruck handelt, die Mittelsaiten, die nicht recht klingen. Um so besser sind sie am Platze bei leisen, verschleierte[n] und geheimnisvollen Stellen.¹⁴⁰

135 Von den Pedaltönen (ab dem 1. Naturton <B₁> abwärts) ganz abgesehen, ist das auf der Tenorbaßposaune (wie auch im Abschnitt 2.1.2.3 beschrieben) nur mit dem Daumenventil möglich.

136 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1237.

137 Strauss gibt in Ergänzung der Instrumentationslehre Berlioz' als oberste Grenze <g⁴> an; Berlioz-Strauss, S. 3.

138 „Der Gesamtcharakter der Violinskala ist als durchaus homogen zu bezeichnen, doch besitzt jede einzelne der Saiten besondere, individuelle Klangeigenschaften“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 136), S. 1239.

139 Laut Backes zählt das „Spiel auf der sonor klingenden tiefen G-Saite [...] zu den charakteristischen Merkmalen der Brucknerschen Klangsprache“; Dieter Michael BACKES, *Die Instrumentation und ihre Entwicklung in Anton Bruckners Symphonien*, S. 163.

140 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 62.

Vor allem die „schmerzlichen und sonoren Töne“¹⁴¹ führen in der Praxis zu unkonventionellen Wirkungen. Paradigmatisch erscheint ein Ausschnitt aus dem 1. Satz der 10. *Symphonie* (s. Nb. 31).

The image shows a musical score excerpt for Mahler's Symphony No. 10, first movement, measures 57-61. The score is for Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. A box labeled '6' highlights the first violin part starting at measure 57, with a '6-Saite' (6th string) annotation. Dynamics include (cresc.), ff, and (f).

Nb. 31: Mahler, *Symphonie Nr. 10*, 1. Satz, T. 57-61 (Auszug)¹⁴²

Auf der signifikanten G-Saite operieren dort die ersten Violinen unterhalb der zweiten.¹⁴³ Damit aber die gefährlichen Lagenwechsel keine Intonationsprobleme bereiten, werden sie (in T. 58) mittels Glissandi¹⁴⁴ überbrückt. Das Glissando und die G-Saite färben die „Motivgruppe II“¹⁴⁵ charakteristisch. (Siehe auch den Abschnitt 2.2.2.10.)

Durch das ‚absolute Unisono‘ der 1. Violinen mit den Violoncello zusätzlich gestärkt, tritt sie selbst in der Mittelstimme ‚deutlich‘ hervor.

Die mittleren Saiten der Violine sind auch in höheren Lagen den „leisen, verschleierte[n] und geheimnisvollen Stellen“ vorbehalten:¹⁴⁶

Deshalb verlangt Mahler im Nb. 32 auf den 1. Violinen zunächst (T. 113/114-115) die D-Saite und im Anschluß (T. 116-119) die A-Saite. Die Dynamik überschreitet *pp* kaum (s. in Ergänzung die Original-

141 Wie Fußnote 140.

142 © Copyright o. J. by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

143 „Bei starker Forcierung erhalten die oberen Lagen der G-Saite einen rauhen, dämonischen Klang“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 136), S. 1242.

144 „Das *glissando* (Portamento)“ erzielt „beträchtliche Wirkungen“, wenn es „[v]on einer großen Streichergruppe ausgeführt“ wird; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 136), S. 1323.

145 Jörg ROTHKAMM, *Gustav Mahlers Zehnte Symphonie*, S. 82.

146 Wie Fußnote 140.

partitur). Erst mit der Anweisung „*molto espress[ivo]*“ (ab T. 120) ertönt die G-Saite.

Nb. 32: Mahler, *Symphonie Nr. 3*, 6. Satz, T. 113-122 (Auszug)¹⁴⁷

2.1.3.2 Viola

Vor allem die beiden äußeren Saiten der Viola weisen spezifische Merkmale auf:¹⁴⁸ „Die *tieftste Saite* (C-Saite) besitzt einen besonders charakteristischen, außerordentlich düsteren, ernsten und herben Klang“.¹⁴⁹ Auch die „*höchste[...]* *Saite* (A-Saite) [...] ist [...] von einer eindringlichen Herbeheit“.¹⁵⁰

Mahler kannte die außergewöhnlichen Klangeigenschaften der Viola sehr genau. Daß er diese bewußt nutzte, vertraute er seiner Freundin Natalie an:

Hierher gehört auch die Stelle im vierten Satz [der 1. *Symphonie*] (der Eintritt der Violen ist dir ja gegenwärtig?): [s. Nb. 33] [...] [/] Auf diese Wirkung freue ich mich immer und nie hätte ich den gepreßten, gewaltsamen Ton hervorbringen können, wenn ich sie den hierin leicht ansprechenden Celli gegeben hätte.¹⁵¹

Bezeichnend ist, daß Mahler (laut einer Anmerkung im Nb. 33; siehe ergänzend auch die Originalpartitur) den „[e]rste[n] Eintritt“ der Violen (in T. 519/520) ‚initialmarkant‘ „übertreibend stark“ (*fff*) fordert,

147 © Copyright 1974 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

148 „[D]ie Dimensionen des Resonanzkörpers der Bratsche und die Länge und Stärke (sowie demzufolge auch die Spannung) ihrer Saiten [sind] nicht in der gleichen idealen Weise proportioniert [...], wie dies bei der Violine der Fall ist, sondern i[m] Hinblick auf ihre Gesamtstimmung eine Quinte unter der Stimmung der Violine zu gering“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1341.

149 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 148), S. 1342.

150 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 148), S. 1352.

151 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 176.

um die Aufmerksamkeit sofort auf den spezifischen Klang zu lenken. Die Violen intonieren „kurze Motive“¹⁵². Die übrigen Instrumente beschränken sich auf pedalisierende längere Tondauern und sind dynamisch stark gedrosselt, damit sich das Gruppensolo ungestört entfalten kann. Folglich wählt Mahler u.a. Instrumentenregister mit geringem ‚Dynamikpotential‘: tiefe Klarinetten und tiefe Flöten. Bereits im Abschnitt 2.1.1.3 wurde beschrieben, daß vor allem die tiefen Klarinetten die düstere Atmosphäre dieser Passage intensivieren.

*) Erster Eintritt übertreibend stark, und wohl auf die Abstufungen achtend

Nb. 33: Mahler, *Symphonie Nr. 1*, 4. Satz, T. 508-535 (Auszug)¹⁵³

In der Oper *Carmen*, die Mahler sehr gut kannte und besonders schätzte, gibt es vergleichbare Beispiele,¹⁵⁴ von denen er sich wahrscheinlich inspirieren ließ.

152 „[D]er Klang der Bratsche [ist] etwas nasal [...] und mehr für Charaktersätze und kurze Motive“ geeignet; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 43.

153 © Copyright 1967 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

154 „Aus der Oper ‚Carmen‘, in der die Bratschen außerordentlich wirkungsvoll und vielseitig eingesetzt sind, ist [...] das düstere Schicksalsmotiv zu erwähnen, das von den Bratschen unmittelbar vor Beginn der Schlußszene zwischen Carmen und Don José vorgetragen wird“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 148), S. 1342.

[Violon]

pp

Nb. 34: Mahler, *Symphonie Nr. 10*, 1. Satz, T. 1-15

Natalie berichtet:

Nach einer Vorstellung von „Carmen“, die ich nun zum dritten Mal in Hamburg hörte, sagte ich zu Mahler, mir käme vor, man dürfe dieses so geniale Werk doch nicht zu oft hören, daß man seiner nicht wie einer zu gewürzten Speise überdrüssig werde. „Davor bewahrt einen“, entgegnete er, „die wundervolle Partitur, die eine der feinsten und sauberst gearbeiteten ist, die man sich denken kann. Daran habe ich immer meine Freude und gehe ihr während des Dirigierens in allen Details nach und beobachte und lerne dabei immer von neuem, wie dies oder jenes zustande, zur eigentlichsten und glücklichsten Wirkung kommt.“¹⁵⁵

Deshalb ist es kaum verwunderlich, daß Mahler (wie auch im Abschnitt 1.5 erwähnt) bei einer Probe anlässlich einer Aufführung seiner *4. Symphonie* den Part der skordierten Solovioline der Soloviola übertragen wollte, da ihm der Skordaturklang „noch nicht scharf genug“ erschien.¹⁵⁶ Jedoch entschied er sich letztendlich für die Solovioline, denn die beschriebenen Spezifika des Violaklangs kommen (s. Nb. 34) vor allem in der Gruppe zur Geltung:

Dort ertönt die Violengruppe über mehrere Takte äußerst expressiv (*pp*). Das ‚absolute Solo‘ ist (in diesem Ausmaß) traditionell ungewöhnlich (s. Fußnote 152). Damit die signifikanten Klangmerkmale ‚deutlich‘ zur Geltung gelangen, verlangt Mahler auf der A- sowie auf der C-Saite jeweils überwiegend längere Tondauern (insbesondere in T. 4-5 sowie in T. 12-15) – im Nb. 33 hingegen verdankt die Passage ihre spezielle Wirkung vor allem der exzessiven Dynamik.

Offenbar stehen ‚Instrumentation‘ und ‚Komposition‘ in gegenseitiger Ambivalenz, weil Mahler bereits während des Kompositionsvorgangs „alles instru-

155 NBL, S. 75-76.

156 NBL, S. 198.

mentiert“¹⁵⁷ denkt. Erhält der Text wie im dritten ‚Kindertotenlied‘ (s. Nb. 35) oberste Priorität, ist die Klangfarbe nur ein Mittel zum Zweck:

Tatsächlich vermag den „ausbrechende[n] Schmerz“ (in T. 55/56-57) kein anderes Instrument so „espr.[essiv]“ zu intensivieren. Es ist bemerkenswert, daß die Violinen sowie die hohen Bläser im Kontext gänzlich fehlen und die Violon auf der signifikanten A-Saite die orchestrale Oberstimme übernehmen!

55

Fl. I

Klar. (B)

Bklar. (B)

Fl. II

Hr. I (F) II

Singst.

Va.

Vc.

Kb.

Mit ausbrechendem Schmerz

du, o du, des Va-ters Zel-le, ach, zu schnell.

pp espr. arco div. arco p arco

8

Nb. 35: Mahler, *Wenn dein Mütterlein* (3. KTL), T. 55-58 ¹⁵⁸

2.1.3.3 Violoncello

Unter den Streichinstrumenten erreicht das Violoncello – ebenso wie die Violine – „das Höchstmaß an klanglicher Vollkommenheit“¹⁵⁹. In höheren Re-

¹⁵⁷ Schon in Bezug auf seine *3. Symphonie* verriet Mahler Natalie Bauer-Lechner: „Das Instrumentieren geht viel leichter, als ich dachte, weil ich in der ersten Skizze schon, wie ich merke, alles instrumentiert gedacht habe“; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 58.

¹⁵⁸ © Copyright 1979 by C. F. Kahnt. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

¹⁵⁹ Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 13: Violoncello/Kontrabass*, S. 1402.

gionen seiner Skala – insbesondere auf der A-Saite¹⁶⁰ – verfügt es über außergewöhnliche Klangeigenschaften.

Nb. 36: Mahler, *Symphonie Nr. 1*, 4. Satz, T. 8-14 (Auszug)¹⁶¹

Der Klang der *höchsten Saite* (A-Saite) ist im Bereich der menschlichen Tenorstimme¹⁶² [...] überaus resonanzreich, tragfähig und von edelste[m] Wohlklang. Dieser Skalenbereich des Cellos ist das Klangzentrum aller der ausdrucksstarken Cello-Kantilenen, die aus ungezählten Werken der musikalischen Literatur bekannt sind.¹⁶³ [/] [...] In den höchsten Lagen der A-Saite, also oberhalb des [c^2] [...], verliert der Klang des Cellos naturgemäß zwar an Substanz – obwohl er hier noch immer in dieser Beziehung den gleichhohen Tönen der Violine und der Bratsche überlegen ist –, jedoch nicht an Intensität.¹⁶⁴

Selbstverständlich nutzt Mahler – wie auch andere Komponisten vor ihm – die besonderen Klangeigenschaften der hohen Celloskala. Gelegentlich sprengt er sogar darüber hinaus den konventionellen Ambitus. Bereits im Fi-

160 „Die Töne der hohen Saite strahlen Wärme aus und vermögen daher in besonders eindringlicher Weise allen Empfindungen zu entsprechen, die von Wärme getragen sind“; Egon VOSS, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, S. 102.

161 © Copyright 1967 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

162 Korssakow erwähnt „eine ausgezeichnete, sehr singende Klangfarbe einer Bruststimme“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 44.

163 Strauss verweist z.B. auf Wagners „Tristan im ersten Akt (Sehnsucht)“. Die Oper beginnt mit einer Cellokantilene in hoher Lage; Berlioz-Strauss, S. 98.

164 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 159), S. 1406 und S. 1410.

nale seiner 1. *Symphonie* (s. Nb. 36) führt er die Celli in die höchsten Lagen. In einem Brief an Franz Schalk (anlässlich einer bevorstehenden Aufführung am 3. März 1898 in Prag)¹⁶⁵ schreibt er besorgt:

23

Fl. I

EH.

Klar. (B)

Bklar. (B)

Hr. I (F) II

Singst.

Va.

Vc.

Kb.

pp

p

p

pp

f

steigernd, nicht eilen

div.

sempre pp

p

nä - her nach der Schwel - le, dort, dort, wo wür - de dein lieb' Ge - sicht - chen sein,

Nb. 37: Mahler, *Wenn dein Mütterlein* (3. KTL), T. 23-26 166

Gleich am Anfang des letzten Satzes wird den Celli [u.a.] ein hohes: [...] [f^2]¹⁶⁷ zugemuthet. – [/] Ist dieß sehr schwer? Resp[ektive]

165 „Das Prager Konzert, welches von Mahlers einstigem Chef Angelo Neumann organisiert worden war, [...] wurde von Schalk dirigiert, ausgenommen die von Mahler selbst dirigierte Erste Symphonie, deren Vorproben Schalk leitete“; Karl Heinz Füssl, Anm. zu einem Brief Gustav Mahlers an Franz Schalk [undatiert, Februar 1898], in: GMUB, Nr. 1, S. 159.

166 © Copyright 1979 by C. F. Kahnt. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

167 In den Symphonien Bruckners wird der „Spitzenton (e^2)“ nicht überschritten; Dieter Michael BACKES, *Die Instrumentation und ihre Entwicklung in Anton Bruckners Symphonien*, S. 151.

läßt es sich herausbringen in diesem scharf[en] Rhythmus? Sonst lassen Sie es einfach weg.¹⁶⁸

Die nähere Untersuchung des Partiturauszugs im Nb. 36 zeigt, warum die Passage letztendlich unverändert blieb:

Dort koppelt Mahler die höchste Lage der Celli (in T. 9/10-11) mit den Violinen und den Violen im ‚absoluten Unisono‘. Nicht nur die exzessive Dynamik (*fff*) sorgt im Kontext für „die größte Kraft“¹⁶⁹: Würden die Celli in ihrer höchsten Lage fehlen, müßte die Passage die imposante Vehemenz entbehren. „Die Teilnahme der Celli bedeutet in diesen Fällen stets eine außerordentliche Steigerung der Klangintensität.“¹⁷⁰

Mahlers (in seinem Brief an Franz Schalk geäußerte Bedenken)¹⁷¹ gegenüber der technischen Realisierung der Passage erscheinen insofern nicht übertrieben, als „bei exponierter Verwendung der gesamten Cello-Gruppe im höchsten Bereich der Cello-Skala keine wesentlichen technischen Anforderungen gestellt werden dürfen, wenn eine absolute Genauigkeit der [...] Ausführung [...] gewährleistet sein soll, da hier die Griffabstände naturgemäß sehr eng sind.“¹⁷² Deshalb währt die Cellopassage nicht lange; abgesehen davon fielen (über dem Paukenwirbel in *ff*)¹⁷³ kleine Intonationsprobleme im mehrfachen Unisono mit den übrigen Streichern ohnehin kaum auf.

Mahler benötigt die außergewöhnliche Klangintensität der hohen Celli in Korrespondenz zu den „sehr gestossen[en]“ Bläsern (s. Nb. 43). Nur so können die Streicher – in ‚Wechsel und Gegensätzlichkeit‘ – mit den Bläsern dynamisch konkurrieren. Ab T. 12/13 schließt sich ein ‚absolutes Unisono‘ der 1. und 2. Violinen an; wie im Abschnitt 1.4 ‚Tonglanz‘ bereits ausführlich erörtert, ist das bei Mahler (insbesondere bei „hellen und dominierenden Stellen“¹⁷⁴) ein überaus beliebtes Verfahren.

168 Gustav Mahler an Franz Schalk [undatiert, Wien, Februar 1898], GMUB, Nr. 2, S. 161.

169 Gustav Mahler an Franz Schalk (wie Fußnote 165).

170 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 159), S. 1411.

171 Wie Fußnote 168.

172 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 159), S. 1411-1412.

173 „Die klangliche Analyse des Paukentones ergibt, daß diesem als Obertöne die ungefähre Oberquinte und die ungefähre Oberoktave beigemischt sind, daneben aber auch eine Anzahl höherer, nicht genau bestimmbarer und zum Teil nicht miteinander harmonisierender Obertöne, die vorwiegend Geräuschcharakter besitzen“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 10: Schlaginstrumente*, S. 916.

174 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 150.

Über die Notation der hohen Cellostimmen im Violinschlüssel herrschte früher keine Nomenklatur:

Bei dem großen Umfang des Cellos von etwa dreieinhalb Oktaven wird [...] [der Tenorschlüssel] nach oben unbequem wegen der erforderlichen zahlreichen Hilfslinien. Dann wird er ersetzt durch den Violinschlüssel, der in zweierlei Notierungsweisen vorkommt, nämlich „loco“, d.h. so, wie die Töne im Anschluß an den Baß- oder Tenorschlüssel im Violinschlüssel geschrieben sein müßten, oder aber eine Oktave zu hoch. Diese letzte Notierungsweise ist eigentlich die natürliche wegen des „tenorigen“ Überschlagens in die höhere Oktave, das dem höheren Tongebiete des Cellos eigentümlich ist [...].¹⁷⁵

Auch bei Mahler ist die Notation nicht einheitlich. In *Das Lied von der Erde* lautet ein Partiturvermerk zu Beginn: „Klingt, wie angegeben!“ Dort steht (in T. 2) im Violinschlüssel das <e²> (s. die Originalpartitur). Manchmal notiert Mahler aber auch transponierend (im ‚tiefen Violinschlüssel‘ – eine Oktave über dem Klang). Entgegen Kunitz’ Behauptung „wurde“ also „[d]iese Notierungsweise [...] im 19. Jahrhundert [keineswegs] völlig aufgegeben.“¹⁷⁶ Einzelne Passagen können daher visuell extreme Tonhöhen vortäuschen (s. Nb. 37):¹⁷⁷

Im dritten ‚Kindertotenlied‘ steht (ab T. 24/25) die sordinierte Cellostimme im Violinschlüssel. Aus dem Zusammenhang wird ersichtlich, daß es sich um die ‚transponierende Schreibweise‘ handelt. Die Töne sollen offensichtlich eine Oktave tiefer klingen als notiert: Im Tenorschlüssel unmittelbar zuvor stützen die Celli im Unisono die Singstimme; daran ändert sich auch nach dem Schlüsselwechsel (in T. 24) nichts. Die Kantilene setzt ihren aszendenten Verlauf (im ‚tiefen Violinschlüssel‘) kontinuierlich fort. Das Unisono wird zusätzlich durch die Flöte intensiviert, denn „[i]n den höchsten Lagen der A-Saite, also oberhalb des [klingenden <c²>] [...], verliert der Klang des Cellos naturgemäß [...] an Substanz“¹⁷⁸.

Koinzident übernehmen die Kontrabässe bei Z. 2 von der Baßklarinete die Baßstimme. Über dem (klingenden) <F> füllen sie mit ihren substanzreichen Obertönen (<f-c¹-f¹-a¹-c²>) diskret den harmoni-

175 Hermann ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, S. 39.

176 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 159), S. 1402.

177 Aufgrund stets drohender Mißverständnisse bevorzugt Mahler für die hohen Cellostimmen insgesamt den Tenorschlüssel und notiert (wie im Nb. 36) lieber Hilfslinien, obwohl sie im Violinschlüssel zu vermeiden wären.

178 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 159), S. 1410.

schen Rahmen,¹⁷⁹ ohne die Singstimme zu belasten („Primat der Melodie“). Es ist bezeichnend, daß Mahler (in T. 25) diese Töne (in gleicher Tonhöhe) keiner anderen Klangfarbe zuordnet!

In der Tiefe ist die Celloskala zwar unspektakulär, dennoch überrascht der Cellopart im Nb. 132, weil er die Grenze des Ambitus unterschreitet:

In T. 175 notiert Mahler dort das <H₁>, das allerdings mit den Kontrabässen im „absoluten Unisono“ erklingen soll. Auf den Celli kann dieser Ton natürlich nicht ausgeführt werden.

2.1.3.4 Kontrabaß

Der Kontrabaß wird traditionell nur in Ausnahmefällen solistisch verwendet, meistens in Unisonokombinationen kaschiert, weil sein Klang als eher unausgewogen gilt.¹⁸⁰ Mahler hingegen nutzt die besonderen Klangeigenschaften des Kontrabasses häufig für spezielle Klangwirkungen. Eines der bekanntesten Beispiele bietet der 3. Satz der *1. Symphonie*:

Gleich zu Anfang (T. 3) vertraut Mahler dort dem Kontrabaßsolo „mit Dämpfer“ in hoher Lage¹⁸¹ den Kanoneinsatz¹⁸² an (s. Nb. 38).¹⁸³ Auf dem Kontrabaß wird durch den Dämpfer gerade „der Klang der oberen Saiten in größerem Maße schwächer und stumpfer“.¹⁸⁴ Genau dieser Effekt – so überliefert Natalie – ist im Kontext

179 „Die ersten mitklingenden Obertöne, und zwar vor allem die Obertöne Nr. 2 (Oktave), Nr. 3 (Duodezime) und Nr. 4 (Doppeloktave), aber auch noch Nr. 5 (Doppeloktave + große Terz) und Nr. 6 (Doppeloktave + Quinte), treten besonders stark im Klang des Kontrabasses auf“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 159), S. 1469.

180 „Die Proportionen des Kontrabasses [sind] bei weitem nicht so ideal im akustischen Sinne wie die der Violine oder auch wie die des Cellos [...]. Dies kommt unter anderem in der Länge, Stärke und Spannung der Saiten sowie in der Form des Korpus des Kontrabasses zum Ausdruck und ist ursächlich für den nicht unwesentlichen Unterschied im Klangcharakter des Kontrabasses gegenüber den übrigen Streichinstrumenten“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 13: Violoncello/Kontrabass*, S. 1468.

181 Bereits Bruckner verlangt vom Kontrabaß das klingende <c¹>; Dieter Michael BACKES, *Die Instrumentation und ihre Entwicklung in Anton Bruckners Symphonien*, S. 151.

182 „Übrigens fiel ihm beim Komponieren zuerst der zweite Teil dieses Satzes ein und erst darnach, als er den Anfang dazu suchte, tönte ihm fortwährend der Kanon ‚Bruder Martin‘ im Ohr [...], bis er, keck entschlossen, ihn ergriff“; NBL, S. 173.

183 Kunitz konstatiert eine „unheimliche, geisterhaft-fahle Klangwirkung“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 180), S. 1502.

184 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 180), S. 1475.

erwünscht: „[A]lles soll dumpf und stumpf klingen, wie Schatten an uns vorüberziehen“¹⁸⁵

Nb. 38: Mahler, *Symphonie Nr. 1*, 3. Satz, T. 1-16 186

Zwei Takte vor dem Kontrabaßeinsatz erklingt bereits die ostinate Begleitung der „gedämpft[en]“¹⁸⁷ Pauken. Ab Z. 2 bestimmen immer mehr Instrumente das Klanggeschehen. Die Einsatzreihenfolge der Kanonstimmen erscheint in dieser Anfangsphase dem ‚Dynamikpotential‘ der Instrumente angepaßt (je größer das Instrumentarium, desto klangstärker der neue Stimmeinsatz): 1. Fagott (ab T. 9), danach ‚initialmarkant‘ (s. jeweils den graphischen Akzent im Nb. 38: ^) gedämpfte Celli (ab T. 11) sowie die Baßtuba (ab T. 15). „Daß in dem Kanon der neue Einsatz immer deutlich, in der Klangfarbe überraschend¹⁸⁸ – gewissermaßen auf sich aufmerksam machend – eintrete, hat mir bei der Instrumentation viel Kopfzerbrechen gemacht“¹⁸⁹

Auch in der tiefen Lage sprengt Mahler den konventionellen Ambitus des Kontrabasses. In der Partitur der 2. *Symphonie* heißt es (s. Nb. 39):

185 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 175.

186 © Copyright 1967 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

187 Als Dämpfer werden in der Regel „Flanelltuch, Lederstück oder Filzscheibe“ verwendet; Winfried PAPE, *Instrumentenhandbuch*, S. 158.

188 Constantin Floros verweist auf „überraschende[...] Klangfarbenkombinationen“; Floros III, S. 38-39.

189 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 175.

1. 2. Pos. *fp* *p* *pp* mit Dämpfer

3. 4. *fp* *p* *pp* mit Dämpfer

Tam- (am (tief) *pp*

1. Pauke *mf* *p* *pp*

1. Harfe *f*

1. Viol. *94* *gliss.* *f* *sf* *sf* *pp* *ppp* Beruhigend unis. Doppelgriff *p*

2. Viol. *fp* *pp* *ppp*

Viola *fp* *pp* *ppp* *geh.*

Cello *f* *p* *pp* *ppp*

Bass *f* *p* *pp* *ppp*

*) Sollten nicht mindestens 2 Contrabässe das „contra C“ auf ihrem Instrument besitzen, so haben 2 Bassisten die „E Saite“ auf D herab zu stimmen. Die fehlenden Töne eine Octave höher zu spielen, wie manchmal Gebrauch ist, ist hier, wie bei allen folgenden Gelegenheiten, unzulässig.

Nb. 39: Mahler, *Symphonie Nr. 2*, 1. Satz, T. 94-100 (Auszug)¹⁹⁰

Sollten nicht mindestens 2 Contrabässe das „contra C“ auf ihrem Instrument besitzen, so haben 2 Bassisten die „E Saite“ auf D herab zu stimmen. Die fehlenden Töne eine Octave höher zu spielen, wie manchmal Gebrauch ist, ist hier, wie bei allen folgenden Gelegenheiten unzulässig.

Einige instrumentalbautechnische Besonderheiten, wie sie heute weitgehend vorausgesetzt werden können, gehörten in der ‚Mahler-Zeit‘ zu den neuzeitlichen Innovationen: Den fünfsaitigen Kontrabaß mit der zusätzlichen C-Saite gab es damals noch nicht lange.¹⁹¹ Mahler mußte also damit rechnen, daß

190 © Copyright 1971 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

191 „Richard Wagner, der am Anfang seines ‚Rheingold‘ (Uraufführung 1869, komponiert in de[n] 1850er Jahren) das langanhaltende Orgelpunkt-E₁ verlangte, behalf sich damit, daß er den Kontrabassisten vorschrieb, die E₁-Saite nach E₁ herabzustimmen. Dies war möglicherweise der Anlaß, daß die Instrumentenbauer nunmehr dazu übergingen, den Kontrabaß noch mit einer fünften Saite zu versehen, die man zunächst nach dem Kontra-C₁ stimmte“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 180), S. 1464.

viele Orchester nicht über dieses Instrument verfügten.¹⁹² Er sah sich deshalb zu jener Anmerkung in der Partitur veranlaßt, die (optional) auch die Möglichkeit der Skordatur einbezieht. (Wie in Fußnote 191 dargestellt, ist die Skordatur für den Kontrabaß bereits in Wagners *Rheingold* vorgeschrieben.)

Da im Nb. 39 die Celli und die Kontrabässe ab T. 97 (im ‚relativen Unisono‘) gruppensolistisch agieren, werden sie von dem übrigen Streicherapparat weitgehend entlastet: Die 2. Violinen und die Violen pausieren, die 1. Violinen beschränken sich – zusammen mit den Bläsern und mit der Harfe – auf pedalisierende Liegetöne. Die markante Artikulation (Tenuto und Stakkato) und die deszendente Chromatik verschaffen dem Ostinato ein prägnantes Profil. Dennoch würden die Kontrabässe allein in dieser extremen Tiefe melodisch undeutlich wirken und bedürfen im Kontext der Unterstützung der Celli.¹⁹³

2.2 Spezielle Spielarten

2.2.1 Blasinstrumente

2.2.1.1 Dämpfer

Abweichend von Egon Voss' Darstellung unterscheidet sich auf dem Horn der Klangcharakter der gestopften Töne von jenem der gedämpften in starkem Maße.¹⁹⁴

Anders [...] als die stopfende Hand verkürzt [...] der Dämpfer nicht die schwingende Luftsäule, sondern zwingt diese nur, ihren Weg durch die Bohrungen bzw. Öffnungen des Dämpfers zu nehmen. Je nach deren Formung wird hierdurch der Klang verändert, und zwar bei dem üblichen Orchester-Dämpfer im Forte zu dem bekannten Schnarren, während er im Piano eine zarte Herbheit erhält, d[ie] ihn dem Schalmeienklang ähnlich macht [...]. Der prinzipielle Unterschied der gedämpften Töne gegenüber den gestopften Tönen besteht darin, daß der Dämpfer die Schallwellen nicht am Verlassen des Schalltrichters hindert, sondern diese nur alteriert, so daß die Töne

192 Anlässlich einer Aufführung der ersten drei Sätze seiner 2. *Symphonie* am 4. März 1895 schreibt Mahler an Strauss: „Ich brauche eine Menge Extra-instrumente [!] [...]. Ich bin gerne bereit, die Kosten selbst zu tragen [...].“ U.a. verlangt er „mindestens 8 Bässe, von denen wenn möglich einer oder 2 eine C-saite [!] haben“; Gustav Mahler an Richard Strauss [undatiert, 05.02.1895], MSB, M 22, S. 43.

193 „Ein weiteres Mittel, den Klang der Kontrabässe in derartigen Soli zu ‚veredeln‘, ist die Verdopplung ihrer Stimme in der Oberoktave durch die Celli“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 180), S. 1471.

194 „Die Hornisten führen die Hand [beim Stopfen] in die Stürze und erzielen so nahezu den gleichen Effekt“; Egon VOSS, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, S. 188.

klar und präzise klingen, während beim Stopfen die im Innern des Rohres entstandenen Schallwellen sich durch die Vibration der Rohrwand der Außenluft mitteilen [...].¹⁹⁵

The image shows a page of a musical score for Mahler's Symphony No. 1, 1st movement, measures 201-208. The score is for a full orchestra and includes parts for Horns (1. 2. and 3. 4.), Trombones (1. 2. and 3. 4.), Trumpets (8. Pos. u. Tub.), Grand Trombone (Gr. Tr.), Harp (Harfe), Violins (1. Viol. 4 fäch. geh. and 2. Viol.), Viola (2. Viol.), Cello (Cello), and Bass (Bass). The score includes various performance instructions such as 'mit Dämpfer', 'Dämpfer ab!', 'Sehr zurückhaltend', 'Sehr gemächlich', and 'morendo'. A rehearsal mark '15' is present at the bottom of the page.

Nb. 40: Mahler, *Symphonie Nr. 1*, 1. Satz, T. 201-208 (Auszug)¹⁹⁶

Auch Mahler selbst differenzierte (vor allem bei den Hörnern) zwischen den gestopften und den gedämpften Tönen.¹⁹⁷ An Franz Schalk schrieb er einst:

¹⁹⁵ Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 6: Horn*, S. 428.

¹⁹⁶ © Copyright 1967 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

¹⁹⁷ Gelegentlich schreibt er auch den Trompeten und den Posaunen die Anweisung ‚gestopft‘ vor. Bei den Posaunen bedeutet das ‚mit Dämpfer‘, da das Stopfen mit der Hand aufgrund der weiten Entfernung zum Schalltrichter nicht möglich ist (s. z.B. T. 134-135 im 2. Satz aus *Das klagende Lied*). Auf der Trompete ist zwar das Stopfen durchaus denkbar, offensichtlich wird sie aber (wie auch in Fußnote 93 erörtert) analog zu den Posaunen ‚mit Dämpfer‘ gestopft; „[a]uf der Trompete sind die Sordinen-Töne [ohnehin] besser als die gestopften“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 30.

„Wenn ich Dämpfer sage, so sollen die Hörner *Sordinen* einsetzen. – Die Bezeichnung *gestopft* ist mit der *Hand* zu verstehen.“¹⁹⁸

Durch den Dämpfer wirkt der Klang der Blechblasinstrumente nicht nur leiser, sondern wie verwandelt: Das Horn, die Trompete und die Posaune sind, wenn sie *p* blasen, klanglich kaum noch voneinander zu unterscheiden. Die Trompete und die Posaune klingen nur „etwas metallischer und im Forte durchdringender“ als das Horn.¹⁹⁹

In der Zeit Mahlers war der Dämpfer insbesondere für die Posaunen noch nicht weit verbreitet: Im Hinblick auf eine Aufführung seiner *Ersten* erschien Mahler jedenfalls die Frage nicht überflüssig, „ob [...] [die] *Posaunisten* wo[h]l im Besitze der [...] nöthigen *Dämpfer* sein werden“.²⁰⁰

In der Tat agieren dort (ab T. 205) nicht nur die Hörner mit Dämpfer. Da dieser (wie zuvor beschrieben) die ‚Klangverwandtschaft‘ intensiviert, wirkt der Blechbläserakkord (s. Nb. 40) auch mit den Posaunen durchaus homogen. Seine eher geringe ‚Klangbreite‘²⁰¹ ergänzen der Holzbläser- sowie der ‚unvollständige‘ Streicherapparat mit Flageoletten (siehe auch die Originalpartitur).²⁰²

Übrigens sind vor allem bei den sordinierten Hörnern (technisch eher leicht zu bewältigende) längere Tondauern, Tonrepetitionen oder auch Einzeltöne charakteristisch (s. Nb. 40 203), weil der Dämpfer in der ‚Mahler-Zeit‘ „immer noch Schwierigkeiten bezüglich der Into-

198 Gustav Mahler an Franz Schalk [undatiert, Februar 1898], GMUB, Nr. 1, S. 159.

199 Wie Fußnote 195.

200 „In jedem Falle läßt sich ein solcher Dämpfer leicht herstellen. Ein einigermaßen findiger Instrumentenmacher trifft das ohne Weiter[e]s“; Gustav Mahler an Franz Schalk [undatiert, Wien, Februar 1898], GMUB, Nr. 2, S. 160.

201 Die ‚Klangbreite‘ des Blechbläserakkordes beträgt zunächst (in T. 205) 16, später (unmittelbar vor Z. 15) 18 Halbtöne.

202 Der Blechbläserakkord weist im Kontext die größte Klangdichte auf. Sie beträgt (in T. 205) 4:16. Bei den Streichern ist sie zwar sehr gering (4:64), jedoch ergänzen den Klangrahmen (<F₁-a³>) latent auch die intensiven Obertöne der Kontrabässe (vor allem die Obertöne 2 bis 5: <F-c-f-a>). Wann immer das übrige Instrumentarium dynamisch stark gedrosselt ist, gelangen die Obertöne der Kontrabässe zu Geltung. (Siehe ergänzend die Ausführungen von Kunitz; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 13: Violoncello/Kontrabass*, S. 1469.)

203 In T. 207-208 erklingt der Baßton >D< in drei Oktavlagen (<D₁-D-d>). Wilkens behauptet also zu Unrecht: „Eine in mehr als einer Oktave verdoppelte Baßstimme ist bei ihm [Mahler] nicht zu finden“; Sander WILKENS, *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie*, S. 182.

nation bereitet, die stets nur nach tüchtigem Studium zu überwinden sind.“²⁰⁴

Im Vergleich sind „sordinierte Trompete[n] [...] viel leichter zu handhaben“:²⁰⁵ Sie sind in gleichem Maße auch für rasch wechselnde Tonhöhen tauglich (s. Nb. 44). „Im Forte eignen sie sich [...] zur Karikatur und zur Darstellung phantastischer Spukgebilde.“²⁰⁶

Die laut geblasene gedämpfte Trompete ist eher der Opernmusik des 19. Jahrhunderts entsprungen: „Wollte man in dieser Zeit paradoxe, groteske Effekte erzielen, so erreichte man dies dadurch, daß man das gedämpfte Instrument der Klage und Trauer im *ff* anblies“.²⁰⁷ Wie in den folgenden Abschnitten 2.2.1.2 sowie 4.2.1 näher beschrieben wird, adaptiert auch Mahler diese Tradition und nutzt dabei die ‚Klangverwandtschaft‘ der gedämpften Trompete und des gestopften Horns. Er konfrontiert die beiden Klangfarben oft in simultaner oder auch sukzessiver Koordination.

2.2.1.2 Gestopfte Töne

The musical score shows the following details:

- Horn in F:** Measures 208-216. Markings include *gest.*, *f*, *pp*, and *offen (Echo)*.
- Harfe:** Measures 208-216. Marking includes *Resonanztisch* and *f*.
- 1. Violine:** Measures 208-216. Marking includes *Andante comodo*.
- 2. Violine:** Measures 208-216. Marking includes *p*.
- Viola:** Measures 208-216. Marking includes *pp* and a *6* (trill).
- Violoncell:** Measures 208-216. Marking includes *pp* and *1. Hälfte*.
- Kontrabaß:** Measures 208-216. Marking includes *pp* and *Flag.*

Nb. 41: Mahler, *Symphonie Nr. 9*, 1. Satz, T. 1-6 208

Gestopfte Töne sind vor allem bei den Hörnern üblich.²⁰⁹ Sie haben zwar eine lange Tradition, werden aber – je nach stilistischem Umfeld – zu unter-

204 Berlioz-Strauss, S. 314.

205 Berlioz-Strauss, S. 314.

206 Berlioz-Strauss, S. 307.

207 Christoph REUTER, *Klangfarbe und Instrumentation*, S. 377.

208 © Copyright 1969 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

schiedlichen Zwecken genutzt. Bei den Naturhörnern dienen sie ursprünglich zur Überbrückung der lückenhaften Naturtonreihe,²¹⁰ bei den Ventilhörnern hingegen ausschließlich zu speziellen Klangwirkungen.²¹¹ (In der Wiener Klassik verwendet Beethoven die gestopften Töne konsequent, Haydn und Mozart hingegen meiden sie häufig.²¹²) In der Romantik nutzt sie bereits Wagner wegen ihrer signifikanten Klangfarbe.

Gestopfte und scharf angeblasene Horntöne treten deutlich hervor und sind sehr geeignet, Akzente zu setzen und plötzlich eintretende Vorgänge auf der Bühne zu markieren.²¹³

Nb. 42: Mahler, *Symphonie Nr. 9*, 1. Satz, T. 4-5+10/11-12 (Particellauszug)

Auch Gustav Mahlers Klangwelt ist von gestopften Tönen durchdrungen. Daß sie von den gedämpften Tönen strikt zu unterscheiden sind, geht aus jenem schon zuvor zitierten Brief Mahlers an Franz Schalk hervor.²¹⁴

Die Klangfarbe des Horns wird durch das Stopfen stark verzerrt.²¹⁵ Zu Beginn der *9. Symphonie*²¹⁶ ist sie solistisch präsent (s. Nb. 41):²¹⁷

209 Siehe die Ausführungen in Fußnote 93 und in Fußnote 197.

210 Wie Reuter beschreibt, finden gestopfte Töne „mit fortschreitender Chromatisierung der Harmonik und Verbreitung der Hampelschen Stopftechnik durch seine Schüler zum Ende des 18. Jh.“ immer mehr Verwendung; Christoph REUTER, *Klangfarbe und Instrumentation*, S. 320.

211 Auf dem heute üblichen B/F-Doppelhorn werden die gestopften Töne grundsätzlich in der F-Stimmung ausgeführt.

212 Siehe hierzu die Ausführungen von Kunitz; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 6: Horn*, S. 408-409. In Ergänzung sei vermerkt, daß Haydn und Mozart (in kompakteren Passagen) eher den gestopften 11. Naturton einsetzen.

213 Egon VOSS, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, S. 189.

214 Dort erläutert Mahler: „Die Bezeichnung *gestopft* ist mit der *Hand* zu verstehen“; Gustav Mahler an Franz Schalk [undatiert, Februar 1898], GMUB, Nr. 1, S. 159.

215 Das „Zerquetschen‘ des Tones [...] hat seine Ursache darin, daß der Schallrichter völlig außer Funktion gesetzt und der Ton am Austreten in die Außenluft gehindert wird“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 6: Horn*, S. 424.

Zeitgleich mit dem gestopften Horn ‚schimmert‘ auch das natürliche Flageolett (klingendes <A>) der Kontrabässe.²¹⁶ Unmittelbar danach (in T. 5/6) ertönt das Horn ‚offen‘ als ‚(Echo)‘²¹⁹.

Die tiefen Töne der Harfe sollen (ab T. 3) laut Partiturvermerk am ‚Resonanztisch‘²²⁰ ausgeführt werden, damit sie ‚härter und zugleich metallischer‘²²¹ klingen. (Anderenfalls gilt der Klangcharakter der tiefen Saiten als ‚verschleiert, [...] geheimnisvoll‘²²², was im Kontext offenbar nicht erwünscht ist.)

Der amorphe Duktus der ‚Einleitung‘²²³ wird nur durch die signifikante Klangfarbe der gestopften Töne durchbrochen,²²⁴ die partiell das ‚liedhafte[...] Hauptthema in D-Dur‘²²⁵ andeuten: Diastematisch entspricht die wahrhaft ‚charakteristische [...] Tonfolge‘²²⁶ (klingend) <cis¹-fis-h> (in T. 4/5) dem mittels eines Abstrichs (♣)²²⁷ exponierten Motiv²²⁸ (<cis²-g¹-h¹>) der 2. Violinen (in T. 10/11-12) sowie

-
- 216 „Heuer im Sommer schrieb ich meine 9.“; Gustav Mahler an Guido Adler [undatiert, Herbst 1909], Edward R. Reilly, *Gustav Mahler und Guido Adler*, Wien 1978, S. 55, zitiert nach Herta und Kurt BLAUKOPF, *Gustav Mahler*, S. 220.
- 217 „Von jeher ist der Kopfsatz der Neunten Symphonie als eine [...] besonders originelle Komposition gerühmt worden“; Floros III, S. 272.
- 218 Wie Kunitz beschreibt, sind in der Orchesterpraxis nur natürliche Kontrabaß-Flageolette üblich: „Das *künstliche Flageolett* unterliegt einer wesentlichen Einschränkung insoweit, als der Quarten- (und auch der Terzen- bzw. der Quinten-)Griff in den tiefen, normal gegriffenen Lagen nicht ausführbar ist. Es ist daher nur von der 1. Daumenlage an verwendbar und bleibt dem solistischen Spiel vorbehalten.“ (Anderer als Kunitz behauptet, werden die Kontrabaß-Flageolette im Baßschlüssel nicht klingend, sondern transponierend eine Oktave über dem wirklichen Klang notiert!); Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 13: Violoncello/Kontrabass*, S. 1467-1468.
- 219 „Es versteht sich von selbst, daß die Eigenschaft der Fernwirkung das Horn zum Echo-Instrument gemacht hat“; Egon VOSS (wie Fußnote 213), S. 186.
- 220 „Der *Resonanzkasten* (der untere Schenkel des Dreiecks), auch Schallkasten oder Corpus genannt“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 11: Harfe*, S. 1121.
- 221 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 220), S. 1126.
- 222 Berlioz-Strauss, S. 151.
- 223 Floros III, S. 272.
- 224 „Im vierten Takt will das Horn eine Melodie beginnen, unterbricht, es gelingen nur noch kurze Rufe“; Diether de LA MOTTE, *Melodie*, S. 43.
- 225 Floros III, S. 272.
- 226 Günter ALTMANN, *Musikalische Formenlehre*, S. 14.
- 227 „Solch eine kleine Bogenstrichbezeichnung am richtigen Platze ist oft wirkungsvoller als die schönsten Vortragsangaben in der Partitur“; Berlioz-Strauss, S. 22.
- 228 „Unter Motiv verstehen wir allgemein den kleinsten Bestandteil eines musikalischen Gedankens, dem relative Selbständigkeit zukommt; die Selbständigkeit er-

jenem akzentuierten (>) des 2. Horns (klingend: <fis¹-cis¹-e¹> in T. 12; siehe die Synopse im Nb. 42). Offenbar sind die gestopften Töne im Kontext von struktureller Bedeutung.

Nb. 43: Mahler, *Symphonie Nr. 1*, 4. Satz, T. 8-14 (Auszug)²²⁹

Auch die gedämpften Trompeten wirken im *ff* kraß und grotesk.²³⁰ Deshalb werden sie gelegentlich (wie schon im Abschnitt 2.2.1.1 angedeutet) mit den lärmend gestopften Hörnern („klangverwandt“) kombiniert:

kennen wir an der Wiederholung“; Erwin RATZ, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 45.

229 © Copyright 1967 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

„Mit einem entsetzlichen Aufschrei“²³¹ intonieren im 4. Satz der *Ersten* drei Trompeten „mit Dämpfer“²³² (im ‚absoluten Unisono‘²³³) mit sieben gestopften Hörnern die „Inferno-Triolen“²³⁴. Vor allem „[i]m starken Forte ist der Klang der gestopften Töne rau, grob und metallisch klirrend“.²³⁵ Wie aus dem Nb. 43 ersichtlich, sind die Oboen und die gestopften Hörner im ‚absoluten Unisono‘ durchaus ‚konvergent‘.²³⁶

Die Koordination der gestopften Hörner mit den gedämpften Trompeten ist nicht nur simultan, sondern auch sukzessiv von ausgezeichneter Wirkung. Im *Lied des Verfolgten im Turm* aus *Des Knaben Wunderhorn* verrät die krasse Klangwirkung unmittelbaren Textbezug²³⁷. Sie wird (wie auch im Nb. 43) durch die Gruppe potenziert. Die Instrumente würden im Kontext solistisch nicht genügen:

Zusammen gelten (s. Nb. 44) zwei gedämpfte Trompeten (*f* und *ff* ab T. 100) sowie vier gestopfte Hörner (*ff* in T. 101/102) offenbar den Worten (des „Gefangne[n]“): „Und weil du so klagst, der Lieb’ ich entsage! Und ist es gewagt, so kann mich nichts plagen!“ Die Instrumentalfarben reflektieren demnach psychologisch die entsetzliche Selbstkasteiung – eine verkappte Allusion auf Wagners *Rheingold*: Dort verflucht der Nibelung Alberich die Liebe. Das ‚grauehafte Geschmiede der Nibelungen‘ „versinnbildlich[en]“ später gestopfte Hörner.²³⁸

230 „Das charakteristische Merkmal des gedämpften Trompetenklanges ist sowohl im Piano als auch im Forte vor allem eine starke Intensivierung und Präzisierung des auf eine schmale Substanz ‚zusammengedrängten‘ Tonstromes“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 7: Trompete*, S. 547.

231 NBL, S. 174.

232 „Als Material wird entweder Blech oder Pappmaché (Fiber) verwendet. Der Metall-Dämpfer macht den Klang schärfer als der Pappmaché-Dämpfer“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 230), S. 546.

233 Die Trompete in F klingt eine Quarte höher als notiert. „Sie ist nicht zu verwechseln mit der von Rimsky-Korssakow erfundenen und in seinen Partituren oft zu findenden *Alt-Trompete in F*“, die eine Quinte tiefer klingt als notiert; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 230), S. 497.

234 Floros III, S. 43.

235 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 215), S. 425.

236 „Die Klangfarbe der gestopften [...] Töne der Hörner [...] erinnert an den Ton der Hoboe und des Englischhorns, mit dem sie auch verschmilzt“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 40.

237 „Die Texte der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* hatten für Gustav Mahler einen hohen Stellenwert“; Sabine SIEMON, *Gustav Mahlers Wunderhorn-Lieder*, in: *Musik als Lebensprogramm. Festschrift für Constantin Floros zum 70. Geburtstag*, S. 157.

238 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 215), S. 426.

100

1.2. Fl. zu 2 [fp] sf

1.2. Ob. zu 2 fp sf

1.2. Kl. zu 2 fp sf

1.2. Fg. zu 2 fp p sf ff

1.2. Hr. fp f ff

3.4. fp ff

1.2. Trp. m. Dpf. f ff ff zu 2 f

Pk. f f

Sgst. klagt, der Lieb' ich ent-sa - - gel Und ist es ge-wagt, und ist es gewagt, so kann mich Nichts

Nb. 44: Mahler, *Lied des Verfolgten im Turm* (DKW), T. 100-102 (Auszug)²³⁹

Das gestopfte 1. Horn koppelt Mahler (T. 101/102) mit der Singstimme sowie mit dem Holzbläserapparat. Die signifikanten gestopften Horntöne sind auch hier strukturell²⁴⁰ bedeutsam: Sie markieren melodisch die einzelnen Sequenzglieder.

Die Bezeichnung der gestopften Töne (+) geht übrigens (laut Hans Kunitz) auf Richard Wagner zurück. Kunitz behauptet: „Das Zeichen + bedeutet ein Sforzato bei jeder Dynamik, also auch im *pp*“.²⁴¹ Wahrscheinlich beruft er sich auf Wagners Anmerkung zu Beginn der *Rheingold*-Partitur. Dort heißt es: „Die mit einem + bezeichneten einzelnen Noten sind immer von dem Hornisten als gestopfte Töne stark anzublasen.“ Das ist jedoch entgegen Kunitz' Dar-

²³⁹ © Copyright 1998 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

²⁴⁰ In Fußnote 80 des Kapitels 3 wird beschrieben, daß die gestopften Horntöne zu Beginn der berühmten ‚Neunklangpassage‘ im *Adagio* der *Zehnten* einen harmonisch bedeutsamen Vorgang signifikant färben.

²⁴¹ Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 215), S. 425-426.

stellung nicht allgemeingültig. Bei Mahler jedenfalls müssen die ‚Stopfsforzati‘ dynamisch gekennzeichnet werden.²⁴²

Im Nb. 44 würden also die grafisch mit + markierten Töne keineswegs stark forciert, wenn die Dynamik statt *ff* z.B. *pp* lauten würde. Da das Stopfzeichen (+) nach der herrschenden Nomenklatur nur für einzelne Töne und nicht für ganze Tonfolgen gilt, erscheint es überflüssig, (wieder) offen zu intonierende Töne (wie in T. 103) gesondert (o) zu kennzeichnen. Bei längeren gestopften Tönen (wie in T. 107) oder auch Tonfolgen bevorzugt Mahler eher verbale Angaben (s. die Originalpartitur sowie in Ergänzung auch Nb. 132).

In den professionellen Orchestern wird mittlerweile (nach Möglichkeit) nicht mit der Hand gestopft: Es gibt heutzutage spezielle ‚Stopfdämpfer‘, die eine präzisere Intonation ermöglichen.²⁴³ Wie im Abschnitt 4.2.2 näher ausgeführt wird, behandelt Mahler die gestopften Horntöne semantisch assoziativ, jedoch durchaus ambivalent.

2.2.1.3 Flatterzunge

Die Flatterzunge ist in der ‚Mahler-Zeit‘ noch relativ neu. Sie ist laut Reuter zum ersten Mal im Jahr 1897 von Richard Strauss verwendet worden (in der symphonischen Dichtung *Don Quixote*).²⁴⁴ Strauss selbst macht in Ergänzung der Berliozschen Instrumentationslehre darauf aufmerksam:

Ein besonderer Effekt auf der Flöte ist die Flatterzunge [Fußnote: „Siehe meinen *Don Quixote*“]. Auch auf Oboen und Klarinetten anwendbar.²⁴⁵ Man spricht: drrrrr zu einer mäßig raschen chromatischen Tonleiter. Die Wirkung ist ähnlich dem Geräusch, das eine Kette in der Luft daherschwirrender Vögel verursacht und ähnelt auch (im *pp*) einem fernherklingenden leisen Gelächter mutwilliger junger Mädchen.²⁴⁶

242 Im letzten ‚Gesellenlied‘ verwendet Mahler (in T. 35) das Zeichen + im *pp*. Zusätzlich steht dort (im Nb. 111) auch verbal „gestopft“.

243 „Zu beachten ist, daß die Stopftöne im Forte leicht Intonationsschwankungen unterliegen, besonders im tiefen Register“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 215), S. 427.

244 Christoph REUTER, *Klangfarbe und Instrumentation*, S. 48.

245 Diese Aussage Strauss’ bedarf insofern einer Differenzierung, als die Flatterzunge schon auf der Klarinette sehr viel schwerer ausführbar ist als auf der Flöte, auf der Oboe sogar so gut wie unmöglich. Auch Kunitz bemerkt, daß die Flatterzunge auf der Klarinette zwar ausführbar ist, „jedoch bei weitem nicht so wirkungsvoll wie auf der Flöte“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 4: Klarinette*, S. 170.

246 Berlioz-Strauss, S. 243.

[Flöten]
Flutterzunge
p

[Klarinetten in A]
a 2
ppp

[Fagott]

[Horn in F]

[1. Viol. get.]
spring. Bog.
ppp

[2. Viol.]
spring. Bog.
arco
sf pp

[Vla.]
spring. Bog.
a 2
sf pp

[Vlc.]
pizz.
pp

[Vlc.+Kb.]
pp

Nb. 45: Mahler, *Symphonie Nr. 7*, 5. Satz, T. 335-338 (Particell)

Die Instrumentationslehre von Berlioz-Strauss war Mahler bekannt. In einem Brief an Alma schrieb er (nach einer Begegnung mit Strauss): „Übrigens schenkte [er] mir seine neueste Veröffentlichung (eine Berlioz-sche [!] Instrumentationslehre mit neuem »Kren« dazu von ihm), welche aber für Dich sehr interessant sein wird, und woraus Du sehr viel lernen wirst.“²⁴⁷

Wahrscheinlich war Mahler jedoch die Flatterzunge bereits aus Strauss' *Salome* vertraut: Im Jahre 1905, als die beiden Komponisten ihre Freundschaft vertieften, lernte er das Werk (zwischen dem 20. und 22. Mai) auf dem „I. Elsässisch-Lothringische[n] Musikfest in Straßburg“ kennen.²⁴⁸ Alma berichtet:

Strauß [!] fragte Mahler, ob er ihm die Oper aus dem Manuskript vorspielen könne. [...] [/] [...] Er hatte einen Klavierhändler ausfindig gemacht und wir drei wanderten in ein Lokal, in dem Dutzende von

247 Gustav Mahler an Alma [Berlin, 08.11.1905], GMBA, Nr. 155, S. 267.

248 Henry-Louis de LA GRANGE und Günther WEIß, in: GMBA, S. 242.

Klavieren standen. [...] [/] Strauß [!] spielte und sang unvergleichlich gut. Mahler war hingerissen.²⁴⁹

The musical score is a particella for Mahler's *Das Lied von der Erde*, 1. Satz, measures 33-38. It features the following instruments and parts:

- Flöten (Flutes):** Marked 'zu 3' and 'Flatterzunge' (flutter-tonguing). Dynamics range from *ff* to *p*.
- Oboen (Oboes):** Marked 'zu 3'. Dynamics range from *ff* to *sfp*.
- Klarinette in Es (Clarinet in E-flat):** Marked 'zu 2'. Dynamics range from *ff* to *p*.
- Klarinetten in B (Clarinets in B-flat):** Marked 'zu 2'. Dynamics range from *ff* to *sfp*.
- 4 Hörner in F (4 Horns in F):** Marked 'zu 3'. Dynamics range from *ff* to *p*.
- 1. Violinen (1st Violins):** Marked 'zu 3' and 'spring. Bogen' (springing bow). Dynamics range from *ff* to *pp*.
- 2. Violinen (2nd Violins):** Marked 'zu 2'. Dynamics range from *ff* to *pp*.
- [pizz.] (Pizzicato):** Dynamics range from *ff* to *p*.
- [Violen] (Violas):** Marked 'zu 3'. Dynamics range from *ff* to *arco sfp*.

Nb. 46: Mahler, *Das Lied von der Erde*, 1. Satz, T. 33-38 (Particellauszug)

Wie Floros beschreibt, machte Strauss' *Salome* „auf mehrere schöpferische Musiker einen starken Eindruck.“²⁵⁰ Mahler jedenfalls ließ sich offenbar u.a. auch von instrumentationstechnischen Besonderheiten dieses Werkes unmittelbar inspirieren: Noch in demselben Jahr, nur kurze Zeit, nachdem er es kennengelernt hatte, vollendete er seine 7. *Symphonie*,²⁵¹ in deren letztem Satz die Flatterzunge verlangt wird (s. Nb. 45) – in Mahlers Œuvre bis dato ein Novum!

Das Particell zeigt, daß Mahler die Flatterzunge mit springendem Bogen der Streicher im ‚absoluten Unisono‘ koppelt. Der Flötenpart liegt relativ hoch (im ‚leuchtenden‘ Register). Der Streichapparat ist stets ‚unvollständig‘, durch Teilung und die Spielart ‚pizzicato‘ sowie durch geringe Dynamik (*pp*) klangreduziert, damit er den Flötenklang nicht verdeckt (‚Primat der Melodie‘). Auch das übrige Instrumentarium verhält sich äußerst reserviert: Die Klarinetten agieren in ihrem matten tiefen Register; selbst melodisch bedeutende Floskeln des Horns blei-

249 AME, S. 113-114.

250 Constantin FLOROS, *Der Mensch, die Liebe und die Musik*, S. 270-271.

251 „Im Sommer 1905 hatte Mahler die VII. Symphonie in *einem* Furor niedergeschrieben“; AME, S. 115.

ben durchweg im *pp* und werden im Kontext lediglich mittels einer ‚Initialmarke‘ (>) verdeutlicht.

Die spezielle Unisonokombination der Flatterzunge mit springendem Bogen ist für Mahlers Partituren charakteristisch; insofern stellt das Nb. 45 keinen Einzelfall dar: Im 1. Satz aus *Das Lied von der Erde* gibt es ähnliche Passagen mit erstaunlichen Parallelen (s. Nb. 46).

Dort ist die Flatterzunge (in T. 34-35) mit springendem Bogen kombiniert. Die Violinstimme ist dabei rhythmisch (genauso wie die entsprechenden Streicherpassagen im Nb. 45) von ostinater Motorik geprägt. Bei näherer Hinsicht kristallisiert sich auch die enge Affinität der Flatterzunge mit Trillerornamenten und den ‚bebenden‘ Farbeffekten heraus: Die Trillerkette der Es-Klarinette wirkt mit der Flöte (T. 34-36) über die gesamte Distanz im ‚absoluten Unisono‘; das Ambiente der Flatterzunge wird hingegen von dem Streichertremolo dominiert (in T. 33 1. Violinen, ab T. 37 die Violen). Die 2. Violinen – bis T. 36 auch die Violen – pizzikieren dezent und belasten das Klangbild nicht, damit die besondere Farbmischung sich vollends entfalten kann. Mahler verzichtet weitgehend auch auf die tiefen Instrumente (Fagotte, Celli und Bässe), „da die untere Gesangsstimme oder das tiefere Instrument zumeist stärker und kräftiger ist, [!] als die höher gelegenen Töne der Stimme oder des zarteren Instrumentes“.²⁵²

2.2.1.4 Gehobener Schalltrichter

Der gehobene Schalltrichter (des Horns) ist bereits in Glucks²⁵³ Oper *Armida* (1777) vorgeschrieben.²⁵⁴ Obwohl diese spezielle Technik traditionell verwurzelt ist, hat sie erst Mahler in hohem Maße stilisiert.

Allgemein bestehen gegenüber dem gehobenen Schalltrichter durchaus Ressentiments. Insbesondere in Bezug auf das Horn heißt es: Das Instrument „klinge wie ein Jagdhorn oder eine Posaune, [...] die Intonation leide[...] sehr, da sich die Hand nicht mehr im Trichter befinde[...]“²⁵⁵. Einige Theore-

252 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 114.

253 Berlioz bemerkt, daß Gluck, obwohl er für das Horn „am wenigsten glücklich schrieb“, durchaus zu Innovationen fähig war und erwähnt eine Passage aus der Oper *Alceste*, in der „die Schalltrichter der beiden Hörner gegen einander gehalten werden sollen, so dienen beide Instrumente sich wechselseitig zu Dämpfen, und die gegen einander anprallenden Töne klingen wie aus einer fernen Höhle kommend, was eine höchst seltsame und dramatische Wirkung hervorbringt“; Berlioz-Strauss, S. 276.

254 Siehe hierzu die Ausführungen von Reuter; Christoph REUTER, *Klangfarbe und Instrumentation*, S. 320.

255 Christoph REUTER (wie Fußnote 254).

tiker – unter ihnen auch Alfred Blatter – geben außerdem visuelle Nachteile zu bedenken.²⁵⁶

1. & 2. Hr. in F
2. 4. Hr. in B
1. 2. Trp. in B
1. 2. 3. Pos.
Pk.
Mandol.
I. Harfe
II. Harfe
81
1. Vl.
2. Vl. get.
Br. get.
13

zu 2
ff
zu 2
*) Schalltr. auf
zu 2
f
sf sf f
ff
nicht gebrochen
ff
nicht gebrochen
ff
sfp
sfp
sfp
ff
sf-p
sf-p
sf-p
sf-p
zu 3
sfp
pizz.
ff
ff

*) Die Trompeten heben den Schalltrichter bloß bei dem einen Ton (*gis tief*) auf

Nb. 47: Mahler, *Das Lied von der Erde*, 4. Satz, T. 81-85 (Auszug)²⁵⁷

In Mahlers Partituren kommt der gehobene Schalltrichter so häufig vor, daß er als geradezu personalspezifisch gelten kann. Nicht nur der Blechbläser-, sondern auch der Holzbläserapparat ist betroffen: Lediglich die Flöten, die Fagotte sowie die Tuba stellen Ausnahmen dar. Relativ selten ist der gehobene Schalltrichter auch für die Posaunen. Mahler fordert ihn sowohl für einzelne Töne als auch für ganze Passagen.

256 “The visual impact is also worth considering” [„Auch der visuelle Eindruck ist einer Überlegung wert“; des Verfassers Übersetzung]; Alfred BLATTER, *Instrumentation/Orchestration*, S. 129.

257 © Copyright 1990 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

The image shows a page of a musical score for Mahler's Symphony No. 7, 5th movement, measures 554-561. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, English Horn, E-flat Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Horns, Trumpets, Trombones, Poses, Percussion, and Glockenspiel. The score is marked 'Pesante' and '293'. It features dynamic markings such as 'ff' and 'sempre ff', and performance instructions like 'Schalltr. auf!' (horn call) and 'a 2' (second ending).

Nb. 48: Mahler, *Symphonie Nr. 7*, 5. Satz, T. 554-561 (Auszug)²⁵⁸

Im Nb. 47 lautet eine Anmerkung: „Die Trompeten heben den Schalltrichter bloß bei dem einen Ton (*gis tief*) auf“. In ihrem tiefen Register, in dem sie nur über ein geringes ‚Dynamikpotential‘ verfügen,²⁵⁹ sorgt der gehobene Schalltrichter (in T. 82) für größere Klangsubstanz. Jedoch ergreift Mahler zusätzlich weitere Maßnahmen:

Der Streicherapparat nimmt auf die besonderen Klangeigenschaften des tiefen Trompetenregisters Rücksicht. Zum einen ist er ‚unvollständig‘ (die Celli und die Kontrabässe werden durch drei Posaunen

258 © Copyright 1960 by Bote&Bock. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

259 Die Töne des tiefen Registers haben „im Forte [...] bei weitem nicht [...] de[n] gleichen enorm[...] durchschlagenden, obertonreichen Glanz wie [...] die hohen“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 7: Trompete*, S. 519.

vertreten)²⁶⁰, zum anderen sind die 2. Violinen und die Violen mittels Teilung klangreduziert und pizzikieren dezent. In den ersten und zweiten Violinen verschafft der springende Bogen Transparenz.²⁶¹ Ohne diese Konditionen würde der gehobene Schalltrichter allein kaum Wirkung zeigen und der Trompetenklang im Kontext vollends absorbiert. Die „führende[n]“ 1. Violinen sind allerdings nicht geteilt und genießen als „höchste Stimme“ oberste Priorität („Primat der Melodie“), „denn sowie die Mittelstimmen stärker sind, klingt es ordnär.“²⁶²

Auch dem visuellen Eindruck kommt in diesem Zusammenhang eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu: Der gehobene Schalltrichter lenkt das Augenmerk auf die Trompeten, deren Klang erhöhte Aufmerksamkeit fordert.

Der gehobene Schalltrichter offenbart größere Klangwirkung, wenn mehrere Bläser kooperieren:

Wie aus dem Nb. 48²⁶³ ersichtlich, gilt (ab Z. 293) der gehobene Schalltrichter des Englischhorns, der Klarinetten und der Hörner offenbar dem Klangcharakter „Pesante“²⁶⁴. Er markiert aber auch – in kanonischer Korrespondenz mit den Trompeten und den Posaunen –

260 Die Verwendung der Posaune(n) als „Fundamentalbaß“ hat durchaus Tradition: Kunitz führt u.a. exemplarisch Bizets *Carmen* an; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 8: Posaune*, S. 635. Wie Natalie Bauer-Lechner berichtet, schätzte Mahler diese Oper besonders: „Daran habe ich immer meine Freude und gehe ihr während des Dirigierens in allen Details nach und beobachte und lerne dabei immer von neuem, wie dies oder jenes zustande, zur eigentlichsten und glücklichsten Wirkung kommt“; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 75-76.

261 „[D]er springende Bogen [dient] mehr kurzen Figuren mit Tonwechsel. Es ist nicht unbedingt die Aufgabe des Komponisten oder des Instrumentierenden, diese Technik[...] der Ausführung anzugeben“; Hermann ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, S. 154-155. „Die Elastizität des Bogens erlaubt es [...], den einzelnen Sprungeffekt auf zwei bzw. höchstens drei solcher kurzer [...] Abstrichbewegungen zu erstrecken und auf diese Weise kleine Gruppen von zwei bzw. drei Tönen mit dem ‚Springbogen‘-Effekt auszuführen. Da hier [...] mit der Hand kein Druck auf den Bogen ausgeübt wird, kann dieser Effekt nicht stärker als *p* bzw. *mp* ausgeführt werden“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1335.

262 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 129.

263 Constantin Floros bemerkt, daß der 5. Satz der *Siebten* zwar eher „konventionell“ ist, jedoch von „bemerkenswerte[r] Brillanz des Orchesterklanges“; Floros III, S. 208.

264 Die Vortragsangabe „Pesante“ scheint im Kontext Mahlers „Neigung zu wüstem Lärm“ zu entsprechen; Gustav Mahler an Bruno Walter [Steinbach am Attersee, 02.07.1896], GMB, Nr. 182, S. 190.

„deutlich“ den Einsatz des Comes. Die Anweisung „Schalltr.[ichter] auf!“ sorgt nicht nur für höhere Klangintensität, sondern auch für Klangveränderungen²⁶⁵. Der Comes wirkt deshalb signifikant.

Dem Naturell des gehobenen Schalltrichters entspricht exzessive Dynamik. Mahler fordert deshalb häufig *ff* (s. Nb. 48), bei Einzeltönen auch *Sforzati*.

2.2.2 Streichinstrumente

2.2.2.1 Flageolette

Bereits der Kopfsatz der *1. Symphonie* Mahlers ist zu Beginn mit Flageoletten²⁶⁶ durchtränkt (s. Nb. 49), obwohl sie – wie durch Natalie Bauer-Lechner überliefert – ursprünglich überhaupt nicht vorgesehen waren:²⁶⁷

Über das Entstehen der Flageoletts im ersten Satz erzählte mir Mahler: „Als ich in Pest das A in allen Lagen hörte, klang es mir viel zu materiell für das Schimmern und Flimmern der Luft, das mir vorschwebte.²⁶⁸ Da fiel mir ein, allen Streichern Flageolett zu geben (den Geigern zu höchst bis zu den Bässen zu tiefst,²⁶⁹ die ja auch Flageoletts besitzen)²⁷⁰: nun hatte ich es, wie ich es wollte.“²⁷¹

„Im Klang nähern sich die Flageoletttöne in der Höhe dem Flötenton. Gehaltene Harmonien [...] gewinnen etwas Schimmerndes, Leuchtendes.“²⁷² Der Klangcharakter der Flageolette ist von „geheimnisvoller Zartheit“²⁷³. Im Kontext bedürfen sie deshalb spezieller Behandlung (s. Nb. 49):

Der zerbrechliche Klang wird dort durch die starken Obertöne der leeren Kontrabaßsaiten (klingendes $\langle A_1 \rangle$) stabilisiert;²⁷⁴ eine Anmer-

265 Das wurde – wie Reuter näher ausführt – von einigen Theoretikern kritisiert; Christoph REUTER (wie Fußnote 254).

266 „Flageolett-Töne [...] sind auf der Violine erst seit dem 18. Jh. belegbar und waren vor allem in Frankreich beliebt“; Ulrich MAZUROWICZ, in: *MGG Prisma. Streichinstrumente*, hrsg. von Christiana Nobach, S. 230.

267 Siehe hierzu auch die Ausführungen von Constantin Floros; Floros III, S. 23-24.

268 Die *1. Symphonie* wurde am 20. November 1889 in Budapest uraufgeführt.

269 Im Mai 1894 schreibt Mahler an Richard Strauss: „Die Instrumentation der Einleitung ist in den Streichern ganz geändert“; [15.05.1894], MSB, M 17, S. 37.

270 In der endgültigen Partitur spielen nicht alle Bässe Flageolette; zu einem Drittel intonieren sie ein klingendes $\langle A_1 \rangle$.

271 NBL, S. 176.

272 Hermann ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, S. 159.

273 Berlioz-Strauss, S. 35.

274 „Die ersten mitklingenden Obertöne, und zwar vor allem die Obertöne Nr. 2 (Oktave), Nr. 3 (Duodezime) und Nr. 4 (Doppeloktave), aber auch noch Nr. 5 (Doppeloktave + große Terz) und Nr. 6 (Doppeloktave + Quinte), treten beson-

kung in der Partitur lautet entsprechend: „Dieses tiefste *a* muss sehr deutlich wenngleich *pp* gespielt werden.“ Die Kontrabässe fungieren im Kontext offenbar als „Grund und [...] Anker“²⁷⁵.

Langsam. Schleppend. Più mosso

1. Violine sempre ppp

2. Violine pp

Viola sempre ppp

Violoncelli Più mosso

zu drei sempre ppp

gleichen Theilen sempre ppp

Contrabässe sempre ppp

zu drei sempre ppp

gleichen Theilen sempre ppp

Langsam. Schleppend. Più mosso

Anmerkung für der Dirigenten: Dieses tiefste *a* muss sehr deutlich wenngleich *pp* gespielt werden.

Nb. 49: Mahler, *Symphonie Nr. 1*, 1. Satz, T. 1-10 (Auszug)²⁷⁶

In diesem Ausmaß (wie in der „Einleitung“²⁷⁷ von Mahlers *Erster*)²⁷⁸ waren die Flageolettklänge im ausgehenden 19. Jahrhundert hochgradig revolutionär²⁷⁹ und verfehlten ihre Wirkung nicht.²⁸⁰ Natalie hat ihre Eindrücke von

ders stark im Klang des Kontrabasses auf (daher spricht das Flageolett auf dem Kontrabaß leicht an)“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 13: Violoncello/Kontrabass*, S. 1469.

275 Gustav Mahler an Alma [Prag, 10.09.1908], GMBA, Nr. 254, S. 364.

276 © Copyright 1967 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

277 Wie Fußnote 269.

278 „Eine der ausgedehntesten und markantesten Stellen der Verwendung der Flageolette im ganzen Streichkörper findet sich in der I. Sinfonie von Mahler“; Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, S. 166.

279 „Werken mit langsamer Einleitung haftet oftmals die Aura des Besonderen an, der Charakter von Ernst und Gewichtigkeit“; Eberhard MÜLLER-ARP, *Die langsame Einleitung bei Haydn, Mozart und Beethoven*, S. 263.

einer Aufführung (am 18. November 1900 in Wien) in ihren Erinnerungen festgehalten:

The musical score shows the following details:

- Harfe:** Treble and bass staves with chords and dynamics: *f*, *p*, *mf*.
- I. Viol. geth.:** Treble and bass staves with dynamics: *p*, *pp*, *ppp*, *sempre ppp*.
- Viola:** Treble and bass staves with dynamics: *p*, *pp*, *ppp*, *sempre ppp*.
- Cello:** Treble and bass staves with dynamics: *p*, *pp*, *ppp*, *sempre ppp*.
- Bass:** Treble and bass staves with dynamics: *p*, *pp*, *ppp*, *sempre ppp*. Includes a *pizz.* marking.

Annotations: "Etwas zurückhaltend" above the harp part and below the bass part. "12 (♩ = wie früher die ♩) (♩ = 96)" at the bottom right.

Nb. 50: Mahler, *Symphonie Nr. 1*, 1. Satz, T. 155-165 (Auszug)²⁸¹

Vom ersten Augenblick an, da Mahlers schwirrendes Flageolett-A den Saal erfüllte, war das Publikum unruhig, gelangweilt, erschreckt, hustete und räusperte sich, ja lachte vor Befremden und Nichtverstehen, kurz man wußte nicht, wie einem geschah. Am ärgsten war es im Parterre des Saales und in den Logen, wo das erbgesessene „feine“ Wiener Publikum zum Teil mehr aus Mode- als musikalischen Gründen den Konzerten beiwohnte. Auf den Galerien und besonders im Stehparterre war, wie immer, das bessere Auditorium, das um der Sache selbst willen kommt: Studenten, Konservatoristen und Musiker und hör- und lernbegierige Mädels, bei denen Wille und Hingabe zu folgen, nicht schon *vor* dem Hören der Wunsch zu richten und zu verdammen vorhanden ist. Hier fand sich auch ein namhafter Teil, dem Mahlers Werk Entzücken und Begeisterung einflößte, die durch den Widerspruch der andern zur hellen Flamme wurde, so daß es zu den

280 Auch auf die Komponisten des 20. Jh. übte Mahlers *Erste* eine faszinierende Wirkung aus: György Ligeti teilte dem Verfasser in mehreren Gesprächen mit, daß er in seiner Jugend vor allem von dem originellen Anfang des 1. Satzes angetan gewesen sei. Vielleicht haben ihn später u.a. auch diese Impressionen zur bahnbrechenden Klangflächenkomposition inspiriert. Ligeti „hebt [...] hervor, daß viele seiner Werke Allusionen evozieren – Allusionen [...] an romantische Musik“; Constantin FLOROS, *György Ligeti*, S. 33.

281 © Copyright 1967 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

wütenden Ausbrüchen des Für und Wider kam und beide Parteien fast tötlich über einander her fielen.²⁸²

11

Nb. 51: Mahler, *Das Lied von der Erde*, 5. Satz, T. 70-72 (Auszug)²⁸³

Vor allem jene Passagen, in denen extrem hohe Flageolette das Klangbild prägen (wie im Nb. 50 das transparente $\langle a^4 \rangle$ ²⁸⁴ der Violinen ab Z. 12), mögen bei den zeitgenössischen Zuhörern in der Tat allgemeines Befremden hervorgerufen haben. Eine Affinität zum Geräusch²⁸⁵

282 NBL, S. 177.

283 © Copyright 1990 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

284 Kunitz gibt als „normale obere Grenze im orchestralen Tutti-Spiel der Violinen“ das $\langle a^4 \rangle$ an (unabhängig davon, ob Flageolett oder nicht); Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1237. Mahler überschreitet also die von Kunitz angegebene Grenze!

285 „Das klangliche Resultat des [...] Streicherklangbands trägt Geräuschcharakter“; Stefan MIKOREY, *Klangfarbe und Komposition*, S. 100.

haftet solchen Klängen (ab T. 163) stets an und erscheint im Kontext sogar durchaus intendiert: Wie Floros konstatiert, ist der 1. Teil der Durchführung u.a. von Naturlauten durchdrungen;²⁸⁶ „Mahler hatte für alle Naturlaute²⁸⁷ ein sehr feines Ohr“²⁸⁸ – selbst für das „Heulen des Sturmes“, das „Plätschern der Wellen“, das „Knistern des Feuers“.²⁸⁹

Bei näherer Hinsicht treten wichtige technische Details zum Vorschein (s. Nb. 50). Ab T. 163 übernehmen die geteilten 1. Violinen das $\langle a^4 \rangle$ ²⁹⁰ zeitverzögert: die erste Hälfte bereits in T. 163, die zweite hingegen erst ein Takt später; das Klangbild könnte möglicherweise vollends kollabieren, wenn die gesamte Gruppe der 1. Violinen das heikle $\langle a^4 \rangle$ zeitgleich intonieren müßte! Der zeitversetzte Einsatz verringert indes dieses Risiko erheblich: Während die eine Hälfte (T. 163) das Klangbild mit dem unproblematischen $\langle a^2 \rangle$ ²⁹¹ stützt, kann die andere getrost das (extrem hohe) $\langle a^4 \rangle$ suchen. Auch die Harfe mit ihrem ‚relativen Unisono‘ auf dem $\langle A \rangle$ leistet (T. 163-165) wertvolle Intonationshilfe: Wie auch unmittelbar zuvor (T. 159+161) sichert sie vor allem aszendente Oktavsprünge der 1. Violinen und der Bratschen systematisch ab.

Mahler meidet bei Streicherflageoletten grundsätzlich schnelle Tonwechsel. Am häufigsten sind längere Liegetöne (s. auch den Kontrabaßpart im Nb. 41). Aufgrund ihres geringen ‚Dynamikpotentials‘ belastet er die Flageolette in der Regel nicht mit massiven Klangwirkungen.

Wenn die instrumentale Faktur ausnahmsweise kompakt erscheint, gelten besondere Bedingungen (s. Nb. 51).

Während die Hörner und die Trompete *f* blasen, ertönt in den Celli das $\langle e^3 \rangle$ als Flageolett. Damit es im Kontext nicht absorbiert wird, ist es in schnelle Tonrepetitionen eingebunden und partiell mit den Violi-

286 Floros III, S. 31.

287 „Mit dem ersten Ton, dem langausgehaltenen Flageolett-A, sind wir mitten in der Natur: im Walde, wo das Sonnenlicht des sommerlichen Tages durch die Zweige zittert und flimmert“; NBL, S. 173.

288 NBL, S. 95.

289 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 165.

290 Als natürliches Flageolett ist $\langle a^4 \rangle$ auf der A-Saite als 8. Teilton der Naturtonreihe ausführbar; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 284), S. 1235. Der Griff befindet sich jedoch auf der Strichfläche voller Kolophonium! In der Praxis wird deshalb eher ein künstliches Flageolett auf der E-Saite verwendet.

291 Im Gegensatz zu den Violinen intonieren (in T. 163) die Violen das $\langle a^2 \rangle$ als Flageolett.

nen sowie mit dem Triangel gekoppelt. Es handelt sich um ein natürliches Flageolett, das auf dem Cello „besonders gut“ anspricht.²⁹²

93 8 Allmählich langsamer

The musical score shows the following details:

- Kl. Fl. I:** Dynamics *ff* and *p* with a hairpin.
- Fg. II:** Dynamics *ppp* and *ppp*.
- Gl.:** Dynamics *p*, *p*, and *pp sempre*.
- Hf.:** Dynamics *sf*, *sf*, and *p*.
- VI. I & II:** Dynamics *f* and *p* with a hairpin. Includes 'div.' markings.
- Va.:** Dynamics *ff* and *p* with a hairpin. Includes 'div.' markings.
- Flag.:** Dynamics *f* and *pp* with a hairpin. Includes '8^ö' markings.
- Vc.:** Dynamics *ff* and *p* with a hairpin. Includes '8^ö' markings.

Nb. 52: Mahler, *In diesem Wetter* (5. KTL), T. 93-97 293

Mahler führt die Celli (auf der A-Saite) sogar bis zum 8. Teilton der Naturtonreihe (s. Nb. 52).²⁹⁴ Das $\langle a^3 \rangle$ ²⁹⁵ stützt er (in T. 93+95) mit der Kleinen Flöte im ‚absoluten Unisono‘. Den Celli gewährt er unmittelbar zuvor genügend Zeit, damit sie den Griff vorbereiten

292 Auf der A-Saite des Cellos ist $\langle e^3 \rangle$ der 6. Teilton der Naturtonreihe. „[D]as Flageolett spricht beim Cello besonders gut an“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 13: Violoncello/Kontrabass*, S. 1401.

293 © Copyright 1979 by C. F. Kahnt. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

294 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 292).

295 Wie im Nb. 37 ist die Cellostimme auch im Nb. 52 eine Oktave über dem Klang notiert. Theoretisch wäre zwar das notierte $\langle a^4 \rangle$ als 16. Teilton der Naturtonreihe auch klingend ausführbar, der Griff befindet sich jedoch bereits auf der Strichfläche. (Siehe hierzu auch die Anmerkungen von Zoltan ROMAN, in: *Gustav Mahler. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Band XIV. Teilband 3. Kindertotenlieder*, S. XVIII; Roman irrt sich bei der Angabe der Oktavlage: Er verwechselt $\langle a^4 \rangle$ mit $\langle a^3 \rangle$.)

können (s. die Originalpartitur). Die Stelle markiert formal den Beginn der „Überleitung“²⁹⁶.

Bei klanglich so auffälligen Passagen drängt sich stets die Frage auf, ob sie vielleicht semantisch begründet sind. Die nähere Untersuchung offenbart (s. Nb. 52) in der Tat interessante Details:

Das >A< erklingt (in T. 93+95) äußerst prägnant – kein anderer Ton ist sonst präsent. Am Klangbild sind zudem vier Instrumente beteiligt – u.a. auch das (semantisch) signifikante Glockenspiel²⁹⁷. Die Zahl ‚4‘ und das >A< könnten im Kontext durchaus tiefere Bedeutung haben: Sie könnten ein Anagramm darstellen,²⁹⁸ das („prophetisch[...]“²⁹⁹) möglicherweise dem Namen ‚Maria Anna‘³⁰⁰ verpflichtet wäre.³⁰¹

Im Kapitel 4 wird näher erörtert, daß Gustav Mahlers Klangwelt von semantischen Assoziationen durchdrungen ist.

2.2.2.2 Dämpfer

Den Gebrauch des Dämpfers³⁰² erklärt Berlioz in seiner Instrumentationslehre überaus detailliert:

Im allgemeinen bedient man sich der Dämpfer³⁰³ besonders gern bei langsamen Sätzen; sie sind jedoch, wenn der Gegenstand des Stückes darauf hinweist, ebenso gut für schnelle und leichte Tongebilde, [!] oder für Begleitungen von beschleunigtem Rhythmus zu gebrauchen.

296 Alexander ODEFY, *Gustav Mahlers Kindertotenlieder*, S. 337.

297 „Dazu brauche ich die Stimme und den schlichten Ausdruck eines Kindes, wie ich mir ja, von dem Schlag des Glöckleins an, die Seele im Himmel denke, wo sie im ‚Puppenstand‘ als Kind wieder anbeginnen muß“; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 168. Das Glockenspiel deutet Odefey im Kontext zu Recht als Ewigkeitssymbol; Alexander ODEFY (wie Fußnote 296). Siehe auch den Abschnitt 4.3.2.

298 „Viele Komponisten liebten und lieben es, in ihrer Musik Persönliches zu verschlüsseln“; Constantin FLOROS, *Johannes Brahms. »Frei, aber einsam«*, S. 55.

299 „In seinen stärksten Momenten gehörte Gustav Mahler zu den prophetischen Menschen“; AMML, S. 40.

300 „Maria Anna, die älteste Tochter von Alma und Gustav Mahler, stirbt am 12. Juli 1907 im Alter von noch nicht ganz fünf Jahren“; Karl-Josef MÜLLER, *Mahler*, S. 348.

301 „Die Anagrammtechnik hat in der deutschen Musik eine lange Tradition, die auf Johann Sebastian Bach zurückgeht“; Constantin FLOROS, *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, S. 112.

302 „Dieser besteht aus einem hölzernen Reiter“; Hermann ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, S. 154.

303 „Der Dämpfer (*Sourdine*, *sordino*) wird erstmals von Mersenne (1636) beschrieben“; Ulrich MAZUROWICZ, in: MGG Prisma. *Streichinstrumente*, hrsg. von Christiana Nobach, S. 220.

[...] [/] Wenn man Dämpfer anwendet, so läßt man sie gewöhnlich vom ganzen Streichorchester nehmen; häufiger jedoch [...] treten Umstände ein, wo die Dämpfer, wenn nur von einem Teile [...] genommen, der Instrumentation durch die Mischung der hellen und gedämpften Töne eine ganz eigentümliche Färbung geben. Auch kommt es vor, daß der Charakter der Melodie so abweichend von dem der Begleitungsstimmen ist, daß man ihm durch Anwendung des Dämpfers Rechnung tragen muß. [/] Wenn der Komponist den Gebrauch der Dämpfer [...] mitten in einem Tonstücke einführt, so darf er nicht vergessen, den Spielern die nötige Zeit zu geben, um dieselben nehmen und aufstecken zu können; er muß demnach vorsorglich den Violinstimmen eine Pause gewähren, die ungefähr der Dauer von zwei Takten zu vier Vierteln im Tempo Moderato gleichkommt. Dagegen braucht die Pause nicht so lang zu sein, wenn [...] die Dämpfer wieder entfernt werden sollen, denn dies kann in weit kürzerer Zeit geschehen. Der plötzliche Übergang [...] ist bei starker Besetzung der Violinen bisweilen von außerordentlicher Wirkung.³⁰⁴

Wie aus Berlioz' Ausführungen u.a. hervorgeht, betrifft die Wirkung des Dämpfers keineswegs nur die Dynamik der Streicher: Ebenso wie bei den Blechblasinstrumenten verändert sich auch das Kolorit beträchtlich.³⁰⁵ Da Mahlers Klangwelt eine große Farbpalette voraussetzt,³⁰⁶ schließt sie in starkem Maße auch den Dämpfer ein. Er taucht in Mahlers Partituren so häufig auf, daß er geradezu personalstilistisch wirkt.

Ein Ausschnitt aus dem 3. Satz der *Dritten* zeigt (s. Nb. 53) die Klangfarbunterschiede zwischen den mit und ohne Dämpfer tönenden Violinen:

Mahler verteilt dort eine Melodie (nach der Maxime ‚Wechsel und Gegensätzlichkeit‘) auf drei verschiedene Klangfarben, die ausnahmslos der Gruppe der geteilten 1. Violinen entstammen: Der konzertanten Solovioline steht die eine Hälfte „mit [...]“, die andere hingegen „ohne Dämpfer“ gegenüber. Da zwischen den Teilgruppen unterschiedli-

304 Berlioz-Strauss, S. 39-40.

305 „Seine Funktion besteht in der Verminderung der Vibrationsfähigkeit des Steges, so daß dieser die ihm von den Saiten mitgeteilten Schwingungen nur in vermindertem Maße dem Resonanzkörper mitteilen kann. Hierdurch wird nicht nur die Klangstärke herabgesetzt (gedämpft), sondern auch der Klangcharakter des Instrumentes erheblich verändert“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1274.

306 „Wir Modernen brauchen einen so großen Apparat, [...] weil unser Auge im Regenbogen immer mehr und mehr Farben [...] sehen lernt“; Gustav Mahler an Gisela Tolnay-Witt [Hamburg, 07.02.1893], GMB, Nr. 121, S. 130.

ches ‚Dynamikpotential‘ herrscht, differenziert Mahler sorgfältig (*ppp*, *pppp*)³⁰⁷. Anderenfalls wären die Übergänge zwischen den „schnelle[n] und leichte[n] Tongebilde[n]“³⁰⁸ abrupt (insbesondere in T. 237/238 sowie in T. 239/240).

The musical score for Mahler's Symphony No. 3, 3rd movement, measures 236-243, is presented in a standard orchestral layout. The instruments listed on the left are: 1. 2. Fl. (Flutes), 3. 4. Fl. (Flutes), 1. 2. Oboe, 1. 2. Cl. in B (Clarinets), 1. Cl. in Es (Clarinet), 1. Horn in F, 1. Trmp. in F (Trumpet), 1. Harfe (Harp), Solo-Viol. (Solo Violin), 1. Viol. geb. (Violins), Viola, Viol. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score includes various dynamics such as *ppp*, *pp*, *p*, and *sf*, along with performance instructions like 'mit Dämpfer' (with mutes) and 'ohne Dämpfer' (without mutes). The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

Nb. 53: Mahler, *Symphonie Nr. 3*, 3. Satz, T. 236-243 309

In „langsamen Sätzen“³¹⁰ (s. Nb. 129 311) verdunkelt der Dämpfer das Klangbild ‚deutlich‘:

307 „Im *p* und *pp* (*ppp*) ist der Klang der Violine *con sordino* in den tieferen Lagen sanft und verschleiert und in den hohen Lagen von zartem, schimmerndem Glanz und zu den feinsten Klangnuancierungen geeignet“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 305).

308 Berlioz-Strauss, S. 39.

309 © Copyright 1974 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

310 Berlioz-Strauss, S. 39.

Wie der Ausschnitt aus dem 1. ‚Gesellenlied‘ zeigt, kann der Dämpfer aufgrund seiner spezifischen Farbgebung die Stimmung fühlbar prägen. Die Singstimme koppelt Mahler dort abwechselnd mit den (jeweils gedämpften) 1. und 2. Violinen. Im Anschluß an ein Crescendo stärkt diese motivische Aufteilung (in T. 23+25) die Intensität der Vorhaltsdissonanz (<a¹> vor <g¹> in Relation zum tragenden).³¹²

Im Abschnitt 4.2.1 wird näher erläutert, daß der Dämpfer häufig semantisch intendiert ist – nicht nur bei den Streichern, sondern auch bei den Blechbläsern.

2.2.2.3 Am Griffbrett

Wird die Angriffsstelle an das Ende des Griffbretts verlegt (Ausführungsvorschrift: *sul tasto* bzw. *am Griffbrett*)³¹³, so wird der Klang nicht nur schwächer, sondern zugleich weicher, verschleierter, verhaltener und gedeckter (es werden hierbei die klangverschärfenden hohen Obertöne unterdrückt).³¹⁴

Für das Griffbrett sind deshalb vor allem introvertierte Passagen prädestiniert, in denen das übrige Instrumentarium nur verhalten operiert. Ein instruktives Beispiel liefert (s. Nb. 54) der 3. Satz der *Dritten*:

Da die Flöten dort unterhalb der geteilten 1. Violinen (in ‚irregulärer Disposition‘) „*gut hervortreten*[...]“ sollen, dürfen sie von den „klangverschärfenden hohen Obertöne[n]“³¹⁵ nicht überlagert werden.³¹⁶ Deshalb verlangt Mahler (ab Z. 6) partiell das „Griffbrett“. Die andere Hälfte der 1. Violinen agiert hingegen (in ‚Wechsel und Gegensätzlichkeit‘) „mit Dämpfer“.

311 Die Vorschrift „mit Dämpfer“ gilt für die Streicher von Anfang an. Deshalb ist im Nb. 129 kein zusätzlicher Vermerk.

312 „Wenn etwa aufeinanderfolgende Noten dem Sinne nach getrennt zu spielen sind, so verlasse ich mich da nicht auf die Vernunft der Ausführenden, sondern teile es zum Beispiel zwischen erster und zweiter Geige, statt es der ersten oder zweiten allein zu überlassen“; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 41.

313 Der Effekt „*sulla tastiera* (auf dem Griffbrett)“ kommt „als tonmalerisches Mittel bereits bei C. Farina [1600-1649] vor“; Ulrich MAZUROWICZ, in: MGG Prisma. *Streichinstrumente*, hrsg. von Christiana Nobach, S. 220.

314 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1260.

315 Wie Fußnote 314.

316 Je tiefer die Flöten sinken, desto obertonärmer wird ihr Klang. Sie werden deshalb in der Tiefe „leicht von stark obertongesättigten Klängen anderer Instrumente verdeckt“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 2: Flöte*, S. 10.

Wieder sehr gemächlich, wie zu Anfang

6 *mf* gut hervortretend

1. Fl. *mf* gut hervortretend

2. Fl. *mf*

3. Fl. *mf*

4. Fl. *mf*

1.2. Ob. *mf*

1.2. Cl. in B *mf*

1. Fag. *ppp*

1. Harfe *pp*

1. Viol. gest. *pppp*

2. Viol. *pizz.* *p*

Viola *pizz.* *p*

Viol. *pizz.* *p*

1. bleibt ohne Dämpfer

2. Spieler mit Dämpfer

sempre pp

1. Hälfte

2. Hälfte

Wieder sehr gemächlich, wie zu Anfang

U. E. 2888.

Nb. 54: Mahler, *Symphonie Nr. 3*, 3. Satz, T. 121-130 317

Vor Z. 6 hätte die 1. Hälfte der 1. Violinen ohnehin zu wenig Zeit, um Dämpfer aufsetzen zu können.³¹⁸ Deshalb greift Mahler alternativ auf die Spielart ‚am Griffbrett‘ zurück. Die 2. Hälfte jedoch setzt (in T. 123) verzögert ein und kann deshalb ‚mit Dämpfer‘ operieren. Die Konfrontation unterschiedlicher Klangfarben schafft in der Gruppe der 1. Violinen willkommene Abwechslung.³¹⁹

2.2.2.4 Am Steg

Wird die Angriffsstelle an den Steg verlegt (Ausführungsvorschrift: *sul ponticello* bzw. *am Steg*)³²⁰, so *verstärkt* sich der Klang der Saite und wird

317 © Copyright 1974 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

318 Der Komponist „muß [...] den Violinstimmen eine Pause gewähren, die ungefähr der Dauer von zwei Takten zu vier Vierteln im Tempo Moderato gleichkommt“; Berlioz-Strauss, S. 40.

319 „Das *sul tasto* wird [...] in der Regel als melodisches Ausdrucksmittel zur Klangfärbung verwendet“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 314).

320 Die Spielart ‚*sul ponticello* (auf dem Steg)‘ kommt ‚als tonmalerisches Mittel bereits bei C. Farina [1600-1649] vor‘; Ulrich MAZUROWICZ, in: MGG *Prisma. Streichinstrumente*, hrsg. von Christiana Nobach, S. 220.

im *forte* scharf und gläsern, ja sogar schrill und im *piano* schillernd bzw. glitzernd (durch das Anstreichen der Saite dicht an ihrem Ende treten die hohen Obertöne besonders hervor).³²¹

Berlioz bemerkt, daß die Spielart ‚am Steg‘ oft mit ‚Tremolo‘ verschmilzt:

Das Tremolo in den tiefen und mittleren Tönen der dritten und vierten Saite wird im Fortissimo noch charakteristischer, wenn der Bogen die Saiten nahe beim Stege anstreicht. In großen Orchestern bringt es dann, (vorausgesetzt, daß die Spieler es gut ausführen) ein Rauschen hervor, das dem eines reißenden, mächtigen Wasserfalls ähnlich ist.³²²

Nb. 55: Mahler, *Symphonie Nr. 3*, 3. Satz, T. 474-484 323

Durch Berlioz' Ausführungen entsteht leicht der Eindruck, die Symbiose der Spielarten ‚am Steg‘ und ‚Tremolo‘ wäre nur im *ff* zu empfehlen. Jedoch zeigt Nb. 55 eine Passage, in der die 1. Violinen *ppp* ‚flüstern‘ (s. in Ergänzung auch die Originalpartitur).

Unmittelbar vor der zweiten „Posthornepisode“³²⁴ „schillern[...] bzw. glitzern[...]“³²⁵ sie dort in vierfacher Teilung, während die Holzbläser „ohne Rücksicht auf den Takt“ kurze Motive intonieren.

321 Hans KUNTZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1258.

322 Berlioz-Strauss, S. 13.

323 © Copyright 1974 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

324 Floros III, S. 92.

325 Wie Fußnote 321.

Der signalartigen Trompete „mit Dämpfer“ folgt „in weiter Entfernung“ das Posthorn. Der Übergang geschieht (in T. 482-483) koinzident. An der Schnittstelle entschwindet die Trompete (*morendo*); im Nb. 68 schließen sich danach den am Steg unruhig „schillernd[en]“³²⁶ ersten Violinen (in T. 487-488 verschränkt) die gedämpften zweiten an.

2.2.2.5 Bartók-Pizzikato

*) So stark anreißen, daß die Saiten an das Holz anschlagen.

Nb. 56: Mahler, *Symphonie Nr. 7*, 3. Satz, T. 401-409 327

Noch vor Bartók verwendet Mahler das sogenannte Bartók-Pizzikato. Im 3. Satz seiner 7. *Symphonie* verlangt er von den Celli und den Bässen (s. Nb. 56):³²⁸ „So stark anreißen, daß die Saiten an das Holz anschlagen.“³²⁹ Das Streicherpizzikato wird dadurch stark verfremdet, perkussiv übersteigert. (Wie

326 Wie Fußnote 321.

327 © Copyright 1960 by Bote&Bock. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

328 “[L]ike Bartók much later” [„wie Bartók viel später“; des Verfassers Übersetzung]; Henry-Louis de LA GRANGE, *Gustav Mahler. Volume 3*, S. 866.

329 “The [...] Bartók pizzicato [...] calls for the performer to pull the string hard enough to allow to snap back against the fingerboard with a percussive thud” [„Das Bartók-Pizzikato verlangt von dem Ausführenden, die Saite stark genug anzureißen, damit sie mit einem perkussiven dumpfen Geräusch gegen das Griffbrett prallen kann“; des Verfassers Übersetzung]; Alfred BLATTER, *Instrumentation/Orchestration*, S. 31.

im Abschnitt 4.2.4 näher erörtert wird, ist die krasse Klangwirkung psychologisch einem speziellen Sinnbild verpflichtet.)

Die exzessive Dynamikangabe *ffff* (in T. 401) ist für die unkonventionelle Klangfarbe bezeichnend. Mahler verzichtet auf Farbmischungen jeglicher Art: Lediglich die ‚artverwandten‘ Celli und Kontrabässe intonieren das >B< im ‚relativen Unisono‘ (‚absoluter Kontrast‘) und korrespondieren mit der ‚klangverwandten‘ Pauke.

Formal markiert die auffällige Passage den variierten „erste[n] Abschnitt“, der im 3. Satz insgesamt sechsmal wiederholt wird,³³⁰ und folgt Mahlers Maxime ‚Wechsel und Gegensätzlichkeit‘: Die spürbare Modifikation in der Instrumentation schafft im Kontext willkommene Abwechslung.

Das antizipierte Bartók-Pizzikato wirkt geradezu „prophetisch[...]“³³¹. Musikhistorisch scheint es (wie ein Wahrzeichen an der Schwelle in eine neue Ära) den unmittelbar bevorstehenden Umbruch zu verkünden,³³² autobiografisch die gravierenden „Ereignisse des Jahres 1907“; bezeichnend ist, daß bereits „das Finale [der *Sechsten*] eine düstere Vision des Untergangs evoziert.“³³³ (Es bedarf kaum der Erwähnung, daß sich bald auch weltpolitisch wahrhaft einschneidende Ereignisse anbahnen sollten.³³⁴)

In der fünfsätzigen symmetrischen Anlage der 7. *Symphonie* kennzeichnet das signifikante Bartók-Pizzikato im 3. Satz (zwischen *Nachtmusik I* und *Nachtmusik II*) die Symmetrieachse. In Mahlers symphonischem Œuvre steht es zentral in der mittleren „zweiten Periode“, zu der Mahler selbst „die drei [...] in-

330 Floros III, S. 197.

331 „In seinen stärksten Momenten gehörte Gustav Mahler zu den prophetischen Menschen“; AMML, S. 40.

332 Schönbergs *Kammersymphonie op. 9* (1906) sprengt bereits die Grenzen der Tonalität. Ebenso revolutionär sind Bartóks *Allegro Barbaro* (1911) sowie Strawinskys *Le Sacre du Printemps* (1913); siehe hierzu auch die Ausführungen von Walter GIESELER, *Komposition im 20. Jahrhundert*, S. 19.

333 „Gekränkt durch heftige Angriffe der nationalistischen (antisemitisch eingestellten) Presse, die ihm Vernachlässigung seiner Pflichten an der Wiener Hofoper vorwarf, reichte Mahler sein Demissionsgesuch ein [...]. Am 23. Juni reiste er mit seiner Familie [...] nach Maiernigg [...]. Dort erkrankte Maria Anna an Scharlachdiphtherie und starb am 12. Juli [...]. Wenige Tage später diagnostizierte Dr. Blumenthal [...] ein gravierendes Herzleiden bei Mahler“; Constantin FLOROS, *Gustav Mahler. Visionär und Despot*, S. 29-30.

334 „Der Komponist [...], der die Stimmung der Jahrhundertwende nicht nur als bloßer Zeitgenosse miterlebte, sondern dieser Stimmung wie wohl kein Zweiter künstlerischen Ausdruck verlieh, war Gustav Mahler“; Wolfgang DOEBEL, *Bruckners Symphonien in Bearbeitungen*, S. 218.

strumentalen Symphonien (die Fünfte, die Sechste und die Siebente) sowie die Achte“ zählte.³³⁵

2.2.2.6 ‚Echtes‘ Stakkato

In der Orchesterpraxis werden kurze, abgestoßene Töne als Spiccato ausgeführt – „durch leichtes Berühren der Saite mit kurzen Strichen“; „das Spiccato wird nur durch den Staccato-Punkt [...] notiert, ein Bindebogen wird nicht angebracht.“³³⁶

Das ‚echte‘ Stakkato³³⁷ gehört hingegen zu jenen Effekten, die (aufgrund ihres extrem hohen Schwierigkeitsgrads) traditionell nur solistisch verwendet werden. Im Notentext wird es mit einem Bindebogen gekennzeichnet, der die Stakkatopunkte überspannt. In den meisten Fällen wird es im Aufstrich (∨) ausgeführt, der seinerseits in eine „mehr oder weniger schnelle[...] Folge von kurzen, scharfen Strichen“ unterteilt ist.³³⁸ Es ist „ein spezieller Virtuosen-Effekt[,] und seine Ausführung erfordert ein bestimmtes Spezialtraining, zugleich aber eine besondere Veranlagung.“³³⁹ Daß Mahler das ‚echte‘ Stakkato auch in einigen Orchesterpassagen verlangt, ist deshalb geradezu revolutionär.

Wie ungewöhnlich das ‚echte‘ Stakkato seinerzeit in der Orchesterpraxis war, geht aus dem Nb. 57 hervor, das einen Ausschnitt aus dem 3. Satz der *5. Symphonie* darstellt. Dort ermahnt Mahler die 1. Violinen verbal „*staccato*“ zu spielen, obwohl die Notation (in T. 75/76+77/78) bereits grafisch unmißverständlich ist: Mittels der Bindebögen überspannte Stakkatopunkte und das übliche Zeichen für Aufstrich (∨) geben im Kontext über die Spielart präzise Auskunft.

Mahlers durch Natalie Bauer-Lechner überlieferte Äußerungen über den 3. Satz der *Fünften* betreffen zum Teil auch den technischen Schwierigkeitsgrad. Es wird deutlich, daß ihm die ungewöhnlichen Anforderungen durchaus bewußt waren:

Die einzelnen Stimmen sind so schwierig zu spielen, daß sie eigentlich lauter Solisten bedürften. Da sind mir, aus meiner genauesten Orche-

335 Floros III, S. 13.

336 Hans KUNTZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1333.

337 „Die erste virtuose Strichart war das *Staccato* (wobei sich bereits deutsche Geiger im 17. Jh. profilierten)“; Ulrich MAZUROWICZ, in: MGG Prisma. *Streichinstrumente*, hrsg. von Christiana Nobach, S. 215.

338 Hans KUNTZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 336), S. 1332.

339 Wie Fußnote 336.

ster- und Instrumentenkenntnis heraus, die kühnsten Passagen und Bewegungen entschlüpft.³⁴⁰

The image shows a page of a musical score for Gustav Mahler's Symphony No. 5, 3rd movement, measures 74-81. The score is for a full orchestra and includes parts for Flöten, B-Klar., Glockensp., Erste Viol. get., Zweite Viol. get., Violen, Vcelle, and Bässe. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as sf, ff, pp, p, and staccato.

Nb. 57: Mahler, *Symphonie Nr. 5*, 3. Satz, T. 74-81 341

Zu den „kühnsten Passagen“³⁴² des 3. Satzes zählen offenbar auch die ‚echten‘ Stakkati im Nb. 57. Das präzise Zusammenspiel setzt dort allerdings ein sehr gutes Orchester voraus.

Damit das spezielle Timbre des ‚echten‘ Stakkatos ‚deutlich‘ zur Geltung gelangt, pizzikieren die übrigen Streicher größtenteils diskret. Ihr perkussiver Klang ist kurz und verhüllt daher die Wirkung nicht.

‚Echte‘ Streicherstakkati gibt es u.a. auch im 3. Satz der *Siebten*:

Erste und zweite Violinen operieren dort (nach Z. 160) äußerst virtuos. Abwechselnd intonieren sie im hohen Tempo deszendente Sechzehntel (s. im Nb. 63 den Part der 2. Violinen). Ein präzises Zusammenspiel in der Gruppe ist im Kontext kaum möglich – offenbar nicht einmal intendiert: Das asynchrone Klangbild suggeriert (unmittelbar vor dem infernaln Bartók-Pizzikato) einen wahren Tremor!

340 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 193.

341 © Copyright 1964 by C. F. Peters. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

342 Wie Fußnote 340.

2.2.2.7 Col legno

Die Spielart ‚col legno‘ ist in der ‚Mahler-Zeit‘ zwar durchaus gebräuchlich, jedoch nicht als Strichart. In der Regel nutzen die Komponisten ‚col legno‘ perkussiv. Es ist bezeichnend, daß Berlioz in seiner Instrumentationslehre nur diese eine Variante beschreibt:

In einem symphonischen Satze, wo sich Fürchterliches mit Groteskem einigt, hat man die Stange des Bogens zum Anschlage auf die Saiten benutzt, ein Verfahren, das mit „col legno“ (mit dem Holze) bezeichnet wird.³⁴³

6 Mit Parodie
Nicht schleppen

gut hervortretend

Die Recken sind an dieser Stelle an der grossen Trommel anzuhängen und Becken- und Trommelstimme sind von einem und demselben Musiker zu schlagen.

6 Mit Parodie
col legno

immer pizz.

7 Rit a tempo

espr. arco

pp

pp espr. sehr zarte Betonungen

7 a tempo

poco rit.

Nb. 58: Mahler, *Symphonie Nr. 1*, 3. Satz, T. 45-50 344

Diesen Effekt nutzt auch Mahler in seinen Werken. Paradigmatisch erscheint eine Stelle aus dem 3. Satz seiner *1. Symphonie*. Ab Z. 6 spielen dort (s. Nb. 58) – die Kontrabässe ausgenommen – alle Streicher (geschlagenes) „col legno“.

343 Berlioz-Strauss, S. 23.

344 © Copyright 1967 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Mit den perkussiven Streichern ‚klangverwandt‘, wirken (T. 45-49) auch die Große Trommel und das Becken mit. In der Partitur heißt es: „Die Becken sind an dieser Stelle an der grossen Trommel anzuhängen und Becken- und Trommelstimme sind von einem und demselben Musiker zu schlagen“ – ein Verfahren, das schon Berlioz ausdrücklich verwirft.³⁴⁵ Es ist „heute natürlich in keinem qualifizierten sinfonischen Orchester mehr zu finden“³⁴⁶. „Mit Parodie“ nutzt es Mahler hingegen als Spezialeffekt.

*) Anmerkung für den Dirigenten: Kein Irrthum! Mit dem Holz zu streichen

Nb. 59: Mahler, *Symphonie Nr. 1*, 3. Satz, T. 134-139 (Auszug)³⁴⁷

Im 3. Satz der *Ersten* gibt es aber auch das (unkonventionelle) gestrichene „*col legno*“. Wie ungewöhnlich diese Strichart seinerzeit war, wird aus Mahlers ausdrücklichem Vermerk in der Partitur ersichtlich. Im Nb. 59 heißt es: „Kein Irrthum! Mit dem Holz zu streichen“.³⁴⁸

345 Der Musiker kann „das andere mit der linken Hand regieren, während er mit der rechten den Klöppel der [G]roßen Trommel in Bewegung setzt. Dieses ökonomische Verfahren ist unerträglich; die Becken verlieren jeden Klang und man hört nur noch einen Lärm, ähnlich dem eines zu Boden fallenden Sackes mit altem Eisen und Glasscherben. Die Art von Musik, welche dabei zu Stande kommt, wirkt – jedes Glanzes beraubt – geradezu trivial“; Berlioz-Strauss, S. 418.

346 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 10: Schlaginstrumente*, S. 980.

347 © Copyright 1967 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

348 In der Regel stößt das gestrichene ‚*col legno*‘ auf den Widerstand der Streicher: “The reason that string players do not like *col legno* playing is that it tends to scratch off the varnish from the bow. Many players often have a cheaper bow which they use in *col legno* passages” [„Der Grund, warum die Streicher nicht *col legno* spielen mögen, ist, daß dabei leicht der Lack des Bogens beschädigt wird. Viele Streicher

134 16 Plötzlich viel schneller

1. 2. Fl.

1. Ob.

2. Engl. Horn

1. Clar. in C

2. 4. Clar. in E♭

1. 2. Fag.

1. 2. Horn in F

3. 4. Horn in F

6. 7. 1. 2. Trp. in F

1. 2. Pos.

3. Pos. und Tuba

Becken und Gr. Tr.

p, *pp*, *mf*, *sempre p*, *1.2. P gestopft*, *1.2. offen*, *3.6.*, *4.7. espress. offen hervortretend*, *pp*, *1. mit Dämpfer*, *Wieder frei mit Schwamm-schl. geschlagen*

Nb. 60: Mahler, *Symphonie Nr. 1*, 3. Satz, T. 134-139 (Auszug)³⁴⁹

Die dreigeteilten 1. Violinen brauchen jedoch (T. 135/136-137) adäquate Unterstützung, denn das ‚Dynamikpotential‘ des ‚*col legno*‘ ist sehr klein.³⁵⁰ Partiiell werden sie deshalb mit zwei Soloviolen und mit den Bläsern gekoppelt. Damit die spezielle Klangfarbe nicht absorbiert wird, gestaltet Mahler den Bläusersatz punktuell (s. Nb. 60).

Es ist bezeichnend, daß Mahler maximal Zweierbindungen verlangt. Längere Legatobögen sind nur im schnellen Tempo möglich: Wenn sie mit dem Holz gestrichen werden, sprechen die Töne nur bei schneller Bogenführung an.

besitzen häufig einen billigeren Bogen, den sie in *col legno*-Passagen benutzen“; des Verfassers Übersetzung]; Alfred BLATTER, *Instrumentation/Orchestration*, S. 35.

349 © Copyright 1967 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

350 “Bowing with the wood produces very little sound” [„Das Streichen mit dem Holz erzeugt sehr wenig Klang“; des Verfassers Übersetzung]; Alfred BLATTER (wie Fußnote 348).

Das gestrichene „*col legno*“ steht übrigens an einer formal signifikanten Stelle, denn ab Z. 16 verdichtet sich der Satz plötzlich zum krönenden Höhepunkt:

Die drei Melodien, die hier übereinandergeschichtet sind, kontrastieren zueinander so scharf wie nur denkbar. [...] [E]rklungen im ersten Satzteil der düstere Kanon und die „*lustige Weise*“ nacheinander, so ertönen sie jetzt simultan, um die Gleichzeitigkeit von Tragik und Trivialität in der Welt zu versinnbildlichen.³⁵¹

Unmittelbar zuvor provoziert das signifikante Kolorit erhöhte Aufmerksamkeit. Der Höhepunkt zeigt starke Wirkung und verschafft exzessiven Hörgenuß.

2.2.2.8 Tremolo

Im Symphonieorchester der Romantik gewinnt das Tremolo zunehmend an Bedeutung. Es wird auf zwei Arten ausgeführt: Entweder als „*Tremolo vibrato* [...] durch möglichst raschen Auf- und Abstrich auf einem Ton“ oder als „*Tremolo legato* [...] im raschen Wechsel zwischen zwei *verschiedenen* Tönen“.³⁵²

Den spezifischen Klang charakterisiert Hector Berlioz recht ausführlich:

Das Tremolo eines Violinchors (einfach oder doppelt) bringt mannigfache vortreffliche Wirkungen hervor; es drückt Unruhe, Aufregung, Schrecken in den Schattierungen des Piano, Mezzoforte und Fortissimo aus, wenn man es auf einer oder zwei von den drei Saiten G, D, A, anwendet und dabei nicht viel über das mittlere b [$\langle b^1 \rangle$] hinaus geht.³⁵³

In der Tat wird aus dem Nb. 24 ersichtlich, daß Mahler in vehementen Passagen tiefe Tremoli bevorzugt: Mehrere durch Tremolo intensivierte Streichergruppen dienen dort gemeinsam dem extrem hohen Trompetenpart als „Grund und Anker“, während die im ‚absoluten Unisono‘ vereinten Violinen das Klangbild „beseligen[...]“.³⁵⁴ Ähnlich verhält es sich im Nb. 52 und im Nb. 71: Mindestens eine Violin-Gruppe ist an dem Tremolo nicht beteiligt und operiert selbständig.

Diese differenzierte Aufgabenverteilung im Streicherapparat erscheint angesichts der paradigmatisch zitierten Passagen durchaus personalspezifisch.

Während das ‚Tremolo vibrato‘ im Streicherapparat oft kollektiv anschwillt, erscheint das ‚Tremolo legato‘ meist auf wenige Streichergruppen beschränkt.

351 Floros III, S. 40.

352 Hermann ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, S. 153.

353 Berlioz-Strauss, S. 9.

354 Gustav Mahler an Alma [Prag, 10.09.1908], GMBA, Nr. 254, S. 364.

Nb. 61: Mahler, *Symphonie Nr. 9*, 1. Satz, T. 27-31 355

Wie im Nb. 61 – in den 1. Violinen und in den Violen – können die großen Intervalle den Satz harmonisch ergänzen, ohne ihn übermäßig zu belasten: „Der Bogen wird hierbei mit gleichmäßigen elastischen Legato-Strichen mit ‚unhörbarem Strichwechsel‘ [...] über die betreffende Saite geführt.“³⁵⁶ Das ‚Tremolo vibrato‘ wäre wegen der großen Anzahl der Strichbewegungen dynamisch intensiver. Das ist im Kontext offenbar nicht erwünscht. Mahler verlangt sogar die Ausführung *pp* am „Griffbrett“.

Übrigens tremolieren die Streichergruppen (in T. 27-28) rhythmisch asynchron und verdichten dadurch den Klang zusätzlich: Die Violen führen im Gegensatz zu den 1. Violinen präzise Sechstolen aus.

In Mahlers Partituren ist das Tremolo keineswegs nur im Streicherapparat gebräuchlich:

Außer in den 1. Violinen (als ‚Tremolo vibrato‘) ertönt es z.B. auch in den Klarinetten (s. Nb. 46). Der Kleinterzabstand ist klanglich be-

355 © Copyright 1969 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

356 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1319.

gründet. „Ein echtes Tremolo[...] [...] wirkt auf der Klarinette um so einheitlicher, je enger das Intervall ist“.³⁵⁷

2.2.2.9 Skordatur

Wie im Abschnitt 4.1.5 näher erörtert wird, erfüllt die Skordatur³⁵⁸ im 2. Satz der 4. *Symphonie* – als personifizierter Tod – eine klangsymbolische Funktion. Offenbar kannte Mahler Camille Saint-Saëns' *Danse macabre*.³⁵⁹ Dort wird die E-Saite der Violine um einen Halbton herabgestimmt.³⁶⁰ Bei Mahler hingegen werden alle Saiten skordiert: Sie klingen eine große Sekunde höher als notiert.

Da es praktisch nicht möglich ist, die Stimmung der Saiten während des Vortrags zu ändern,³⁶¹ „hat sich [der Konzertmeister laut Mahlers Partiturvermerk] mit 2 Instrumenten zu versehen, von denen [...] das andere normal gestimmt ist“.

Die Skordatur erfreut sich bei den Streichern nicht gerade der Beliebtheit: Um einen Ganzton höher gestimmte Saiten sind eindeutig ‚überspannt‘ und reißen leicht. Die Violine, „schreiend und roh“³⁶², soll – laut einer Partituranweisung (s. Nb. 62) – „immer stark hervortreten[...] und ohne Dämpfer“ gespielt werden. Deshalb sind Unisonokombinationen mit anderen Instrumenten selten. Meistens agiert die Solovioline klanglich unverfälscht.

In einigen Passagen (s. Nb. 13) fallen gelegentlich Unisoni auf, in denen Mahler jedoch das Klangbild stark differenziert: Während die skordierte Solovioline (T. 47/–) zunächst (‚initialmarkant‘) *ff*, dann (T. 48) *mf* streicht, sind die 1. Violinen „mit Dämpfer“ *mp* gedrosselt.

357 Hans KUNTZ, *Die Instrumentation. Teil: 4*, S. 164.

358 “Tuning the instrument to other than its normal pitches is called *scordatura*” [„Das Instrument anders zu stimmen als gewöhnlich wird *scordatura* genannt“; des Verfassers Übersetzung]; Alfred BLATTER, *Instrumentation/Orchestration*, S. 38.

359 Floros III, S. 116.

360 “[T]he highest string of the violin is tuned down a semitone so that the unique open string sound of the interval of a tritone may be used to represent Death’s fiddle” [„Die höchste Saite der Violine ist um einen Halbton herabgestimmt, so daß die leeren Saiten im Abstand eines Tritonus des Teufels Fidel repräsentieren können“; des Verfassers Übersetzung]; Alfred BLATTER (wie Fußnote 358).

361 The “problem associated with the use of *scordatura* is the matter of retuning during a performance. This is often solved by using a second instrument” [Ein „Problem stellt bei der Skordatur das Zurückstimmen während des Vortrags dar. Die Lösung ist die Verwendung eines zweiten Instruments“; des Verfassers Übersetzung]; Alfred BLATTER (wie Fußnote 358).

362 NBL, S. 179.

In gemächlicher Bewegung
Ohne Hast

1.2. Flöte

1. 2. Oboe

1.2. Clarinette in B

1. Fagott

In gemächlicher Bewegung
Ohne Hast

1. Horn in F

Triangel

Becken

Gr. Trommel

In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast

1. Solo-Violine *M.B.*
gestimmt in 
immer stark hervortretend und ohne Dämpfer.

Viola

Violoncell



Nb. 62: Mahler, *Symphonie Nr. 4*, 2. Satz, T. 1-8 363

Wie im Abschnitt 2.1.3.4 dargestellt, schreibt Mahler die Skordatur optional auch dem Kontrabaß vor.

2.2.2.10 Glissando

Das *glissando* (Portamento), d.h. das allmähliche Herauf- bzw. Herabziehen eines Tones nach einem anderen Ton mit allen unmerklichen Zwischenstufen wird auf drei Arten ausgeführt, und zwar 1. durch Entlanggleiten eines Fingers auf der Saite zwischen den beiden Tönen, 2. durch Entlanggleiten eines Fingers auf der Saite wie unter 1, wobei der Schlußton durch einen anderen „herunterfallenden“ Finger ausgeführt wird und 3. durch Gleiten eines Fingers wie unter 1, der im Verlauf des Glissandos durch einen anderen Finger abgelöst wird.³⁶⁴

Das Streicherglissando verkörpert in Mahlers Partituren eine der originellsten Eigenarten. Viele Passagen sind mit Glissandi geradezu übersät, wengleich Mahler (wie durch Natalie überliefert) vor einem übermäßig häufigen Gebrauch warnt: „Diese ewigen Portamenti[...] der Celli sind gräßlich: sie kön-

363 © Copyright 1963 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

364 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1323.

nen nicht *einen* Ton glatt aushalten!“³⁶⁵ Deshalb sollten die Streicherglissandi nur dann verwendet werden, wenn sie ausdrücklich vorgeschrieben sind (s. Nb. 12).

Dort führen alle Streichergruppen Glissandi aus – sowohl in Abwärts- als auch in Aufwärtsrichtung. Das signifikante Kolorit markiert (ab T. 207/208) zunächst die melodischen Schwerpunkte, dann (ab T. 210) imitatorisch die einzelnen Stimmeinsätze.

Überwiegend strukturierend fungiert das Glissando auch im Nb. 31:

Unterhalb der zweiten erhalten mit den Violen vereinte erste Violinen präzisere Konturen und gelangen deshalb im Kontext ‚deutlich‘ zur Geltung. Darüber hinaus erleichtert das Glissando dort die technische Ausführung: Die Lagenwechsel bereiten keine Intonationsprobleme.

Im Nb. 92 hingegen ertönt es solistisch und

markiert gleich zu Beginn des Satzes die ‚Devise‘³⁶⁶. Sie wird dadurch äußerst signifikant und als wichtiger Baustein einprägsam.

Die angeführten Beispiele erlauben eine Unterteilung in mehrere Kategorien: Abgesehen davon, daß es bei schwierigen Lagenwechseln möglichen Intonationsproblemen entgegenwirkt, erfüllt das Glissando im Kontext entweder eine strukturierende Funktion, oder es färbt thematische oder motivische Elemente signifikant und profiliert sie markant.

2.2.2.11 Auf- und Abstrich

In der konventionellen Orchesterpraxis ist es die Aufgabe der Stimmführer, den Streicherpart einzurichten. Dabei werden die einzelnen Stimmen detailliert mit Auf- (↘) und Abstrich (↙) bezeichnet, damit im Gruppenspiel Übereinstimmung³⁶⁷ herrscht.³⁶⁸

365 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 97.

366 „Sich immer wieder einstellender analoger thematischer Ansatz“; Christoph HOHLFELD, *Schule musikalischen Denkens. Teil 3*, S. 264. Constantin Floros erwähnt „die mehrmalige Wiederkehr eines kurzen Ritornells“; er verweist ferner auf den Begriff ‚Kehrrim‘, der auf Richard Specht zurückgeht; Floros III, S. 202.

367 „Es ist in vielen Orchestern Brauch, die Violinstimmen (wohl auch die der übrigen Streichinstrumente) mit einheitlichen Bogenstrichzeichen zu versehen. Die hierdurch verbürgte Gleichheit [...] gibt [...] dem Vortrag des Violinkörpers Eleganz und dem Auge des Zuhörers Beruhigung“; Berlioz-Strauss, S. 21.

368 Die „[e]inheitliche Bogenführung“ ist in der Orchesterpraxis seit der ‚Mannheimer Schule‘ gebräuchlich; MGG_d, S. 49128.

Nb. 63: Mahler, *Symphonie Nr. 7*, 3. Satz, T. 394-400 369

Wie Strauss in Ergänzung der Instrumentationslehre Berlioz' beschreibt, kann die Bogenführung den Charakter unmittelbar beeinflussen:

Solch eine kleine Bogenstrichbezeichnung am richtigen Platze ist oft wirkungsvoller als die schönsten Vortragsangaben in der Partitur, wie: „munter“, „grazioso“, „keck“, „lächelnd“, „trotzig“, „zornig“ etc., um die sich unsere biedereren Orchestermusiker samt ihren werten Herrn Chefs im allgemeinen herzlich wenig bekümmern.³⁷⁰

Auch Mahler vertrat die Ansicht, „daß Strichart und Vortragsweise die Wirkung hervorbringen [können], die der Komponist gewollt hat“³⁷¹. Deshalb sind seine Partituren mit Strichbezeichnungen geradezu übersät. Bei näherer Hinsicht erscheint eine Unterteilung in unterschiedliche Kategorien sinnvoll: Die Strichrichtung zeigt eine bestimmte Spielart an; sie erfüllt im Kontext gelegentlich auch eine strukturierende, gestalterische Funktion.

369 © Copyright 1960 by Bote&Bock. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

370 Berlioz-Strauss, S. 22.

371 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 41.

Zur erstgenannten Kategorie gehört das ‚echte‘ Stakkato, das meistens im Aufstrich ausgeführt wird:³⁷²

Im Nb. 63 ist deutlich zu erkennen, wie sorgfältig Mahler die Notation differenziert. Im Gegensatz zum ‚echten‘ Stakkato der 2. Violinen (in T. 394) spielen die Celli und die Kontrabässe (in T. 397) lediglich ein „Orchester-staccato“, das als „spiccato“ ausgeführt wird.³⁷³ Auch im Nb. 57 werden die ‚echten‘ Stakkati mit Aufstrich eingeleitet.

Die strukturiende, gestalterische Funktion nimmt in Mahlers Werken einen hohen Stellenwert ein. Einige Passagen seien hier beispielhaft angeführt:

Der Auftakt der hohen Celli ertönt im Nb. 3 diskret im Aufstrich – ganz im Gegensatz zu jenem ‚initialmarkanten‘ der skordierten Solovioline (♩) im Nb. 62.

Der Abstrich markiert im Nb. 42 ein signifikantes Motiv, im Nb. 57 hingegen – von dem ‚echten‘ Stakkato *pp* durchbrochen – die *ff* schallenden Oktavgänge (in T. 74/75-77). Im Anschluß simuliert dort Mahler sogar (ab T. 78/79) einen Zweiertakt, indem er die Schwerpunkte auf die dritte und auf die zweite Zählzeit verlagert: Sie werden sowohl im Abstrich der ersten Violinen exponiert als auch im Pizzikato-Akkord der zweiten. Äußerst signifikant akzentuieren die Hemiolen auch die Einzeltöne des Glockenspiels.

Gelegentlich erscheinen – wie im Nb. 70 und im Nb. 71 – ganze Abstrichfolgen. Das Klangbild wirkt dadurch (vor allem rhythmisch) prägnanter und eindringlicher.³⁷⁴

2.2.3 Zupfinstrumente

2.2.3.1 Mediator

In einigen Passagen schreibt Mahler der Harfe³⁷⁵ ‚Mediator‘ vor. Bei dieser Spielart wird entweder ein Plektron verwendet oder mit den Fingernägeln gezupft. In der Praxis wird meistens die zweite Variante bevorzugt. Ein Plektron wird nur im Notfall eingesetzt, da es die Saiten beschädigen kann.

Wenn ihre Saiten nicht mit dem ‚Fleisch‘, sondern mit dem Plektron oder auch mit den Fingernägeln gezupft werden, wird der Klang der Harfe metallischer.

372 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1332.

373 Hans KUNITZ (wie Fußnote 372), S. 1333.

374 Strauss beschreibt in Ergänzung der Instrumentationslehre Berlioz', daß eine Stelle aus seiner *Symphonia domestica* durch Abstrichfolgen größere „Eindringlichkeit“ erhielt; Berlioz-Strauss, S. 22.

375 Siehe auch: Virginia Sue TAYLOR, *The Harp and Mahler's Klangfarbengruppe*.

The image shows a musical score for Mahler's Symphony No. 7, 4th movement, measures 93-102. The score includes staves for Guitar, Mandolin, Harp, Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The Harp part is marked '(Resonanz)' and 'Mediator'. The strings are marked 'Solo' and 'arco'. Dynamics include p, pp, and sf.

Nb. 64: Mahler, *Symphonie Nr. 7*, 4. Satz, T. 93-102 (Auszug)³⁷⁶

Vor allem in tieferen Tonregionen (s. Nb. 64), in denen die Harfe „verschleiert“ klingt,³⁷⁷ erzeugt der „Mediator“ mehr Kontur und Profil. Im Kontext präzisiert er (in T. 99-100) die Akzente der tiefen Streicher. Zudem korrespondiert die metallisch gefärbte Harfe klanglich auch mit der Mandoline weitaus besser. Der „Mediator“ intensiviert die „Klangverwandtschaft“ der beiden Instrumente.

2.3 Neue und neuartige Instrumente

2.3.1 Blasinstrumente

2.3.1.1 Es-Klarinette

„Über Neueinführung und Neugebrauch von Orchesterinstrumenten erzählte Mahler“ Natalie Bauer-Lechner, „daß er einige von der Militärmusik her übernommen habe, so besonders die Es-Klarinette,³⁷⁸ deren Klang bis dahin für ordinär galt.“³⁷⁹

376 © Copyright 1960 by Bote&Bock. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

377 Berlioz-Strauss, S. 151.

378 „Besondere Bedeutung erhielten die Kleinen Klarinetten Ende des 18. bzw. Anfang des 19. Jahrhunderts, als sie (in hoch F und Es) in der europäischen Infanteriemusik als Ersatz für die Piccolo-Oboen der türkischen Janitscharenmusik einge-

Schon als Bursche war ich von ihr begeistert. Aber damals wagte ich meinen gemeinen Geschmack, über den mich alle Kollegen auslachten, nicht einzugestehen. Heute geniere ich mich nicht mehr und weiß, *was* das Orchester an diesen Klarinetten gewonnen hat. Andere führen sie ruhig auch ein, rühmen sich damit,³⁸⁰ und verschweigen natürlich, daß sie es von mir gelernt haben.³⁸¹

„Obwohl das Hauptverwendungsgebiet der Kleinen [Es-]Klarinette mit Rücksicht auf ihren durchdringenden, hellen Klang die reine Blasmusik ist,“ wurde sie immer wieder auch ins Symphonieorchester integriert: Außer Mahler verlangten sie bereits u.a. Berlioz (in der *Symphonie fantastique*), Wagner (in der *Walküre*) und Liszt (in der symphonischen Dichtung *Mazeppa*).³⁸² Trotzdem verdient die Es-Klarinette in Mahlers Werken besondere Beachtung. Während sie traditionell als Spezialinstrument für bestimmte Klangwirkungen eingesetzt wird, arriviert sie bei Mahler zum Standard.³⁸³

So vorsichtig und ängstlich hat Berlioz die Es-Klarinette, eigentlich nur zur Erzielung einer gemeinen Wirkung, angewendet, während ich bei der ganzen Symphonie³⁸⁴ zwei Es-Klarinettenbläser einfach mitspielen lasse.³⁸⁵

Es ist bezeichnend, daß Mahler den charakteristischen Klang der Es-Klarinette auch im tiefen und mittleren Register zu nutzen weiß. Vor allem das mittlere Register (im ‚hohen Violinschlüssel‘ klingend: <a¹-cis²>) ist „hart und herb, jedoch auch ziemlich kräftig und auffallend, da die ganze Struktur der Kleinen Klarinette [...] auf eine Verkürzung des Rohres ausgerichtet ist.“ „Die Orchesterliteratur bietet nicht allzu viele Beispiele für die solistische [...]

führt wurden ([...] die Es-Klarinette [wurde] 1805/1806 in die preußische Infanteriemusik übernommen)“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 4: Klarinette*, S. 200.

379 NBL, S. 42.

380 „Belustigt hat es mich, daß Sträusschen [Richard Strauss] nun auch zur *Es-Klarinette* gegriffen hat, was sogar in einigen Referaten als kühne Neuerung bezeichnet worden ist. Na – ich überlasse ihm diesen Ruhm. Denn eigentlich ist es mir immer wichtiger erschienen, *was* einer schreibt, als *wofür* man es notiert“; Gustav Mahler an Max Marschalk [undatiert, Hamburg, 04.12.1896], GMB, Nr. 198, S. 206.

381 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 42.

382 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 378).

383 „Die Es-Klarinette ist zuerst von Mahler in intensiver Weise im Sinfonieorchester herangezogen worden“; Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, S. 75.

384 Gemeint ist die *3. Symphonie*, deren reguläre Besetzung (neben zwei B-Klarinetten und einer B-Baßklarinetten) auch zwei Es-Klarinetten vorschreibt.

385 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 58.

Verwendung des tiefsten und des Mittelregisters“; im 3. Satz von Mahlers *Erster* ist eines der wenigen.³⁸⁶

Nb. 65: Mahler, *Symphonie Nr. 3*, 1. Satz, T. 147-151 ³⁸⁷

Dort erklingen (T. 45-49 im Nb. 58) „gut hervortretend“ zwei Es-Klarinetten in kontrapunktischer Verflechtung mit den (tiefen) Flöten. Partiiell (T. 45+47-48) stützen den Klarinettenklang zwei Fagotte im ‚relativen Unisono‘. Das türkische Becken „an der grossen Trommel“ assoziiert – in Verbindung mit den Es-Klarinetten und den (perkussiven) Streichern – vorbeiziehende Janitscharen. „Mit Parodie“ (so ist der Abschnitt überschrieben) verfremdet Mahler den Trauermarsch; die Stimmung nimmt wahrlich „[s]kurrile“ und „[g]roteske“ Züge an.³⁸⁸

Solistisch nutzt Mahler die Es-Klarinette grundsätzlich für signifikante Momente. Anlässlich einer Aufführung erwog er deshalb, „[d]ie ersten beiden Stellen der B-clarinette [T. 30/31-32+45/46-47] im ersten Satz [der *Ersten*], in

³⁸⁶ Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 378), S. 202-203. (Kunitz spricht versehentlich vom „ersten Satz“.)

³⁸⁷ © Copyright 1974 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

³⁸⁸ Egon WELLESZ (wie Fußnote 383).

welchen der Ku[c]ku[c]ksruf nachgeahmt wird, [...] der *Es-clarinette* zuzuteilen“. Er vermutete, „es dürfte so charakteristischer klingen und sofort ‚Farbe‘ hineinbringen.“³⁸⁹ In der Tat könnte die Es-Klarinette mit ihrem „seltsam piepsenden Timbre[...]“³⁹⁰den Kuckucksruf vorzüglich imitieren.³⁹¹ In der endgültigen Fassung jedoch verzichtete Mahler auf jegliche Modifikation: Die Passage wird nach wie vor von der B-Klarinette ausgeführt.

Nb. 66: Mahler, *Symphonie Nr. 3*, 2. Satz, T. 155-163 (Auszug)³⁹²

„Bei starker Forcierung wird der Klang der Kleinen [Es-]Klarinette bereits im unteren Bereich des hohen Registers [klingend: d^2-b^3] grell und schneidend“.³⁹³ Diese „Eigenart“ ist jedoch (wie eine Passage aus dem 1. Satz der *Dritten* im Nb. 65 demonstriert) keineswegs ein „Mangel“, sondern „unter der richtigen Hand“ eher „Schmuck und Zierde“:³⁹⁴

Ab Z. 12 spielt dort die Gruppe der Klarinetten *ff*, während das übrige Instrumentarium schweigt (absoluter Kontrast). Drei mittels „aufge-

389 Gustav Mahler an Franz Schalk [undatiert, Wien, Februar 1898], GMUB, Nr. 2, S. 160.

390 Anthony BAINES, *Lexikon der Musikinstrumente*, S. 153.

391 „Seit Wagners herrlichem Amselruf (II[.] Akt *Meistersinger*, vor Eintritt des Abends) ist die Klarinette reichlich als Vogelstimmen-Imitator verwendet worden“; Berlioz-Strauss, S. 235.

392 © Copyright 1974 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

393 Hans KUNTZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 378), S. 205.

394 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 27.

hob.[enen] Schalltrichter[s]“ intensivierte B-Klarinetten intonieren deszendente Durdreiklänge. Die Es-Klarinetten markieren hingegen die Oberstimme (‘Primat der Melodie’) und schmücken sie mit „Vorschlägen“, die – laut Partituranweisung – „so schnell als möglich und stets vor dem Takttheil“ erklingen. Die ursprünglich amorphe Dreiklangsfolge entwickelt dadurch ein charakteristisches Profil. Formal leitet sie (T. 148) signifikant den neuen Abschnitt ein.³⁹⁵

Im hohen Register (klingend: <d²-b³>)³⁹⁶ bieten die spezifischen Klangeigenschaften der Es-Klarinette gegenüber der Normalklarinette einen entscheidenden Vorteil: Vor allem in der dreigestrichenen Oktave, in der „die Normalklarinette nicht mehr ohne ein gewisses Forcieren auskommt,“ kann die Es-Klarinette noch durchaus leise blasen.³⁹⁷ Das „leise Tutti“³⁹⁸ (nach dem Vorbild Verdis) offenbart paradigmatisch, daß Mahler mit dieser spezifischen Klangeigenschaft bestens vertraut war (s. Nb. 66):

Mit zwei Flöten im ‚absoluten Unisono‘ (T. 160-161) ‚flüstert‘ sie dort *pp*. Die Normalklarinette hingegen wäre in dieser Höhe dynamisch zu penetrant.

„Im Forte“ verbindet Mahler die Es-Klarinette oft „mit den Flöten und Violinen“, um die „oberste Stimme“ zu intensivieren (s. Nb. 21).³⁹⁹ Dadurch hellt die Es-Klarinette den Orchesterklang erheblich auf (‘Tonglanz’), weil sie „selbst gegenüber einem massiven Ensemble der Blechblasinstrumente [...] bestehen“ kann.⁴⁰⁰

Wie bereits in Fußnote 380 erwähnt, teilte auch Richard Strauss Mahlers Sympathie für die Es-Klarinette: In Ergänzung der Instrumentationslehre Berlioz’ empfahl er „[h]ohe Klarinetten [...] in größerer Anzahl“. „[I]n der Höhe“ sei die Oboe „unbrauchbar“, „im Forte“ die Flöte „ganz charakterlos[...]“, und nur die hohen Klarinetten könnten „gegen stark besetzte Streicher und die starken Wirkungen des Blechs ein entsprechendes Gegengewicht bilden (besonders bei polyphoner Schreibweise).“ Paradigmatisch verwies er insbesondere auf „die Symphonien von G. Mahler.“⁴⁰¹

395 „DER HEROLD: [T. 148-163] Tusch, der sich in Musik aus weiter Ferne auflöst“; Floros III, S. 86.

396 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 378), S. 203.

397 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 378), S. 206.

398 Teresa KLIER, *Der Verdi-Klang*, S. 276.

399 Egon WELLESZ (wie Fußnote 383).

400 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 378), S. 208.

401 Berlioz-Strauss, S. 221.

2.3.1.2 Posthorn

Der Erstdruck der 3. *Symphonie* schreibt nicht das Posthorn, sondern das Flügelhorn vor.⁴⁰² Auch Natalie Bauer-Lechners Aufzeichnungen bestätigen, daß Mahler ursprünglich ein Flügelhorn vorgesehen hatte:

Er gestand mir [am 29. Juni 1896], daß er sich noch immer, auch in der Dritten, nicht getraue, dem Flügelhorn, welches er seit frühester Kindheit – von den Militärorchestern her – so liebt,⁴⁰³ eine große Rolle zuzuweisen.⁴⁰⁴

Sehr gemächlich
(♩ etwas langsamer wie früher ♩)
frei vorgetragen.

Posthorn in B
weiter Ferne

1. Viol.
sempre ppp

Viola
sempre ppp

portamento

pppp

Nb. 67: Mahler, *Symphonie Nr. 3*, 3. Satz, T. 256-264 ⁴⁰⁵

Offenbar plagten Mahler von Anfang an berechtigte Zweifel an der Verfügbarkeit des Instruments: „Ich fürchte mich stets, es möchte da und dort bei einer Aufführung nicht aufzutreiben sein.“⁴⁰⁶ Sechs Jahre später schreibt er an Franz Wüllner:

Es ist ferner noch ein *Flügelhorn* in einem Satze [im 3. Satz] beschäftigt. Derselbe war aus Köln zugezogen worden, hat seine Sache aber sehr schlecht gemacht. – Ich glaube, daß beim Militär leicht ein tüchtiger Künstler auf diesem Instrument zu finden sein wird.⁴⁰⁷

402 Anthony BAINES, *Lexikon der Musikinstrumente*, S. 258.

403 “Young Mahler was also delighted to discover military music, for there was an infantry regiment based in Iglau and soldiers from the nearby barracks would sing as they marched past his home each day” [„Der junge Mahler liebte es auch, die Militärmusik zu entdecken, denn in Iglau war ein Infanterieregiment stationiert, und die Soldaten von den benachbarten Baracken sangen, während sie jeden Tag an seinem Haus vorbeimarschierten“; des Verfassers Übersetzung]; Henry-Louis de LA GRANGE, *Mahler. Volume one*, S. 14.

404 NBL, S. 58.

405 © Copyright 1941 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

406 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 58.

407 Gustav Mahler an Franz Wüllner [undatiert, Sommer 1902], GMB, Nr. 311, S. 298.

Verdrossen von diesen unentwegten Schwierigkeiten, beschloß Mahler letztendlich, das Flügelhorn durch das Posthorn zu ersetzen, nachdem er allerdings zwischenzeitlich auch das Piston⁴⁰⁸ ausprobiert hatte.⁴⁰⁹ Das Posthorn war seinerzeit bereits traditionell verwurzelt.⁴¹⁰

Constantin Floros führt die Semantik der Posthornstellen in der *3. Symphonie* auf ein Gedicht Lenaus zurück und beruft sich dabei auf Ernst Decsey. „Lenaus Gedicht *Liebllich war die Maiennacht, Silberwölkchen flogen*“ könne demnach die beiden Posthornstellen inspiriert haben. Floros bemerkt ferner, daß „auch ein anderes Gedicht Lenaus“, das die Überschrift *Das Posthorn* trägt, mit dem 3. Satz der *Dritten* „verwandt“ sei.⁴¹¹ Da jedoch Mahler dort ursprünglich das Flügelhorn verlangte, kann dieses Gedicht zunächst lediglich die Stimmung bzw. den Charakter des Satzes geprägt haben. Dank Floros' Ausführungen wird aber deutlich, warum Mahler als Alternative letztendlich das Posthorn wählte – „[e]in ursprünglich von Postkutschern⁴¹² geblasenes [...] Signalhorn zur Ankündigung von Ankünften und Abfahrten.“⁴¹³

Der Posthornpart (s. Nb. 67) besteht größtenteils aus „fanfarenähnliche[n] Arpeggien-Signale[n] [...], die im 19. Jahrhundert typisch waren.“⁴¹⁴ „Wie aus weiter Ferne“⁴¹⁵ assoziieren sie – mit den durch Tei-

408 Das „*cornet à pistons*“ ist ein „Ventilblasinstrument in derselben Tonhöhe (B) wie die normale moderne Trompete, von der es sich rein äußerlich durch die kürzere Form unterscheidet“; Anthony BAINES (wie Fußnote 402), S. 174.

409 In einem Brief an Fritz Steinbach schreibt Mahler: „Ich möchte Ihnen vorschlagen, daß Ihr *1. Trompeter* das *Piston-Solo* auf der Trompete übernimmt“; [undatiert, Wien, März 1904], GMUB, Nr. 1, S. 203. Die Besetzung des Fernorchesters aus *Das klagende Lied* verlangt lediglich optional (anstelle von zwei Trompeten in B) zwei Flügelhörner.

410 „Mozarts Trio ›Die Schlittenfahrt‹ aus KV 605“ schreibt bereits zwei Posthörner vor; Anthony BAINES (wie Fußnote 402).

411 Floros III, S. 94-95.

412 „Nach 1500 [...] in die Thurn- und Taxissche Post übernommen“, wurde das Posthorn erst „später“ als „wirkliches Musikinstrument“ verwendet, „das besonders der Förderung des Volksliedes diene“; Heinz BAHNERT, Theodor HERZBERG und Herbert SCHRAMM, *Metall-Blasinstrumente*, S. 23.

413 Anthony BAINES (wie Fußnote 402), S. 257.

414 Wie Fußnote 402.

415 „Man kann diesen Originalklang [des Posthorns] in ganz einfacher Weise dadurch imitieren, daß man mit einer normalen Trompete *in den Hut bläst*, wie dies als Spezialeffekt in der Jazzmusik üblich ist“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 9: Tuba*, S. 836.

lung und Dämpfer ‚gezähmten‘ (unvollständigen) Streichern – „Weltentrückung“⁴¹⁶ (s. in Ergänzung auch die Originalpartitur).

Nb. 68: Mahler, *Symphonie Nr. 3*, 3. Satz, T. 485-496 417

Der Streicherpart ist äußerst schlicht gehalten: Pedalisierende längere Töne prägen diskret das Klangbild. Da der Hornpart (im Tempo schwankend) „frei vorgetragen“ wird, wären rhythmisch komplexere Begleitfiguren ohnehin schwer zu synchronisieren.

Ähnlich verhält es sich auch im Nb. 68 – zu Beginn der zweiten „Posthornepisode“⁴¹⁸. Jedoch gibt es ein paar Abweichungen (Wechsel und Gegensätzlichkeit):

Bereits (ab Nb. 55) unmittelbar zuvor tremolieren die 1. Violinen noch bis T. 488 „am Steg“. In vierfacher Teilung setzen die 2. Violinen (ab T. 487) koinzident „ohne Dämpfer“ ein. Das Posthorn selbst entwickelt (T. 487-493) auffallend melodische Züge und verzichtet vorübergehend auf (typische) „fanfarenähnliche Arpeggien[...]“ (es „wurde [gelegentlich] auch mit Ventilen versehen, um normale Melodien blasen zu können“).⁴¹⁹

Da Mahler im Kontext eigentlich das Flügelhorn favorisierte, empfiehlt sich das Posthorn bei Aufführungen nicht. Wenn möglich, sollten deshalb die „beiden Posthornepisodes“⁴²⁰ wieder auf dem Flügelhorn ausgeführt werden,

416 Constantin FLOROS, *Visionär und Despot*, S. 111-120.

417 © Copyright 1941 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

418 Floros III, S. 92.

419 Wie Fußnote 402.

420 Floros III, S. 94.

das ein wahrhaft apartes „dunkle[s]“⁴²¹ Timbre besitzt. Es ist heutzutage leicht aufzutreiben und ist technisch weitaus gewandter als das nunmehr ‚exotische‘ Posthorn!

2.3.1.3 Tenorhorn

Bisher wurde in der Forschung übersehen, daß die Einleitungstakte von Mahlers 7. *Symphonie*, in denen das Tenorhorn solistisch wirkt, dem Schlußakt aus Verdis *Il Trovatore* verpflichtet sind. Sowohl bei Verdi als auch bei Mahler handelt es sich um trauermarschartige Passagen mit erstaunlichen Parallelen:⁴²²

Leonora
 Quelsuon, quel - le pre - ci, so - len - ni, fu - ne - ste, em - pi - ron que-

[1. und 2. Violinen]
 ppp

[Violen]
 ppp

[Celli]
 ppp

[Kontrabässe]
 ppp

Nb. 69: Verdi, *Il Trovatore*, 4. Akt, Nr. 12, T. 71-73 (Particellauszug)

Außer dem typischen Trauermarschrhythmus verbindet beide Stellen eine recht kompakte orchestrale Faktur. Verdi wählt sogar (s. den Particellauszug im Nb. 69) ein großes Tutti, wenngleich alle Instrumente *ppp* spielen.⁴²³ Bei Mahler (s. Nb. 70) ist der Streicherapparat ‚unvollständig‘, da die 1. Violinen fehlen. Die Instrumente überschreiten aber auch dort *pp* nicht. Einzig das solistische Tenorhorn bläst *f*⁴²⁴ mit „große[m] Ton“. Es vertritt konzertant offenbar die Singstimme.

„Das leise Tutti“ erscheint „im gesamten Werk Verdis zum ersten Mal in *Il Trovatore*“.⁴²⁵ Die Passage muß Mahler tief beeindruckt haben.⁴²⁶ Gegenüber

421 Hans KUNTZ, *Instrumenten-Brevier*, S. 74.

422 Im Jahre 1900 hatte Mahler Verdis *Il Trovatore* (*Troubadour*) neueinstudiert; Herta und Kurt BLAUKOPF, *Gustav Mahler*, S. 201.

423 „Eine besondere Farbe im Orchester Verdis ist die Tutti-Besetzung in Verbindung mit leiser Dynamik“; Teresa KLIER, *Der Verdi-Klang*, S. 276.

424 Es ist „nicht gut, [...] [am] Anfang und Schluß eines Stückes die Nuancen *mf* oder *mp* zu gebrauchen“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 131.

425 Teresa KLIER (wie Fußnote 423).

Natalie Bauer-Lechner erzählte er einst, „daß er in der Orchestrierung unheimlich viel von Verdi gelernt habe“⁴²⁷.

Das Tenorhorn⁴²⁸ ist „im allgemeinen nur in der Militärmusik“ üblich.⁴²⁹ (Im Blasorchester führt es in der Regel die Mittelstimmen aus.)⁴³⁰ Insofern stellt sein thematischer⁴³¹ Einsatz in Mahlers *Siebter* durchaus eine Ausnahme dar.

The image shows a page of a musical score for Mahler's Symphony No. 7, 1st movement, measures 1-4. The score is for a full orchestra and includes parts for Tenorhorn in B, Posaunen (2/3), Baß-Tuba, Große Trommel, Violinen I and II, Violen, Violoncelli (4-fach geteilt), and Contrabässe. The Tenorhorn part is marked 'großer Ton!' and 'pp'. The strings are marked 'pp' and 'simile'. The tempo is 'Langsam (Adagio)'. The score is in 4/4 time and G major.

Nb. 70: Mahler, *Symphonie Nr. 7*, 1. Satz, T. 1-4 (Auszug)⁴³²

426 „Es handelt sich um die Miserere-Szene vor dem Kerkerturm, die mit dem ›Coro dei moribondi‹ (Chor der Todgeweihten) beginnt“; Peter JOST, *Instrumentation*, S. 39.

427 NBL, S. 198.

428 Alle BÜgelhörner (also auch das Tenorhorn) sind „infolge der weiten konischen Mensur besonders oberklangarm[...]“, aber ihr Klang ist „breit[...]“. Sie sind vor allem „für Blasmusik im Freien“ prädestiniert. „Im *piano* [klingen sie] weich und voll [...], im *forte* [...] laut und auffallend“; Hans KUNITZ, *Instrumenten-Brevier*, S. 72.

429 Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, S. 125.

430 Hans KUNITZ, *Instrumenten-Brevier*, S. 75.

431 Das Tenorhorn wird „zu Beginn der VII. Sinfonie als thematisch führendes Instrument in hervorragender Weise beschäftigt“; Egon WELLESZ (wie Fußnote 429).

432 © Copyright 1960 by Bote&Bock. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Dort (s. Nb. 70) entspringt der Tenorhornpart (T. 2/3) dem harmonischen Rahmen des Mollquintsextakkords (auf >H<): Das Tonmaterial (>H-D-Fis-Gis<) ertönt bereits vor dem Tenorhorneinsatz akkordisch. Das Tenorhorn erklingt im Violinschlüssel eine große None tiefer als notiert.⁴³³ Dank seines großen ‚Dynamikpotentials‘ ist es „laut und auffallend“⁴³⁴, obwohl es größtenteils als Mittelstimme fungiert.

Auch in den folgenden Passagen nutzt Mahler die besonderen Klangeigenschaften des Tenorhorns vorbildlich:

Selbst im großen Tutti (ab Z. 2) gelangt es solistisch voll zur Geltung. Im Nb. 71 kann es (als tenorale Mittelstimme) aus dem Klangbild nahezu mühelos *ff* „hervortreten[...]“. Die mit dem Tenorhorn ‚klangverwandten‘ Instrumente hingegen (die Hörner und die Tuba) flüstern währenddessen diskret (*p* und *pp*).

Nb. 71: Mahler, *Symphonie Nr. 7*, 1. Satz, T. 9-13 (Auszug) 435

433 Heinz BAHNERT, Theodor HERZBERG und Herbert SCHRAMM, *Metall-Blasinstrumente*, S. 43.

434 Hans KUNITZ (wie Fußnote 428).

435 © Copyright 1960 by Bote&Bock. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Offenbar kannte Mahler das Tenorhorn aus der Militärmusik hauptsächlich als „Mittelstimmen-Instrument“⁴³⁶. Um den charakteristischen Klang nicht zu verfälschen, meidet er übrigens Unisonokopplungen. Er integriert das Tenorhorn nicht, sondern konfrontiert es mit dem Orchester. Der Satz wirkt über weite Strecken wie ein verkapptes Tenorhornkonzert.

2.3.2 Schlag- und Tasteninstrumente

2.3.2.1 Pedalpauke

Die Pedalpauke war zur Zeit Mahlers noch eine Neuheit:

Das System der heute üblichen *Pedalpauke*, bei der die zentrale Spannungsfunktion durch ein Pedal ausgeübt wird, wurde von dem Dresdner Musiker C. Pittrich gegen 1872 ersonnen und die erste derartige Pauke von dem Dresdner Mechaniker Ernst Queißer gebaut.⁴³⁷

Nb. 72: Mahler, *Symphonie Nr. 5*, 1. Satz, T. 186-192 (Auszug)⁴³⁸

Wie bereits im Abschnitt 1.2 zitiert, verlangte Mahler in einem Brief an Emil Gutmann ausdrücklich „sehr gute Maschinen-Pedalpauken“⁴³⁹. Bei genauer Durchsicht seiner Partituren fällt auf, daß einige Passagen tatsächlich die Pedalpauke erfordern. Paradigmatisch erscheint eine Stelle aus dem 1. Satz der *5. Symphonie*.

436 Wie Fußnote 430.

437 Hans KUNTZ, *Die Instrumentation. Teil 10: Schlaginstrumente*, S. 913.

438 © Copyright 1964 by C. F. Peters. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

439 Gustav Mahler an Emil Gutmann [undatiert, Wien, Herbst 1908], GMB, Nr. 402, S. 373.

In der Partitur (s. im Nb. 72 T. 187) heißt es wörtlich: „Es nach E“. Mahler gewährt dem Pauker für das Umstimmen eine Pause von nur fünf Vierteln, denn die Pedalpauke konnte zu diesem Zeitpunkt bereits „den präzisesten und schnellsten Wechsel der Tonstufen nur durch einen Hebeldruck des Fusses ermöglichen“⁴⁴⁰.

2.3.2.2 Glocken

The image shows a page of a musical score for Mahler's Symphony No. 8, Part 1, measures 173-181. The score is for a full orchestra. The percussion part is particularly prominent, featuring a bell (Glocke) with dynamic markings like 'mit Sord.' and 'sempre pp'. The tempo is marked 'Sempre allegro.'.

Nb. 73: Mahler, *Symphonie Nr. 8*, 1. Teil, T. 173-181 441

Im Symphonieorchester der ‚Mahler-Zeit‘ waren die ursprünglich vor allem im Musiktheater gebräuchlichen Glocken noch recht ungewöhnlich:

Die großen Glocken, [...] manchmal auch richtige Kirchenglocken kleinerer Dimension[...] gehören mehr zu den Requisiten der Operntheater als zu den Orchestern.⁴⁴²

Die Verwendung der Glocke bzw. ihrer Surrogate [...] als Orchesterinstrument ist erst im 19. Jahrhundert aufgekommen. Zunächst setzte man sie in der Oper als szenischen Effekt ein, so z.B. Weber in seinem „Freischütz“ [...], Rossini in seinem „Wilhelm Tell“ [...] und Meyerbeer in seinen „Hugenotten“ [...]. Auch in zahlreichen Opern

440 Berlioz-Strauss, S. 411; siehe in Ergänzung auch den Paukenpart im Nb. 115.

441 © Copyright 1977 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

442 Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 36.

von Surrogaten ein. In der Partitur der 2. *Symphonie* heißt es z.B.: „Stahlstäbe⁴⁴⁷ oder Glocken von tiefem unbestimmtem Klang“.

Nach genauer Durchsicht seiner Partituren drängt sich die Frage auf, warum Mahler gelegentlich Glocken von bestimmter Tonhöhe verlangt. Offenbar erzwingen die spezifischen Klangeigenschaften der Glocke (in transparenten) Passagen präzise Bestimmungen:

Die für die Tonerzeugung der echten Glocken geltenden, sehr komplizierten akustischen Grundsätze finden sinngemäß auch auf die Glockensurrogate Anwendung. [...] [/] Der Glockenton setzt sich aus über mehrere Oktaven ausgebreiteten Tönen zusammen. Von diesen sind zu unterscheiden: [/] 1. Der *Schlagton*, der unmittelbar beim Anschlag dominierend hervortritt. Seine Höhe gilt als die *Tonhöhe der Glocke* [...]. [/] 2. Der *Grundton* (Hauptton, Resonanzton). Er entwickelt sich aus dem Schlagton und schwingt nach dessen verhältnismäßig schnellen [!] Abklingen längere Zeit dominierend weiter. Bei einer sehr rein gestimmten Glocke liegt seine Tonhöhe je nach der Größe und der Form der Glock[e] eine oder zwei Oktaven unter der des Schlagtones. [...] [/] 3. Der *Kennton* (die Charakteristik). Er ist ein Oberton im Glockenklang und liegt entweder *eine große oder kleine Terz über dem Grundton*. Die Kunst des Glockengießens hat es erreicht, die genaue Höhe des Kenntons schon bei der Herstellung der Glocke durch Feinheiten des Gusses vorherzubestimmen. Je nachdem[, ob] die große oder die kleine Terz „in die Glocke eingegossen“ worden ist, spricht man von einer *Dur-Glocke* oder von einer *Moll-Glocke* (auch eine nachträgliche Korrektur durch Abschleifen der Glocke ist möglich).⁴⁴⁸

Die hier beschriebenen Besonderheiten sind bei den echten Glocken besonders stark ausgeprägt – bei den Surrogaten hingegen weniger. Das gilt insbesondere für den ‚Kennton‘.⁴⁴⁹ Obwohl Mahler bei Aufführungen (aus praktischen Gründen) alternativ Surrogate erlaubt, hofft er letztlich auf echte

447 Die Stahlstäbe sind vor allem als Surrogate für tiefe Glocken prädestiniert, sind „vierkantig[...] [...] und von einer Länge bis [zu] mehr als 2 Metern sowie einer Kantenbreite von einigen Zentimetern (massiv). Sie werden an einem Ende in einem Rahmen aufgehängt“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 443), S. 1099.

448 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 443), S. 1100.

449 „[B]ei den tiefen Surrogaten kann er durch geschicktes Anschlagen in gewissem Maße hervorgerufen werden“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 443), S. 1103.

Glocken.⁴⁵⁰ Deshalb berücksichtigt er, wenn er eine bestimmte Tonhöhe vorschreibt, die Spezifika des echten Glockenklangs.

Nb. 75: Mahler, *Symphonie Nr. 8*, 1. Teil, T. 197-203 (Auszug)⁴⁵¹

Im 5. Satz der 3. *Symphonie* verlangt er (laut Partituranweisung) „4 abgestimmte Glocken in der Tonhöhe“ $\langle f^1 \rangle$, $\langle g^1 \rangle$, $\langle d^1 \rangle$, $\langle c^1 \rangle$.⁴⁵² Aus dem Kontext wird ersichtlich (s. Nb. 135), daß der ‚Kennton‘ der Glocken in den Anfangstakten weitgehend dem harmonischen Ambiente angepaßt ist.⁴⁵³ Diejenigen mit den Schlagtönen $\langle f^1 \rangle$ und

450 Für die Aufführung seiner 2. *Symphonie* am 13.12.1895 hat Mahler selbst einen Glockengießer aufgesucht: „Er zeigte mir herrliche Glocken, unter anderem eine große, mächtige“; Gustav Mahler an Anna von Mildenburg [Berlin, 08.12.1895], GMB, Nr. 155, S. 158.

451 © Copyright 1977 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

452 Mahler räumt sogar optional die Verwendung von zwei weiteren Glocken ein: (T. 82-85) mit dem ‚Schlagton‘ $\langle b \rangle$ (in der Partitur heißt es: „Diese 4 Takte werden geschlagen, wenn noch eine 5. Glocke in B vorhanden ist.“) und (T. 112/113) mit dem ‚Schlagton‘ $\langle a^1 \rangle$ („das A nur dann, wenn noch eine A-Glocke vorhanden“; siehe die Originalpartitur).

453 „Ist der Glockenklang mit harmonischer bzw. gar thematischer Funktion [...] in den Orchesterklang einbezogen, so muß auf eine besondere Reinheit des Schlag-

<c¹> sind offenbar Dur-Glocken: Ihre Kenntöne >A< und >E< fungieren (in T. 4 und in T. 6/–) eindeutig als Durdreiklangsterzen. Die anderen (mit den Schlagtönen <g¹> und <d¹>) sind hingegen eher Moll-Glocken und deshalb (in T. 4/– sowie in T. 5/–) in Molldreiklänge eingebunden.

Wie Kunitz beschreibt, verleiht „[e]ine lange, von den Glocken [...] ausgeführte Melodie [...] dem Orchester [...] den Klangcharakter eines Orchestrions⁴⁵⁴. [...] Dabei sind [...] Klangkonfusionen möglich und charakteristisch“.⁴⁵⁵ Die pendelnde ostinate Melodik der Glocken prägt (s. Nb. 135) in der Tat den Klangcharakter und übt sogar auf den harmonischen Ablauf entscheidenden Einfluß aus: Die Schlagtöne <f¹>, <g¹> und <d¹> avancieren mittels Repetitionen allmählich zum schwebenden Dreiklang, der sich (in T. 5) schließlich im Subdominantquintsextakkord (>B-D-F-G<) materialisiert!

Die Klangeigenschaften einer einzelnen Glocke lassen sich im orchestralen Kontext weitaus einfacher überblicken. Zwar können ihr melodische Passagen nicht übertragen werden, dafür gibt es aber auch keine Klangkonfusionen.

Die einzelne tiefe Glocke mit dem ‚Schlagton‘ <As> entfaltet im 1. Teil der 8. *Symphonie* ihre spezifischen Klangeigenschaften ungetrübt: Ab Z. 24 ertönt sie mit den tiefen Streichern unisono (s. Nb. 73), während die sordinierten Hörner melodisch agieren. Die Passage ist also (äußerst transparent) nur zweistimmig konzipiert. Um den gebrochenen des-moll-Dreiklang durch den ‚Kennton‘ (>Ces< oder >C<) nicht dissonant zu belasten, stützt Mahler den ohnehin (mittels *sf* sowie >) dynamisch markierten ‚Schlagton‘ <As> mit den durch Tremolo intensivierten Streichern nachhaltig und stabilisiert ihn.⁴⁵⁶ Oktavversetzt reflektieren ihn im Kontext sporadisch auch die Hörner (T. 179+181).

tones geachtet werden [...], da sonst der komplizierte Orchesterklang durch Schwebungen und Dissonanzen getrübt und meist sogar geradezu verunstaltet wird“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 443), S. 1106; wohl deshalb Mahlers Partituranweisung: „nicht zu stark!“ (s. Nb. 135).

454 „Ein [...]mechanisches Musikinstrument mit verschiedenen Klangerzeugern wie [...]Pfeifen, [...]Hammerklavier und [...]Schlaginstrumenten [...], um das Spiel eines Instrumentenensembles nachzuahmen“; Anthony BAINES, *Lexikon der Musikinstrumente*, S. 228.

455 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 443), S. 1109-1110.

456 Als tiefe Glocken werden in der Praxis [...] Glockenplatten verwendet, bei denen nach akzentuiertem Anschlag vor allem „der Schlagton hervortritt“; Hans KUNITZ (wie Fußnote 443), S. 1102-1103.

Anscheinend kann der unbeständige ‚Schlagton‘ der Glocke mittels geeigneter Klangkopplungen weitgehend präzisiert und verlängert werden. Außer den Streichern eignen sich dazu grundsätzlich alle „Instrumente mit konstantem Klang“⁴⁵⁷ – die Blasinstrumente ebenso wie auch die Orgel.

In einigen Passagen erscheint hingegen eher die Präsenz des ‚Kenntons‘ erwünscht (s. Nb. 74):

Ab Z. 28 ertönt dort die tiefe Glocke „in As“ mit dem Orgelpedal und der Kontrabaßgruppe unisono. Mahler notiert (in T. 205+210) einen neutralen Quintraumen und überläßt die Dreiklangsterz dem ‚Kennton‘ der Glocke. Bezeichnend ist, daß der ‚Schlagton‘ *pp* (ohne jeglichen Akzent) erschallt, um den ‚Kennton‘ nicht zu verdrängen. („Allerdings darf der Schlag nicht zu kräftig erfolgen, da in diesem Falle der Schlagton hervortritt.“⁴⁵⁸)

Das <ces> in der Kantilene der Celli (in T. 205/206-207) schwenkt den notierten Quintraumen unmittelbar nach dem Glockenschlag zwar eindeutig nach as-moll, gleichwohl setzt Mahler im Kontext nicht eindeutig eine Moll-Glocke voraus: Zuvor (in T. 201/202) intonieren die Bläser die teilweise akzentuierte Durterz (s. Nb. 75).

Die Glocken sind bei Mahler (wie im Abschnitt 4.3.1 ausführlich erörtert wird) semantisch intendiert.

2.3.2.3 Herdenglocken

Da die Herdenglocken in der ‚Mahler-Zeit‘ noch nicht zur Standardbesetzung gehörten, konnte sie Mahler bei Proben und Aufführungen seiner Werke keineswegs voraussetzen. Oft mußte er „[d]ie Herdenglocken schicke[n]“⁴⁵⁹ oder auch selbst „mitbringen“⁴⁶⁰. Wie im Kapitel ‚Semantik der Instrumente‘ näher erörtert wird, erfüllen sie in Mahlers Werken nicht eine koloristische, sondern eine klangsymbolische Funktion, obwohl Mahler eine „realistische[...] Nachahmung des Glockengebimmels einer weidenden Herde“ wünscht (s. Nb. 76):

Ab Z. 84 ertönt im 2. Satz der 7. *Symphonie* eine Herdenglocke „in weiter Entfernung“.⁴⁶¹ Damit die schematische Notation (als Wirbel) nicht eine stereotype Ausführung provoziert, verlangt Mahler aus-

457 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 443), S. 1108.

458 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 443), S. 1103.

459 Gustav Mahler an Willem Mengelberg [undatiert, Poststempel: Frankfurt, 17.01.1907], GMB, Nr. 368, S. 341.

460 Gustav Mahler an Willem Mengelberg [undatiert, Poststempel: Wien, 15.10.1906], GMB, Nr. 366, S. 340.

461 Laut Constantin Floros handelt es sich (T. 122-140) formal um einen „Zwischensatz (mit Herdenglocke und Tamtam)“; Floros III, S. 194.

drücklich eine naturgetreue Imitation: „diskret“, keineswegs gleichförmig penetrant.

The musical score shows measures 125 to 132. The top staff is for C. Fag. (C. Bassoon). The next two staves are for Hr. (Horn), with parts 1 and 8. The next two staves are for Hrf. (Harp). The next staff is for Tamt. (Tamtam), with a note 'Herdenglocke (in weiter Entfernung*)'. The next staff is for Hgl. (Horn). The bottom staff is for Celli (Cello). The score includes dynamics like *pp*, *f*, *dim.*, *p*, and *f* (Resonanz). Tempo markings include *rit.* and *a tempo*. Measure numbers 125 and 84 are indicated.

*) Herdenglocken sind immer diskret und intermittierend, in realistischer Nachahmung des Glockengebimmels einer weidenden Herde zu spielen.

Nb. 76: Mahler, *Symphonie Nr. 7*, 2. Satz, T. 125-132 462

Die „weite[...] Entfernung“ schwächt den Klang der Herdenglocke beträchtlich. Deshalb konfrontiert ihn Mahler (kammermusikalisch) nur mit einem kleinen Instrumentarium: Zunächst agieren zwei Hörner korrespondierend (s. Nb. 76). Solange der markante punktierte Rhythmus komplementär gestaltet wird, pausiert die Herdenglocke (T. 127/128) und stört den motorischen Verlauf nicht. Erst unmittelbar bevor Mahler das Tempo (T. 129/130) retardiert, löst er die Motorik auf und integriert die Herdenglocke unregelmäßig „intermittierend“ in das Klangbild. Zuletzt mischt sich der Herdenglockenklang (T. 132) auch mit dem Klang der Celli, des Tamtams, der Harfe und des Kontrafagotts.

In extrovertierten Passagen nutzt Mahler die Herdenglocken recht selten. Im Schlußsatz seiner 7. *Symphonie* konfrontiert er sie mit dem Bläser- und dem ‚unvollständigen‘ Streicherapparat (s. Nb. 48 sowie die Originalpartitur).

Damit die Herdenglocken dem (mittels gehobenen Schalltrichters) intensivierten Bläserklang trotzen können, koppelt Mahler sie (T. 559-565) mit den ‚klangverwandten‘ Glocken. Die unregelmäßig angeschlagenen Töne der kooperierenden Instrumente durchbrechen – weitgehend asynchron – den mittels Akzenten (>) deutlich markierten (etwas

starren) rhythmischen Verlauf.⁴⁶³ Erklären die Herdenglockentöne hingegen regelmäßig (zeitgleich mit den metrischen Schwerpunkten), könnten sie sich im massiven Klangbild kaum profilieren.

2.3.2.4 Hammer

In seiner *6. Symphonie* verwendet Mahler den Hammer⁴⁶⁴. Wahrscheinlich ließ er sich dazu – wie Constantin Floros zu Recht vermutet – „von dem Gedicht Ritters zu Strauss’ *Tod und Verklärung*“ inspirieren:⁴⁶⁵

Da erdröhnt der letzte Schlag
Von des Todes Eisenhammer,
Bricht den Erdenleib entzwei,
Deckt mit Todesnacht das Auge.

The image shows a musical score for Mahler's Symphony No. 6, 4th movement, measures 334-341. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instrument groups. The instruments listed on the left are: F-Hörner (French Horns), F-Tromp (Trumpets), B-Tromp (Trombones), Posaunen (Saxophones), Basstuba (Tubas), Pauken (Drums), Gr. Trommel (Cymbals), and Hammer (Hammer). The Hammer part is marked with 'cresc. molto' and 'ff' (fortissimo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Nb. 77: Mahler, *Symphonie Nr. 6*, 4. Satz, T. 334-341 (Auszug)⁴⁶⁶

„Die Hammerschläge⁴⁶⁷ fallen [...] [im letzten Satz] zu Beginn des zweiten und des vierten Durchführungsteiles (T. 336 bzw. T. 479)“. Ursprünglich gab es übrigens – „in der Koda (T. 783)“ – noch einen „dritten Hammerschlag“, den Mahler allerdings später eliminierte.⁴⁶⁸

463 Wie Constantin Floros ausführt, ist das „Rondo-Finale“ oft „kritisiert“ worden. Floros selbst bemerkt eine „erdrückende[...] Dominanz des C-Dur und der anderen Durtonarten: [D]er Mollbereich ist entschieden unterrepräsentiert“; Floros III, S. 207-208.

464 „Großköpfiger, schwerer Holzhammer“; Winfried PAPE, *Instrumentenhandbuch*, S. 223.

465 Floros III, S. 182.

466 © Copyright 2000 by C. F. Kahnt. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

467 Die Hammerschläge werden „gegen ein starkes Holzbrett ausgeführt“; Hans KUNTZ, *Die Instrumentation. Teil 10: Schlaginstrumente*, S. 1116.

468 Floros III, S. 182.

Laut einer Anmerkung in der Partitur (s. das zugehörige Sternchen neben der Stimmbezeichnung im Nb. 77) ist es ein „[k]urzer, mächtig, aber dumpf hallender Schlag von nicht metallischem Charakter (wie ein Axthieb)⁴⁶⁹“.

The image shows a musical score excerpt for Mahler's Symphony No. 6, 4th movement, measures 479-483. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for woodwinds, brass, and percussion. The woodwind section includes F-Hörner (French Horns), F-Tromp. (French Trumpets), Posaunen (Trumpets), and Basstuba (Tuba). The percussion section includes Pauken (Drums), Becken (Cymbals), Gr. Trommel (Large Drum), Tam-tam, and Hammer. The score shows a powerful, short, and muffled sound, with dynamics ranging from *ff* to *fff*. The percussion parts are marked with 'v' and 'v||' indicating the hammer stroke. The brass parts are marked with 'a 2' and 'Schalltrichter auf!' (flared horn).

Nb. 78: Mahler, *Symphonie Nr. 6*, 4. Satz, T. 479-483 (Auszug)⁴⁷⁰

Der Partiturauszug zeigt (s. Nb. 77), daß Mahler den Hammerschlag (T. 336) mit der Pauke und mit der Großen Trommel intensiviert. Die exzessive Dynamik *fff* verlangt er nicht nur für den Hammerschlag: Auch die Blechbläser werden (mittels gehobenen Schalltrichters) vehement übersteigert.

Später unterliegt der zweite Hammerschlag in T. 479 (s. Nb. 78) ähnlichen Bedingungen. In der Partitur heißt es: „Becken und Tam-tam [spielen] nur im Falle[,] [wenn] der ‚Hammer‘ nicht ausreichend besetzt ist.“

Anders als zuvor wirkt (s. Nb. 78) zusätzlich auch die Baßtuba mit. Sollte sie wirklich *ff* blasen, könnte eine Verstärkung des Hammers durchaus notwendig erscheinen.⁴⁷¹ Er wird seinerseits von zuvor *fff* (in T. 336) auf nur noch *ff* (in T. 479) degradiert und verfügt deshalb über geringere Intensität.

469 „In der Ausgabe der dritten Fassung ließ Mahler den Zusatz anbringen: ‚(wie ein Axthieb)‘“; Floros III, S. 182.

470 © Copyright 2000 by C. F. Kahnt. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

471 „[S]chon das Piano der Tuba entspricht dem *mf* des Horns“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 9: Tuba*, S. 842.

Alma bemerkt in ihren Erinnerungen:

Daß Mahler den ersten Schlag am stärksten, den zweiten schwächer und den [nachträglich eliminierten]⁴⁷² dritten, den Todesschlag des verendenden Helden, am schwächsten machen mußte, ist jedem klar, der die Symphonie nur einigermaßen begriffen hat.⁴⁷³

2.3.2.5 Rute

engl. Horn
1. Clar. in B
2. Clar. in B
3.
1. 2. Fag.
Contrafg.
Ruthe
gr. Trom.
Becken
2. Pauke
1. Viol.
2. Viol.
Viola
Cello
Bass

11
Sehr gemächlich Nicht eilen
molto cresc.
cresc.
p
cresc.
auf Holz geschlagen
p
cresc.
mit Schwammschlägel
p
11
Sehr gemächlich Nicht eilen
pizz.
pizz.
pizz.
p

nimmt Fagott.

Nb. 79: Mahler, *Symphonie Nr. 2*, 3. Satz, T. 11-18 474

Im Abschnitt „Schlaginstrumente“ der Berliozschen Instrumentationslehre ergänzt Strauss: „Hierher gehören auch die Rute, die Kastagnetten und die sogenannte Ratsche (Knarre). Erstere findet [...] in G. Mahlers dritter Sympho-

472 Siehe in Ergänzung: Peter ANDRASCHKE, *Gustav Mahlers Retuschen im Finale seiner 6. Symphonie*, in: *Mahler-Interpretationen. Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, hrsg. von R. Stephan, Mainz 1985.

473 AME, S. 128.

474 © Copyright 1971 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

nie, letztere in meinem Till Eulenspiegel Verwendung“.⁴⁷⁵ Mahler hat die Rute außerdem „im dritten Satz der II. Sinfonie“ verwendet (s. Nb. 79), „um das Plätschern der Fische im Wasser zu charakterisieren“,⁴⁷⁶ ferner auch in der *Sechsten*.

Die Rute [...] bestand ursprünglich aus einem echten Rutenbündel, das bereits im 18. Jahrhundert als zweiter Schlegel der Großen Trommel verwendet wurde, zum Beispiel von Mozart in der Ouvertüre zur Oper „Die Entführung aus dem Serail“ (1781) [...]. Man schlug damals mit der Rute das Schlagfell der Großen Trommel an; im neuro-mantischen Orchester wurde es üblich, die Zarge damit zu schlagen. Heute wird als Rute ein flacher Stahlbesen verwendet.⁴⁷⁷ [...] [Der Klang ist] dumpf und unheimlich raschelnd[...] [...].⁴⁷⁸

Laut Partituranweisung „auf Holz geschlagen“, stützt die Rute im 3. Satz der *Zweiten* zunächst (T. 11-13) die Stakkati der 3. Klarinette und des 1. Fagotts (s. Nb. 79). Die binäre Tonfolge übernehmen (ab T. 14) ‚klangverwandt‘ die Pizzikati der Violinen.

Bisher wurde kaum beachtet, daß diese Anfangsphase „(T. 1-12)“⁴⁷⁹ zum *Scherzo* der *Siebten* eine ausgeprägte Affinität aufweist: Auch dort währt die (amorphe) „Einleitung“⁴⁸⁰ zwölf Takte, bis die Violinen ‚das Ruder‘ übernehmen! „*Sehr gemächlich*“ entwickeln sie (s. Nb. 79) aus den Sechzehnteln der ersten Klarinette (T. 10/11-13) das „Perpetuum mobile“⁴⁸¹. Den Übergang gestaltet Mahler koinzident: Den Ansatz der Streicher verschränkt er mit den Bläsern und mit dem Schlagzeug. An der Schnittstelle (T. 12/13) zum neuen Abschnitt⁴⁸² fungiert das ‚absolute Unisono‘ der 1. und 2. Violinen als ‚Initialmarke‘ (‚Deutlichkeit‘). Die kurze Vorschlagsnote im Violinenpart (T. 15) ist übrigens ein ‚Implantat‘: Sie entstammt dem Part des Englischhorns und der 2. Klarinette.

475 Berlioz-Strauss, S. 395.

476 Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, S. 142.

477 Es ist ein „Anschlagmittel mit festem Griff und elastischem Schlagteil“; Anthony BAINES, *Lexikon der Musikinstrumente*, S. 277.

478 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 10: Schlaginstrumente*, S. 1115.

479 Constantin Floros konstatiert formal insgesamt „fünf Teile“, darunter auch eine „Einleitung (T. 1-12)“; Floros III, S. 61.

480 „Die Einleitung (T. 1-12) läßt sich als ein grotesk-unheimlich wirkendes rhythmisches Spiel zwischen Paukenschlägen und Pizzikati der Violoncelli und der Kontrabässe bezeichnen – ein Spiel, in das sich später die Hörner, die Klarinetten und die Flöten hineinmischen“; Floros III, S. 198.

481 Floros III, S. 60.

482 „Teil A (T. 13-189)“; Floros III, S. 61.

397 Kräftig, aber etwas gemessen (ganz unmerklich einhaltend)

Nb. 80: Mahler, *Symphonie Nr. 6*, 4. Satz, T. 397-401 (Auszug)⁴⁸³

Die Rute verschafft der „Einleitung“⁴⁸⁴ ein signifikantes Profil. Die außergewöhnliche Klangfarbe zeitigt erhöhte Spannung und entfacht größere Neugier.

Formstrukturierend wirkt die Rute auch in der *6. Symphonie*. Im 4. Satz markiert sie den Beginn des „dritte[n] Durchführungsteil[s]“⁴⁸⁵.

Bei genauer Hinsicht verweist die Rute (T. 397-400 im Nb. 80) – in partieller Kombination mit den Hörnern (T. 397-399) – auf den Beginn des 1. Satzes: In der „Einleitung“⁴⁸⁶ fungieren dort (T. 1-5) die charakteristischen Tonrepetitionen als Orgelpunkt.

483 © Copyright 2000 by C. F. Kahnt. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

484 Floros III, S. 198.

485 Floros III, S. 179.

486 Floros III, S. 160.

Die ungewöhnliche Klangfarbe der Rute läßt im 4. Satz aufhorchen und lenkt die Aufmerksamkeit auf das übergeordnete Zitat.⁴⁸⁷ (Der Vorgang wiederholt sich im unmittelbaren Anschluß: T. 403-405; siehe die Originalpartitur).

2.3.2.6 Schelle

Seit dem Mittelalter bekannt, dienten Schellen (meist verschiedene an einem Band) zum Auffinden von Herdentieren (wie die Kuhglocke), als Schlittengeläut usw. und wurden als Gewandschellen beim Tanzen getragen.⁴⁸⁸

Wie ungewöhnlich die Schelle im Symphonieorchester seinerzeit war, geht aus einem Brief Mahlers hervor. Anlässlich einer Aufführung der 4. *Symphonie* schreibt er an Strauss:

Das Instrument »Schelle« werden Sie in dem von Weingartner abgesandten Paket finden; ich habe dieß so arrangirt, da ich vermuthe, daß in Ihrem Orchester sich kaum ein solches – nur bei Balleten [!] verwendetes –⁴⁸⁹ Instrument vorfindet.⁴⁹⁰

Die besondere Klangfarbe der Schelle prägt bereits die Anfangstakte des 1. Satzes. Er „fängt doch gleich charakteristisch genug mit der Schellenkappe an“⁴⁹¹:

Den „metallisch rasselnden“⁴⁹², „kindlich-heitere[n] Klang“⁴⁹³ der Schelle koppelt Mahler (T. 1-3) mit dem „staccato“ der 1. und 2. Flöte (s. Nb. 81). Die übrigen Flöten (ab T. 2) und die ersten beiden Klarinetten (ab T. 2/3) beleben mit Ihren Sechzehnteln den anfänglich motorischen Duktus. „Recht gemächlich“ intonieren im Anschluß (T. 4-7) die 1. Violinen das erste Thema (s. die Originalpartitur).⁴⁹⁴

Der „rasselnde[...]"⁴⁹⁵ Klang der Schelle scheint die (laut Partituranweisung) „sehr kurz“ ausgeführten „Vorschläge“ vorzüglich zu ergänzen – ähnlich wie die „raschelnde“⁴⁹⁶ Rute (s. Nb. 79).

487 Bernd Sponheuer und Constantin Floros haben bereits zwischen den Ecksätzen motivische und thematische Korrespondenzen nachgewiesen. Siehe die Ausführungen von Constantin Floros; Floros III, S. 180-181.

488 Anthony BAINES, *Lexikon der Musikinstrumente*, S. 291.

489 Wie zuvor erwähnt, wurden die Schellen traditionell u.a. auch „als Gewandschellen beim Tanzen getragen“; Anthony BAINES (wie Fußnote 488).

490 Gustav Mahler an Richard Strauss [undatiert, zwischen 4. und 8.12.1901], MSB, M 37, S. 72-73.

491 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 202.

492 Hans KUNTZ, *Die Instrumentation. Teil 10: Schlaginstrumente*, S. 1115.

493 Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, S. 142.

494 Floros III, S. 111.

495 Wie Fußnote 492.

Bedächtig. Nicht eilen
Vorschläge sehr kurz

ohne rit. Recht gemächlich
(Haupttempo)

1. 2. Flöte
p staccato

3. 4. Flöte
zu 2
f sf ff dim. p ohne rit.

1. 2. 3. Oboe

1. 2. Clarinette in A
zu 2
p dim. pp

3. Clarinette in A
poco rit.

1. 2. 3. Fagott

1. 2. Horn in F
Bedächtig. Nicht eilen

3. 4. Horn in F

1. 2. 3. Trompete

Pauke

Schelle
pp

Recht gemächlich
(Haupttempo)

Nb. 81: Mahler, *Symphonie Nr. 4*, 1. Satz, T. 1-4 (Auszug)⁴⁹⁷

2.3.2.7 Celesta

„Mahler lernte [...] [die Celesta] Anfang 1903 kennen, als er die Wiener Erstaufführung von Gustav[e] Charpentiers Oper *Louise* vorbereitete“. Er war von dem Klang der Celesta so entzückt, daß er sie in mehreren Werken einsetzte: „im Lied *Ich atmet' einen linden Duft*“, im fünften ‚Kindertotenlied‘, „im 1., 3. und 4. Satz“ der 6. *Symphonie*, im 2. Teil der *Achten* und „im *Lied von der Erde*“.⁴⁹⁸

In Ergänzung der Instrumentationslehre Berlioz' schreibt Strauss:

Eine beachtenswerte Bereicherung des Orchesters ist die von Mustel⁴⁹⁹ in Paris erfundene [...] [Celesta]. Ein mit Klaviermechanismus ausgerüstetes, sozusagen potenziertes Glockenspiel, dessen Ton[...] (durch Stahlplatten erzeugt) [...] dem Charakter des Harfen-

496 Wie Fußnote 492.

497 © Copyright 1963 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

498 Alexander ODEFY, *Gustav Mahlers Kindertotenlieder*, S. 57.

499 „Die Pariser Harmoniumbaufirma Mustel ließ sich die Celesta 1886 patentieren; ihre Instrumente sind noch immer in Gebrauch“; Anthony BAINES, *Lexikon der Musikinstrumente*, S. 44.

klanges [...] ähnelt.⁵⁰⁰ Der Umfang [...] beträgt fünf Oktaven,⁵⁰¹ ihr Wohlklang kommt auch älteren Werken zu gute (wie z.B. der Papageno-Arie in der Zauberflöte)⁵⁰² und sie erfreut sich seitens der neueren französischen und russischen Komponisten reichlicher Verwendung.⁵⁰³ [/] Besonders G. Charpentier hat sie in seiner Oper „Louise“ sehr fein und wirkungsvoll mit anderen zarten Orchesterfarben gemischt.⁵⁰⁴

Auch Mahler gelingen durchaus überzeugende Farbkombinationen. Dabei beachtet er die Besonderheiten des Celestaklangs:

Er ist [...] keineswegs zu heftigen und scharfen *marcato*-Wirkungen usw. geeignet und sein *fortissimo* ist stets nur relativ zu bewerten, da es an Lautstärke noch nicht einmal dem *piano* der Trompete entspricht. Ein Einsatz der Celesta im Tutti eines großen Orchesters hat daher stets nur eine allgemein klangfärbende Wirkung.⁵⁰⁵

Deshalb integriert Mahler die Celesta nur selten in kompakte Passagen. Vor allem in seiner 6. *Symphonie* fallen einige Stellen auf, in denen der Celestaklang ‚kosmetisch‘ färbt – aber nicht auffällig präsent, sondern im Hintergrund (dezent).

„[B]ei hellen und dominierenden Stellen“⁵⁰⁶ (s. Nb. 83), an denen Mahler stets das ‚absolute Unisono‘ der 1. und 2. Violinen bevorzugt (‚Tonglanz‘), kann sich die Celesta kaum profilieren, weil sie nur über ein geringes ‚Dynamikpotential‘ verfügt. Die Tremoli (in T. 107+109-110) zieren den Violinenklang. Hingegen ist das beidhändige Unisono (T. 108) den Holzbläsern zugeordnet (s. die Originalpartitur). In bei-

500 „Der Klang der Celesta ist sehr weich, leicht und schwebend. Seine Farbe kann man als ‚silbern‘ und seinen Charakter als süß und gleichsam feenhaft durchsichtig bezeichnen“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 10: Schlaginstrumente*, S. 1087.

501 „Zu bemerken ist [...], daß die Celesta ursprünglich im tiefen Bereich ihrer Skala eine Oktave tiefer als heute reichte, also bis zum kleinen c (Klang). [...] Die Komponisten machten von diesen Tönen jedoch keinen Gebrauch, da sie klanglich nicht vollwertig waren. Aus diesem Grunde ließen die Instrumentenbauer die unterste Oktave bald entfallen [...]. Strauss [...] gibt ihren Umfang ebenfalls noch mit 5 Oktaven an“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 500), S. 1085-1086.

502 Dort „wird sie zur Ausführung der für das heute nicht mehr verwendete Klaviaturglockenspiel [...] geschriebenen Stimme[...] eingesetzt“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 500), S. 1098.

503 „Celesta oder Piano-Mustel [...] hat als erster Tschaikowsky angewendet“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 35.

504 Berlioz-Strauss, S. 417.

505 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 500), S. 1087.

506 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 150.

den Fällen ist die Celesta ‚regulär disponiert‘: Sie ertönt in der drei- und in der viergestrichenen Oktave (als ‚Klangkrone‘).

1. 3. Trp. in F: - gestopft - - offen - - - Sehr langsam. (♩ wie zuletzt die ♩) Fließend.

2. 4. Trp. in F: - gestopft - - offen - - - Sehr langsam. (♩ wie zuletzt die ♩) Fließend.

1. 2. Trp. in F: - gestopft - - offen - - - Sehr langsam. (♩ wie zuletzt die ♩) Fließend.

Horn: - gestopft - - offen - - - Sehr langsam. (♩ wie zuletzt die ♩) Fließend.

Cel.: *p* *molto cresc.* *sf*

Klav.: *p* *f*

1. Hfe.: Flag. *p* natürlich *molto cresc.* *pp*

2. Hfe.: *pp*

Vocal: *Mater gloriosa.* *dolentissimo*
Komm! Komm! he - be dich zu hö - hern Sphä -

Nb. 82: Mahler, *Symphonie Nr. 8*, 2. Teil, T. 1247-1258 (Auszug)⁵⁰⁷

Am wirkungsvollsten kommt der Klang der Celesta in kammermusikalischen Passagen zur Geltung.

Im 2. Teil der *Achten* (s. Nb. 82) ertönt die Celesta zu den Worten „Komm! Hebe dich zu höheren Sphären!“ In der Tat wäre im Kontext keine andere Klangfarbe besser geeignet: Das französische Wort ‚céleste‘ bedeutet ja auch nichts anderes als ‚himmlisch‘, ‚göttlich‘ (und ‚Celesta‘ entsprechend ‚Die Himmlische‘, so genannt nach ihrem ‚sphärenhaften‘ Klang⁵⁰⁸).

Die übrigen Instrumente ‚garnieren‘ den Celestaklang, ohne ihn zu belasten: Graziösen Flageoletten der 1. Harfe (T. 1249-1254) – im ‚absoluten Unisono‘ mit der 1. Flöte –⁵⁰⁹ assistieren (akkordisch) die

507 © Copyright 1977 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

508 Hans KUNTZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 500), S. 1085.

509 „Die Notierung der Flageoletts der Harfe erfolgt durch Angabe der anzuzupfenden Saite mit dem üblichen Flageolett-Zeichen, ‚o‘ über der betreffenden Note. Der Flageolett-Ton liegt eine Oktave über der vorgeschriebenen Note“; Hans KUNTZ, *Die Instrumentation. Teil 11: Harfe*, S. 1139.

2. Harfe und das Klavier;⁵¹⁰ das Harmonium ist hingegen mit dem ‚unvollständigen‘ Streicherapparat gekoppelt (s. in Ergänzung auch die Originalpartitur).

The image shows a musical score excerpt for Mahler's Symphony No. 6, 1st movement, measures 107-110. The score includes parts for Harfen (Harp), Celesta, Erste Viol. (1st Violin), Zweite Viol. (2nd Violin), Violen (Violins), Vcelle (Violoncelli), and Bässe (Basses). The Celesta part is marked 'a tempo' and 'mit beiden Händen'. The string parts are marked 'sempre ff' and 'pizz.' (pizzicato). The bass part is marked 'arco' and 'molto'.

Nb. 83: Mahler, *Symphonie Nr. 6*, 1. Satz, T. 107-110 (Auszug)⁵¹¹

In den meisten Fällen erklingt die Celesta in Mahlers Partituren im höheren Register (im Violinschlüssel). Gelegentlich gibt es jedoch Gegenbeispiele. An wenigen Stellen liegt der Part sogar unterhalb des heute üblichen Tonumfangs und ist deshalb nicht ohne weiteres ausführbar. (Wie in Fußnote 501 näher erörtert wird, betrug der Tonumfang der Celesta in der ‚Mahler-Zeit‘ noch fünf Oktaven und reichte klingend bis <c>.)

Geradezu paradigmatisch erscheint eine Passage des fünften ‚Kinder-totenlieds‘ (s. Nb. 84), in der die Celesta (T. 121-123) ursprünglich mit den Violen im ‚absoluten Unisono‘ erklingen soll. Gegenwärtig ist aber eine Ausführung nur im ‚relativen Unisono‘ möglich: Der Celestapart müsste also eine Oktave höher transponiert werden. (Es ist fraglich, ob Mahler diesen Kompromiß akzeptieren würde.)

Die Kontrabässe (und die Hörner) sowie die 2. Violinen pedalisieren den Orchestersatz. Das Pizzikato der Violoncelli stützt (T. 121)

510 Die Celesta und die Harfe gelten als ‚klangverwandt‘. Siehe hierzu die Ausführungen von Kunitz; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 500), S. 1090.

511 © Copyright 2000 by C. F. Kahnt. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

die Harfe.⁵¹² Die Singstimme ist hingegen an die 1. Violinen gekoppelt.

Nb. 84: Mahler, *In diesem Wetter* (5. KTL), T. 121-124 513

2.3.2.8 Klavier

In seiner Kindheit entdeckte Mahler (bei seinen Großeltern in Ledetsch)⁵¹⁴ während „einer [...] Kletterpartie in die höheren Regionen des Hauses“

512 „Die Unisono-Kombination der Harfe ist mit fast allen Orchesterinstrumenten möglich. Sie verleiht dem Klang der Instrumente vor allem in den tiefen Lagen Resonanz und Fülle“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 11: Harfe*, S. 1171.

513 © Copyright 1979 by C. F. Kahnt. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

514 “When Gustav was still very young, his parents noticed his attraction to music: during a journey from Iglau to Ledetsch he ceased howling and crying only when his parents, taking turns to carry him beside the carriage, sang to him” [„Als Gustav noch sehr jung war, bemerkten seine Eltern sein Interesse für Musik:

„ein[en] alt[en] Klapperkasten“.⁵¹⁵ Wie Emil Freund⁵¹⁶ und Friedrich Löhr⁵¹⁷ unabhängig voneinander berichten, entwickelte sich aus dieser frühen Begegnung zunächst ein enges Verhältnis: Mahlers Jugendkompositionen entstanden deshalb ausnahmslos auf dem Klavier.⁵¹⁸ Den jugendlichen Enthusiasmus verlor er jedoch recht bald, da „er ganz in der gleichen Art das Orchester zu meistern“⁵¹⁹ lernte:

Das Klavier, welches mir sonst noch zur Anregung und Prüfung des Gemachten beim Arbeiten wertvoll war, konnte ich mich bei dieser Arbeit immer weniger zu gebrauchen entschließen; vielleicht, weil es ein Ding der Unmöglichkeit ist, diesen Satz noch irgend damit herauszubringen.⁵²⁰ Es ödet mich an, ja reißt mich aus aller Stimmung, daß ich darauf verzichtete.⁵²¹



Nb. 85: Mahler, *Symphonie Nr. 8*, 2. Teil, T. 850-854 (Auszug)⁵²²

Während einer Reise von Iglau nach Ledetsch hörte er erst dann zu heulen und zu weinen auf, als sie begannen, ihn neben dem Kinderwagen zu tragen und dabei zu singen“; des Verfassers Übersetzung]; Henry-Louis de LA GRANGE, *Mahler. Volume one*, S. 13.

515 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 70.

516 „Für die Freuden des Landlebens empfänglich und dankbar, damals auch noch gerne bereit, sich am Klaviere hören zu lassen“; Emil Freund, in: GMB, S. 447, Anm. zum Brief 11.

517 Löhr beschreibt Mahlers Klavierspiel als „entrückt, entkörper, leidenschaftlich“; Friedrich Löhr, in: GMB, S. 433, Anm. Nr. 13.

518 Am 21. Juni 1896 teilt er Natalie mit: „Drei Sätze existieren von einer A-Moll-Symphonie; der vierte war ganz fertig, doch eben nur in meinem Kopf, das heißt auf dem Klavier, an dem ich damals noch alles komponierte (was man *nicht* tun soll und ich späterhin auch nicht tat)“; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 55.

519 Friedrich Löhr (wie Fußnote 517).

520 „Der Eigensinn gewisser Componisten findet oft [!] ein sonderliches Behagen daran, daß einerley Zeichen unterschiedliche Klänge andeuten muß, weil nemlich [!] solche Klänge auf dem lieben Clavier nicht mehr[...] als einen eintzigen Tast haben, welches ein Mangel ist“; Johann MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, S. 121.

521 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 64.

522 © Copyright 1977 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Vielleicht ist es jedoch seiner anfänglichen Begeisterung zu verdanken, daß er das Klavier später in den Orchesterapparat integrierte:⁵²³ In seiner 8. *Symphonie* verkörpert es – zusammen mit der Orgel und mit dem Harmonium – den Apparat der Tasteninstrumente.

Wie im Nb. 85 vertraut ihm Mahler dort vor allem bewegte Passagen an (z.B. Arpeggien), denn die Töne verklingen auf dem Klavier recht schnell.⁵²⁴

Vereinzelt längere Notenwerte koppelt Mahler deshalb grundsätzlich mit anderen Klangfarben:

Im Nb. 82 z.B. werden die Akkorde der rechten Hand (ab T. 1249) von den Tremoli der Celesta getragen – partiell auch von der Singstimme sowie von der Harfe.

Die Harfe und das Klavier sind aufgrund ihrer engen ‚Klangverwandtschaft‘ ohnehin für jegliche Kombinationen prädestiniert:

Vor allem schnelle Arpeggien (s. Nb. 89 und Nb. 91) sind paradigmatisch. Das rechte Klavierpedal ermöglicht eine größere ‚Klangbreite‘. Ähnlich wie auf der Harfe verschmelzen dort die Töne zu einer rauschenden Klangfläche.

2.3.2.9 Orgel

Nur in großen Konzertsälen sind Orgeln eingebaut, und nur größere Theater verfügen über eine Bühnenorgel. Daher ist in neueren Werken die Orgel vornehmlich bei Chorwerken herangezogen worden, wie in der II. und VIII. Sinfonie von Mahler oder in Werken, die für größte Orchestermassen geschrieben sind, wie in der „Alpensinfonie“ von R. Strauß.⁵²⁵

„Die Festhalle“ in München, in der (am 12. September 1910) die Uraufführung von Mahlers 8. *Symphonie* stattfand, war in der Tat „schauderhaft groß.“ Mahler war vor der Uraufführung deshalb besorgt und bat um „*Verstärkung*“.⁵²⁶

Natürlich stand dort eine Orgel zur Verfügung. Mahler hatte sie offenbar von Anfang an vorausgesetzt, weil eine Aufführung in einem kleineren Saal – auf-

523 Berlioz weist darauf hin, daß der Gebrauch des Klaviers als Orchesterinstrument im 19. Jahrhundert noch durchaus eine Ausnahme darstellt; Berlioz-Strauss, S. 166.

524 „Das Tremolando des Klaviers verstärkt – analog Jadassohns Hinweis auf den Lautstärkeverlust bei langen Tönen – die Eindringlichkeit der Stimmung“; Katja MESSWARB, *Instrumentationslehren des 19. Jahrhunderts*, S. 227.

525 Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, S. 161.

526 Gustav Mahler an Franz Schalk [undatiert, Toblach, Sommer 1910], GMUB, Nr. 17, S. 170.

grund der großen Orchester- und Chorbesetzung –527 ohnehin nicht in Frage kam. Da er den Orgelpart recht anspruchsvoll gestaltet hatte, forderte er unbedingt „einen Künstler ersten Ranges“⁵²⁸.

16

Fl. zu 4

Ob. zu 4

Kl.in Es. zu 4

Kl.in B. zu 3

B.Kl. in B.

Fag. 1. 2. zu 4

K.Fag. 3. 4.

1. 2. Trp. in F. 1. 2. zu 2

Pk. Solo.

Org. Volles Werk.

I. CHOR. A. ni, ve - ni,

T. I ni, ve - ni,

B. ni, ve - ni,

S. a - - tor spi - ri - tus, spi - ri - tus, spi - ri - tus,

II. CHOR. A. ni, ve - ni, spi - ri - tus cre - a - tor.

T. II ve - ni, ve - ni, spi - ri - tus cre - a - tor.

B. ve - ni, ve - ni, ve - ni, cre - a - tor spi - ri - tus,

S. a - - tor spi - ri - tus, spi - ri - tus, spi - ri - tus,

Nb. 86: Mahler, *Symphonie Nr. 8*, 1. Teil, T. 16-21 (Auszug)⁵²⁹

Aber auch bereits in seiner 2. *Symphonie* erachtete Mahler die „Orgel [als] unbedingt nöthig“: In einem Brief an Strauss bestand er einst auf einer Aufführung „im Saale der Philharmonie“ und schlug alternativ seine *Vierte* vor.⁵³⁰

527 An der Uraufführung waren nahezu tausend Musiker beteiligt; Christian WILDHAGEN, *Die Achte Symphonie von Gustav Mahler*, S. 118.

528 Gustav Mahler an Emil Gutmann [undatiert, Wien, Mai 1910], GMUB, Nr. 8, S. 77.

529 © Copyright 1977 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

K-Fag. *f*
 1.5.6.7.8. *f* *stark hervortretend*
 Hr. in F. *ff* *stark hervortretend*
 2.4. *f* *dim.* *zu 2*
 3. Pos. Btb. *ff* *hervortretend*
 Pk. *pp*
 Tiefe Gclk. in A. *ff* *dim.* *p*
 Orz. *p* *Pedal Solo.*
 1. Vi. *f* *Jede Note gut gehalten* *zu 3* *dim.* *p* *dim.* *pp*
 2. Vi. *f* *Jede Note gut gehalten* *zu 2* *sempre f* *dim.* *p* *dim.* *pp*
 Br. *f* *Jede Note gut gehalten* *zu 4* *sempre f* *zu 3* *dim.* *p* *dim.* *pp*
 Vlc. *f* *Jede Note gut gehalten* *pizz.* *sempre f* *arco* *dim.* *p*
 Kb. *p* *sempre p*

Nb. 87: Mahler, *Symphonie Nr. 8*, 1. Teil, T. 135-140 (Auszug)⁵³¹

Wie Strauss zu Recht bemerkt, ist die Orgel letztendlich „ein Blasinstrument“, dem allerdings „persönlich-belebtes“ Timbre fehlt.⁵³² Sie eignet sich deshalb im Orchester in erster Linie als Harmonieinstrument. Darum vertraut ihr Mahler – oft in Vertretung der Blechbläser – akkordische Passagen an, oder auch pedalisierende längere Tondauern.

Es ist also bezeichnend, daß im Nb. 86 (ab T. 17/18) aus dem Blechbläserapparat lediglich die Gruppe der Trompeten mitwirkt, während die Orgel (in T. 17/18-21) für den 2. Chor als harmonische Stütze dient.

530 Gustav Mahler an Richard Strauss [Juli 1901], MSB, M 34, S. 68.

531 © Copyright 1977 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

532 Berlioz-Strauss, S. 261.

The image shows a page of a musical score for Mahler's Symphony No. 8, Part 1, measures 333-339. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts. The instruments listed on the left are: B-Kl. in B., 1.2.3.4. Fag., K-Fag., 1.2. Hrn F., 3.4. Hrn F., 5.6.7.8. Org., 1.2. Sopr., 1.2. Alt., Ten., Bar., Baß., Kch., S., A., I. CHOR. T., and B. The lyrics are: 'Pa - - - - - cem, pa - - - - - cem. Tu septi-formis, tu septi-for - nis mu - ne-re, se - pti - for - nis mu - ne-re. Se - pti - for - nis mu - ne - re, se - pti - Du - cto - re praevi-o, sic te du - cto - re Tu se- pti-for- nis mu - ne-re, di - Du - cto - re praevi-o te, praevi-o, prae-vi-o,'

Nb. 88: Mahler, *Symphonie Nr. 8*, 1. Teil, T. 333-339 (Auszug)⁵³³

Laut Mahlers Anweisung muß sie ihr „[v]olles Werk“ *ff* mobilisieren, um dem gigantischen Aufgebot (von Chor und Orchester)⁵³⁴ zu trotzen (s. auch die Originalpartitur).

Das Orgelpedal (T. 17/18-19), das Mahler im Nb. 86 mit einem Paukenwirbel und (in der Originalpartitur auch) mit den tiefen Streichern koppelt, kann sich allerdings durchaus als „Pedal Solo“ profilieren (s. Nb. 87). Im Gegensatz zu den Blasinstrumenten kann es den Orgelpunkt (ab T. 135) ohne Unterbrechung intonieren. Hingegen erzwingt das „langsam[e]“ Tempo bereits im Hornpart (T. 135-138) die durch Kommata visualisierten Zäsuren.

533 © Copyright 1977 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

534 „In einem einzigen Falle könnte sie [die Orgel], wie mir scheint, sich mit Chor und Orchester verbinden, ohne diesem Abbruch zu tun, allerdings auch hier nur unter der Bedingung, daß sie in ihrer feierlichen Absonderung verharret“; Berlioz-Strauss, S. 260.

Von der Orgel entlastet, operieren parallel die Posaune und die Baßtuba (T. 137-138) im ‚absoluten Unisono‘ thematisch.⁵³⁵ In Korrespondenz mit den (T. 136-137) durch gehobenen „Schalltrichter“ intensivierten Hörnern können sie kontrastreich „*hervortreten*[...]“.

Da sie dynamisch kaum nuancieren kann, vertraut Mahler der Orgel nur selten melodische Passagen an. Dann allerdings überlagert und modifiziert er ihren Klang (s. Nb. 88):

Offenbar in Vertretung der Posaune(n), die dort (ab T. 333) vorgeschriebene Spielart „*legato*“ nur mit Einschränkung realisieren könnte(n),⁵³⁶ wirkt das Orgelpedal mit den Holzbläsern und den tiefen Streichern im Unisono (s. auch die Originalpartitur). Die Manuale hingegen stützen (vermutlich in Vertretung der Trompeten) die Chorstimmen.

Es wird deutlich, daß die mit den Bläsern ‚klangverwandte‘ Orgel ihre Vorzüge insbesondere in lang ausgehaltenen Tönen ausspielen kann. Bewegte und vor allem melodisch ausdrucksvolle Passagen bleiben jedoch den Bläsern vorbehalten.

2.3.2.10 Harmonium

Gustav Mahler komponierte seine 8. *Symphonie*,⁵³⁷ kurz nachdem er gegen Ende des Jahres 1905 ein Exemplar der Instrumentationslehre von Berlioz-Strauss erhalten hatte.⁵³⁸ Dort wird in dem Abschnitt „Neue Instrumente“, der Mahler besonders interessiert haben dürfte, (als „Melodiumorgel von Alexandre⁵³⁹“) das Harmonium beschrieben.⁵⁴⁰ Da die Domäne des Harmo-

535 Die Kombination der Baßtuba mit der Posaune bewirkt eine „Klangmassierung[...]“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 9: Tuba*, S. 862.

536 „Das Legato über sehr weite Intervalle hinweg, d.h. also zwischen sehr verschiedenen hohen Naturtönen (auch verschiedener Skalen) erfordert eine sehr sichere und exakte Artikulation“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 8: Posaune*, S. 688.

537 Constantin Floros nennt nähere Einzelheiten der Entstehung mit analytischen Kommentaren; Floros III, S. 210-234.

538 Siehe Fußnote 581.

539 Laut Busch zählte Jacob Alexandre in Frankreich ab 1829 zu jenen Werkstätten, die an der industriellen Produktion des Harmoniums beteiligt waren; Hermann J. BUSCH, *Harmonium*, in: *Metzler-Sachlexikon Musik*, S. 391. Grossbach bemerkt, daß Alexandre „zur Verbreitung des durch Kniehebel zu bedienenden *Prolongements*“ beitrug; Jan GROSSBACH, *Harmonium*, in: MGG, Sachteil 4, S. 213.

540 Berlioz-Strauss, S. 431-432.

niums traditionell eher die Haus- bzw. die Kammermusik ist, stellt es als Orchesterinstrument ein Novum dar.⁵⁴¹

Nb. 89: Mahler, *Symphonie Nr. 8*, 2. Teil, T. 777-782 (Auszug)⁵⁴²

Sehr geeignet ist das Melodium zu Arrangements symphonischer Werke mit Klavier, Geige, Violoncell, als Ersatz der Blasinstrumente.⁵⁴³ In Frankreich ist in Familien diese Zusammenstellung als Hausmusik sehr gebräuchlich und dem bei uns so gern gepflegten Vierhändigspielen auf dem Klaviere entschieden vorzuziehen.⁵⁴⁴

541 Später verwenden das Harmonium Strauss (in *Ariadne auf Naxos*), Korngold (in *Viel Lärm um nichts*) und Hindemith (in der *Kammermusik Nr. 1*); Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, S. 160-161.

542 © Copyright 1977 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

543 „Von Bedeutung war vor allem seine Funktion im ‚Ariadne‘-Orchester, die Füllstimmen der Bläser zu ersetzen, so daß bei kammermusikalischer Besetzung doch der Vollklang des großen Orchesters erreicht werden konnte“; Egon WELLESZ (wie Fußnote 541).

544 Berlioz-Strauss, S. 432.

Wie Nb. 89 demonstriert, dient das Harmonium auch in Mahlers *Achter* hauptsächlich als Bläserersatz:

Da der Streicherapparat ‚unvollständig‘ ist, ertönt es dort ab Z. 106 (laut Partituranweisung) in seinem ‚[s]chwächste[n] Register‘: Lediglich die 1. Violinen am ‚(Griffbrett)‘ ‚schweben[...]‘ über dem ‚Solo‘ der 1. Harfe. In dem kammermusikalischen Satz, in dem der Bläserapparat komplett ausgespart ist, ‚flüstern‘ alle Instrumente *pp*.

The image shows a page of a musical score for Mahler's Symphony No. 8, 2nd movement, measures 783-107. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: 1. Horn in B-flat, 2. Bass Horn in B-flat, 3. Harmonium, 4. First Harp, 5. Second Harp, 6. First Violin, 7. Viola, and 8. Cello/Double Bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, *f*, and *ppp*, as well as performance instructions like *sempre p*, *pizz.*, and *sempre molto cantando*. Measure numbers 783 and 107 are indicated at the beginning and end of the system respectively.

Nb. 90: Mahler, *Symphonie Nr. 8*, 2. Teil, T. 783-790 545

Den sachgerechten Umgang mit dem Harmonium beschreibt Berlioz ausführlich:

Die Töne des Melodiums [Harmoniums] sprechen etwas langsam an [...] und eignen sich daher vorzugsweise für den gebundenen Stil religiöser Musik und für langsame, sanfte und zarte Melodien. – Stücke in hüpfendem Rhythmus oder von heftigem, ungestüme[m] Charakter für das Melodium zu schreiben, oder auf ihm vorzutragen, beweist meiner Ansicht nach stets die Unwissenheit des Komponisten, oder den schlechten Geschmack des Spielers, oder die Unwissenheit und Geschmacklosigkeit beider.⁵⁴⁶

545 © Copyright 1977 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

546 Berlioz-Strauss, S. 432.

Nb. 91: Mahler, *Symphonie Nr. 8*, 2. Teil, T. 1172-1180 (Auszug)⁵⁴⁷

Daß Mahler Berlioz' Ausführungen offenbar sehr genau kannte, belegen in der Partitur der *Achten* mehrere Passagen:

„Äußerst langsam“ entfaltet sich (s. Nb. 89) der E-Dur-Dreiklang (ab Z. 106), aus dem auch die triolische Begleitfigur der Harfe erwächst. Da die 1. Violinen „*sempre molto cantando*“⁵⁴⁸ intensiviert werden (s. Nb. 90), stützt den Harmoniumklang (ab Z. 107) dezent die Gruppe der Klarinetten⁵⁴⁹.

Wie beide Passagen eindrucksvoll demonstrieren, ist das Harmonium – bei lang ausgehaltenen Tönen – gegenüber den Blasinstrumenten im Vorteil, weil es keine Atempausen benötigt.⁵⁵⁰ Das offenbart seine ausgeprägte Affinität zur Orgel.

547 © Copyright 1977 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

548 „Ich komme immer mehr dahinter, daß alles, was man an Vortragszeichen macht, zu gewaltsam ist: das forte zu sehr forte, das piano zu sehr piano“; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 195. Mahler verzichtet offenbar im Violinenpart bewußt auf die Dynamikangabe *p*, weil bereits die Anweisung „*sempre molto cantando*“ Wirkung zeigt.

549 Die Klarinetten agieren in ihrem tiefen Register ohne Leuchtkraft. Erst ab dem notierten <h¹> aufwärts beginnt das „leuchtende“ Register; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 4: Klarinette*, S. 128.

550 „Da die Spieler atmen müssen, so ist das Aushalten sehr langer Noten auf Holzblasinstrumenten unmöglich; außerdem muß man sie nicht zu lange Zeit hinter-

Sehr selten sind tatsächlich geschwinde Passagen mit kürzeren Tondauern. Sie erfordern in der Regel besondere Konzessionen (s. Nb. 91):

Dort steht (in T. 1174) – unmittelbar vor dem Harmoniumeinsetz – die Anweisung „Nicht eilen.“ Das bedeutet bei Mahler stets ein geringfügig langsames Tempo,⁵⁵¹ was (in diesem speziellen Kontext) offenbar die ‚Trägheit‘ des Harmoniumklangs berücksichtigt. Die Celesta und die Harfen stützen ihn im ‚absoluten Unisono‘.

Wie die angeführten Partiturstellen zeigen, vertritt und ergänzt das Harmonium tendenziell den Bläserapparat in dynamisch verhaltenen, kammermusikalischen Passagen. Für massive Klangwirkungen ist hingegen eher die Orgel prädestiniert.

2.3.3 Zupfinstrumente

Aus der Familie der Zupfinstrumente findet im Symphonieorchester des 19. Jahrhunderts nur noch die Harfe Beachtung. Die Mandoline ist „fast ganz in Vergessenheit“ geraten; aber auch die Gitarre wird „weder in der Kirche noch im Theater, noch im Konzertsaal“ verwendet.⁵⁵² Mahler hingegen schenkt diesen Instrumenten größere Aufmerksamkeit: Die Mandoline verlangt er in der 7. und 8. *Symphonie* sowie in *Das Lied von der Erde*, die Gitarre ausschließlich in der *Siebten*.

Im 4. Satz der *Siebten*, in dem die Gitarre und die Mandoline („klangverwandt“) kooperieren,⁵⁵³ konstatiert Constantin Floros (wie auch Egon Wellesz)⁵⁵⁴ einen „ausgeprägte[n]“ „Serenadencharakter“ und eine betont „kammermusikalisch[e]“ Schreibweise.⁵⁵⁵ Arnold Schönberg war von Mahlers *Nachtmusik II* so begeistert, daß er sowohl die Gitarre als auch die Mandoline in seine „sieben-sätzliche *Serenade* op. 24“ integrierte.⁵⁵⁶ Die Mandoline setzte Schönberg „später

einander spielen lassen, ohne ihnen eine kleine Ruhepause zu geben“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 18.

551 „Endlich zeigte er mir in der Partitur, daß er Stellen, die er etwas langsamer gespielt haben wollte, nicht mit ‚ritardando‘, das man ihm gleich zu viel machen würde, sondern mit ‚nicht eilen‘ bezeichnete, und umgekehrt, wo er es acceleriert wünschte, bloß ‚nicht schleppen‘ hinschrieb. ‚Mit solcher List wollen die Musiker behandelt sein!‘“; NBL, S. 198.

552 Berlioz-Strauss, S. 159 sowie S. 163.

553 „Hier wirken gewöhnlich Mandoline, Gitarre und Harfe mit einzelnen H[o]lzbläsern zusammen und geben dem Satz den Charakter einer Serenade“; Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, S. 158.

554 Egon WELLESZ (wie Fußnote 553).

555 Floros III, S. 200-201.

556 Floros III, S. 204.

dann in *Moses und Aron*“ ein, ebenso Anton Webern („in den *Fünf Stücken für Orchester* op. 10“) und Igor Strawinsky („in seinem Ballett *Agon*“).⁵⁵⁷

Noch vor Schönberg und Mahler verwendet diese Instrumente bereits Verdi in der Oper *Othello*⁵⁵⁸. („Mahler sagte, daß er in der Orchestrierung ungemein viel von Verdi gelernt habe, der hierin ganz neue Wege gewandelt sei.“⁵⁵⁹)

2.3.3.1 Gitarre

„Die Gitarre ist“ für „Instrumentalkompositionen intimen Charakters“ prädestiniert.⁵⁶⁰ Berlioz umschreibt ihren Klang als „schwermütig[...], träumerisch[...]“.⁵⁶¹ So ließe sich auch das *Andante amoroso* der *Siebten* charakterisieren. Wohl deshalb vertrat Arnold Schönberg die Ansicht, die Gitarre in Mahlers *Nachtmusik II* „sei nicht für einen einzelnen Effekt“, „vielmehr stehe der ganze Satz auf diesem Klang.“⁵⁶²

Die Gitarre „kann nur unter bestimmten Voraussetzungen, bei sorgsamster Aussparung, in das Orchester einbezogen werden“⁵⁶³:

Der schwache Klang, der ihr anhaftet, und welcher nicht gestattet, sie mit anderen Instrumenten oder mehreren Singstimmen von gewöhnlicher Tonstärke in Verbindung zu setzen, ist hierfür ohne Zweifel der Grund.⁵⁶⁴

Keineswegs läßt sich das geringe ‚Dynamikpotential‘ der Gitarre durch eine Mehrfachbesetzung kompensieren. „Der Klang von zwölf Gitarren, die im Einklange spielen, ist beinahe lächerlich.“⁵⁶⁵ Deshalb begrenzt Mahler im *Andante amoroso* das Instrumentarium beträchtlich:

Trompeten, Posaunen, Tuba und Schlagwerk sind ausgespart, und die Bläserbesetzung ist reduziert: Mahler genügen hier zwei Flöten, zwei Oboen, Englischhorn, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, Kontrafagott, zwei Hörner, zwei Harfen und die Streicher.⁵⁶⁶

557 Anthony BAINES, *Lexikon der Musikinstrumente*, S. 196.

558 Dort agieren die Gitarre und die Mandoline im 2. *Akt* mit dem Dudelsack zusammen; Berlioz-Strauss, S. 160.

559 NBL, S. 198.

560 Berlioz-Strauss, S. 156.

561 Berlioz-Strauss, S. 159.

562 Siehe hierzu die Ausführungen von Constantin Floros; Floros III, S. 204.

563 Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, S. 158.

564 Berlioz-Strauss, S. 159.

565 Berlioz-Strauss, S. 159.

566 Floros III, S. 201.

Andante amoroso
rit. a tempo **175**

Clarinette I in B
Fagott I.
Horn I.
Gitarre
klings eine
Oktave tiefer
Mandoline*)
Harfe
Violinen
I.
II.
Violen
Violoncelli

Nb. 92: Mahler, *Symphonie Nr. 7*, 4. Satz, T. 1-10 567

„Es ist fast unmöglich, gut für die Gitarre zu schreiben, wenn man sie nicht selbst spielt“; oft verlangen die Komponisten Passagen, „die ungemein schwer, ohne Klang und ohne Wirkung sind.“⁵⁶⁸ Mahlers Partitur zeugt zwar von Sachkenntnis, jedoch wirkt der Gitarrenpart insgesamt sehr schlicht. Nur einfache Griffe werden dem Instrument abverlangt. „Da die Gitarre hauptsächlich ein Instrument der Harmonie ist,“⁵⁶⁹ agiert sie oft akkordisch –⁵⁷⁰ jedoch maximal dreistimmig.⁵⁷¹ Einzelne Dreiklänge prägen bereits die Anfangsphase des *Andante amoroso*:

567 © Copyright 1960 by Bote&Bock. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

568 Berlioz-Strauss, S. 156.

569 Berlioz-Strauss, S. 156.

570 Wenn die Tonart allerdings mehrere B-Vorzeichen erfordert, meidet Mahler akkordische Passagen: „Die Tonarten, welche B-Vorzeichnung haben, sind ungleich schwerer“; Berlioz-Strauss, S. 157.

571 An keiner Stelle ertönt ein vier-, fünf- oder gar sechstimmiger Akkord. Das wäre in einigen Passagen durchaus wünschenswert, damit sich der Gitarrenklang ausreichend profilieren kann.

Im unmittelbaren Anschluß an die ‚Devisen‘⁵⁷² der Streicher (T. /1-4) intoniert die Gitarre (T. 4-7) sechsmal in Folge einen F-Dur-Dreiklang in weiter Lage, aus dem Mahler auch die begleitende Harfenstimme extrahiert (s. Nb. 92). Die Gitarre „klingt“ laut Partituranweisung „eine Oktave tiefer“ als notiert.⁵⁷³ (Diese transponierende Schreibweise entspricht durchaus bestehenden Konventionen.⁵⁷⁴)

Über den graziösen Klängen der Gitarre und der Harfe ertönen zunächst nur die Klarinette und das Fagott.⁵⁷⁵ Erst später kommt das Horn (T. 7/8) „zart hervortretend“ hinzu. Bisher blieb unbemerkt, daß Mahler den Anfang der Hornkantilene rhythmisch aus dem Part der Gitarre und des Fagotts synthetisiert: Was unmittelbar zuvor (in T. 4-5 und in T. 6-7) komplementär erklingt, faßt das Horn (T. 8-9) zusammen und ergänzt es lediglich durch einen Auftakt (T. 7/-). Die ‚relative Dynamik‘ *pp* (ab T. 4) erscheint für den Gitarrenpart – angesichts seiner strukturellen Bedeutung – verfehlt:⁵⁷⁶ Im Kontext wäre durchaus *f* angebracht.⁵⁷⁷ (Siehe in Ergänzung auch den Abschnitt 3.8.1.)

Wie bereits in Fußnote 570 erwähnt, sind die Tonarten mit mehreren B-Vorzeichen für akkordische Passagen nur bedingt geeignet. Deshalb gestaltet Mahler den Gitarrenpart an einigen Stellen mit „Einzeltonfolgen“⁵⁷⁸ (s. Nb. 93):

Dort kooperieren (ab Z. 196) drei Zupfinstrumente. Die Gitarre, die Mandoline und die Harfe erklingen abwechselnd mit den (weitgehend) gedämpften Streichern im ‚partiellen Unisono‘ und markieren größ-

572 „Sich immer wieder einstellender analoger thematischer Ansatz“; Christoph HOHLFELD, *Schule musikalischen Denkens. Teil 3*, S. 264. Constantin Floros erwähnt „die mehrmalige Wiederkehr eines kurzen Ritornells“; er verweist ferner auf den Begriff ‚Kehrrim‘, der auf Richard Specht zurückgeht; Floros III, S. 202.

573 Es gibt eine Ausnahme: In T. 318/319-320 notiert Mahler den Gitarrenpart (klingend) im Baßschlüssel. Diese Notationsweise ist jedoch ungewöhnlich.

574 „Kompositionen für die Gitarre werden eine Oktave höher notiert als sie erklingen (abgesehen von Tabulaturen für Gitarre)“; Anthony BAINES, *Lexikon der Musikinstrumente*, S. 109.

575 „Überaus bezeichnend für die Faktur des Ganzen sind die Begleitstimmen der ersten Klarinette und des ersten Fagotts in T. 4-10. Sie sind nicht nur selbständig geführt, sondern sie haben [...] auch thematische Bedeutung“; Floros III, S. 202.

576 „Ich bin und bleibe einmal der ewige Anfänger. Und das bißchen Routine, die ich mir erworben, dient höchstens dazu, meine Anforderungen an mich zu steigern“; Gustav Mahler an Bruno Walter [undatiert, New York, 18. oder 19. Dezember 1909], GMB, Nr. 429, S. 395.

577 Der „Reiz [der Gitarre] ist nicht abzuleugnen, und es ist nicht unmöglich, so zu schreiben, daß er ans Licht träte“; Berlioz-Strauss, S. 159.

578 „Akkorde (Harmonie-Instrument), auch Einzeltonfolgen ein- oder mehrstimmig“; Hans KUNITZ, *Instrumenten-Brevier*, S. 109.

tenteils den akzentuierten (>) Themenkopf (die Tonrepetitionen entstammen der Hornkantilene; siehe Z. 175 im Nb. 92).

Nb. 93: Mahler, *Symphonie Nr. 7*, 4. Satz, T. 176-188 579

2.3.3.2 Mandoline

„Im Sommer 1905 hatte Mahler die VII. Symphonie in *einem* Furor niedergeschrieben“⁵⁸⁰; kurz danach schenkte ihm Richard Strauss Berlioz' überarbeitete Instrumentationslehre.⁵⁸¹ „Sowohl aus dem Autograph als auch aus der Stichvorlage geht hervor, daß Mahler die Mandolinenstimme nachträglich notierte.“⁵⁸² Offenbar ließ er sich dazu von Berlioz' Ausführungen inspirieren:

579 © Copyright 1960 by Bote&Bock. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

580 AME, S. 115.

581 „Übrigens schenkte [er] mir seine neueste Veröffentlichung (eine Berlioz-sche [!] Instrumentationslehre mit neuem »Kren« dazu von ihm), welche aber für Dich sehr interessant sein wird, und woraus Du sehr viel lernen wirst“; Gustav Mahler an Alma [Berlin, 08.11.1905], GMBA, Nr. 155, S. 267.

582 Floros III, S. 201.

Dieses Instrument ist heutigentages fast ganz in Vergessenheit gekommen,⁵⁸³ und das ist schade; sein Klang, so dünn und näselnd er sein mag, hat etwas Pikantes und Originelles, daß man es sehr oft mit Glück anwenden könnte.⁵⁸⁴

Nb. 94: Mahler, *Symphonie Nr. 7*, 4. Satz, T. 126-136 585

Der „spitz[e], metallisch[e]“⁵⁸⁶ Klang der Mandoline korrespondiert am besten mit Stakkato und Pizzikato. Ihr „kurzer Nachklang“ gelangt „nur im kammermusikalischen Satz“ zur Geltung.⁵⁸⁷

Im Nb. 94 integriert Mahler die Mandoline deshalb äußerst behutsam ins Klangbild. Über der schlichten Begleitfigur des Fagotts (im durch-

583 „Mandoline in Italien entwickelt, in der heutigen grundsätzlichen Form seit 17. Jahrhundert. Zu unterscheiden: Mailänder Besaitung (einfache Saiten, heute selten) und Neapolitanische Doppelbesaitung (heute allgemein üblich). Im 18. Jahrhundert in die Kunstmusik (Kammermusik) aufgenommen, seit Anfang des 19. Jahrhunderts gelegentlich auch im Opernorchester als Kolorit-Instrument“; Hans KUNITZ, *Instrumenten-Brevier*, S. 108.

584 Berlioz-Strauss, S. 163.

585 © Copyright 1960 by Bote&Bock. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

586 Hans KUNITZ, *Instrumenten-Brevier*, S. 110.

587 Wie Fußnote 586.

lässigen Stakkato)⁵⁸⁸ ertönt (ab Z. 190) sonst nur das Horn, während die Mandoline als Oberstimme ‚deutlich‘ hervortritt.⁵⁸⁹ Auch dynamisch differenziert Mahler sorgfältig: Im Triosatz ist allein der Mandoline *f* zugeordnet (‚relative Dynamik‘). Das Fagott artikuliert (T. 126-129) mittels Stakkati durchweg transparent und greift nur passiv ins Klanggeschehen ein.

Nb. 95: Mahler, *Symphonie Nr. 7*, 4. Satz, T. 273-281 ⁵⁹⁰

Danach intonieren die Mandoline und das Horn (T. 130-133) im Umkehrverhältnis thematisches Material und korrespondieren mit den Violoncello (T. 131) und den Violinen (T. 133). Damit soll das Horn nicht übertönt, stützen den Mandolinenklang die Oboe und zwei Flöten im ‚absoluten Unisono‘. Die Klarinetten füllen den Satz harmonisch auf.

588 „Besonders im Mittelregister übertrifft das Fagott alle anderen Holzblasinstrumente in bezug auf die Fähigkeit zur Erzeugung satter, resonanter Staccato-Töne“; Hans KUNTZ, *Die Instrumentation. Teil 5: Fagott*, S. 275.

589 „Zu Beginn des mittleren Abschnitts (T. 126-133) hellt sich vorübergehend die Stimmung auf: [D]as Horn intoniert, sekundiert vom Fagott und der Mandoline, eine neue, munter wirkende thematische Gestalt“; Floros III, S. 203.

590 © Copyright 1960 by Bote&Bock. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

13

1. Fl. Flatterz. *ff* zu 2

2.3. Fl. Flatterz. *ff* zu 2

1. Ob. *ff* zu 2

2.3. Ob. *ff* zu 2

Kl. in Es *ff* zu 2

1. Kl. in B *ff* zu 2

2.3. Kl. *ff* zu 2

1.2. Fag. 3. Fag. nimmt Kontrafag. *f* *p* *f*

1.3. Hr. in F *ff* zu 2 *sempre ff*

2.4. Hr. *ff* zu 2

1.2. Trp. in B in B mit Dämpfer *ff* zu 2 *) Schalltr. auf *f* *sf* *sf*

1.2.3. Pos. *f* *sf* *sf*

Pk. *f* *f*

Mandol. *ff*

1. Harfe nicht gebrochen *ff*

2. Harfe nicht gebrochen *ff*

Nb. 96: Mahler, *Das Lied von der Erde*, 4. Satz, T. 81-85 (Auszug)⁵⁹¹

Oft bedarf der graziöse Mandolinenklang im orchestralen Kontext adäquater Unterstützung. Die charakteristische Klangfarbe entfaltet sich vor allem in betont ‚heterogenen‘ Unisonokombinationen. Der starke ‚Kontrast‘ bedingt ein ‚divergentes‘ Klangbild; die einzelnen Klangfarben bewahren so ihre Individualität.

┌ Mit zwei (im tiefen Register)⁵⁹² stakkatierenden Flöten im ‚absoluten
└ Unisono‘ gestärkt (s. Nb. 95), fungiert die Mandoline (T. 273-276) als

591 © Copyright 1990 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

diskreter Fundamentalbaß. Der Streicherapparat ist ‚unvollständig‘: Obwohl lediglich die 1. Violinen (laut Partituranweisung) am ‚Griffbrett‘ *pp* ‚flüstern‘, wäre die ‚irregulär disponierte‘ Mandoline im Kontext als Baßstimme allein nicht tragfähig. Das Melodieprofil der pendelnden Begleitfigur (T. 273-275) erklingt (im ‚partiellen Unisono‘) auch in der Kantilene des Horns, die (ab T. 273) als führende Mittelstimme von Anfang an ‚initialmarkant‘ (>) hervortritt (‚Primat der Melodie‘). Die Klarinetten (T. 273-275) und die Hörner (T. 276-277) dienen abwechselnd als ‚integriertes Orchesterpedal‘: Die längeren Tondauern sind zumeist in melodische Spannungsbögen eingebunden (‚Gesanglichkeit‘).

Wenn sie „stark besetzt“⁵⁹³ ist, verwendet Mahler die Mandoline gelegentlich auch im dichterem Orchestersatz. Dann erscheint sie (oft in Unisonokombinationen) als Oberstimme prädestiniert (s. Nb. 96):

Dort kooperieren die Mandolinen (T. 83-84) mit den Holzbläsern und den Harfen, während die Flatterzunge der 1. Flöte (in T. 83) die Sechzehnteltriolen durchbricht. Da der Mandolinenklang von geringem Nachhall und ‚Dynamikpotential‘ ist,⁵⁹⁴ kann er sich im dichterem Orchestersatz nur mittels Tonrepetitionen⁵⁹⁵ durchsetzen.

592 „Der trockene und zuweilen auch eigenartig hohle Klang der tiefen Flötentöne macht sie auch besonders geeignet für exotische oder archaische Klangeffekte“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 2: Flöte*, S. 12.

593 So lautet die Partituranweisung vor Z. 8 im 4. Satz aus *Das Lied von der Erde* (s. die Originalpartitur).

594 „Zupftön dünn, spitz, metallisch; nur kurzer Nachklang“; Hans KUNITZ, *Instrumenten-Brevier*, S. 110.

595 „Charakteristisch ist die Spielweise langer Noten [...] mit schnellem Tremolo [...]. Dieser Effekt wird durch die doppelte Besaitung verstärkt, da mit jedem Plektronenschlag in jede Richtung der Ton zweimal erklingt“; Anthony BAINES, *Lexikon der Musikinstrumente*, S. 195.



Karikatur zur Wiener Aufführung der *6. Symphonie* am 4. Januar 1907

„Herrgott, daß ich die Hupe vergessen habe!
Jetzt kann ich noch eine Symphonie schreiben.“

3 Satztechnische Spezifika

„[...] eine ganz neue Orchestertechnik“
Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 41.

3.1 Der Satztypus: ‚al fresco‘ und ‚Feinmalerei‘

In einigen Äußerungen Mahlers fallen einzelne Termini auf, die der bildenden Kunst entstammen: Als die Musiker bei einer Aufführung der *4. Symphonie* in München (im Jahre 1901) den Schwierigkeiten nicht gewachsen waren, sprach Mahler vom „al fresco der C-Moll-Symphonie“¹, „die sie im vorigen Jahr eher bewältigten“². Die *Vierte* sei „ziemlich concertant gedacht und“ erfordere „besonders fein geartete[...] Künstler“, da sie „durchaus nicht al fresco, sondern auf Feinmalerei angewiesen“ sei.³ Gelegentlich verwendet Mahler (statt ‚Feinmalerei‘) alternativ den Begriff „Miniaturmalerei“⁴.

Es ist bemerkenswert, daß Richard Strauss in Ergänzung der Instrumentationslehre Berlioz' eine kongeniale Definition liefert:

Diesem Stil, der die absolute Klarheit und Ausführbarkeit jeder Figur durch jedes Instrument als Hauptmerkmal trägt, kann ein anderer Stil der al fresco-Behandlung des Orchesters gegenübergestellt werden, der von Wagner so recht eigentlich eingeführt wurde und der sich zum ersten verhält, wie der Stil der aus der Miniatur-Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts hervorgegangenen Florentiner Meister zur „breiten Malweise“ eines Velasquez⁵ [!], Rembrandt, Fran[s] Hals und Turner mit ihren wunderbar getönten Mischfarben⁶ und differenzierten Lichtwirkungen.⁷

1 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 201.

2 NBL, S. 201.

3 Gustav Mahler an Richard Strauss [Maiernigg, um den 20.08.1901], MSB, M 35, S. 71.

4 NBL, S. 198.

5 „DIEGO VELÁZQUEZ (1599-1660), Hofmaler König Philipps IV.[...] schuf [...] Bildnisse, die oft mit kräftiger Licht- und Schattengebung auf plastische Wirkungen ausgehen“; Heinz BRAUN, *Formen der Kunst*, S. 312.

6 „Offensichtlich haben die Begriffe *Klangfarbe* und *Farbton* etwas gemeinsam“; Jan REETZE, *Medienwelten*, S. 5.

7 Berlioz-Strauss, S. 50.

133 **6** **Energisch bewegt**

1.2.3. Ob.
1.2.3. Clar.
in C.
1.2.3. Fag.
1.2.
Horn
in F
3.4.
Horn
in F
5.6.
1.2.3. Pos.
1. Viol.
2. Viol.
Viola
Celli
geth.
Bass

ohne Dämpfer G-Saite arco
ohne Dämpfer arco

zu 8
zu 9
zu 2

6

Nb. 97: Mahler, *Symphonie Nr. 2*, 2. Satz, T. 133-138 8

Wie aus Strauss' Ausführungen hervorgeht, entspricht ‚Feinmalerei‘ keineswegs dem kammermusikalischen Typus: Die Anzahl der am Klangbild beteiligten Instrumente ist offenbar unerheblich. Entscheidend ist vielmehr der Stellenwert einzelner Instrumentalstimmen: Der Typus ‚Feinmalerei‘ verträgt anscheinend weniger „Mischfarben“⁹ als ‚al fresco‘. Die Instrumente agieren größtenteils selbständig. Zudem entbehrt der Orchestersatz idealtypisch „getragene Füllnoten [...] zur Harmoniebildung“, „die bei dieser feinen[...] [...] Führung der Stimmen durch ihre verschlungenen Linien selbst[...] [...] erzielt“ wird.¹⁰ Da Mahler selbst seine *Zweite* dem Typus ‚al fresco‘ zuordnet,¹¹ sei hier ein Ausschnitt aus ihrem 2. Satz paradigmatisch angeführt (s. Nb. 97):

Die von Strauss beschriebene „breite Malweise“⁸ zeichnet sich dort vor allem in üppigen Unisoni der Streicher ab. Die Hörner pedalisieren den Satz mit längeren Liegetönen, wengleich diese melodisch in-

8 © Copyright 1971 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

9 Berlioz-Strauss, S. 50.

10 NBL, S. 198.

11 Wie Fußnote 1.

tegriert erscheinen (integriertes Orchesterpedal). Auch die Posaunen dienen hauptsächlich als harmonische Stütze. Im Kontext kann von einer „feinen[...] [...] Führung der Stimmen“ oder gar von „verschlungenen Linien“ nicht die Rede sein, die eher für den Typus ‚Feinmalerei‘ charakteristisch wären.¹²

Ganz anders verhält es sich z.B. im Nb. 13 oder im Nb. 62: Dort verlangt jeder einzelne Part in der Tat nach „absolute[r] Klarheit und Ausführbarkeit“, „Mischfarben“ sind hingegen nur sparsam verwendet.¹³

Obwohl Mahler nur seine *Zweite* und *Vierte* gleichsam prototypisch erwähnt, ließen sich natürlich auch andere Werke partiell klassifizieren. Über seine *Neunte* schrieb er einst an Bruno Walter, sie sei „vielleicht (als Ganzes) am ehesten der 4. an die Seite zu stellen.“¹⁴ Es ist durchaus möglich, daß Mahler die Affinität zu seiner *Vierten*¹⁵ vor allem in dem Satztypus ‚Feinmalerei‘ erkannte, denn charakterlich sind die beiden Werke doch „ganz anders“¹⁶.

Tatsächlich offenbaren Nb. 28 und Nb. 41 paradigmatisch eine filigrane Faktur. Der Orchestersatz ist geradezu ‚asketisch‘ gestaltet und verzichtet auf großen Klangreichtum: Das Orchesterpedal spielt kaum eine Rolle. Als hervorstechendes Merkmal erscheint hingegen die „absolute Klarheit und Ausführbarkeit jeder Figur“¹⁷.

3.2 Stimmaufteilung und Notation

Im Januar 1896 verrät Mahler seiner Freundin Natalie:

Wenn etwa aufeinanderfolgende Noten dem Sinne nach getrennt zu spielen sind, so verlasse ich mich da nicht auf die Vernunft der Ausführenden, sondern teile es zum Beispiel zwischen erster und zweiter Geige, statt es der ersten oder zweiten allein zu überlassen.¹⁸

Wie im Nb. 98 exemplarisch zu erkennen, alternieren erste und zweite Violinen ab T. 457 auf den ersten Blick ohne Grund: Die Passage könnte auch von den 1. Violinen allein ausgeführt werden. Jedoch ga-

12 NBL, S. 198.

13 Berlioz-Strauss, S. 50.

14 Gustav Mahler an Bruno Walter [undatiert, Toblach, August 1909], GMB, Nr. 423, S. 392.

15 Es ist bemerkenswert, daß Mahler seine *Vierte* tatsächlich mit einem „Gemälde“ verglich, in dem „tausenderlei Steinchen“ „kaleidoskopartig“ „wechseln“; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 163.

16 Wie Fußnote 14.

17 Berlioz-Strauss, S. 50.

18 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 41.

rantiert die Aufteilung auf zwei Gruppen bei näherer Hinsicht eine ‚deutliche‘ Trennung der Figuren.

Nb. 98: Mahler, *Symphonie Nr. 3*, 3. Satz, T. 454-459 (Auszug)¹⁹

In der ‚Mahler-Zeit‘ variierte das Klangbild durch diese spezielle Notation nicht nur akustisch. Wegen der damals üblichen Sitzordnung²⁰ der Violinen gab es in diesem speziellen Fall auch visuelle Vorteile: Der stereophone Effekt wurde nicht nur hörbar, sondern auch sichtbar.²¹

Natürlich gilt das Prinzip der strukturierenden Aufteilung nicht nur für die Violingruppen. Identische Klangfarben (‚Identität‘) alternieren (s. Nb. 60) auch in dem Bläserapparat:

Dort zerstückelt Mahler die Einzelstimmen konsequent. Die Oboen, die C-Klarinetten, die Fagotte und die Hörner operieren (in T. 136-137) jeweils zu zweit, obwohl das begrenzte Tonmaterial nur Einzelinstrumente erfordert.

In der Notation achtet Mahler auf äußerste Transparenz. Wie durch Natalie Bauer-Lechner überliefert, definiert er die Tondauern präzise:

Damit im Rhythmus keine geringste Abweichung möglich ist, zermartere ich meinen Kopf, um es aufs genaueste hinzuschreiben. Und zwar

19 © Copyright 1974 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

20 „[D]ie ersten Violinen vorn rechts, die zweiten vorn links“; Berlioz-Strauss, S. 449.

21 “From Mahler’s Third Symphony, first movement, beginning 3 measures after rehearsal number 50, comes [...] [a] melodic line shared by the two violin sections. This alternation [...] between first and second violins is typically good scoring practice in symphonic [...] writing” [„Im 1. Satz aus Mahlers 3. Symphonie wird [...] [eine] Melodielinie drei Takte nach Z. 50 zwischen zwei Violingruppen geteilt. Dieser Wechsel zwischen ersten und zweiten Violinen ist für gute symphonische [...] Schreibweise typisch“; des Verfassers Übersetzung]; Alfred BLATTER, *Instrumentation/Orchestration*, S. 48.

vermeide ich es, durch Punkte oder ähnliche Staccatozeichen die Kürze der Noten oder das Absetzen dazwischen zu bezeichnen. Alles wird durch Notenwerte und Pausen bis ins kleinste ausgedrückt.²²

71

Wie das erste mal. Merkllich langsamer Nicht eilen
(stets $\text{♪} \cdot \text{♪}$)

The musical score shows the following details:

- Measures 270-271:** Marked *Ritenuato*. Flutes and Bassoon play a rhythmic pattern. Clarinet and Bass Clarinet play a melodic line. Horns play a rhythmic pattern. Trombones play a rhythmic pattern. Harp plays a rhythmic pattern.
- Measure 271:** Tempo change to *Merkllich langsamer*. Flutes and Bassoon play a melodic line. Clarinet and Bass Clarinet play a melodic line. Horns play a melodic line. Trombones play a melodic line. Harp plays a melodic line.
- Measures 272-278:** The tempo remains *Merkllich langsamer*. The score continues with various melodic and rhythmic patterns for all instruments.

Nb. 99: Mahler, *Symphonie Nr. 6*, 2. Satz, T. 270-278 (Auszug)²³

Demzufolge wären im Nb. 99 die durch Pausen getrennten Sechzehntel konventionell vereinfacht als Achtelstaccati notiert. Die Instrumentalisten würden dann die Töne kürzer ausführen. Das ist aber im Kontext nicht erwünscht. Um Mißverständnisse zu vermeiden, differenziert Mahler – vor allem im „langsamer[en]“ Tempo – sehr sorgfältig: Nur die kürzesten Töne kennzeichnet er als Staccato (s. in der Originalpartitur den unmittelbaren Anschluß ab T. 279).

22 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 41.

23 © Copyright 2000 by C. F. Kahnt. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

3.3 Dynamik

3.3.1 Orchesterdecrecendo

Anlässlich eines „Probekonzert[es]“ im „März 1897“ beklagte sich Mahler über die Orchestermusiker, weil sie vor allem die Dynamikangaben nicht zu seiner Zufriedenheit umsetzten:²⁴

Die abscheulichen Unarten oder vielmehr Unvollkommenheiten, die ich noch bei jedem Orchester vorgefunden habe, daß sie die Zeichen nicht beobachten können und so gegen die heiligen Gesetze der Dynamik sowie des verborgenen innersten Rhythmus eines Werkes sündigen, waren mir auch hier nicht erspart. Wenn sie ein Crescendo sehen, werden sie schon forte und accelieren, beim Diminuendo gleich piano und ritardieren das Tempo.²⁵

Um bei Aufführungen seiner Werke solche Mißverständnisse zu vermeiden, entbindet Mahler die Instrumentalisten so weit wie möglich der Eigenverantwortung. Besonders an strukturell bedeutsamen Stellen instrumentiert er so, daß sich die dynamischen Nuancen nahezu von selbst einstellen. „Mahler vertraut seine Phrasen lieber dem ganzen Orchester als Instrument an als der Einzelstimme.“²⁶

Deshalb verzichten die Violoncelli (s. Nb. 3) auf das Phrasenende (in T. 45) und überlassen es den 2. Violinen allein, wengleich die beiden Streichergruppen zuvor im ‚absoluten Unisono‘ erklingen. Auf diese Weise gelingt das Decrescendo vorzüglich, ohne daß der Dirigent intervenieren müßte.

Ähnlich verfährt Mahler auch im Nb. 12: Wie bereits im Abschnitt 1.4 beschrieben, intonieren dort die zweiten Violinen (in T. 206-209) die Phrasenenden konsequent kürzer als die ersten.

Indes ist dieses Verfahren keineswegs auf Einzeltöne beschränkt. Vor allem bei längeren Phrasen kann es durchaus mehrere Töne umfassen (s. Nb. 126):

Bevor dort die Pauke thematisch den Tod verkündet, verklingt das übrige Instrumentarium „*morendo*“ (bis *pppp*). Die Oboe entlastet das Klangbild bereits ab T. 314,²⁷ während die klangschwächeren tiefen

24 NBL, S. 78.

25 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 78.

26 Sander WILKENS, *Revisionsbericht*, in: *Gustav Mahler. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band I*, S. XIII.

27 „Das tiefste Register“ der Oboe <b-f¹> „ist von erstaunlich massivem und dickem sowie etwas grobem Klangcharakter“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 3: Oboe*, S. 63.

Flöten die Kantilene fortsetzen.²⁸ Parallel transmittiert Mahler die Passage der 1. Violinen koinzident auf das 1. Fagott,²⁹ denn im auskomponierten Decrescendo schweigen die im Kontext klangstärkeren Streichergruppen noch vor den Bläsern.³⁰

Das Orchesterdecrescendo ist natürlich nicht nur bei Phrasenenden gebräuchlich, sondern auch bei melodisch irrelevanten Liegetönen (s. Nb. 10):

Über dem deszendenten Gruppensolo der Kontrabässe reduziert Mahler dort das Instrumentarium kontinuierlich („sekundäre Klangfläche“), bis ab Z. 12 ein neuer Abschnitt beginnt.

3.3.2 Relative Dynamik

Im konventionellen Orchestersatz gilt – unabhängig von dem unterschiedlichen ‚Dynamikpotential‘ der Instrumente – das Prinzip einheitlicher Dynamikangaben. In der Praxis muß der Dirigent jedoch bei Bedarf eigenverantwortlich intervenieren, die Bezeichnungen im Kontext notfalls differenzieren:

Im Nb. 100 würde er von den Hörnern und von den Trompeten, damit sie aus den Bläserakkorden (in T. 96/97+100/101) nicht hervorstechen, *f* statt *ff* verlangen. In Relation zu den Holzblasinstrumenten, die über ein geringeres ‚Dynamikpotential‘ verfügen, herrschte anderenfalls ein ‚Dynamikgefälle‘.

Doch wird es ganz von dem Instrumentator abhängen, die bestmögliche Gleichheit der Klänge zu erreichen. Er wird in verschiedenen schwierigen Fällen die Gleichheit der Klänge auf die Weise hervorbringen können, daß er die dynamischen Nuancen sorgfältig verteilt und den Holzbläsern, die schwächer als das Blech sind, einen höheren Grad dieser Nuancen zuteilt.³¹

Da Mahler sich grundsätzlich „nicht auf die Vernunft der Ausführenden“ verläßt,³² wählt er die Dynamik individuell („relative Dynamik“). Um Mißver-

28 „Im *untersten Register* von [...] [$\langle h-fis^1 \rangle$] sind die Töne der Flöte [...] etwas ‚hau-chig‘ und stumpf“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 2: Flöte*, S. 10.

29 „Man gebraucht nicht selten ein Verfahren, das darin besteht, daß man einen Satz oder eine Figur von einem Instrument auf ein anderes überträgt. Um die Teile solcher Sätze besser aneinander zu binden, läßt man die letzte Note jedes Teiles mit der ersten des nächsten zusammenfallen“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 119.

30 „Die langen *crescendi* erzielt man im Orchester durch stufenweise Vergrößerung der Zahl der Instrumente[...] [...]. Das *diminuendo* erreicht man auf umgekehrte Weise“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 124.

31 Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW (wie Fußnote 30), S. 104.

32 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 41.

ständnisse zu vermeiden, notiert er „dynamische Zeichen jeder Art in die Stimmen [...], damit die Hauptsache heraus-, die Begleitung zurücktritt“³³.

Nb. 100: Beethoven, *Symphonie Nr. 2*, 1. Satz, T. 95-101³⁴

Geradezu paradigmatisch erscheinen die Dynamikbezeichnungen im Nb. 14: Dort ordnet Mahler (bei Z. 17) den tiefen Flöten³⁵ und der Harfe³⁶ *p* zu. Der Kontrabaß und das Fagott werden hingegen *pp* gedrosselt, denn „das tiefere Instrument [ist] zumeist stärker und kräftiger“³⁷. Äußerst diskret (*ppp*)³⁸ pedalisieren den Satz die Klarinetten (im ‚absoluten Unisono‘ mit den Flöten).

Es ist bezeichnend, daß Mahler selbst (pointiert) von den „heiligen Gesetze[n] der Dynamik“³⁹ sprach.

33 Wie Fußnote 32.

34 © Copyright o. J. by Edition Peters. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

35 “The lower range has a warm, dark quality, but with little ability to penetrate” [„Der tiefere Bereich hat einen warmen, dunklen Klang, jedoch geringe Durchschlagsfähigkeit“; des Verfassers Übersetzung; Alfred BLATTER, *Instrumentation/Orchestration*, S. 85.

36 „Sie ist ein Instrument schwacher bis mittlerer Tonstärke“; Hermann ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, S. 236.

37 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 114.

38 Die Klarinette ist zu „eine[m] bis zur Grenze der Unhörbarkeit verhauchenden Pianissimo[...]“ fähig; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 4: Klarinette*, S. 121.

39 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 78.

3.3.3 Initialmarke

Am 16. März 1896 wohnte Natalie einer Orchesterprobe unter Mahlers Leitung bei. „Mahler klopfte während der Probe ab, weil ihm ein Piano zu un-deutlich gebracht wurde.“⁴⁰ Den Instrumentalisten sagte er:

Sie müssen den Eintritt etwas hervorheben, daß der Hörer darauf aufmerksam wird, als wollten Sie sagen: Gebt acht, das bin ich! Dann können Sie gleich wieder in der Tonstärke nachlassen.⁴¹

Dieser Kunstgriff ist keineswegs Mahlers Dirigiertätigkeit vorbehalten. Seine Partituren verraten bei näherer Hinsicht ähnliche Verfahren. Lineare Verläufe initiiert Mahler gelegentlich markant, damit sie von Anfang an ‚deutlich‘ hervortreten (‚Initialmarke‘). In der Praxis kristallisieren sich zwei unterschiedliche Methoden heraus:

Entweder wird die Passage (wie durch das Fagott im Nb. 2, durch die skordierte Solovioline im Nb. 13, durch die 2. Violinen im Nb. 79) eingangs durch ein ‚partielles Unisono‘ gestützt,

oder

die Passage wird (wie die Flöte im Nb. 17, die Baßklarinette im Nb. 26, das Horn im Nb. 45) zu Beginn lediglich dynamisch (z.B.: *sf*, *>*) intensiviert.

Wie im Kontext der angeführten Beispiele jeweils detailliert erläutert wird, sorgt die ‚Initialmarke‘ für größere Transparenz. In dieser Konsequenz war das Verfahren musikhistorisch⁴² unbekannt und zählt deshalb in Gustav Mahlers Klangwelt zu den originärsten Spezifika.⁴³

40 NBL, S. 46.

41 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 46.

42 Eines der wenigen frühen Beispiele findet sich im 2. Satz der sogenannten ‚kleinen‘ *g-moll-Symphonie* von Mozart (KV 183): Die motivisch relevanten ‚Parallelklänge‘ der Fagotte werden dort von Anfang an *fp* hervorgehoben.

43 Wilkens bezeichnet das (für Mahler personalspezifische) „überraschende Abbrechen von Stimmen“ als „Schnitttechnik“, die sich „am Taktstrich, jedoch nicht an der musikalischen Phrase“ orientiere; Sander WILKENS, *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie*, S. 131-132. Angesichts der in diesem Abschnitt erläuterten Partiturausschnitte wirkt jedoch der Begriff ‚Schnitttechnik‘ eher ‚mechanisch‘; er differenziert nicht zwischen den Erscheinungsformen (s. auch den Abschnitt 3.3.1). Wie das ‚partielle Unisono‘ zwischen den ersten und den zweiten Violinen im Nb. 12 zeigt (s. vor allem T. 209), sind abgekürzte Phrasenenden, anders als Wilkens behauptet, auch in der Taktmitte möglich. Offenbar geht es Mahler doch um die Gestaltung der Phrase!

3.4 Klang

3.4.1 Klangbreite

40 *poco rit.*

Sanft bewegt

1.2. Ob. *p*

1.2. Kl. *3 poco rit.* *p* *pp* *p*

1.2. Fag. *3* *p* *pp*

1. Horn *p* *p* *p* *p*

Trgl. *pp*

Glsp. *p*

Harfe *poco rit.* *mf* *p*

Nb. 101: Mahler, *Wenn mein Schatz Hochzeit macht* (1. GL), T. 40-47 (Auszug)⁴⁴

Die ‚Klangbreite‘ kennzeichnet den Ambitus eines Akkordes. Wenn der Akkord ausschließlich die Klangfarben des gleichen Instruments vereinigt, bevorzugt Mahler im Holzbläserapparat eine geringere ‚Klangbreite‘. Das entspricht durchaus bestehenden Konventionen:

Die Anwendung in Oktaven zweier Instrumente derselben Klangfarbe, z.B. 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten oder Fagotte, ist nicht zu verwerfen, aber auch nicht zu empfehlen, weil sie dabei in verschiedenen Registern spielen [...].⁴⁵

Deshalb sind ‚relative Unisoni‘ wie zwischen den Fagotten im Nb. 22 seltener. Da jedoch im Kontext das Tempo rasch ist, fallen die Klangfarbunterschiede zwischen den einzelnen Registern kaum auf.

44 © Copyright 1982 by Josef Weinberger. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

45 Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 57.

Die ‚Parallelklänge‘ zwischen den Klarinetten (s. Nb. 101) sind hingegen (ab Z. 3) bewußt ‚heterogen‘ konzipiert: Die Oberstimme erklingt im „leuchtende[n]“, die Unterstimme hingegen (unterhalb des notierten $\langle h^1 \rangle$) ausschließlich im matten Register (‚Tonglanz‘).⁴⁶

Eine größere ‚Klangbreite‘ zwischen gleichen Instrumenten gilt im Holzbläserapparat traditionell als unproblematisch, wenn die einzelnen Töne „von Streichern [arco] oder *pizzicat[o]* verdoppelt sind“⁴⁷, oder auch im ‚absoluten Unisono‘ mit anderen Bläsern erklingen. „[V]orzüglich“ sind sie (s. Nb. 101) „bei wiederholten Noten und bei ausgehaltenen“:⁴⁸

Das ‚autonome Orchesterpedal‘ der Oboen wird dort von der pendelnden Figur der Klarinetten überlagert. Die ‚Kreuzung‘⁴⁹ zwischen den Oboen und den Klarinetten ist durchaus konventionell:

Das bewährteste Verfahren, vierstimmige Harmonieakkorde[...] [...] zu besetzen, ist die kreuzweise⁵⁰ Gliederung in folgender Reihenfolge der Instrumente abwärts: [/] 1. Oboe[,] 1. Klarinette[,] 2. Oboe[,] 2. Klarinette[.]⁵¹

Die ‚Klangbreite‘ tendiert bei ‚primären Klangflächen‘ zur Expansion:

Paradigmatisch erscheinen die Anfangstakte der 1. *Symphonie*, in denen das $\langle A \rangle$ von „den Geigern zu höchst bis zu den Bässen zu tiefst“⁵² in sieben Oktavlagen erklingt (s. Nb. 49) – etwas Vergleichbares gab es in der Symphonik zuvor nicht.

3.4.2 Klangdichte

Die Klangdichte ist das Verhältnis zwischen der Anzahl der Töne und der ‚Klangbreite‘ und richtet sich (wie Rimsky-Korssakow ausführt) traditionell⁵³ nach der Intervallstruktur der Naturtonreihe:

46 „Das hohe Klarinetten-Register [notiert: $\langle h^1-g^3 \rangle$] ist [...] von besonders leuchtendem, silbernem Glanz und zugleich von füllig-runder Substanz“; Hans KUNTZ, *Die Instrumentation. Teil 4: Klarinette*, S. 129.

47 Wie Fußnote 45.

48 Wie Fußnote 45.

49 Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW (wie Fußnote 45), S. 82.

50 Die möglichen „Klanglagen“ sind „Schichtung, Überlappung, Kreuzung, Einrahmung“; Walter GIESELER, Luca LOMBARDI, Rolf-Dieter WEYER, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 162.

51 Hans KUNTZ, *Die Instrumentation. Teil 3: Oboe*, S. 77.

52 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 176.

53 „Instrumente, die klanglich als transparenter eingeschätzt werden, [...] sind bei der Ausführung enggelagerter tiefer Mehrklänge auch besser erträglich“; Wolfgang VOIGT, *Dissonanz und Klangfarbe*, S. 171-172.

[M]an wird daraus ersehen, daß die großen Intervalle der tiefen Lage zustehen und daß die enge Disposition ihre Anwendung mehr und mehr erreicht, je höher man kommt.⁵⁴

Tendenziell gilt dieser (eher traditionelle) Grundsatz (wie am Blechbläserpart im Nb. 127 paradigmatisch zu erkennen) auch in Mahlers Orchestersatz (vor allem dann, wenn die Stimmen primär homophon intendiert sind)⁵⁵. Bei näherer Hinsicht drängt sich aber auch der Verdacht auf, daß die Klangdichte bei Mahler zusätzlich von der Klangintensität abhängt: Die klangschwächeren Instrumentalfarben vertragen in der Regel eine engere ‚Peripherie‘ als die klangstärkeren. Mehrere Beispiele scheinen diese These zu bestätigen:

Die Violen im Nb. 10 sind durch Teilung genauso gedrosselt wie die Violinen im Nb. 11 und ertönen jeweils im engen Terzabstand *pp*; die klangschwachen tiefen Flöten dissonieren im Nb. 14 im Sekundabstand (*pp*), denen die Klarinetten im ‚absoluten Unisono‘ als ‚autonomes Orchesterpedal‘ (*ppp*) assistieren; typisch sind auch die jeweils geteilten 2. Violinen und die Violen im Nb. 39 im Terz- und Sekundabstand sowie die tiefen Flöten im Nb. 53, ferner die geteilten Streicher im Nb. 70 und im Nb. 87.

Im Kontext erlaubt die Detailanalyse darüber hinaus eine genauere Differenzierung: Sofern die Töne melodisch (oder zumindest motivisch) intendiert sind, basiert die höhere Klangdichte oft auf klangintensivierenden ‚Parallelklängen‘; die Melodielinie wird (s. Nb. 53) ‚schattiert‘ und dadurch ‚deutlich‘ konturiert. Melodisch irrelevante Töne hingegen werden (wie die ‚sekundäre Klangfläche‘ im Nb. 67 eindrucksvoll demonstriert) mittels Teilung gedrosselt.

Anders als traditionell üblich sind in Mahlers Orchestersatz offenbar auch in tieferen Regionen klangdichtere Akkordkombinationen möglich, wenn die einzelnen Töne jeweils über eine geringere Klangintensität verfügen – ein Phänomen, das bisher kaum Beachtung fand:

Deshalb erscheint im Nb. 39 die Naturtonreihe (in T. 97-98) förmlich ‚auf den Kopf gestellt‘: In den geteilten 1. Violinen erklingt die Oktave (<g¹-g²>) im ‚absoluten Unisono‘ mit der Harfe; die Posaunen hingegen intonieren in der Tiefe *pp* die kleineren Intervalle (<G-B-d-g>).

Diese neuartige Ästhetik mußte zwangsläufig die Kritik des Komponisten Rimsky-Korssakow ernten, der im Jahr 1907 in St. Petersburg „[u]nter den

54 Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 75.

55 „Wenn die gute Stimmführung es erfordert, daß die obere Stimme von den übrigen des Akkords sich entfernen soll [...], so ist das kein Anlaß zu Bedenken“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW (wie Fußnote 54), S. 76.

Zuhörern“ eines Konzertes unter Mahlers Leitung saß: Er „verurteilte“ Mahlers *Fünfte* „als bar jeden Geschmacks und Talents, mißbilligte die Instrumentation als ›außerordentlich roh und schwerfällig‹“.⁵⁶

3.4.3 Reguläre und irreguläre Disposition

Traditionell hängt der orchestrale Klangaufbau vor allem von dem ‚Dynamikpotential‘ der Instrumentalfarben ab: Die klangschwächeren Instrumentalfarben erklingen höher als die klangstärkeren (‚reguläre Disposition‘).

Auch die Partitur ist größtenteils nach diesem Prinzip konzipiert. Innerhalb eines Apparats ist aber für die Notation vor allem die Tonhöhe entscheidend, wenngleich es durchaus Ausnahmen gibt: Obwohl z.B. der Tonumfang der Hörner tiefer liegt, werden sie im Blechbläserapparat über den Trompeten notiert⁵⁷ – offenbar deswegen, weil die Hörner aufgrund der ‚Klangverwandtschaft‘ ihrer ‚mittleren Töne‘ mit ‚denjenigen des Fagotts‘ als ‚Übergang von den Holz- zu den Blechinstrumenten gelten.“⁵⁸

Da die Streichinstrumente (in der Gruppe) dynamisch potenter sind, operieren sie ‚regulär‘ tiefer als die Holzblasinstrumente. Unspektakulär ist es, wenn das ‚Dynamikgefälle‘ bei einer ‚irregulären Disposition‘ durch ‚absolute Unisoni‘ mit dynamisch potenteren Instrumentalfarben kompensiert wird. Dieses Verfahren entspricht durchaus bestehenden Konventionen:

In Relation zu den 1. Violinen sind die Klarinetten (im Nb. 45) zwar ‚irregulär‘ disponiert, jedoch mit den Streicherpizzikati im Einklang gekoppelt.

Soll hingegen die klangschwächere Instrumentalfarbe trotz ‚irregulärer Disposition‘ allein bestehen, herrschen im Orchestersatz besondere Bedingungen. Wenn sie nicht eingehalten werden, geht es (wie im Nb. 3) auf Kosten der Transparenz:

Die tiefen Klarinetten wirken ab T. 47 (unter den klangintensiven hohen Celli) zu undeutlich, weil vor allem das Orchesterpedal der 2. Violinen dominant ist. Wie im Abschnitt 1.1 ausführlich erörtert wurde, ließe sich jedoch durch ein paar Modifikationen Abhilfe schaffen. In

56 Henry-Louis de LA GRANGE und Günther WEIß, in: GMBA, S. 350.

57 “The horns, while certainly not the highest-pitched family among the brasses, are traditionally placed above the other brasses *in orchestra scores*” [„Obwohl sie unter den Blechbläsern natürlich nicht am höchsten reichen, sind die Hörner traditionell *in den Orchesterpartituren* oberhalb der anderen plazierte“; des Verfassers Übersetzung]; Alfred BLATTER, *Instrumentation/Orchestration*, S. 2.

58 Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 27.

dem der ‚Feinmalerei‘ verpflichteten Satztypus sind pedalisierende Liegetöne ohnehin untypisch.

Problematisch erscheint auch der Ausschnitt aus dem 1. Satz der 5. *Symphonie* Beethovens (s. Nb. 8):

Dort ertönen (ab T. 315) unterhalb des ‚unvollständigen‘ Streicherapparats zwei Fagotte. Obwohl in der klassischen Aufführungspraxis kleinere Streichergruppen üblich waren als in der romantischen,⁵⁹ herrscht im Klangbild ein ‚Dynamikgefälle‘: Die Fagotte sind im Orchestersatz unterhalb der Streicher grundsätzlich nicht tragfähig.

Überaus instruktiv sind hingegen Nb. 16, Nb. 53 und Nb. 54, weil dort das ‚Dynamikgefälle‘ kompensiert wird:

Unter den („mit Dämpfer“ oder am „Griffbrett“ gedrosselten bzw. oft durch Teilung geschwächten) 1. Violinen sind die ‚irregulär‘ disponierten Flöten mittels ‚Parallelklängen‘ intensiviert. Im Nb. 16 verschaffen dem Flötenpart zusätzlich die Trillerornamente ein eigenständiges Profil.

3.5 Harmonik

3.5.1 Signaldissonanzen

3.5.1.1 Der ‚Siebenklang‘ in der *Zweiten*

Während ich mir alle Mühe gebe, Härten immer mehr zu vermeiden, ja noch nachträglich auszumerzen, soviel ich kann [...], erfindet er [Richard Strauss] Mißtönendes um seiner selbst willen, nur um aufzufallen und pikant zu sein.⁶⁰

So äußerte sich Mahler über eine klanglich auffällige Passage aus dem 1. Satz seiner 2. *Symphonie* gegenüber Natalie, nachdem Guido Adler von den Reaktionen Mucks, Strauss’ und Kienzls bei einer Aufführung berichtet hatte:

[D]er erste schüttelte sich vor Lachen, Kienzl war ergriffen und Strauß [!] rief, daß ihm daran ein neues Licht aufging – das er auch[...] [...] sich in seinen neuen Werken sehr zunutze gemacht hat, nur mit dem Unterschied, daß er die Kakophonie, die bei Mahler durch die strenge Polyphonie bedingt wird, ohne Not aus purem Gefallen an Ausgefallenen anwendet.⁶¹

59 Das klassische Streichorchester ist „ungefähr im Verhältnis 6, 6, 4, 3, 2“ besetzt; Hermann ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, S. 30.

60 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 169.

61 NBL, S. 169.

Bei jener Passage aus Mahlers *Zweiter* handelt es sich vermutlich um die „hartnäckig dissonierende Fortissimostelle der Blechbläsergruppe“⁶² (ab Z. 20 des 1. Satzes). Diesen geradezu „katastrophenähnlichen Höhepunkt“ am Ende der „2. Durchführung“ exponiert Mahler über mehrere Takte,⁶³ die Strauss einst zu wahrhaft enthusiastischen Worten veranlaßten.⁶⁴

Nb. 102: Mahler, *Symphonie Nr. 2*, 1. Satz, T. 325-329 (Auszug)⁶⁵

Die dissonant übersteigerte Kadenzpassage (s. T. 325-328 im Nb. 102) fungiert als signifikantes ‚Scharnier‘ zur ‚Reprise‘⁶⁶. Die Harmonik ist überaus komplex und wurde bisher kaum eingehend analysiert: Der Dominantrahmen aus kombiniertem Orgelpunkt und Halteton (<g-g²>) umschließt zunächst (in T. 325-326) den doppeldominantischen verminderten Septakkord, der sich (in T. 327) in den (vollständigen) Dominantseptnonenakkord mit zusätzlichem Quartsextvorhalt ‚ergießt‘. Unkonventionell erscheint, daß der Quartvorhalt >C< und sein Auflösungsston >H< – vor der regulären Auflösung in T. 328 – (im Nonenabstand) simultan erschallen (‚Siebenklang‘)! Der Sextvorhalt mündet im Anschluß nicht in die Quint, sondern verharrt auch in T. 328 – analog zum sogenannten ‚Chopin-Akkord‘.

62 Wilhelm KIENZL, *Meine Lebenswanderung*, S. 143, zitiert nach Herta und Kurt BLAUKOPF, *Gustav Mahler*, S. 106.

63 Floros III, S. 54.

64 „Glauben Sie mir, es gibt keine Grenzen des musikalischen Ausdrucks!“; Richard Strauss, zitiert nach Wilhelm KIENZL (wie Fußnote 62).

65 © Copyright 1971 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

66 Floros III, S. 54.

Unmittelbar vor der „Reprise“⁶⁷ markieren die ‚Signaldissonanz‘⁶⁸ (in T. 327) zusätzlich die Hörner. Exzessiv crescendieren sie (wie auch die übrigen Blechbläser) bis zum Repriseneintritt.

3.5.1.2 Der ‚Neunklang‘ in der *Zehnten*

Weitaus komplexer erscheint der berühmte ‚Neunklang‘ im Kopfsatz der *10. Symphonie*. Eine überzeugende funktionstheoretische Deutung dieses Akkordes gelang in der Forschung bisher nicht: Constantin Floros nahm zwar einen ‚erweiterte[n] Dominanttredezimakkord auf *cis*‘ an, schränkte aber zugleich ein, „daß Mahler sich hier bis an die Schwelle der Atonalität vorwag[e]“;⁶⁹ Jörg Rothkamm behauptete sogar, daß hier „der traditionelle funktionsharmonische Rahmen ganz eindeutig gesprengt“ würde.⁷⁰ Bei genauerer Hinsicht gelingt indes im Kontext durchaus eine plausible Deutung, denn für Mahler galt stets der Grundsatz: „Nur an seinem Platze, im organischen Zusammenhang mit dem Ganzen und im harmonischen Verhältnisse zu allen Teilen darf alles und jenes dastehen.“⁷¹

Den ‚Neunklang‘ notiert Mahler (in T. 206+208) als Verschränkung zweier Septnonenakkorde auf den Grundtönen >Cis< und >F< (deswegen erscheint im Originalnotentext >F< statt >Eis<)⁷². Es liegt also nahe, die harmonische Analyse (wie im Nb. 103 schematisch visualisiert) ‚bizentrisch‘⁷³ zu gestalten.⁷⁴ Der Dominantseptnonenakkord des Tonzentrums ‚Fis‘ (>Cis-Eis-Gis-H-D<) und jener des Tonzentrums ‚B‘ (>F-A-C-Es-G<) prallen in dem ‚Neunklang‘ simultan auf-

67 Floros III, S. 54.

68 „[E]in ungewöhnlich dissonanter Akkord mit Signalwirkung“; Altug ÜNLÜ, *Frédéric Chopins Ballade g-Moll op. 23 und ihr Stellenwert im zyklischen Zusammenhang – eine Strukturanalyse*, in: *Musik als Lebensprogramm. Festschrift für Constantin Floros zum 70. Geburtstag*, S. 51.

69 Floros II, S. 305.

70 Jörg ROTHKAMM, *Gustav Mahlers Zehnte Symphonie*, S. 106.

71 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 64.

72 In Fußnote 125 seiner Untersuchung bemerkt Rothkamm zu Recht, daß die von Floros, Bergquist und Bruns unterstellte ‚Terzschichtung auf >Cis<‘ „auf der enharmonischen Umdeutung des *f* in ein *cis*“ beruht; Jörg ROTHKAMM (wie Fußnote 70), S. 107.

73 Der Begriff ‚Bizentrik‘ ist von dem Begriff ‚Polyzentrik‘ abgeleitet, der auf Schultz zurückgeht; Wolfgang-Andreas SCHULTZ, *Polyzentrik als Problem der Musiktheorie*, in: *Melodie und Harmonie. Festschrift für Christoph Hohlfeld zum 80. Geburtstag*, S. 165.

74 Aufgrund seiner Terzschichtung wirkt der ‚Neunklang‘ als Vorläufer des ‚Zwölftonterzakkorde[s]‘ der ‚Variante II‘; siehe hierzu: Peter PETERSEN, *Zu einigen Spezifika der Dodekaphonie im Schaffen Alban Bergs*, S. 176. (Vgl. auch Fußnote 84.)

einander. Jeder von ihnen wird aber separat aufgelöst: Denjenigen auf >F< überführt Mahler – im unmittelbaren Anschluß (in T. 213) – trugschlüssig in den Ges-Dur-Dreiklang, den er (enharmonisch äquivalent) als Fis-Dur notiert,⁷⁵ den anderen auf >Cis< hingegen löst er endgültig (in T. 220) – erst nach der ausgedehnten dominantischen Orgelpunktpassage – regulär zur Tonika Fis-Dur auf. Die beiden unterschiedlichen harmonischen Stränge des ‚Neunklangs‘ werden also (durch den beschriebenen Kunstgriff) im kadenzierenden Dominantquartsextakkord (in T. 213) vereinigt!⁷⁶

Formal markiert der ‚Neunklang‘ als ‚Signaldissonanz‘⁷⁷ den Übergang zur ‚Koda‘⁷⁸, semantisch verweist er auf „die biographischen Umstände“⁷⁹.

T. 206 und T. 208 T. 213

B: D⁷ tG

Fis: D⁷ D⁴

Nb. 103: ‚Bizentrisches‘ Harmonieschema des ‚Neunklangs‘ im Kontext

(Analog ist auch der ‚Achtklang‘ unmittelbar zuvor in T. 205 funktional ‚bizentrisch‘ zu deuten: Der einzige Unterschied besteht darin, daß die Dominante auf >F< noch die None entbehrt. Hingegen ist diejenige auf >Cis< bereits vollständig ausgeprägt.)

Harmonisch durchaus interessant ist der Übergang in die ‚Neunklangpassage‘:

- 75 Constantin Floros bemerkt zu Recht: „Das *a* der Trompete wäre als Leitton zum *ais*, dem Anfangston des Hauptthemas, aufzufassen“; Floros II, S. 305.
- 76 Entgegen Rothkamms Behauptung ist es offenbar möglich, „den Gesamtzusammenhang [...] funktional zu deuten“; Jörg ROTHKAMM (wie Fußnote 70), S. 107.
- 77 Wie Fußnote 68.
- 78 Floros III, S. 300.
- 79 Jörg ROTHKAMM (wie Fußnote 70), S. 108.

Da Mahler bis unmittelbar vor Z. 29 sechs General-B-Vorzeichen notiert, könnte der Akkord (>Gis-H-D-F<) unterhalb des Haltetons >A< (in T. 203) – in seiner enharmonischen Äquivalenz (>As-Ces-D-F<)⁸⁰ – vorerst als verkürzter Dominantseptnonenakkord auf >B< gedeutet werden:⁸¹ Während er im unmittelbaren Anschluß (in T. 204) mit dem neuen Grundton >Cis< nach Fis-Dur umschwenkt, wird der ursprüngliche Halteton >A< in den (oben beschriebenen) ‚bizentrischen‘ harmonischen Rahmen (als Dominanterz über dem >F<) integriert. Vor diesem Hintergrund erweist sich die ‚Neunklangpassage‘ (ab T. 203) als ein (enharmonisch-)modulatorischer Übergang.

Floros konstatiert in dem „Choral (T. 194-199)“, der dem ‚Neunklang‘ vorausgeht, „eine orgelhafte Klangfülle“, die er auf die „gekonnte[...] Instrumentation“ zurückführt.⁸² Das gilt aber auch für die ‚Neunklangpassage‘:

Indem Mahler die Terzschichtung⁸³ wählt,⁸⁴ erreicht er eine große ‚Klangdichte‘, die förmlich an die Mixturklänge der Orgel erinnert. Die Tuba und die Posaunen reflektieren ab T. 204 – blockartig eine Oktave unterhalb der Hörner – (im ‚absoluten Unisono‘ mit den vierfach geteilten Celli) die harmonisch bedeutsamen Töne (<Gis-H-d-f>).⁸⁵ In T. 208 verzichtet Mahler auf die (gestopften) Hörner.

3.5.2 Bitonale und ‚bifunktionale‘ Wendungen

Gelegentlich gibt es in Mahlers Orchestersatz bitonale und sogar auch ‚bifunktionale‘ Wendungen. Da Mahler in der Regel bemüht ist, klangliche ‚Härten [...] zu vermeiden,‘⁸⁶ gestaltet er die Instrumentation solcher Passagen besonders sorgfältig.

80 All diese Töne sind zuvor (in T. 202) präsent! Ihre enharmonische Äquivalenz färben (in T. 203) die gestopften Hörner signifikant.

81 Rothkamm nimmt einen „verkürzten E-Dur-Septnonenakkord“ an, der allerdings im harmonischen Kontext keine Funktion erfüllt; Jörg ROTHKAMM (wie Fußnote 70), S. 108.

82 Floros III, S. 301.

83 Die Terzschichtung ist die klanglich mildeste Disposition, die Mahler deshalb bevorzugt, weil er „Härten [...] zu vermeiden“ sucht; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 169. Auch der ‚Siebenklang‘ im Nb. 102 ist in Terzen geschichtet!

84 Der von Petersen definierte „2. Zwölftonterzakkord“ (abzüglich >Fis-Ais-E<) entpuppt sich als ein direkter Nachfolger des ‚Neunklangs‘; siehe hierzu: Peter PETERSEN, *Alban Berg. Wozzeck*, S. 103. (Vgl. auch Fußnote 74.)

85 Deshalb erklingt unmittelbar über dem Baßton <Cis> (abweichend von dem Prinzip der Terzschichtung) zunächst die Quinte <Gis>!

86 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 169.

Allgemein gilt der Grundsatz: Je stärker die einzelnen Stimmen farblich kontrastieren, desto milder wirken klanglich ihre dissonanten Konfrontationen.⁸⁷ Darüber hinaus ist aber u.a. auch die Dynamik entscheidend.

Im Nb. 62 – zu Beginn des 2. Satzes der 4. *Symphonie* – kommt es zwischen dem Horn und zwischen dem Holzbläserapparat zu bitonalen Korrespondenzen:⁸⁸ Während das Horn von Anfang an *p* bläst, setzen die Holzbläser dezent *pp* ein. Die Hornkantilene entfaltet sich dadurch ungestört („Primat der Melodie“), und die dissonanten Relationen fallen kaum auf.

Im Nb. 1 prallen die Tonika (g-moll) und die Dominante (in T. 18) ‚bifunktional‘ simultan aufeinander. Dort mildert vor allem der Gegensatz der Klangfarben die Dissonanzen deutlich: Zwischen der Singstimme und zwischen der Trompetengruppe herrscht ein großer ‚Kontrast‘. Zudem stakkatieren die Trompeten und gestalten die Begleitung äußerst durchsichtig.

3.5.3 Septakkorde

Selbst die Dissonanzbehandlung bei tradierten Akkorden kann – vor allem in transparenten Passagen – besondere Bedeutung erlangen. Relevant ist stets, wie weit die dissonierenden Töne voneinander entfernt sind: Es ist grundsätzlich möglich, „die Dissonanzen durch weite Auseinanderlegung der einzelnen Akkordtöne zu mildern.“⁸⁹ (Bei kompakten Mehrklängen entschärft Mahler die Dissonanzen hauptsächlich durch Terzschichtung; siehe Fußnote 83.)

Im Nb. 1 ist der Dominantseptakkord in der Trompetengruppe (in T. 17) so gelagert, daß die Oberstimmen im Sekundabstand dissonieren. Da das übrige Instrumentarium abrupt schweigt, wirkt die Stelle (im ‚absoluten Kontrast‘) durchaus auffällig. Die ‚Identität‘ der Klangfarben verschärft das Klangbild zusätzlich. Im Kontext gilt die exponierte Dissonanz den Worten: „Ach Bruder, jetzt bin ich geschossen“.

Ähnlich ist auch der Dominantseptakkord im Nb. 14 konzipiert:

Dort dissonieren (ab Z. 17) zwei Flöten zwischen den Oberstimmen (klangidentisch) im Sekundabstand und stechen deshalb aus dem Klangbild hervor. Sie trüben die Stimmung merklich und scheinen die

⁸⁷ „Die allgemeine Feststellung einiger Instrumentationslehren, daß dissonante Durchgänge durch verschiedenartige Klangfarben gemildert erscheinen, müßte [...] differenziert [...] werden, denn es kommt [...] darauf an, welche gleichartigen Klangfarben mit verschiedenartigen Kombinationen verglichen werden“; Wolfgang VOIGT, *Dissonanz und Klangfarbe*, S. 199.

⁸⁸ Walter GIESELER, *Komposition im 20. Jahrhundert*, S. 16.

⁸⁹ Arnold SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, S. 499.

Antwort auf die Frage der Singstimme vorwegzunehmen: „Nun fängt auch mein Glück wohl an?“

Sowohl im Nb. 1 als auch im Nb. 14 findet die Sekunddissonanz mittels Repetitionen Beachtung („Deutlichkeit“). Das Phänomen fiel indes als Einzelercheinung wohl kaum auf.

3.6 Form

3.6.1 Formaufbau und Klangstärke

zu 2. immer mit Verstärkung bis zum Schluss
 zu 2. *ff* mit aufwärts gerichtetem Schalltrichter. *mf*
 zu 2. *ff* mit gehobenem Schalltrichter. *mf*
 zu 2. *ff*
 zu 2. *ff* volles Werk
 Pesante (♩ wie früher die ♩)
 Etwas schneller
 Etwas schneller
 Sopr. Solo mit Chor.
 Alt Solo mit Chor.
 Mit Chor.
 48

ben. Auf - er - stehn, ja auf - er - stehn wirst du, mein Herz, in ei - nem Nu! Was du ge.
 ben. Auf - er - stehn, ja auf - er - stehn wirst du, mein Herz, in ei - nem Nu! Was du ge.
 ben. Auf - er - stehn, ja auf - er - stehn wirst du, mein Herz, in ei - nem Nu! Was du ge.
 ben. Auf - er - stehn, ja auf - er - stehn wirst du, mein Herz, in ei - nem Nu! Was du ge.

Nb. 104: Mahler, *Symphonie Nr. 2*, 5. Satz, T. 710-720 (Auszug)⁹⁰

Über den Schluß seiner 2. *Symphonie* äußerte Mahler gegenüber Natalie:

90 © Copyright 1971 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Es ist mir diesmal erst so recht zum Bewußtsein gekommen, welch ungeheure Tonwellen es sind, die sich da entfesseln und die einen erschlagen würden, wenn die Steigerung keine so allmähliche, immer von neuem anhebende, und wenn sie nicht innerlich so gegründet wäre, daß sie das Ohr als höchste Befriedigung geradezu fordert. Wenn man jemandem sagte, die stärksten Stellen im ersten Satz seien nur ein schwaches Kind gegen jene im letzten, so würde er für sein Trommelfell fürchten. [/] Von welcher Wichtigkeit ein weises Maßhalten bei einem solchen Werke ist, stellt sich nur derjenige vor, der Anordnung und Aufbau desselben übersieht. Welche Wirkung hätte ich mit Chor und Orgel erreichen können, wenn ich mit ihnen früher eingesetzt hätte! Aber ich wollte mir das für den Gipfelpunkt aufsparen [...].⁹¹

The image shows a page of a musical score for Gustav Mahler's Symphony No. 1, 4th movement, measures 657-666. The score is for a full orchestra and includes parts for Horns, Trumpets, Trombones, Percussion, Violins, Viola, Cello, and Bass. The section is titled "Pesante" and "Triumphal Pesante (Nicht eilen)". It features complex rhythmic patterns, including triplets and accents, and dynamic markings such as "fp", "ff", "f", "cresc.", and "sempre ff". The tempo is marked "Nicht eilen" and the time signature is 3/4. The score is numbered 56 at the beginning of the section.

Nb. 105: Mahler, *Symphonie Nr. 1*, 4. Satz, T. 657-666 (Auszug)⁹²

Aus Mahlers Ausführungen geht hervor, daß die Instrumentation und die formale Gestalt seiner Werke interdependent sind.⁹³ Wie (im Abschnitt 2.2.2.7)

91 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 170.

92 © Copyright 1967 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

bereits anhand des 3. Satzes seiner *1. Symphonie* paradigmatisch erörtert wurde, exponiert er den Höhepunkt signifikant, indem er den Orchesterklang unmittelbar zuvor dezimiert. Formal charakteristisch erscheinen auch die für Mahler typischen amorphen Einleitungen jeweils zum 3. Satz der *Zweiten* und der *Siebten*. Daß die beiden Passagen geradezu verblüffende Gemeinsamkeiten offenbaren und daß die für Mahlers Orchestersatz überaus charakteristischen ‚primären Klangflächen‘ u.a. eine formale Funktion erfüllen, wurde (unter 2.3.2.5 und 3.11.2) eingehend besprochen. Aber auch im Detail wirkt die Instrumentation durchaus formstrukturierend.

Im Nb. 13 markiert z.B. die skordierte Solovioline mit ihrem charakteristischen Kolorit den Vorder- und Nachsatz einer Periode; im *Trauermarsch* der *Fünften* (s. Nb. 5 und Nb. 126) bildet das ‚absolute‘ Paukensolo den „Übergang“ vom „Hauptsatz“ zum „Trio II“.⁹⁴

Handelt es sich hingegen bei der formal signifikanten Stelle – in dem oben angeführten Zitat von Mahler selbst so bezeichnet – um einen absoluten „Gipfelpunkt“⁹⁵, gelten besondere Konditionen:

Im 5. Satz der *2. Symphonie* wird der Schluß „mit Verstärkung“ der dynamisch potenteren Instrumente und „mit gehobenem Schalltrichter“ „Pesante“ übersteigert (s. Nb. 104). Die Orgel mobilisiert ihr „volles Werk“ *ff*, die Streicher verdichten den Satz durch Tremoli, der Chor intoniert „[m]it voller Kraft“ *fff*.

Ähnlich vehement wirkt auch der Schluß der *Ersten*. In der Partitur lautet eine Anmerkung unmittelbar vor Z. 56:

Von hier an [...] bis zum Schluss ist es empfehlenswerth[,] die Hörner so lange zu verstärken, bis der hymnenartige, alles übertönende Choral die nöthige Klangfülle hat. Alle Hornisten stehen auf, um die möglichst grösste Schallkraft zu erzielen. Eventuell müßte[n] auch eine Trompete und eine Posaune herangezogen werden.

Bei Z. 56 heißt es ferner: „Die Hörner Alles, auch die Trompeten übertönen!“ In der Tat war „eine [...] Verstärkung für den *Schluß*,choral‘ der *Hörner*“ Mahler „von *äußerster* Wichtigkeit“. Nur „im schlimmsten Falle“ empfahl er jedoch, „eine *Extra-Trompete* und *Extra-Posaune*“ zu „benutzen.“⁹⁶

93 „Die formale Funktion der Instrumentation stellt eine Basis für orchestrales Komponieren dar und wurde von Beginn planvollen Instrumentierens an entsprechend genutzt“; Peter JOST, *Instrumentation*, S. 103.

94 Floros III, S. 136.

95 Wie Fußnote 91.

96 Gustav Mahler an Franz Schalk [undatiert, Wien, Februar 1898], GMUB, Nr. 2, S. 161.

Wie auch am Schluß der 2. *Symphonie* ist der laut Partiturvermerk „[t]riumphal[e]“ „Gipfelpunkt“⁹⁷ der *Ersten* (s. Nb. 105) mit „Pesante“⁹⁸ überschrieben, und neben den analog durch Verstärkung dynamisch übersteigerten Blechbläsern tremolieren die Streicher ebenso heftig wie im Nb. 104.

Die Parallelen offenbaren, daß die Instrumentation an der Klangwirkung signifikanter Momente sowie exzessiver Steigerungen maßgeblich beteiligt ist. Insbesondere bei längeren Spannungsbögen und krönenden Höhepunkten ergreift Mahler spezielle, teilweise auch unkonventionelle Maßnahmen.

3.6.2 Formübergänge

3.6.2.1 Fanfare

Anläßlich der Aufführung seiner 2. *Symphonie* am 2. April 1903 in Düsseldorf schreibt Mahler an den städtischen Musikdirektor Julius Buths:

Ich habe bisher beobachtet, daß es unmöglich ist, eine unerträgliche Störung zu vermeiden, wenn sich die Chorsänger zu ihrem Eintritt erheben, wie dies gewöhnlich zu geschehen pflegt. Die Aufmerksamkeit wird durch die Trompetenfanfaren⁹⁸ aufs höchste gespannt, und nun soll der mysteriöse Klang der menschlichen Stimmen [...] überraschend wirken.⁹⁹

30 Quasi Allegro

1. Trmp. in F
2. Trmp. in F
3. Trmp. in F
4. Trmp. in F
Pauke.

In weiter Entfernung.

1. Fl.
1. Picc.

Im Orchester.

Viel näher und stärker
schnell und schmetternd
Viel näher und stärker (Rechts)
Viel näher und stärker (Links)
nicht ritenuto
lang
lang
f
pp
Langsam nicht schleppen
pp
(wie eine Vogelstimme)

Nb. 106: Mahler, *Symphonie Nr. 2*, 5. Satz, T. 455-459 100

97 Wie Fußnote 91.

98 „Von Bruckner [...] übernimmt G. Mahler [...] die kurzen, fanfarenartigen Motive“; Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, S. 105.

99 Gustav Mahler an Julius Buths [Wien, 25.03.1903], GMB, Nr. 315, S. 302.

100 © Copyright 1971 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Mahlers Ausführungen deuten darauf hin, daß die (Trompeten-)Fanfaren signalhaft sind und deshalb formale Übergänge markieren bzw. ankündigen können. Es ist bezeichnend, daß Mahler diese Stelle aus dem 5. Satz seiner *Zweiten* ursprünglich „*Der große Appell*“ apostrophierte.¹⁰¹

Wie aus dem Nb. 106 ersichtlich, kooperieren dort vier Trompeten. Da sie zum Teil „*schnell und schmetternd*“ blasen, ist ihr Kolorit besonders auffällig.¹⁰² Das übrige Instrumentarium schweigt größtenteils: Im ‚absoluten Kontrast‘ exponieren die Fanfaren formal die „*varierte Reprise*“¹⁰³.

The image displays a page of a musical score for Mahler's Symphony No. 4, 1st Movement, measures 228-232. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: 1.2. Fl. (Flutes), 3.4. Fl. (Flutes), 1. Cl. in A (Clarinet in A), 1.2. Fag. (Bassoons), Ctrfag. (Contrabassoon), 1.3. Horn in F (Horn in F), 2.4. Horn in F (Horn in F), 1. Trp. in F (Trumpet in F), 2.3. Trp. in F (Trumpet in F), Sch. (Saxophone), 1. Vl. (Violin), 2. Vl. (Violin), and Cb. (Cello). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, dim., pp, ppp, f). Performance instructions like 'Solo', 'zu 2', and 'mit Dämpfer' are also present. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Nb. 107: Mahler, *Symphonie Nr. 4*, 1. Satz, T. 228-232 104

101 „*Der große Appell*“ beginnt bei „Z. 29“; Floros III, S. 67.

102 Wegen der „geringe[n] Tiefe des Kessels[...] wird der Atem des Spielers vor dem Eindringen in das Rohr des Instrumentes stark gestaut“. „Im *f* und *ff*“ muß „diese Stauwirkung mit besonderer Kraft des Atems überw[u]nden“ werden. Dadurch entsteht das „sogenannte ‚*Schmettern*‘“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 7: Trompete*, S. 514.

103 Floros III, S. 66.

104 © Copyright 1963 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Natalie berichtet, daß Mahler zum 1. Satz seiner *Vierten* eine bemerkenswerte Analogie sah: „Auch daß eine Art ‚kleiner Appell‘ (als Seitenstück zum großen im letzten Satz der *Zweiten*) darin vorkomme, verriet er“¹⁰⁵ ihr:

Wo die Verwirrung und das Gedränge der erst geordnet ausgezogenen Truppen zu arg wird, versammelt sie ein Machtruf des Kommandanten mit einem Schlage wieder zur alten Ordnung unter seine Fahne.¹⁰⁶

Die im Nb. 107 partiell visualisierte „Fanfare der Trompeten und der Hörner“ ist in der Tat von geradezu ‚strategischem‘ Format. Sie „koinzidiert“ „mit dem [...] verschleierten Eintritt der Reprise“.¹⁰⁷ Mahler selbst bedachte ihn einst prophetisch: „[W]ie kunstvoll der ist, darauf werden sie erst später kommen“¹⁰⁸.

Formal signifikant erscheinen die Fanfaren auch in der Introduction der *1. Symphonie*. Sie fungieren an den mit „*Più mosso*“ überschriebenen Stellen als „Weckruf“ für die „schlafende[...] Natur“ und gliedern den Satz recht übersichtlich (s. die Originalpartitur). Mahler vertraut dort die Fanfaren nicht nur den Trompeten an, sondern auch den Klarinetten.¹⁰⁹

3.6.2.2 Harfenglissando

Bei näherer Hinsicht fällt in Mahlers Partituren auf, daß an formalen Schnittstellen oft Harfenglissandi stehen. In schneller¹¹⁰ Folge verschmelzen resonante¹¹¹ Töne der Harfe zu einem signifikanten Kolorit und ermöglichen weiche Übergänge. Dieses Verfahren wendet Mahler so häufig an, daß es als personalstilistisch gelten kann.

Im 4. Satz der *Sechsten* initiiert das Harfenglissando paradigmatisch den eigentümlichen „Leitrhythmus“ und das „Dur-Moll-Siegel“.¹¹² Die diatonische „G-Dur“-Skala (s. Nb. 108) wirkt „dekorativ“¹¹³: „Die

105 NBL, S. 164.

106 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 164.

107 Floros III, S. 115.

108 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 202.

109 Floros III, S. 29-30.

110 „Das *glissando* klingt desto stärker, je rascher es ausgeführt wird“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 33.

111 „Von ganz besonderer Bedeutung für die klangliche und spieltechnische Behandlung der Harfe sind der starke Nachklang und die erhebliche Resonanzfähigkeit ihrer Saiten“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 11: Harfe*, S. 1126.

112 Floros III, S. 178.

113 „Diejenigen Verfahren der Orchestration, welche auf einigen Unvollkommenheiten des Ohres und dessen Empfangseigenschaften beruhen, nenne ich dekorative“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 128.

Klangkonfusion [...] hat [...] keine störende Wirkung, jedoch ist ein sofortiges Abdämpfen nach der Ausführung unerlässlich.“¹¹⁴ Deshalb verlangt Mahler in T. 65 unmißverständlich Pausen.

107

Nb. 108: Mahler, *Symphonie Nr. 6*, 4. Satz, T. 58-67 (Auszug)¹¹⁵

Auch im 1. Satz der *Dritten* nimmt das Harfenglissando formal einen hohen Stellenwert ein:

Dort markiert es (in T. 857) den „gespannte[n] Höhepunkt[...] als Vorgriff auf das Finale“¹¹⁶. Wie im Nb. 109 deutlich zu erkennen, stützen das Glissando partiell auch die Violinen und die Violen.

Im Schlußsatz der *Zweiten* hingegen leitet es *pp* die „4. Textstrophe“¹¹⁷ ein (s. Nb. 123). „Der 1. Ton“ ist (in T. 617) laut Mahlers Partituranweisung – analog zu den Singstimmen (>) – „stark zu betonen“.

114 Hans KUNTZ (wie Fußnote 111), S. 1135.

115 © Copyright 2000 by C. F. Kahnt. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

116 Floros III, S. 86.

117 Floros III, S. 66.

The image shows a musical score for Mahler's Symphony No. 3, 1st movement, measures 855-857. The score includes parts for Harfen unis., 1. Viol., 2. Viol., Viola, Vel., and Cb. The 1st and 2nd Violin parts feature a 'glissando' marking and a '3 fach geh.' (triple grace) marking. The dynamics range from mf to fff.

Nb. 109: Mahler, *Symphonie Nr. 3*, 1. Satz, T. 855-857 (Auszug)¹¹⁸

Die angeführten Passagen offenbaren bei näherer Hinsicht einige Gemeinsamkeiten:

In allen Beispielen intensivieren das Klangbild dichte Streichertremoli; sowohl im Nb. 108 als auch im Nb. 109 wird die Dynamik (*ff*, *fff*) übersteigert, und der Orchestersatz verdichtet sich erst nach dem Glissando, damit es ‚deutlich‘ zur Geltung gelangt.

3.7 Bläsersatz

Nach genauer Durchsicht seiner Partituren kristallisiert sich als personalstilistisches Merkmal heraus, daß Mahler in Akkordkombinationen der Blasinstrumente (tendenziell) maximale ‚Klangverwandtschaft‘ bevorzugt. Da sie innerhalb derselben Gruppe am intensivsten ist, erklingen die Instrumente häufig ‚gruppenverwandt‘.¹¹⁹ Jedoch besteht die ‚Klangverwandtschaft‘ auch über die Grenzen der Gruppe hinaus:

Insbesondere zwischen den Oboen und den Fagotten ist sie besonders stark ausgeprägt,¹²⁰ weil sie „der Familie der Doppelrohrblattinstrumente angehören“¹²¹.

118 © Copyright 1974 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

119 „Die Klangfarbe kommt dann besser zur Geltung, wenn längere Passagen in einheitlicher Klangfarbe konzipiert sind. Diese Instrumentationstechnik ist für Mahler typisch“; Gerda LECHLEITNER, *Die Rolle der Holzblasinstrumente in Scherzosätzen bei Bruckner und Mahler*, in: *Bruckner-Symposion, Linz 1986, Bericht*, S. 122.

120 „Das Fagott ist wie die Mitglieder der Oboen-Familie aus den Schalmeyen der Renaissancezeit [...] hervorgegangen“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 5: Fagott*, S. 263.

121 Christoph REUTER, *Klangfarbe und Instrumentation*, S. 115.

523 Tempo I. subito (Ländler, wie zu Anfang)

1. Ob.
2.3. Ob.
1.
Klar in B
2.3.
B.-Klar.
in B
1.2.3. Fag.
Tempo I. subito (Ländler, wie zu Anfang)
1.3.
Hr. in F
2.4.
523
1. Vl.
2. Vl.
Vla.

Nb. 110: Mahler, *Symphonie Nr. 9*, 2. Satz, T. 523-528 122

Deshalb können die Akkordkombinationen (s. Nb. 62 und Nb. 110) als paradigmatisch gelten: Immerhin fungierte das Fagott in der ‚Mahler-Zeit‘ als „Baß der Oboe“¹²³, da sich die „Kontrabaß-Oboe“¹²⁴ als Orchesterinstrument letztendlich nicht etablieren konnte.

Es ist geradezu bezeichnend, daß im unmittelbaren Anschluß (ab T. 527/528) – mit dem Solo der 1. Violinen – ausschließlich ‚gruppenverwandte‘ Klarinetten kooperieren (s. Nb. 110).¹²⁵

Im Holzbläserapparat bildet die Gruppe der Klarinetten offensichtlich eine Ausnahme, umfaßt sie doch einen Ambitus von ca. fünf Oktaven. Damit sind die Klarinetten gegenüber den anderen Gruppen klar im Vorteil.

122 © Copyright 1969 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

123 Berlioz-Strauss, S. 204.

124 Richard Strauss bemerkt: „Ich hörte im Konservatorium zu Brüssel [...] eine Kontrabaß-Oboe blasen, deren Klang nicht das Geringste mit den tiefen Fagott-Tönen gemein hatte. Es war der spezifische Schalmeeinklang der Oboe bis in die tiefsten Tiefen hinab[,] und ich weiß nicht, ob wir dieses Instrument als Baß der Oboenwelt[...] [...] nicht [...] ins Orchester einführen werden“; Berlioz-Strauss, S. 204.

125 „Allgemein wurde [...] [der Klarinette und der Baßklarinetten] schon früh eine homogene Verschmelzungsfähigkeit zugesprochen“; Christoph REUTER (wie Fußnote 121), S. 194.

32

29

1.2. Fl. *ppp*

1. Ob. *pp*

Engl. Horn *ppp*

1. Kl. *ppp*

2. Kl.

3. Kl. nimmt Baßklarinette *pp* Baßklar.

1.2.4. Horn *pp* gestopft

Pk. *morendo*

Nb. 111: Mahler, *Die zwei blauen Augen* (4. GL), T. 32-38 (Auszug)¹²⁶

Indem sie gruppensolistisch agieren, markieren sie im ‚absoluten Kontrast‘ oft formal signifikante Stellen (s. Nb. 65).¹²⁷

Da der Flötengruppe das Baßregister ermangelt,¹²⁸ dienen bei Mahler häufig die Klarinetten als Ersatz. Ihr mattes tiefes Register verschmilzt mit dem der Flöte ohnehin vorzüglich.¹²⁹

Wie aus dem Nb. 111 ersichtlich, paßt Mahler die Dynamik der Klarinette bei Bedarf individuell an (‚relative Dynamik‘), um den Klang ‚ko-

¹²⁶ © Copyright 1982 by Josef Weinberger. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

¹²⁷ „DER HEROLD: [T. 148-163] Tusch, der sich in Musik aus weiter Ferne auflöst“; Floros III, S. 86.

¹²⁸ Die Altflöte verwendet Mahler nicht. „Nur wenige Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts haben in Einzelfällen die Altflöte verwendet“; Hans KUNTZ, *Die Instrumentation. Teil 2: Flöte*, S. 46.

¹²⁹ „Eine sehr warme und weiche Klangwirkung ergibt sich aus der Unisono-Kombination tiefer Flötentöne mit den Tönen der *Klarinetten*“; Hans KUNTZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 128), S. 17.

härent‘ gestalten zu können: Den Flöten ist dort (in T. 34) *pp*, der Klarinette hingegen *ppp* zugeordnet.¹³⁰

Offenbar werden einzelne Schichten bei Bedarf möglichst ‚homogen‘ gebündelt, damit sie im Kontext ‚deutlich‘ kontrastieren. Im polyphonen Stimmgeflecht werden einzelne Linien transparent, formal wichtige Stationen kristallisieren sich ‚deutlich‘ heraus, thematisch oder motivisch bedeutsame Passagen profilieren sich markant.

Wenn einzelne Gruppen des Holzbläserapparats (s. Nb. 58) polyphon kooperieren, werden führende Stimmen signifikant vermerkt:

Das Mittelregister der Es-Klarinette – „hart und herb“¹³¹ – kann dort gegenüber den eher ‚blassen‘ tiefen Flöten¹³² „gut hervortreten[...]“, wenngleich im Kontext jede Schicht (‚homogen‘) in (intervallisch variable) ‚Parallelklänge‘ umhüllt ist.

Erreicht die Farbkombination – über die ‚Klangverwandtschaft‘ hinaus – den Grad der ‚Identität‘, kann sie (namentlich in transparenten Passagen) dissonante Töne intensivieren (s. Nb. 1 und Nb. 18).¹³³

In kompakteren Passagen ist es aber oft nicht möglich, einzelne Schichten ausschließlich ‚gruppenverwandt‘ zu gestalten. Vor allem die Gruppen des Holzbläserapparats müssen interaktiv kooperieren, um gegenüber den Streichern oder auch (s. Nb. 74) gegenüber den Blechbläsern zu opponieren:

Offenbar deshalb sind die Flöten (in T. 207-208) mit den Oboen im ‚absoluten Unisono‘ gebündelt. Da die Blechbläser jedoch synchron *f* sordiniert sind, herrscht im Kontext dennoch großer ‚Kontrast‘: Der Dämpfer intensiviert die ‚Klangverwandtschaft‘ der Blechblasinstrumente in hohem Maße und profiliert sie (in diesem speziellen Kontext) gegenüber dem Holzbläserapparat ‚homogen‘.¹³⁴

130 Der Klang der Flöte weist „erheblich größere Rauschanteile und stärkere Fluktuationen“ auf. „Demgegenüber ist der Klang der Klarinette ruhiger und fester und wirkt dadurch kräftiger“; Gerda LECHLEITNER (wie Fußnote 119), S. 119.

131 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 4: Klarinette*, S. 202.

132 “The lower range has a warm, dark quality, but with little ability to penetrate” [„Der tiefere Bereich hat einen warmen, dunklen Klang, jedoch geringe Durchschlagsfähigkeit“; des Verfassers Übersetzung]; Alfred BLATTER, *Instrumentation/Orchestration*, S. 85.

133 „Die konsonierenden und weichen Intervalle muß man Instrumenten derselben Gattung oder derselben Klangfarbe zuteilen [...], nicht aber die dissonierenden [...], außer den Fällen, wo man die Dissonanzen unterstreichen und hervorheben will“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 81.

134 Die Trompete und die Posaune klingen nur „etwas metallischer und im Forte durchdringender“ als das Horn; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 6: Horn*, S. 428.

Im Vergleich zu den Holzbläsern können die Blechbläser durch spezielle Spielarten (wie ‚mit Dämpfer‘ und ‚stopfen‘) klanglich stärker modifiziert werden. Das ermöglicht bei Bedarf intensiveren ‚Kontrast‘:

Wenn die Hörner (s. Nb. 132) – laut Partituranweisung – „(immer gestopft)“, die Trompeten hingegen „offen“ intonieren, können sie in ‚Wechsel und Gegensätzlichkeit‘ vorzüglich dialogisieren. Anderenfalls wäre die Diskrepanz klanglich sicher nicht so stark ausgeprägt.

3.8 Streichersatz

3.8.1 Solovioline

Die Solovioline¹³⁵ spielt im Orchester¹³⁶ traditionell eine herausragende Rolle.¹³⁷ „Ihre Wirkung ist stets eine so besondere,¹³⁸ auffallende, daß sie ohne zwingenden poetischen Grund [...] nicht angewendet werden sollte.“ Den „großen Meistern diene sie stets nur als bedeutungsvolles Symbol“.¹³⁹

Daß sie als personifizierter Tod den 2. Satz von Mahlers *Vierter* prägt, wird im Abschnitt 4.1.5 ausführlich thematisiert. In diesem speziellen Fall ist sie allerdings mittels Skordatur klanglich verschärft.

Hingegen wirkt die Solovioline im 4. Satz der *Zweiten* – beim „Eintritt in das Reich der Engel“¹⁴⁰ (s. Nb. 136) – überaus paradiesisch. Im Liedtext heißt es unmittelbar danach wörtlich: „[D]a kam ein Engelein und wollt’ mich abweisen“.

135 „Das Phänomen der aus dem Ganzen sich zeitweise lösenden Einzelstimme verlagerte sich später von den als Solo-Instrumenten im Werktitel ausgewiesenen auf andere Instrumente aus dem Tutti“; Peter JOST, *Instrumentation*, S. 35.

136 „Der Klangunterschied zwischen der einzelnen Violine und dem Gruppen-Unisono der Violinen ist so erheblich, daß eine als Ensemblestimme eingesetzte einzelne Violine gegenüber der Gruppe der Violinen sogar dann zur Geltung kommt, wenn sie [anders als es beim konzertanten Einsatz in den Violinkonzerten üblich ist] *unterhalb* der Gruppe geführt wird“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1250.

137 „Es ist hier nicht das konzertierende Gegenüberstellen eines Instruments gegen das Orchester gemeint, wie es im Instrumentalkonzert schon in der Klassik weitgehend ausgebildet ist, sondern das instrumentationstechnische Verwenden eines Soloinstruments als Sondereffekt“; Hermann ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, S. 162.

138 „Man gibt den Instrumenten im *Solo* solche Stellen, die einen besonderen Ausdruck verlangen“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 116.

139 Berlioz-Strauss, S. 65.

140 Floros II, S. 322.

Mahler teilt der Solovioline jedoch auch in anderen Werken (ohne ihren Klang zu modifizieren) besondere Aufgaben zu. Seiner Freundin Natalie Bauer-Lechner sagte er (im April 1896) über den 2. Satz¹⁴¹ seiner 3. *Symphonie*:

Das schwankt und wogt alles in der Höhe, aufs leichteste und beweglichste, wie die Blumen im Winde auf biegsamen Stielen sich wiegen. So habe ich heute zu meinem Erstaunen bemerkt, daß die Bässe nur Pizzicato, nicht *einen* festen Strich haben und das tiefe und starke Schlagwerk nicht zur Verwendung kommt. Dagegen haben die Geigen, wieder mit Verwendung einer Solo-Violine, die bewegtesten, fliegendsten und anmutigsten Figuren.¹⁴²

Ganz unabhängig von ihrer Semantik im Kontext erscheinen für die Solovioline in der Tat vor allem geschwinde Passagen charakteristisch:¹⁴³

An den paradigmatisch angeführten Stellen (s. Nb. 10, Nb. 13, Nb. 18, Nb. 136) agiert sie „bewegt[...], fliegend[...] und anmutig[...]“¹⁴⁴. Hingegen pizzikieren die übrigen Streicher vielfach dezent, oder sie schweigen genauso wie das „starke Schlagwerk“¹⁴⁵. Offenbar nimmt das übrige Instrumentarium auf das konzertante Violinsolo stets besondere Rücksicht.¹⁴⁶

Das signifikante Kolorit der Solovioline kann im Kontext auch strukturelle Bedeutung erlangen: Im Nb. 92 färbt sie (in T. /1-4) die ‚Devise‘¹⁴⁷ signifikant. Bisher blieb unbemerkt, daß das Fagott ab T. 5 die Kantilene der Solovioline partiell in Diminution zitiert (>F-E-D-C<); dabei werden die T. 1-2 durch die Halbierung der Notenwerte oktavversetzt (in T. 5+7) zusammengefaßt (s. auch den Abschnitt 2.3.3.1).

Daß die Solovioline historisch zum festen Bestandteil der Orchestermusik avancierte, hat durchaus Gründe: Neben ihrer akustisch hervorstechenden Ei-

141 „Der zweite Satz der Dritten Symphonie zeigt eine klare fünfteilige Anlage: [E]in menuettartiger Hauptsatz wechselt zweimal mit einem scherzoartigen Trio ab. Grazilität, Raffinement und (in den scherzoartigen Teilen) Beweglichkeit sind Charakteristika der Komposition, die eine originelle Konzeption der Variationenform erkennen läßt“; Floros III, S. 89.

142 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 49.

143 „Man gibt den Instrumenten im *Solo* solche Stellen, [...] welche [...] einen [...] tüchtigen Spieler erheisch[en]“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW (wie Fußnote 138).

144 Wie Fußnote 142.

145 Wie Fußnote 142.

146 „Die [...] schwache Klangkraft eines Streichers im *Solo* bedingt eine zarte und durchsichtige Begleitung“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW (wie Fußnote 138).

147 „Sich immer wieder einstellender analoger thematischer Ansatz“; Christoph HOHLFELD, *Schule musikalischen Denkens. Teil 3*, S. 264.

genschaft darf keineswegs übersehen werden, daß sie zwischen dem Publikum und dem Orchester eine visuelle Verbindung schafft; an exponierter Position übernimmt der Konzertmeister temporär die Rolle des Solisten und zieht den Konzertbesucher in seinen Bann; diese ‚Schnittstelle‘ zum Publikum erleichtert dem Komponisten die Kommunikation beträchtlich; außerdem ist der Konzertmeister traditionell technisch versierter als die übrigen Geiger der Violingruppe und erscheint deshalb für anspruchsvolle solistische Aufgaben geradezu prädestiniert.

Da Mahlers Œuvre das Genre Instrumentalkonzert nicht tangiert, dienen die exponierten Soli vielfach als Ersatz. An Gisela Tolnay-Witt schrieb er einst:

Also fort mit dem Klavier! Fort mit der Violine! Die sind gut für die »Kammer«, wenn Sie allein oder in Gesellschaft eines guten Kameraden sich die Werke der großen Meister vergegenwärtigen wollen – als Nachhall – etwa wie ein Kupferstich Ihnen das farbenglänzende Gemälde eines Raffael oder Böcklin in die Erinnerung zurückruft.¹⁴⁸

Seine Maxime ‚Wechsel und Gegensätzlichkeit‘ erlaubte Mahler lediglich temporäre Instrumentalsoli. Ein Instrumentalkonzert hätte hingegen die Aufmerksamkeit zu sehr auf ein einzelnes Instrument fokussiert.

3.8.2 Akkorde

Auf einem Streichinstrument kann dieselbe Tonhöhe auf benachbarten Saiten simultan erschallen. Solche Einklänge implizieren meistens leere Saiten.¹⁴⁹ In extrovertierten Passagen kann dieses Verfahren auch im Orchestersatz durchaus sinnvoll erscheinen:

Im Nb. 51 z.B. wird das Pizzikato der zweiten Violinen auf doppelten Saiten ausgeführt, damit es sich gegenüber den ersten profilieren kann. Die leere E-Saite tönt länger nach als die gegriffene A-Saite. Das perkussive <e²> kann sich deshalb als Einklang besser entfalten.

Die Zweiklänge hingegen werden in der konventionellen Orchesterpraxis „besonders im *piano* am Pult geteilt“: „[D]er rechts sitzende Spieler führt den oberen, der links sitzende den unteren Ton [...] aus, auch wenn nicht ‚*divisi*‘ vorgeschrieben ist“.¹⁵⁰

148 Gustav Mahler an Gisela Tolnay-Witt [Hamburg, 07.02.1893], GMB, Nr. 121, S. 131.

149 „Bisweilen gebraucht man auch den Einklang als Doppelgriff, doch ist es ratsam, die Anwendung desselben [auf der Violine] auf die drei Noten D, A und E zu beschränken; nur diese vereinigen, bei leichter Ausführbarkeit, Verschiedenartigkeit des Klanges und starke Tonfülle, infolge der Mitwirkung der leeren Saite“; Berlioz-Strauss, S. 7.

150 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1308.

1. Hr. in F
1. & 2. Pos.
3. Pos.
1. Harfe
2. Harfe
1. VI. *p subito*
2. VI. *pp subito*
Br. get. *fp*
Alt-St. A - bends zu ge - nie - ßen. Wo bleibst du?
Vic. *mf*
Cb. *pizz. f*

218 *Fließend Sanft drängend* *Pesante a tempo*

f *ff* *p* *cresc.* *ff* *p* *sempre pp* *fp* *cresc.* *ff* *p* *f* *fp* *f* *f* *f* *f*

29

Nb. 112: Mahler, *Das Lied von der Erde*, 6. Satz, T. 213-224 (Auszug)¹⁵¹

Jedoch unterscheidet Mahler, um Mißverständnisse zu vermeiden, strikt zwischen geteilten und nicht geteilten Streichergruppen:¹⁵²

151 © Copyright 1990 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

152 „Bei den Streichern bitte ich die Teilung [...] so vorzunehmen, daß bei der Bezeichnung ›Hälfte‹ zuerst die vorderen Pulte spielen, und später die anderen (Tutti) hinzutreten. Bei ›geteilt‹ bitte ich, daß rechter und linker Spieler je eine Stimme übernehmen – mehrfach geteilt, von Spieler zu Spieler – nicht von Pult zu Pult“; Gustav Mahler an Hermann Suter [Wien, 27.05.1903], zitiert nach Herta und Kurt BLAUKOPF, *Gustav Mahler*, S. 169.

Deshalb ermahnt er die Violen im Nb. 39, das Tremolo (ab T. 95) „geth.[eilt]“ zu intonieren. Unmittelbar danach verlangt er hingegen von den 1. Violinen (ab T. 97) – auf der D- und A-Saite – einen „[U]nis.[ono-] Doppelgriff“ ($\langle g^1-g^2 \rangle$). Da die G-Saite im Kontext leer bleibt, wird sie (durch den 2. und 4. Naturton) in Schwingungen versetzt und verschafft dem Orchestersatz mehr Resonanz!

Mahler teilt die Streichergruppen gelegentlich auch mehrfach. Dadurch nimmt die Intensität der Akkorde rapide ab.¹⁵³ Wenn die einzelnen Töne nicht melodisch intendiert sind, werden sie auf diese Weise degradiert, harmonisch integriert.

Überaus paradigmatisch erscheinen die Anfangstakte der *Siebten* (s. Nb. 70), in denen Mahler (wie im Abschnitt 2.3.1.3 näher ausgeführt wurde) das „leise Tutti“¹⁵⁴ aus Verdis *Il Trovatore* zitiert:

In dem ‚unvollständigen‘ Streicherapparat sind alle beteiligten Streichergruppen – einschließlich der Kontrabässe –¹⁵⁵ geteilt, damit – außer dem solistischen Tenorhorn (‚relatives Solo‘) – „keine einzelne Instrumentalfarbe mehr hervortreten kann“¹⁵⁶. Die Hierarchie der Instrumentalfarben richtet sich offenbar – wie u.a. auch im Nb. 112 und im Nb. 11 – nach dem Stellenwert der am Orchestersatz beteiligten Stimmen: Die Bratschen spielen im Nb. 112 deshalb geteilt, weil sie als Gruppe lediglich eine ‚sekundäre Klangfläche‘ präsentieren. Die Stimmen des Bratschenparts sind (vor allem in T. 213-219) harmonisch integriert, während sich das Altsolo, die hohen Celli und das Horn melodisch entfalten. Hingegen betrifft die Teilung im Nb. 11 nicht nur die Bratschen, sondern (unterhalb der melodieführenden ersten) auch die zweiten Violinen.

153 „Wenn man“ die Streicher „geteilt spielen läßt, so macht das sicher den Klang [...] schwächer, weil die Zahl der Spieler [...] kleiner ist“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 48.

154 Teresa KLIER, *Der Verdi-Klang*, S. 276.

155 „Sind die Celli anderweitig beschäftigt, so kann man die Kontrabässe *divisi* einsetzen. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, daß die *divisi*-Führung der Kontrabässe eine erhebliche Abdämpfung und Verwirrung des Oberklanges der Töne des Kontrabasses selbst zur Folge hat“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 13: Violoncello/Kontrabass*, S. 1475.

156 Peter JOST, *Instrumentation*, S. 39.

3.8.3 Akkordbrechungen

Typisch ist für Mahlers Streichersatz das „*Arpeggieren* (Brechen) der Mehrfachgriff-Akkorde mit dem Bogen“. Der gesamte Streicherapparat „mit Ausnahme der Kontrabässe“ ist für diesen Effekt technisch prädestiniert.¹⁵⁷

Nb. 113: Mahler, *Symphonie Nr. 7*, 1. Satz, T. 127-132 (Auszug)¹⁵⁸

Im Nb. 119 entsteht auf diese Weise – durch den Nachhall einzelner Saiten – „ein[...] volle[r], wogende[r]“¹⁵⁹ Klang. An solchen akkordisch figurierten Passagen sind oft leere Saiten beteiligt. Insofern ist das Beispiel überaus charakteristisch.

Leere Saiten erleichtern die technische Ausführung beträchtlich, weil nicht alle Töne gegriffen werden müssen. Zudem klingen sie resonanter als die durch den Griff verkürzten Saiten.¹⁶⁰

Zwischen den gegriffenen Tönen hingegen gehören die Sexten (bedingt auch die Quinten) zu den bevorzugten Intervallen,¹⁶¹ weil sie

157 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1314-1315.

158 © Copyright 1960 by Bote&Bock. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

159 Wie Fußnote 157.

160 „Unter den drei[-] und namentlich vierstimmigen Griffen sind die besten und klangvollsten immer diejenigen, bei denen am meisten leere Saiten vorkommen. Ich halte es sogar für besser, man begnügt sich mit einem dreistimmigen Akkord, wenn man bei dem vierstimmigen nicht eine der leeren Saiten hinzuziehen kann“; Berlioz-Strauss, S. 7.

der natürlichen Handhaltung entsprechen. Deshalb erklingen sie auch recht häufig (s. Nb. 119). Die polyrhythmische Überlagerung arpeggierter Figuren (Achteltriolen und Sechzehntel) erscheint im Kontext ebenso charakteristisch wie die asynchrone Verlagerung der ‚Oxytenese‘¹⁶² in der Gruppe der 1. Violinen. Die Celesta, das Klavier und die Harfen ergänzen das Klangbild mit instrumentenspezifischen Arpeggien.

Aus dem Nb. 113 wird ersichtlich, daß an gebrochenen Akkordpassagen keineswegs immer alle Streichergruppen beteiligt sein müssen:

Vielmehr offenbart der Ausschnitt aus dem 1. Satz der *Siebten* die Hegemonie der melodieführenden Violingruppen im ‚relativen Unisono‘, während die Violen und die Celli lediglich eine Begleitfunktion erfüllen. In die wahrhaft „wogend[en]“¹⁶³ Figuren (in T. 128-130) sind sowohl leere Saiten integriert als auch die typischen Intervalle (Sexten und Quinten).

Wenngleich sie melodisch intendiert sind, stützen die Violinen im Kontext den Orchestersatz vereinzelt auch mit Akkordbrechungen: Den mittels Fermaten (◡) und Akzenten (>) markierten melodischen Schwerpunkten gehen Vorschlagsnoten voraus, die größtenteils leere Saiten implizieren.

Daß es sich dabei um ein überaus gängiges Verfahren handelt, ist im Nb. 51 deutlich zu erkennen. Die leeren Saiten klingen latent länger als notiert. Dadurch können sie den Orchestersatz ganz natürlich pedalisieren (s. auch den Abschnitt 3.11.1).

3.9 Schlagzeugsatz

Richard Strauss bemerkt in Ergänzung der Instrumentationslehre Berlioz': „Sehr originell benützt auch Gustav Mahler in seinen sinfonischen Werken sämtliche Schlaginstrumente.“¹⁶⁴ Abgesehen davon, daß Mahler den Schlagzeugapparat durch neue und neuartige Instrumente (wie Hammer, Rute,

161 Berlioz weist darauf hin, „daß alle dreistimmigen Akkorde auf der Violine möglich sind, wenn man, abgesehen von denen mit leeren Saiten, darauf bedacht ist, ihre einzelnen Töne so weit auseinander zu legen, daß sie ein Quinten[-] oder Sextenintervall enthalten. Die Sexte kann oben oder unten, oder auf beiden Saiten zugleich liegen“; Berlioz-Strauss, S. 9.

162 „Der höchste Ton im jew.[eiligen] Zusammenhang“; Christoph HOHLFELD, *Schule musikalischen Denkens. Teil 3*, S. 271.

163 Wie Fußnote 157.

164 Berlioz-Strauss, S. 425.

Schelle) ergänzt (s. den Abschnitt 2.3.2),¹⁶⁵ wirken viele Passagen in satztechnischer Hinsicht in der Tat hochgradig unkonventionell:

Wahrhaft revolutionär erscheinen die Schlußakte im 4. Satz der *Zehnten*, in denen die Musik „sukzessiv[...] auf das bloße Schlagwerk und damit auf das rhythmische Gerüst reduziert[...]“ wird. Darauf weisen zumindest die „instrumentalen Andeutungen im Particell“ hin: Den Höhepunkt markiert dort „[d]er finale Schlag auf die ‚vollständig gedämpfte Trommel‘“. ¹⁶⁶

Im Abschnitt 4.1.2 wird näher erörtert, daß die gedämpfte Trommel im Kontext der *Zehnten* semantisch assoziativ wirkt und konkret auf einem autobiografischen Erlebnis basiert.

Jedoch darf nicht übersehen werden, daß Mahler auch in seinen früheren Symphonien durchaus mit ‚absoluten Soli‘ des Schlagzeugs experimentiert: Jeweils im 1. Satz der *Ersten* (s. Nb. 4), der *Dritten* (s. Nb. 127), der *Fünften* (s. Nb. 5 sowie Nb. 126) und im 5. Satz der *Siebten* (s. Nb. 6) gibt es auffällige Passagen. Daß sie oft todessymbolisch intendiert sind, wird im Abschnitt 4.1 ausführlich dargestellt.

Speziell der thematische Einsatz der Pauke zeigt (s. Nb. 5),¹⁶⁷ daß ein ‚absolutes Solo‘ eines Schlaginstruments keineswegs nur „das rhythmische Gerüst“¹⁶⁸ impliziert.¹⁶⁹ Da die Pauke dort recht hoch operiert, werden selbst kleinere Intervalle melodisch wirksam.¹⁷⁰

Mahlers Ausdruckswille ist so stark ausgeprägt, daß das Schlagwerk technisch bisweilen an seine Grenzen geführt wird. Natalie berichtet anlässlich einer Aufführung der 2. *Symphonie* von einer der Proben:

Eine schwierige Rolle hatte wieder der Paukist, dessentwegen mehrmals unterbrochen werden mußte. Insbesondere konnte er nicht rasch und nicht stark genug schlagen, und als Mahler bei der Stelle, wo

165 Einst hatte er sogar „das Schlagwerk [in der *Fünften*] etwas überladen“ und mußte es deshalb nachträglich ‚entschärfen‘; Gustav Mahler an Fritz Steinbach [undatiert, Wien, Ende September-Anfang Oktober 1904], GMUB, Nr. 4, S. 206.

166 Jörg ROTHKAMM, *Gustav Mahlers Zehnte Symphonie*, S. 182-183.

167 Unter den Trommeln bildet die Pauke wegen ihrer bestimmbaren und variablen Tonhöhe durchaus eine Ausnahme; Hermann ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, S. 94.

168 Wie Fußnote 166.

169 „Bei mir muß [...] selbst die Pauke gesänglich sein“; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 76.

170 In tieferen Regionen, in denen „das Fell [...] sehr wenig gespannt“ ist, hat die Pauke einen „dumpfen Klang“; Berlioz-Strauss, S. 396.

[s. Nb. 115] die Gräber aufspringen, die höchste Kraft verlangte, behauptete er, das Paukenfell werde reißen (dasselbe hatte sich in Berlin abgespielt). Mahler aber sagte, er solle es nur darauf ankommen lassen, und wich nicht ein Haar breit von seiner Forderung – wobei es übrigens in einer der Proben geschah, daß in der Tat ein Paukenschlägel entzweisprang.¹⁷¹

T. 194-195

Mahler: *Symphonie Nr. 2*, 5. Satz

T. 19/20

Beethoven: *Sonate Opus 111*, 1. Satz

Nb. 114: Das Beethoven-Zitat im 5. Satz der *Symphonie Nr. 2*

Das „Schlagzeugcrescendo [in T. 191-193]“, von dem Natalie offenbar beeindruckt war, steht unmittelbar vor der „Durchführung“ des letzten Satzes.¹⁷²

Laut Mahlers Partiturvermerk „sehr langsam und stetig bis zur höchsten Kraft anschwellend“, agieren dort (s. Nb. 115) hauptsächlich die Schlaginstrumente.¹⁷³ Bisher blieb unbemerkt, daß im Anschluß (ab Z. 14) die „Durchführung“¹⁷⁴ mit einem diastematischen Beethoven-Zitat beginnt: Nicht nur das thematische Material erinnert (wie im Nb. 114 synoptisch visualisiert) an den Kopfsatz der letzten Klaviersonate (T. 19/20),¹⁷⁵ sondern auch die Vortragsbezeichnung „Maestoso“ (s. in Ergänzung auch die Originalpartitur).¹⁷⁶ Sowohl bei Beethoven als auch bei Mahler geht dem signifikanten Motiv ein langes Crescendo voraus. Mahlers *Zweite* und Beethovens letzte *Sonate* stehen in c-moll. Offenbar schafft die gleiche Tonart eine gemeinsame Basis.

171 NBL, S. 132.

172 Floros III, S. 65.

173 „[D]er Tag des jüngsten Gerichts. Ein Beben geht über die Erde. Hör’ dir den Trommelwirbel an, und die Haare werden dir zu Berge stehen!“; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 40.

174 Floros III, S. 65.

175 „Das [...] *Thema* vollzieht die Initiale nach Fermate auf ihrer Leittonöffnung [...] und läßt eine konventionelle Fugencadenz folgen“; Christoph HOHLFELD, *Schule musikalischen Denkens. Teil 3*, S. 181.

176 Lühr beschreibt, daß Mahler zur letzten Klaviersonate Beethovens (op. 111) eine besondere Affinität hegte; Friedrich Lühr, in: GMB, Anm. 13, S. 433.

Gr. Tr.
Kl. Tr.
Tam-tam (hoch.)
Tam-tam (tief.)
1. Pauke.
2. Pauke.
Harfen
1. Viol.
2. Viol.
Viola
Cello
Bass.

186
deutlich
deutlich
B nach C. G nach As.
sempre pizz.
arco
14
sehr langsam und stetig bis zur höchsten Kraft anschwellend.

Nb. 115: Mahler, *Symphonie Nr. 2*, 5. Satz, T. 186-195 (Auszug)¹⁷⁷

Außer dem Paukisten, so setzt Natalie ihre Beschreibung fort,

machte [auch] der Beckenschläger die Schläge oft nicht stark genug, was Mahler einmal heftig rügte; und als der Mann, unter Aufbietung seiner ganzen Kraft zusammen schlagend, fragte: „Ist es nun stark genug?“ – rief Mahler: „Noch stärker!“ Worauf der andere aufs gewaltigste dreinhieb mit einer Miene, als wollte er sagen: jetzt übertrifft mich aber kein Satan mehr! Da schrie Mahler: „Bravo, so ist’s recht! Und jetzt – noch stärker!“¹⁷⁸

Tatsächlich läßt die Dynamikangabe *fff* Mahlers exzessiven Ausdruckswillen erahnen (s. Nb. 116).¹⁷⁹ Die Instrumente ertönen dort im großen Tutti vehement. Neben dem Becken erschallt auch die Pauke.¹⁸⁰ Eine „Anmerkung für den Dirigenten“ lautet in der Partitur: „überall schnell abdämpfen“.

177 © Copyright 1971 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

178 NBL, S. 132.

179 „Zum Schlagwerk brauche ich außer den 2 Pauker[n] noch 3 selbständige Menschen“; Gustav Mahler an Richard Strauss [05.02.1895], MSB, M 22, S. 43.

180 „Die starken Schläge [...] [der Becken] werden stets mit den starken Taktteilen der Musik zusammenfallen, oder mit sehr ausgeprägten Synkopen, oder schließlich mit den isolierten *sforzandi* des Orchesters“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 129.

Nb. 116: Mahler, *Symphonie Nr. 2*, 5. Satz, T. 203-209 (Auszug)¹⁸¹

Floros führt aus, daß „[d]ie Durchführung [...] als Vision des Schreckens vor dem Weltgericht konzipiert“¹⁸² ist. Deshalb überraschen „[d]ie Steigerung und der Aufschwung, der jetzt bis zum Schlusse folgt,“¹⁸³ keineswegs.

Wie im Kapitel 4 ausführlich erörtert wird, fungieren in Mahlers Partituren viele Schlaginstrumente – neben der Pauke und der Großen Trommel auch der Hammer, das Tamtam, die Glocken, die Herdenglocken, das Glockenspiel – semantisch assoziativ.

3.10 Das Fernorchester und seine Simulation

Wie bereits Constantin Floros ausführt, fallen zwei „große[...] Orchesterwerke[...] Mahlers [...] durch eine Besonderheit auf: [D]as *Klagende Lied* und das Finale der Zweiten Symphonie erfordern außer dem großen Orchester an bestimmten Stellen ein kleines Fernorchester.“¹⁸⁴

Durch Natalie Bauer-Lechner ist überliefert, daß Mahler (im Jahre 1898) *Das Klagende Lied* „bei den massenhaften Operngeschäften nicht zum Druck fertig

181 © Copyright 1971 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

182 Floros III, S. 70.

183 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 40.

184 Floros II, S. 151.

machen“¹⁸⁵ konnte, weil er an der Rekonstruktion des Fernorchesters arbeiten mußte:

Ich muß daran einen ganzen Passus ändern, das heißt zurückverwandeln in die ursprüngliche Fassung – die ich leider seither verloren –, aus der ich ihn in Hamburg einmal in eine andere Form gegossen habe: es ist da, wo ich zwei Orchester, eines davon in der Ferne *außer dem Saale*, verwende. Das, wußte ich[,] würden mir die Herren nie aufführen. Um es zu ermöglichen, strich ich das zweite Orchester und verlegte seinen Part ins erste. Als ich es nun wieder zu Gesicht bekam, stellte sich sofort heraus, daß es sehr zum Schaden des Werkes geschehen war, das ich nun wieder in die frühere Ges[t]alt zurückbringen muß – mögen sie mir's spielen oder nicht!¹⁸⁶

Anmerkung für den Dirigenten: Das Fernorchester muss so positioniert sein, dass die Musiker *ff* blasen, jedoch nur *p* gehört werden können.

79 *Listesso tempo*
In der Ferne

47 *pp*

zu 2

zu 2

Listesso tempo

Ein Blasorchester in der Ferne aufgestellt

Picc.

1. 2. Fl. (wo möglich auf Des-Flüten)

1. 2. Ob.

1. 2. Cl. in B

1. 2. Cl. in Es

1. 2. Horn in F

3. 4.

1. 2. Trmp. in B (oder, wenn solche zur Verfügung stehen, Fügelnorner)

Trgl. Beck.

Pk.

Im Orchester

1. Harfe

pp

Nb. 117: Mahler, *Das klagende Lied*, 2., T. 79-85 187

Das Fernorchester besteht sowohl in *Das klagende Lied* als auch im 5. Satz der *Zweiten* ausschließlich aus Blas- und Schlaginstrumenten. Es gibt aber in der Besetzung einen wesentlichen Unterschied: Der Holzbläserapparat wird im Fernorchester der *Zweiten* gänzlich ausgespart. Bemerkenswert erscheint, daß beide Werke auch solistische und chorische Singstimmen einbeziehen.

185 NBL, S. 124.

186 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 124.

187 © Copyright 1978 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

In *Das Klagende Lied* muß das Fernorchester laut einer Anmerkung in der Partitur „so postiert sein, dass die Musiker *ff* blasen, jedoch nur *p* gehört werden können.“ Wie im Nb. 117 paradigmatisch dargestellt, erklingen die Instrumente „in der Ferne“ weitgehend im ‚absoluten Kontrast‘: Das reguläre Orchester schweigt größtenteils oder greift nur sporadisch ins Klangbild ein und operiert dynamisch äußerst verhalten.

Im Fernorchester suggerieren die Es-Klarinetten¹⁸⁸, „wenn solche zur Verfügung stehen, Flügelhörner¹⁸⁹“ sowie „wo möglich [...] Des-Flöten¹⁹⁰“ klanglich eine Militärkapelle, semantisch illustrieren sie die „Hochzeitsmusik [...] in d[er] Ferne“.¹⁹¹

Im Finale der Zweiten Symphonie ist das Fernorchester an zwei Stellen einzubeziehen. Die erste findet sich mitten in der zweiten jener rezitativisch-ariosen Partien, die den Glaubensgedanken vorwegnehmen [...]. Mahler läßt hier das Fernorchester, das aus Trompeten, Triangel, Becken und großer Trommel besteht [...], zusammen mit dem großen Orchester spielen. [...] Aus mehreren Äußerungen Mahlers geht hervor, daß die fanfarenartigen Trompetenklänge der fernen Musik die Apokalypse verkünden[...].¹⁹²

„In weitester Ferne aufgestellt“, „muss [das Fernorchester laut Mahlers Partiturvermerk] so schwach erklingen, dass es den Charakter der Gesangstelle Celli und Fag. in keinerlei Weise tangiert. Der Autor denkt sich hier, ungefähr, vom Wind vereinzelt herüber getragene Klänge einer kaum vernehmbaren Musik.“

Mahler meidet im Fernorchester seiner *Zweiten* (s. Nb. 118) herkömmliche Dynamikangaben. Der Dirigent muß die Dynamik (abhängig von der Entfernung) eigenständig regulieren. Da sich je nach Aufführungsort unterschiedliche Szenarien ergeben, erscheint diese Lösung durchaus plausibel.

Bei näherer Hinsicht fällt auf, daß zwischen dem regulären und dem Fernorchester partiell ‚simultane Polymetrik‘ notiert ist: Die Musik aus „weitester Ferne“ setzt individuelle Schwerpunkte. Dadurch

188 „Über Neueinführung und Neugebrauch von Orchesterinstrumenten erzählte Mahler“ Natalie Bauer-Lechner, „daß er einige von der Militärmusik her übernommen habe, so besonders die Es-Klarinette“; NBL, S. 42.

189 Mahler „liebt[e]“ das „Flügelhorn[...] [...] seit frühester Kindheit [...] von den Militärorchestern her“; NBL, S. 58.

190 „Noch bis ins 19. Jahrhundert wurde die Flöte in verschiedenen Stimmungen gebaut, [...] [u.a.] um besondere Klangeigenschaften der [...] verschieden großen Flöten ausnutzen zu können.“ „Die Spezialflöten wurden lange Zeit auch besonders in den Blasorchestern verwendet“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 2*: S. 2-4.

191 Floros II, S. 153.

192 Floros II, S. 154.

gerät offenbar auch der weitere Verlauf metrisch ins Wanken. Der Dreier- und der Vierertakt wechseln sukzessiv einander ab.

22 Mit etwas drängendem Charakter

1. Fl. 343

1. Picc. *pp*

1. 2. Ob. *p*

1. 2. Clar. in B. *pp*

1. Fag. *pp*

Anmerkung für den Dirigenten: muss so schwach erklingen, dass es den Charakter der Gesangsstelle Cello und Fag. in keinerlei Weise tangiert. Der Autor denkt sich hier, ungefähr, vom Wind vereinzelt herüber getragene Klänge einer kaum vernehmbaren Musik.

In weitester Ferne aufgestellt.

Trmp. in F mehrfachbesetzt

Trmp. in C mehrfachbesetzt

Triangel

Beckenu.Gr.Tr. Beldes v. Einem geschlagen

343

2. Viol. *pp sempre pp*

Viola *pp sempre pp*

Cello *pp sempre pp*

22 *molto espress* (NB. alle Pausen gut gehalten)

Nb. 118: Mahler, *Symphonie Nr. 2*, 5. Satz, T. 343-348 193

Da ein Fernorchester sehr aufwendig und kostspielig ist, vermindert es zwangsläufig die Aufführungschancen. Mahler entwickelt deshalb ein spezielles Verfahren, die ‚Musik in der Ferne‘ zu simulieren.

[I]n der Dritten, Sechsten, Siebenten, Achten und Neunten Symphonie [...] [gibt es in der Tat] unwirkliche, atmosphärische Klangbilder [...]. Die Dynamik verlässt die piano-Sphäre kaum; sie verflüchtigt sich manchmal bis zum drei- oder vierfachen piano. Harmonik und Instrumentation tragen Ausnahmecharakter. Auffälliges satztechnisches Merkmal: [D]ie Bässe schreiten in der Regel nicht fort, sondern bleiben lange liegen. [...] Breite harmonische Flächen, liegende Stimmen, Tremoli und Trillerketten [...] bestimmen häufig das Bild. Die Streicher sind meist gedämpft, die üblichen Spielanweisungen sind *am Griffbrett* und (seltener) *am Steg*. In den Klarinetten ist häufig der Echoton vorgeschrieben. Für die Harfen wird der Mediator gefordert. Wie

durch einen Klangschleier treten meist in Bläsern Kernmotive des Satzes oder auch signal- und rufartige Motive hervor.¹⁹⁴

3.11 Orchesterle Effekte

3.11.1 Orchesterpedal

Längere Töne fungieren im Orchestersatz als Pedal. Sie sind nicht mit den ‚Pedaltönen‘ der Blechblasinstrumente zu verwechseln. Das Orchesterpedal ist eher mit dem Klavierpedal verwandt und dient entsprechend der Klangentfaltung.¹⁹⁵

In der Praxis kristallisieren sich zwei Formen heraus: Typus 1 bezeichnet das ‚autonome Orchesterpedal‘, das außerhalb eines melodischen Zusammenhangs steht, Typus 2 hingegen das melodisch ‚integrierte‘.

Oft erstreckt sich das ‚autonome Orchesterpedal‘ über mehrere Takte. Deshalb sind in der Regel Atempausen erforderlich, wenn es auf den Blasinstrumenten ausgeführt wird. Um dennoch einzelne Zäsuren zu vermeiden, operieren zwei Instrumentalisten, damit sie abwechselnd atmen können.

Im Nb. 8¹⁹⁶ wird deutlich, daß dieses Verfahren traditionell durchaus verwurzelt ist.

Besonders dem Naturell des ‚autonomen Orchesterpedals‘ entspricht eher verhaltene Dynamik (*p*, *pp*). Bei Bedarf ist aber auch größtmöglicher ‚Kontrast‘ erforderlich:

Darum erklingt im Nb. 41 ein Flageolett.¹⁹⁷ In derselben Tonhöhe alternieren das 4. Horn und die Celli (motivisch) markant (>) und würden anderenfalls von den Kontrabässen klanglich absorbiert.

Mahlers Maxime ‚Gesanglichkeit‘ fordert jedoch in vielen Fällen das ‚integrierte Orchesterpedal‘,

das wie im Nb. 3 – als ‚verlängerter Auftakt‘ zum ‚zweite[n] Seitenthema‘¹⁹⁸ – durchaus mehrere Takte umfassen kann: In diesem spe-

194 Floros II, S. 155-156.

195 Rothkamm spricht analog von ‚Pedal‘-Liegeklänge[n]‘; Jörg ROTHKAMM, *Gustav Mahlers Zehnte Symphonie*, S. 201.

196 ‚Die Spielarten, die dem Horn [traditionell] angemessen sind, sind in erster Linie lange, gehaltene Töne, kurze Tonwiederholungen [...]‘; Hermann ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, S. 91.

197 Das <A> der Kontrabässe ertönt als Flageolett ‚stark verändert, pfeifend‘; Hermann ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, S. 156.

198 Floros III, S. 111.

ziellen Kontext wirkt allerdings das <a> der 2. Violinen leider allzu dominant (s. auch den Abschnitt 1.1).

Im Orchestersatz entstehen pedalisierende Töne gelegentlich auch dann, wenn sie nicht ‚real‘ notiert sind. Dazu bedarf es aber jener Instrumente mit längerem Nachhall. Sie können den Satz (vor allem in kammermusikalischen Passagen) stützen (s. Nb. 92):

Geradezu paradigmatisch prägt die Harfe das Klangbild: „Die Resonanzfähigkeit der Harfensaiten ist so stark, daß der Harfenist [...] bei einem schlagartig abbrechenden Orchestertutti sämtliche Saiten seines Instrumentes abdämpfen muß[...]“¹⁹⁹.

Ähnlich verhält es sich auch mit den leeren Saiten der Streichinstrumente, die latent länger klingen als notiert:

Sie bereichern den Orchestersatz klanglich (s. Nb. 51 und Nb. 113), ohne den melodischen Duktus zu stören. Im Abschnitt 3.8.3 wurde näher ausgeführt, daß sie melodische Schwerpunkte vorzüglich markieren können.

3.11.2 Klangfläche

In Mahlers Orchestersatz subsumieren die Klangflächen nicht nur mehrere pedalisierende Liegetöne, sondern auch figurative Passagen:

Während im Nb. 33 die Klarinetten und die Flöten das Gruppensolo der Violinen mit Liegetönen harmonisch einrahmen, beleben im Nb. 119 die Streicher das Klangbild mit dekorativen Figuren. Die auffällig große ‚Klangbreite‘ der einzelnen Streichergruppen deutet darauf hin, daß die Töne dort keineswegs melodisch intendiert sind.²⁰⁰ Vielmehr verschmelzen die polyrhythmisch konfrontierten Triolen und Sechzehntel zu einer rauschenden Klangfläche.

Einzelne Klangflächen erlangen, wenn sie die Instrumentalfarben in das Klangbild integrieren, partiell durchaus primäre Bedeutung.

Die Streicherflageolette im Nb. 49 sind also keineswegs individuell konzipiert,²⁰¹ sondern flächenartig: Der Klang avanciert im Kontext zur kompositorischen Idee.²⁰²

199 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 11: Harfe*, S. 1127.

200 „Das Hauptverwendungsgebiet für die Mehrfachgriffe im Orchester [...] [ist u.a.] das *Arpeggieren* [...] mit dem Bogen [...] [/], wodurch eine volle, wogende Akkordwirkung erzielt wird“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1314-1315.

201 Insgesamt verschmelzen „heterogene [...] Elemente zu einer Klangfarbeneinheit“; Stefan MIKOREY, *Klangfarbe und Komposition*, S. 98.

Nb. 119: Mahler, *Symphonie Nr. 8*, 2. Teil, T. 1336-1340 (Auszug)²⁰³

Wie bereits Monika Lichtenfeld ausführt, weisen die Klangflächen – auch in der *Zweiten*, in der *Sechsten* und in der *Siebten* – gemeinsame Merkmale auf: „stehende[r] Klang[...]“, „flirrende Bewegung“, „durchlaufende Trillerkette“, „langsame[s], schleppende[s] Zeitmaß“, „irreguläre[r] Wechsel von accelerando und ritenuto“ sowie „flüchtige[...] Motivansätze“.²⁰⁴

In der Praxis ist es jedoch durchaus sinnvoll, zwei Erscheinungsformen zu differenzieren: diejenigen (im wesentlichen von Monika Lichtenfeld erörter-

202 Mahler sagte einst über seine *Erste*: „Die Einleitung zum 1. Satz [ist] *Naturlant, nicht Musik!*“; Gustav Mahler an Franz Schalk [undatiert, Februar 1898], GMUB, Nr. 1, S. 159.

203 © Copyright 1977 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

204 Monika LICHTENFELD, *Zur Klangflächentechnik bei Mahler*, in: *Mahler – eine Herausforderung. Ein Symposium*, S. 126 und S. 128-129.

ten)²⁰⁵ Stellen, an denen sich die Klangflächen ‚primär‘ verselbständigen, und jene Passagen, in denen sie lediglich ‚sekundär‘ den Hintergrund prägen.

Von ‚sekundärer‘ Bedeutung erscheinen z.B. klangflächig gebündelte pedalisierende Töne der (tiefen) Klarinetten und der (tiefen) Flöten im Nb. 33, weil dort die Violen (auf ihrer signifikanten C-Saite)²⁰⁶ gruppen-solistisch im Vordergrund operieren. Im Nb. 49 und im Nb. 50 hingegen handelt es sich eindeutig um ‚primäre Klangflächen‘.

Die formale Funktion [...] [vor allem der ‚primären‘] Klangflächen ist in Mahlers Symphonien unverkennbar [s. auch den Abschnitt 3.6.1]: Sie haben durchweg[...] [...] vorbereitenden, introduktorisches Charakter[...] [...].²⁰⁷

3.11.3 Orchesterglissando

The image shows a page of a musical score for Mahler's Symphony No. 3, 1st movement, measures 860-863. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Trgl., Beck., Tamtam Beck., Gr. Tr., 2. Pk., Harfen unis., 1. Viol., 2. Viol., Viola, Vel., and Cb. The harp part (Harfen unis.) is the central focus, showing a long, sweeping glissando marked 'Zeit lassen' and 'glissando'. The harp is played 'mit Schwammchloßel gewirbelt' (pp). Other instruments have various dynamic markings and articulations. The tempo/mood changes from 'Wieder vorwärts' to 'Drängend' at measure 863. The score includes measure numbers 860 and 75.

Nb. 120: Mahler, *Symphonie Nr. 3*, 1. Satz, T. 860-863 (Auszug)²⁰⁸

Gelegentlich gibt es in Mahlers Orchestersatz „[d]ekorative Effekte“. „Hierher gehören [...] die [...] Tonleitern der Harfe *glissando*, welche mit den gleichzeitig von anderen Instrumenten gespielten [...] nicht zusammenstim-

205 Wie Fußnote 204.

206 „Die *tiefe Saite* (C-Saite) besitzt einen besonders charakteristischen, außerordentlich düsteren, ernsten und herben Klang“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 200), S. 1342.

207 Monika LICHTENFELD, *Zur Klangflächentechnik bei Mahler* (wie Fußnote 204), S. 130.

208 © Copyright 1974 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

men“.²⁰⁹ Sind an dem Verfahren kollektiv viele Instrumente beteiligt, handelt es sich um ein Orchesterglissando.

Oft überlagern sich im Orchesterglissando die Instrumentalfarben polyrhythmisch (s. Nb. 120): Der Streicherapparat vereinigt dort u.a. Septolen und Duodezimen, im fulminanten Harfenglissando hingegen verschmelzen (in T. 860) insgesamt 47 Töne.

Die „Unvollkommenheiten des Ohres und dessen Empfangseigenschaften“²¹⁰ erlauben offenbar mit dissonanten Intervallen einen großzügigen Umgang.

3.12 Begleitung der Singstimmen

3.12.1 Sologesang

Die Orchesterbegleitung muß genügend durchsichtig sein, damit der Sänger in seinem Vortrage die Freiheit behält, ohne die Stimme anzustrengen, die nötigen dynamischen Nuancen und Ausdrücke hervorzubringen. In Augenblicken, welche einen hohen lyrischen Aufschwung und die äußerste Klangfülle der Stimme erfordern [...], wird die Begleitung den Sänger [...] unterstützen müssen [...].²¹¹

Auch Mahler pflegte mit den Singstimmen einen äußerst behutsamen Umgang. Anlässlich einer Aufführung seiner 2. *Symphonie* schrieb er an Julius Buths:

Die beiden Solostimmen »O Schmerz, du Alldurchdringender – o Tod, du Allbezwinger« müssen sehr stark über das Orchester dringen, dieses hat sich der größten Diskretion zu befleißigen, um die Sänger nicht zu »decken«.²¹²

Die Passage (s. Nb. 121) ist entsprechend transparent orchestriert: Die tiefen Streicher pizzikieren sporadisch,²¹³ oder sie sind – wie auch die Violen – durch Teilung geschwächt, die Violinen operieren dynamisch reserviert. Hingegen sind die Singstimmen zumeist *f* exponiert und (in

209 Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 128-129.

210 Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW (wie Fußnote 209), S. 128.

211 Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 132.

212 Gustav Mahler an Julius Buths [Wien, 25.03.1903], GMB, Nr. 315, S. 302.

213 „Die häufige Anwendung langgezogener Noten im Baß [...] ist auch dem Gesange ungünstig: [D]ie Resonanzen dieser Baßnoten kollidieren mit den Stimmen der Sänger“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW (wie Fußnote 211), S. 135.

T. 652-658) im „hohen lyrischen Aufschwung“²¹⁴ partiell mit den Streichern gekoppelt.²¹⁵

Nb. 121: Mahler, *Symphonie Nr. 2*, 5. Satz, T. 648-658 (Auszug)²¹⁶

Die Singstimmen stützt Mahler häufig in kleineren Segmenten mit den Instrumentalfarben.²¹⁷ Insofern stellt Nb. 121 keine Ausnahme dar:

Auf diese Weise übernehmen sogar die Violingruppen im Nb. 101 abwechselnd die Phrasierung der Singstimme: Die melodischen Schwerpunkte (in T. 23+25) markieren lediglich die 2. Violinen.

214 Wie Fußnote 211.

215 „Die Gruppe der Streicher bildet das durchsichtigste harmonische Milieu, welches am wenigsten den Gesang verdunkelt“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW (wie Fußnote 211), S. 134.

216 © Copyright 1974 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

217 „Die Verdoppelungen der Gesangstimme durch Orchesterinstrumente in Oktaven oder im Einklang sind sehr häufig, aber die ununterbrochene Verdoppelung einer langen Periode ist absolut zu vermeiden“; Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW (wie Fußnote 211), S. 136.

Man kann nicht die Schönheit [...] bestreiten, wenn der Gesang [...] von einem Instrument *solo* begleitet wird. [...] Die Begleitung ist dann [s. Nb. 17] gewöhnlich im Kontrapunkt oder in figurierten polyphonen Linien.²¹⁸

Dort übernimmt die Assistenz (in kleineren Notenwerten) die tiefe Flöte, während die „Alt-Stimme“ laut Mahlers Partiturvermerk „sehr zart“ *pp* operiert.²¹⁹

Das übrige Instrumentarium schweigt größtenteils: Lediglich die tiefen Klarinetten und die Harfe spielen unauffällige Begleitmuster.

Offenbar erfordern die Singstimmen einen transparenten Orchestersatz. Sind sie hingegen chorisch besetzt, gelten natürlich andere Bedingungen.

3.12.2 Chorgesang

1.3.5.
Horn
in F

2.4.6.
Horn
in F

1. Trup.
in F

Glockenap.

20
Franzchor
frei. Und als der Herr Je-sus zu Ti-sche sass, mit sei-nen zwölf Jün-ger-n das A-bendmahl ass.

Vcl.

Cb.

ohne Dämpfer

ohne Dämpfer

sempre p

sempre p

Nb. 122: Mahler, *Symphonie Nr. 3*, 5. Satz, T. 20-25 (Auszug)²²⁰

218 Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW (wie Fußnote 211), S. 138.

219 „Passagen, Arpeggien, Variationen eines Solo-Instrumentes während eines Gesangsstückes sind[...] [...] für die Sänger und selbst für die Zuhörer so störend, daß es großer Kunst [...] bedarf, um sie erträglich zu machen“; Berlioz-Strauss, S. 391.

220 © Copyright 1974 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Außer in *Das klagende Lied* verlangt Mahler die Chorstimmen auch in der *Zweiten*, in der *Dritten* und in der *Achten Symphonie*.

Der Chor ist als klangliche Einheit viel stärker als die Stimmen der Solisten, deswegen ist bei der Begleitung der Chöre nicht so große Vorsicht geboten.²²¹

Gelegentlich ist es sogar möglich, einzelne Streichergruppen vollständig durch die Chorstimmen zu ersetzen: Im 5. Satz der *3. Symphonie* verzichtet Mahler tatsächlich auf die ersten und zweiten Violinen.²²²

Wieder etwas zurückhaltend 616 (Viertel taktieren)

Langsamer Misterioso 42 (Viertel taktieren)

1. Ob.

1. 2. Tromp. in F

1. 2. Pos.

3. 4. Tuba

1. Pauke

1. Harfe

(Der 1. Ton des Gliss.: stark zu betonen.)

pp glissando

pp

F hoch nach Es

1. Viol.

2. Viol.

Viola

Alt.

Ten.

Bass

CHOR

Wieder etwas zurückhaltend mit Dämpfer

Tutti

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

Zurückhaltend

Langsamer Misterioso

Vorwärts

Was ver-gan-gen,

Was ver-ent-standen ist, das muss ver-ge-hen! Was ver-gan-gen,

Was ver-ent-standen ist, das muss ver-ge-hen! Was ver-gan-gen.

Nb. 123: Mahler, *Symphonie Nr. 2*, 5. Satz, T. 616-622 223

Im Nb. 122 und im Nb. 135 ist deutlich zu erkennen, daß sowohl der Frauen- als auch der Knabenchor in der Tonhöhe der Violinen agie-

221 Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 141.

222 „Symptomatisch für Mahlers Klangvorstellung ist die Dominanz des Bläserkolorits: [D]ie Violinen und die Pauken pausieren ganz“; Floros III, S. 97-98.

223 © Copyright 1971 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

ren. Der Satz wäre folglich mit den beiden Violingruppen weit überladen. Deshalb ist der Streicherapparat zu Recht ‚unvollständig‘.

Wie Rimsky-Korssakow ausführt, darf das Orchester nicht allzu ‚[f]ein[...]‘ und ‚[w]eich[...]‘ operieren; anderenfalls würde es ‚unter der Klangkraft des Chores leiden.‘²²⁴ Deshalb konfrontiert Mahler die Chöre – vor allem in extrovertierten Passagen – mit einem großen Instrumentarium.

Als harmonische Stütze erscheint im Kontext namentlich die Orgel prädestiniert.²²⁵

Sie mobilisiert (s. Nb. 86) ihr ‚[v]olles Werk‘ *ff*, um dem ‚II. Chor‘ opponieren zu können. Auch die Trompeten intonieren (in T. 17/18) das Thema zu zweit im ‚absoluten Unisono‘, damit es ‚deutlich‘ zur Geltung gelangt. Die Holzbläser und die Streicher kooperieren, um genügend Klangkraft entwickeln zu können (s. in Ergänzung die Originalpartitur). Hingegen werden die Chorstimmen, die über ein großes ‚Dynamikpotential‘ verfügen, nicht mit den Instrumentalfarben gekoppelt.

In introvertierten Passagen jedoch, in denen der Chor ‚[z]urückhaltend‘ *pp* singt (s. Nb. 123), kann das Orchester sich kaum eigenständig profilieren: Die Posaunen und die Tuba stützen dort die Singstimmen dezent, die Violinen tönen äußerst zurückhaltend (*pppp*) ‚mit Dämpfer‘.

NB. An dieser Stelle wirken die Posaunen, Violinen und Viol. nur im Notfalle mit, wenn es gilt den Chor vor „Fällen“ zu bewahren.

Nb. 124: Mahler, *Symphonie Nr. 2*, 5. Satz, T. 481-489 226

224 Wie Fußnote 221.

225 Berlioz bemerkt, „daß in den von Instrumenten begleiteten Chören die Harmonie für die Singstimmen vollständig ausgeschrieben“ sein sollte; Berlioz-Strauss, S. 392.

226 © Copyright 1971 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Wie auch durch Natalie Bauer-Lechner überliefert, hielt Mahler gelegentlich die Unterstützung des Chors durch das Orchester in der Tat für unumgänglich. Sie berichtet ausführlich von einer Probe anlässlich einer Aufführung der 2. *Symphonie* in München:

[Z]um Verzweifeln schlimm stand es um die Tenöre, deren viel zu wenige und so elende, dazu in jeder Probe andere waren, daß Mahler, der sich doch immer zu helfen wußte, in der Generalprobe, da sie aufs schlechteste sangen, fortwährend umschmissen und eine bestimmte schwere Tonfolge absolut nicht herausbrachten, selbst einen Augenblick ratlos dastand. Als er nach dreimaligem Versuch der Stelle wieder abklopfte und verzweifelt rief: „Ja, so geht es nicht!“, sah ich seinem gesenkten, tiefsinnenden Haupte an, daß er, der das Gelingen seines Werkes dadurch nicht in Frage stellen wollte, überlegte, ob er die ganze Aufführung nicht lieber aufgeben solle oder ob es noch ein Mittel gäbe, die Sache zu retten. [...] Und als die Probe mit vorläufiger Vernachlässigung dieses Passus zu Ende geführt war, erklärte er sein Rettungsverfahren dahin, daß er die Klarinetten, welche den Tenören zunächst saßen, bei den gefährvollen Takten mitgehen lasse (die er ihnen denn auch rasch in die Stimmen eintrug). Dabei mußte er freilich auf die gewollte Wirkung des a capella-Chorgesanges schweren Herzens verzichten.²²⁷

Letztendlich scheint Mahler jedoch für die heikle Passage eine andere Lösung entwickelt zu haben. In der endgültigen Partitur heißt es (ab T. 482): „An dieser Stelle wirken die Posaunen, Violinen und Viol. nur im Notfalle mit, wenn es gilt[,] den Chor vor ‚Fallen‘ zu bewahren.“

Einem qualifizierten Chor würden lediglich die Celli und die Bässe assistieren (s. Nb. 124), und die „Wirkung des a capella-Chorgesanges“²²⁸ würde sich unmittelbar einstellen.

Der Chorgesang nimmt in Mahlers Werken einen hohen Stellenwert ein. Wie Natalie berichtet, wendete er „für den Gipfelpunkt“ seiner 2. *Symphonie* ein spezielles Verfahren an: Er „ließ“ den Chor „sitzend anfangen und erst bei der letzten Strophe, damit er stärker klinge, sich erheben“.²²⁹

Aus einem Brief Mahlers geht hervor, daß er es in diesem Zusammenhang für „unmöglich“ hielt, „eine unerträgliche Störung zu vermeiden, wenn sich die Chorsänger zu ihrem Eintritt erheben“. Er riet deshalb, „den Chor (der bis

227 NBL, S. 168-169.

228 NBL, S. 169.

229 NBL, S. 170.

dahin wohl gesessen hat), weiter sitzen bleiben zu lassen, und erst bei der Esdur-Stelle: ›Mit Flügeln, die ich mir errungen‹ (Bässe) aufstehen zu lassen.“²³⁰

230 Gustav Mahler an Julius Buths [Wien, 25.03.1903], GMB, Nr. 315, S. 302.

4 Semantik der Instrumente

4.1 Todessymbole

4.1.1 Pauke

Dem prototypischen Paukensolo im Trauermarsch aus Beethovens *Eroica* schenkte die musikwissenschaftliche Forschung bisher kaum Beachtung. Unmittelbar vor dem Schluß erklingt dort (s. im Nb. 125 T. 238) ein einzelner Paukenton im *pp*, der – im Hinblick auf das spezifische Sujet (*Marcia funebre*) – wegen seiner auffälligen Position¹ und Klangfarbe besondere Aufmerksamkeit verdient:

Nach dem ‚partiellen Unisono‘ der 1. Violinen und der 1. Flöte (T. 236-237) ertönt die Pauke im ‚absoluten Kontrast‘ (s. im Nb. 125 – im direkten Anschluß an die dezendente Skala – das <c> in T. 238). Danach scheint das Orchester auf einmal zu verstummen. Die 1. Violinen agieren „sotto voce“, die tiefen Streicher (Celli und Bässe) pizzikieren dezent, das übrige Instrumentarium schweigt.

Nb. 125: Beethoven, *Symphonie Nr. 3*, 2. Satz, T. 236-241 2

Auch die Rhythmik gerät nach dem ‚absoluten‘ Paukensolo plötzlich ins ‚Schwanken‘ (s. auch Nb. 9); die melodieführenden 1. Violinen intonieren das Thema (ab T. 238/239) zunächst unvollständig, das die perkussiven Pizzikati der tiefen Streicher im unmittelbaren Anschluß

- 1 „Die Ultima der letzten Cadenzwiederholung wird T. 238 nur noch von der Pauke *pp* angedeutet“; Christoph HOHLFELD, *Schule musikalischen Denkens. Teil 3*, S. 127.
- 2 © Copyright o. J. by Edition Peters. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

oktavversetzt ergänzen (s. >Es-C< in T. 239/240). Beethoven zerstückelt den Orchestersatz: Der Marsch stockt.³

Ist der einzelne Paukenton (in T. 238) ein Todessymbol? Konkrete Aussagen Beethovens sind zwar nicht überliefert, jedoch drängt sich der Verdacht im Kontext geradezu auf.

Vor Beethovens *Eroica* kennt jedenfalls die Symphonik kein vergleichbares Beispiel.⁴ Die besondere, wahrhaft revolutionäre Konzeption dieser Schlußtakete muß Mahler nachhaltig beeindruckt haben (s. auch Fußnote 78 im Abschnitt 1.2).⁵ Er vertrat ohnehin die Ansicht, daß Beethoven in seinen Werken bereits das Gros kompositorischer Möglichkeiten ausgeschöpft habe, was der nachfolgenden Generation nur wenig Spielraum lasse:

Kein leichtes Amt haben auch die Nachgeborenen, die Epigonen solch großer Geister wie Beethoven und Wagner. Denn die Ernte ist eingeführt[,] und es sind nur noch die vereinzelt zurückgebliebenen Ähren aufzulesen.⁶

Es blieb unbemerkt, daß Mahler in dem *Trauermarsch*⁷ seiner *Fünften* eine eigentümliche Transformation der Beethovenschen Vorlage gelingt (s. Nb. 126, ergänzend auch Nb. 5):

Anders als bei Beethoven intoniert die Pauke bei Mahler (ab T. 316/317) nicht einen Einzelton, sondern – wenn auch nur unvollständig – das Thema selbst. Vor allem die häufigen Tonrepetitionen ermöglichen den thematischen Einsatz der Pauke. (Das Beethovensche Thema hingegen ist dafür wegen seiner instabilen Tonhöhe eher ungeeignet, das – wie zuvor beschrieben – partiell den mit der Pauke

3 Floros konstatiert eine „hoquetusartige Melodik“ und bemerkt, „daß Beethoven die Koda des Trauermarsches als Klagegesang [...] und den ganzen zweiten Satz der Symphonie als eine *tragica scena* konzipiert hat“; Constantin FLOROS, *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik*, S. 94.

4 Auch Mahler war von Beethovens innovativem Geist überzeugt: „Um Beethoven ganz zu verstehen und zu würdigen, darf man ihn nicht nur als das nehmen, was er uns heute ist, sondern man muß wissen, welchen Umschwung und stupenden Fortschritt er gegen seine Vorgänger bedeutet“; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 25-26.

5 „Mahler hatte eine besondere Vorliebe nicht nur für Märsche, sondern auch für trauermarschartige Musik. Der Typus der *Marcia funebre* ist in seinem Schaffen mehrfach vertreten“; Floros III, S. 135.

6 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 33.

7 Laut Constantin Floros hat der *Trauermarsch* „eine klare fünfteilige Anlage nach dem Schema Hauptsatz [...] – Trio I [...] – Hauptsatz [...] – Trio II – Koda“; Floros III, S. 136.

‚klangverwandten‘ Streicher-Pizzikati übertragen wird.) Auch Mahler entscheidet sich für den ‚absoluten Kontrast‘. Ähnlich wie bei Beethoven erscheint das Ambiente konzipiert: Die Lautstärke nimmt im Vorfeld kontinuierlich ab (verflüchtigt sich bis ins *pppp*), die Bläser agieren in tiefen Registern ohne Leuchtkraft, die 1. Violinen auf dem „verschleier[enden]“⁸ „Griffbrett“ (s. in der Originalpartitur ab T. 308 die entsprechende Anweisung – analog verlangt Beethoven ab T. 238/239 „sotto voce“; s. Nb. 125 und Nb. 9).

The image displays a page of a musical score for Mahler's Symphony No. 5, 1st movement, measures 312-320. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Flöten (Flutes), Hoboen 1 (Oboe 1), A-Klar. (Alto Clarinet), C-Klar. (C Clarinet), Fag. (Bassoon), Contraf. (Contrabass), FHörner (French Horns), Posaunen (Trombones), Tuba, Pauken (Drums), Kl.Tr. (Cymbals), Erste Viol. (First Violins), Zweite Viol. (Second Violins), and Violon. (Violoncello). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key dynamics include *pp*, *ppp*, and *pppp*. There are also markings for *morendo* and *dim.* (diminuendo). Specific performance instructions are noted, such as 'nimmt 3. Fagott' (takes 3rd Bassoon) and 'mute in A'. The measure numbers 312 and 313 are clearly visible at the beginning of the staves.

Nb. 126: Mahler, *Symphonie Nr. 5*, 1. Satz, T. 312-320 9

Bezeichnend sind in Mahlers Partitur die adäquate Spielanweisung „morendo“ (italienisch: „ersterbend“) sowie das auskomponierte Decrescendo: Der ohnehin ‚unvollständige‘ Streicherapparat verläßt das Klangbild (T. 313-314) schon relativ früh und überläßt es einigen wenigen Bläsern sowie der gedämpften Kleinen Trommel.

8 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1260.

9 © Copyright 1964 by C. F. Peters. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Sollte das Paukensolo in Mahlers *Trauermarsch* klangsymbolisch den Tod verkünden, wäre eine weitere Folgerung möglich: Das Todessymbol wäre – anders als bei Beethoven – nicht in der Schlußphase des Satzes, denn der Tod markiert nach Mahlers Weltanschauung nicht das Ende, sondern lediglich einen Übergang.¹⁰ („Tod und Auferstehung“ waren z.B. bereits „die geistigen Pole der Zweiten Symphonie“.¹¹) In bemerkenswerter Analogie verkörpert das Paukensolo im Kopfsatz der *Fünften* formal den „Übergang“ vom „Hauptsatz“ zum „Trio II“!¹²

4.1.2 Große Trommel

Nb. 127: Mahler, *Symphonie Nr. 3*, 1. Satz, T. 19-28 13

Daß in Mahlers Werken gelegentlich auch die Große Trommel als Todessymbol fungiert, wurde bisher kaum thematisiert: In der trauermarschartigen Anfangsphase seiner *3. Symphonie*¹⁴ z.B. markiert sie den charakteristischen

- 10 Constantin Floros bemerkt, daß in „Mahlers Glaubenswelt“ namentlich „die Lehre von der Wiederkunft eine hervorragende Stellung ein[nimmt]“; Floros I, S. 107.
- 11 Constantin FLOROS, *Gustav Mahler. Visionär und Despot*, S. 203.
- 12 Floros III, S. 136; siehe auch Fußnote 7.
- 13 © Copyright 1974 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.
- 14 Siehe zur formalen Anlage des 1. Satzes die Ausführungen von Constantin Floros; Floros III, S. 85-89.

Trauermarschrhythmus¹⁵ (im Gegensatz zur Pauke kann sie nicht ‚gesänglich‘ operieren;¹⁶ s. Nb. 127).

Während die Große Trommel (ab T. 23/24) solistisch agiert, schweigt das übrige Instrumentarium (absoluter Kontrast). Die Todessymbolik kristallisiert sich auf diese Weise besonders ‚deutlich‘ heraus. Analog gestaltet Mahler – wie bereits ausführlich erörtert – auch die Klangsymbolik der Pauke.

Die Parallelen lassen sich sogar bis ins Detail verfolgen: Wie im *Trauermarsch* der *Fünften* (s. Nb. 126) reduziert er im Vorfeld die Dynamik äußerst stark (bis ins *ppp*), führt die Blasinstrumente in dumpfe tiefe Register¹⁷ und verzichtet dabei auf den Streicherklang; auch die verbale Anweisung „morendo“ erscheint im Ambiente der Todessymbolik geradezu paradigmatisch; die prägnante rhythmische Gestalt offenbart zum Trauermarsch-Thema der *Fünften* eine bemerkenswerte Affinität.

Ein Tamtamschlag (in T. 17+19+21) prägt das Klangbild bereits unmittelbar zuvor (s. ergänzend auch die Originalpartitur) und bestätigt den funebralen Zusammenhang.¹⁸

Auch im Liedschaffen Mahlers läßt sich die Todessymbolik der Großen Trommel nachweisen: Am Ende des ‚Gesellenlieds‘ *Ich hab’ ein glühend Messer*¹⁹ ertönt symptomatisch die Große Trommel (s. T. 80 im Nb. 128).

15 „Auch in rein rhythmischen Funktionen ist der unkombinierte Klang der Großen Trommel besonders eigenartig und wirkungsvoll“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 10: Schlaginstrumente*, S. 977.

16 Unter den Trommeln bildet die Pauke wegen ihrer bestimmbaren und variablen Tonhöhe durchaus eine Ausnahme; Hermann ERPF, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, S. 94.

17 Im Kontext fällt (s. T. 19+21 im Nb. 127) insbesondere der 2. Pedalton des Horns auf (im sogenannten ‚hohen Baßschlüssel‘ klingendes <A₁> – in der B-Stimmung des wie üblich in F notierten Doppelhorns; in der F-Stimmung ist dieser Ton nicht ausführbar). Die Pedaltöne werden auf dem Horn äußerst selten verwendet, in der B-Stimmung sprechen sie jedoch recht gut an. Auch Richard Strauss „hat das tiefe Register, vor allem, wenn er 6 oder 8 Hörner verwendet, meist bis zur äußersten Grenze ausgenützt. [...] [E]r schreibt [z.B.: in *Ein Heldenleben* den 1. Pedal- bzw. Naturton] das [klingende] B1 vor“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 6: Horn*, S. 392; bemerkenswert ist, daß Mahler diese von Kunitz genannte „äußerste[...] Grenze“ unterschreitet!

18 „Mahlers Trauermärsche [...] sind die einzigen, die das Tamtam erfordern. [...] [I]n vielen Fällen“ verwendet Mahler „dieses Instrument nicht in koloristischer Funktion, sondern bewußt als Klangsymbol des Todes [...], speziell um den Abschied vom Toten (und vom Tod) zu charakterisieren“; Floros II, S. 142-143.

Nb. 128: Mahler, *Ich hab' ein glühend Messer* (3. GL), T. 76-80 (Auszug)²⁰

Mahler will den Ton der Großen Trommel (im unmittelbaren Anschluß an den Paukenwirbel) im *pp*²¹ „klingen lassen“²², damit die

- 19 Constantin Floros bemerkt zur Todessymbolik des Tamtams: „Mahler läßt einige seiner Lieder (*Ich hab' ein glühend Messer*, *Das irdische Leben*, *Des Antonius von Padua Fischpredigt*) und einige Symphoniesätze (Scherzo der Zweiten und *Purgatorio* der Zehnten) mit einem Tamtamschlag oder mit einem Beckenschlag (*mit Schwamm-schlägel*) schließen. Der Text zweier Lieder (*Ich wollt' ich läg' auf der schwarzen Bahr', könnt' nimmer, nimmer die Augen aufmachen* und *Und als das Brot gebacken war, lag das Kind auf der Totenbahr!*) hilft uns begreifen, daß der Tamtam- bzw. der Beckenschlag am Schluß klangsymbolisch den Tod versinnbildlichen soll“; Floros II, S. 311.
- 20 © Copyright 1982 by Josef Weinberger. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.
- 21 Die ‚relative Dynamik‘ *pp* ist für „[d]ie große Schallkraft der Großen Trommel“ bezeichnend; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 15), S. 983; im Kon-

spezifische Wirkung sich – in Verbindung²³ mit den tiefen Streichern – ‚deutlich‘ entfalten kann. Wie in der 3. *Symphonie* (s. Nb. 127) geht der Tamtamschlag der Großen Trommel voraus. Anders als dort verschmilzt zwar der Trauermarschrhythmus im dritten ‚Gesellenlied‘ nicht mit dem Klang der Großen Trommel, ertönt aber unmittelbar danach – gleich zu Beginn des vierten (s. die Eröffnungstakte von *Die zwei blauen Augen* in der Originalpartitur): Insofern erfolgt der Übergang in semantischer Verschränkung.

Wenn die Große Trommel in der bisherigen Mahler-Forschung im Zusammenhang mit „Exequienmusik“²⁴ erwähnt wurde, dann geschah es in der Regel – im Kontext der *Zehnten* – in Bezug auf ein durch Alma überliefertes autobiografisches Erlebnis:²⁵

Die junge Kunstgewerbeschülerin Marie Uchatius²⁶ war einst bei mir im Hotel Majestic [s. Abb. 1]. Wir wurden aufmerksam. Auf der breiten Straße, entlang des Centralparks, Getümmel und Lärm. Wir lehnen uns aus dem Fenster, unten eine große Menschenmenge. Ein Leichenbegräbnis – der Kondukt naht. Jetzt wissen wir auch aus unsern Zeitungskennntnissen, es war ein Feuerwehrmann, der bei einem Brand den Opfertod fand. Der Zug steht. Der Obmann tritt vor, hält eine kurze Ansprache, wir ahnen im 11. Stock mehr als wir hören, daß gesprochen wird. Kurze Pause, dann ein Schlag auf die verdeckte Trommel. Lautloses Stillstehen – dann Weitergehen. Ende. [/] Diese seltsa-

text gelangt dieser Ton (gegenüber dem *pppp* der Celli, der Kontrabässe und dem *p* der Harfe) ‚deutlich‘ zur Geltung.

- 22 Wie Kunitz beschreibt, hat die Große Trommel einen relativ langen „Nachklang“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 15), S. 972.
- 23 Kunitz verweist auf „[d]ie besondere Eignung der Großen Trommel zur Klangverschmelzung mit den Baßinstrumenten [...]. Bei einer solchen Kombination mit Instrumenten von *bestimmter Tonhöhe scheint* der Klang der Großen Trommel stets mehr oder weniger die Höhe des von dem betreffenden Instrument ausgeführten Tons anzunehmen“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 15), S. 987.
- 24 Den Begriff „Exequienmusik“ eruiert Constantin Floros in Bezug auf die Todessymbolik des Tamtams; Floros II, S. 142-144.
- 25 Siehe hierzu die Ausführungen von Rothkamm; Jörg ROTHKAMM, *Gustav Mahlers Zehnte Symphonie*, S. 183 sowie S. 193.
- 26 „Mitzi (Marie) Uchatius, born in Vienna in 1882, studied under Otto Czeschka and became an engraver of renown, particularly recognized for her renditions of animals” [„Mitzi (Marie) Uchatius, 1882 in Wien geboren, studierte bei Otto Czeschka und wurde eine angesehene Graveurin, sie wurde speziell für ihre Tierdarstellungen gerühmt“; des Verfassers Übersetzung]; entsprechende Informationen gab es am 03.10.2004 im Internet (unter der Adresse ‚<http://www.foxrare-books.com/uchatius.html>‘).

me Totenfeier preßte uns die Tränen aus den Augen. Ich sah ängstlich zu Mahlers Fenster hin, aber da hing auch er weit hinaus, und sein Gesicht war tränenüberströmt. Die Szene hatte einen solchen Eindruck auf ihn gemacht, daß er diesen kurzen Trommelschlag in der Zehnten Symphonie²⁷ verwendet hat.²⁸



Abb. 1: Hotel Majestic, New York²⁹

Almas Äußerungen scheinen nahezu legen, daß die Trommel gedämpft sein müßte, wenn sie den Tod symbolisierte. Jedoch bestätigen die in diesem Abschnitt besprochenen Beispiele aus Mahlers früheren Werken diese These keineswegs. Vielmehr wird deutlich, daß Mahler die Todessymbolik der Großen Trommel bereits aus seinen Jugendjahren kannte. Der Dämpfer stellt deshalb lediglich eine Variante dar. Wahrscheinlich erlebte Mahler sogar die durch Alma beschriebene „Totenfeier“³⁰ deshalb so intensiv, weil er schon eine ausgeprägte Affinität zur funebralen Klangsymbolik der Großen Trommel hegte.³¹ Insofern stellt Almas Darstellung nicht mehr als ein weiteres Indiz für die Untersuchungsergebnisse dieses Abschnitts dar. Das beschriebene autobiografische Erlebnis kann also nicht als Ursprung für die Todessemantik der Großen Trommel gelten.

27 „Der [4.] Satz endet mit einem Schlag der *vollständig gedämpften Trommel*“; „Mahler schreibt im Particell [...] hinter den Schlußstrich [...] [eine Anm. für Alma]: *Du allein weißt, was es bedeutet*“; Karl-Josef MÜLLER, *Mahler*, S. 405-406.

28 AME, S. 170.

29 Im Jahr 1904 erbaut, befindet sich Hotel Majestic in der Nähe von Broadway Theatres, Central Park, Carnegie Hall und Radio City Music Hall.

30 AME, S. 170.

31 „Als man ihn [Mahler] als Kind fragte, was er werden wolle, antwortete er sofort: »Märtyrer«“; AMML, S. 37; da der „Feuerwehrmann“ „den Opfertod fand“ (wie Fußnote 28), war er in Mahlers Vorstellung ein „Märtyrer“; Mahler war offenbar auch deshalb emotional ergriffen, weil er sich mit dem Toten identifizieren konnte.

Die angeführten Beispiele ließen sich durch weitere ergänzen.³² Im Einzelfall hängt es stets von dem Zusammenhang ab, ob die Große Trommel klangsymbolisch oder auch nur koloristisch fungiert. Unzweifelhaft ist ihre Semantik vor allem in Trauermärschen und in trauermarschartigen Passagen.

4.1.3 Tamtam

Wie Berlioz in seiner Instrumentationslehre bemerkt, „findet“ „[d]as Tamtam [...] nur in Trauermusiken Verwendung, oder in dramatischen Szenen höchsten Entsetzens.“³³ Auch in Mahlers Werken gilt die spezifische Semantik des Tamtams der tiefsten Trauer. Constantin Floros schildert ausführlich,³⁴ daß der Tamtamschlag bei Mahler in vielen Fällen tatsächlich den Tod symbolisiert und stets „sparsam und gezielt“³⁵ gebraucht wird. Der Klang des Tamtams eignet sich – wie in der Schlußphase des dritten ‚Gesellenlieds‘ (s. Nb. 128) – am besten für längere Tondauern:³⁶

Geradezu „furchtbar“ ist dort „in [sein]er Trauerstimmung d[as] Pianissimo[...]“ des „fast allein erklingenden Tamtams“.³⁷ Der ‚unvollständige‘ Streicherapparat agiert währenddessen weitgehend gruppensolistisch und ist mittels Dämpfer (bis ins *pppp*) extrem klangreduziert; zwei Hörner³⁸ in ihrem matten tiefen Register (*pp*) und ein lei-

32 Auch der 1. Satz der *Fünften* (der *Trauermarsch*) ist in seiner Schlußphase (s. Nb. 130) eindeutig von einem funebralen Wirbel der Großen Trommel geprägt: Unmittelbar vor dem abschließenden Pizzikato der tiefen Streicher (T. 415) überträgt Mahler dort der Großen Trommel ein ‚absolutes Solo‘ (T. 413-414), das den Tod oder (wie Constantin Floros im Hinblick auf das Tamtam bemerkt; siehe Floros II, S. 143) „den Abschied vom Toten (und vom Tod)“ symbolisiert.

33 Berlioz-Strauss, S. 422.

34 Wie Fußnote 19.

35 Floros II, S. 143.

36 “The *tam-tam* [im Original ist dem Wort ein Fußnotenzeichen zugeordnet] is an oriental instrument with a very slow attack or rise time and an even longer decay. The tone quality is dark, ominous, mysterious, and filled with dissonant partials” [„Das Tamtam ist ein orientalisches Instrument mit sehr langsamer Klangentwicklung und gleichmäßig längerem Nachklang. Die Tonqualität ist dunkel, unheilvoll, mysteriös und voller dissonanter Anteile“; des Verfassers Übersetzung]; Alfred BLATTER, *Instrumentation/Orchestration*, S. 207. „Hierbei ist zu beachten, daß der *Nachklang* des Tamtams [...] sowohl im *f* bzw. *ff* als auch im *p* bzw. *pp*“ „sehr langanhaltend ist“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 10: Schlaginstrumente*, S. 1044.

37 Berlioz-Strauss, S. 422.

38 „Zu bemerken ist [...], daß der Klang des Tamtams [...] sich im *pp* auch mit den weichklingenden Baßinstrumenten, und zwar sowohl mit den Blas- als auch mit den Streichinstrumenten verbinden läßt wie z.B. mit den *Hörnern*“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 36), S. 1053.

ser Paukenwirbel (*ppp*) stützen diskret das Klangbild. Ein ausdrücklich „sehr kurzer Halt“ unmittelbar zuvor (s. die Originalpartitur) – die Fermate vor T. 78 – sorgt für höhere Spannung und lenkt die Aufmerksamkeit bewußt auf den folgenden Tamtamschlag.

Ähnlich verhält es sich auch in der Anfangsphase der *3. Symphonie* (s. Nb. 127):

Das Pianissimo des Tamtams mischt sich – unmittelbar vor dem ‚absoluten Solo‘ der Großen Trommel (T. 23/24-26) – insbesondere mit dem düsteren³⁹ Pedalton (<A₁>) des Horns (s. Fußnote 17 sowie Fußnote 38). Im Kontext ertönt der Tamtamschlag insgesamt dreimal⁴⁰ (T. 17+19+21). Wie im dritten ‚Gesellenlied‘ prägt das Klangbild auch ein Wirbel im *pp* (statt der Pauke überträgt ihn Mahler der Großen Trommel). Die Streicher überlassen das Klanggeschehen dem Bläser- und dem Schlagzeugapparat.

Laut Floros „gehört“ „[d]ie Heranziehung des Gongs [...] zu den gemeinsamen Merkmalen der meisten Stellen, die den Charakter der Exequienmusik tragen“.⁴¹ Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, daß der Gong „durch die rechtwinklige Biegung“ seines Rands einen weicheren Klang besitzt; „es fehlt ihm das metallische Schwirren und Rauschen des Tamtamklanges“.⁴²

4.1.4 Hammer

Wie bereits im Abschnitt 2.3.2.4 näher erörtert wird, verlangt Mahler den Hammer im 4. Satz seiner *6. Symphonie* ursprünglich an drei Stellen: „zu Beginn des zweiten und des vierten Durchführungsteiles (T. 336 bzw. T. 479) und in der Koda (T. 783)“⁴³.

Almas Äußerungen über die differenzierte Dynamik der Hammerschläge scheinen nahezuzeigen, daß der Hammer semantisch den Tod symbolisiert: Sie

39 „Und schaurig ist, wie sich aus der unbeseelten [...] Materie heraus [...] das Leben losringt [...]. Über der Einleitung [...] liegt [...] jene Stimmung der brütenden Sommermittagsglut, in der kein Hauch sich regt, alles Leben angehalten ist“; Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 56.

40 Die ‚Drei‘ ist in der christlichen Glaubenslehre eine ‚heilige‘ Zahl – „die Zahl der Vollkommenheit und der Vollendung“: „[D]rei Engel besuchten Abraham“; am 3. Tag ist Jesus von den Toten auferstanden; es gibt drei Kardinaltugenden („Glaube, Liebe, Hoffnung“) und die göttliche Dreieinigkeit (bzw. Dreifaltigkeit); Gerd HEINZ-MOHR, *Lexikon der Symbole*, S. 308-309. Insofern ist der dreimalige Tamtamschlag durchaus zahlensymbolischer Bedeutung (s. auch Fußnote 136 und ergänzend Fußnote 152).

41 Floros II, S. 311.

42 Hans KUNTZ, *Die Instrumentation. Teil 10: Schlaginstrumente*, S. 1055.

43 Floros III, S. 182.

vermerkt, „[d]aß Mahler den ersten Schlag am stärksten, den zweiten schwächer und den [nachträglich eliminierten] dritten, den Todesschlag des verendenden Helden, am schwächsten machen mußte“⁴⁴. Wie Constantin Floros vermutet, ließ sich Mahler wahrscheinlich „von dem Gedicht Ritters zu Strauss’ *Tod und Verklärung*“ inspirieren, in dem wörtlich „des Todes Eisenhammer“ thematisiert wird.⁴⁵

Mahler hat den Hammer in seinem Gesamtwerk nur ein einziges Mal verwendet. Außer Mahler forderten ihn u.a. auch Arnold Schönberg (in *Die glückliche Hand*) und Alban Berg (in *3 Orchesterstücke*).⁴⁶

4.1.5 Skordierte Solovioline (Symbol des personifizierten Todes)

„Seine Gestalt war hoch und hager“
Edgar Allan POE, *Die Maske des Roten Todes*

Die (laut Partitur) „um einen Ganzton höher“ gestimmte Solovioline im 2. Satz der *Vierten* ist ein Klangsymbol des personifizierten Todes (s. Nb. 10 und Nb. 13). Natalie berichtet, daß Mahler „die Violine um einen Ton höher stimmen ließ [...], damit die Geige schreiend und roh klinge, ‚wie wenn der Tod aufspielt‘“.⁴⁷ Dabei ließ sich Mahler wahrscheinlich von Camille Saint-Saëns’ *Danse macabre* inspirieren.⁴⁸ (Da bei einer Probe die skordierte Solovioline „noch nicht scharf genug“ klang, spielte Mahler sogar mit dem Gedanken, den Part einer Viola⁴⁹ zu übertragen.⁵⁰)

Mahler kannte den Schrecken des Todes und fürchtete ihn, da er mit ihm schon früh konfrontiert worden war:

44 AME, S. 128.

45 Floros III, S. 182.

46 Winfried PAPE, *Instrumentenhandbuch*, S. 223.

47 NBL, S. 179.

48 Floros III, S. 116.

49 „Die Dimensionen des Resonanzkörpers der Bratsche und die Länge und Stärke [...] ihrer Saiten [sind] nicht in der gleichen idealen Weise proportioniert [...], wie dies bei der Violine der Fall ist, sondern i[m] Hinblick auf ihre Gesamtstimmung eine Quinte unter der Stimmung der Violine zu gering [...]. [...] [/] [...] [Ein] besonderes Charakteristikum des Bratschenklanges [ist] eine gewisse Herbheit und die Fähigkeit zur Erzielung sowohl reizvoll verschleierter als auch drohender und wilder Klangeffekte“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 12: Violine/Bratsche*, S. 1341-1342.

50 NBL, S. 198.

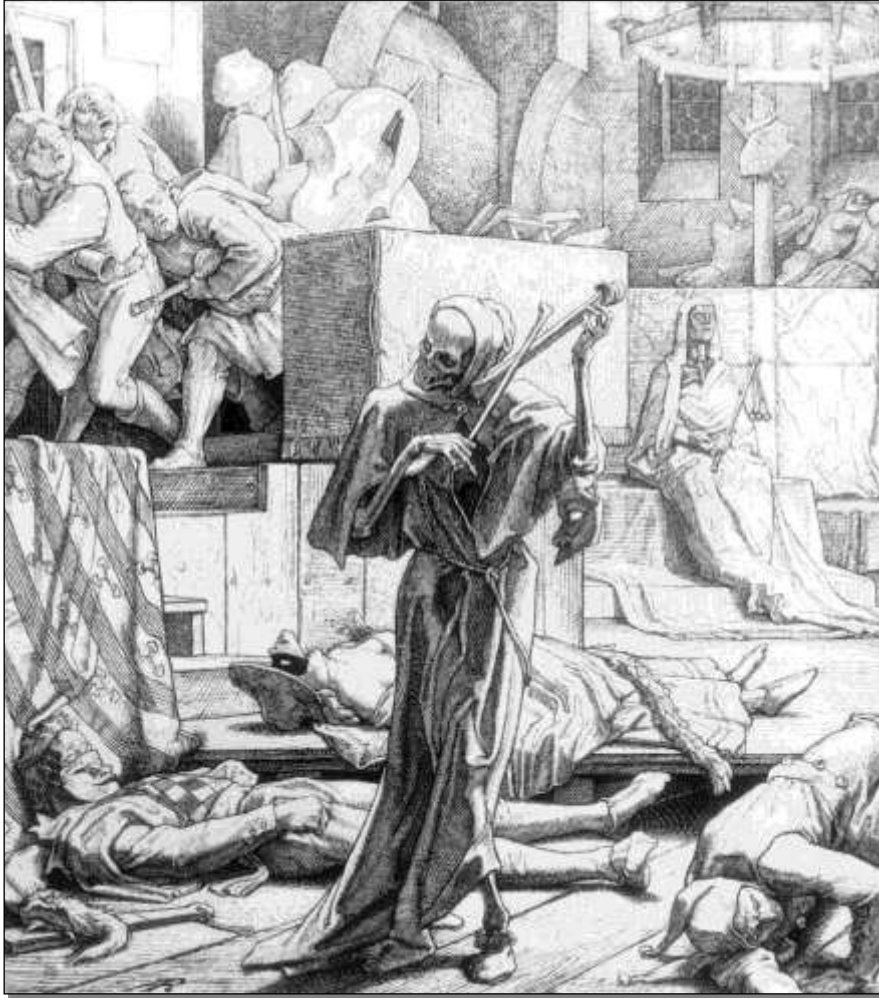


Abb. 2: *Der Tod als Erwürger* (1847) von Alfred Rethel⁵¹

Von seinen dreizehn Geschwistern überlebten nur fünf das Kindesalter[...]. Mit Erschütterung erlebte er das Sterben vieler seiner Brüder. [...] Im Jahre 1889 verlor er – sechs Monate nach seinem Vater – seine über alles geliebte Mutter, und im Februar 1895 beging sein Bruder Otto [...] Selbstmord.⁵²

Nach einem lebensbedrohlichen Blutsturz⁵³ glaubte Mahler einst, (in einem Albtraum) dem personifizierten Tod zu begegnen:

51 Alfred Rethel (,* 15.05.1816 in Diepenbend bei Aachen, † 01.12.1859 in Düsseldorf) „deutscher spätromantischer Historienmaler“; *Meisterwerke der Kunst*, S. 615. Rethel gilt „[i]n Deutschland [...] [als] der eigenwilligste Meister der Geschichtsmalerei“; Heinz BRAUN, *Formen der Kunst*, S. 393. *Der Tod als Erwürger* befindet sich in der Graphiksammlung *Mensch und Tod* der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung.

52 Constantin FLOROS, *Gustav Mahler. Visionär und Despot*, S. 27.

53 Mahler „hat [am 24. Februar 1901] infolge einer starken Hämorrhoidal-Blutung einen so hohen Blutverlust, daß er wahrscheinlich verblutet wäre, wenn nicht

Er befand sich inmitten einer großen Gesellschaft in hellerleuchtetem Saal, als, von den Gästen der letzte, ein großer Mann herein trat, steifer Haltung, in tadellosem Gewand, und den Allüren eines Lebemanns. Er aber wußte: das ist der Tod. Und als er sich vor dem heimlichen Gast zurückzog, immer weiter ans Ende des Zimmers entweichend, folgte ihm jener, den keiner sonst zu erkennen schien, wie magnetisch ihm nachgezogen, bis in den entferntesten Winkel des Raumes, hinter den Vorhang am Fenster. Hier faßte ihn der Fremde mit eisernem Griff am Arm und sagte: „Du mußt mit mir!“ Wie verzweifelt der Geängstigte sich loszureißen suchte, er konnte sich ihm nicht entwinden, bis er mit dem Aufwand aller Kräfte den Alb des Traumes von sich warf.⁵⁴



Abb. 3: *Totentanz* (1649) von Niklaus Manuel (Ausschnitt)⁵⁵

Dieser Traum fällt in den Zeitraum nach der Entstehung der 4. *Symphonie* und gewährt einen tiefen Einblick in Mahlers Unterbewußtsein.⁵⁶ Mahler thematisiert in seinen Symphonien den Tod nicht erst nach dem lebensbedrohlichen Blutsturz, sondern auch schon davor. Der 2. Satz der *Vierten* verdient dabei insofern besondere Aufmerksamkeit, als er dem Tod den Schrecken nimmt: Hier tritt der ‚Knochenmann‘ als ein überaus lustiger Gefährte auf (s. auch Fußnote 96). Die skurrile, bisweilen humoristische Darstellung des personifi-

Justine, die er viel zu spät verständigt, umgehend einen Arzt gerufen hätte, der seinerseits, als er mit seiner Kunst am Ende ist, einen Chirurgen herbeibittet; die Blutung wird sozusagen im letzten Moment unter Kontrolle gebracht“; Karl-Josef MÜLLER, *Mahler*, S. 223.

54 NBL, S. 185-186.

55 Niklaus Manuel („* 1484 in Bern, † 1580 ebenda“) „schweizerischer an italienischen Vorbildern geschulter Maler der Dürer-Zeit, später mit manieristischen Tendenzen“; *Meisterwerke der Kunst*, S. 474.

56 Am „5. August 1900“ ist „Mahler [...] mit der Vierten [...] fertig geworden“; NBL, S. 165; „im März/April 1901“ – wie Floros bemerkt – „erzählte er Natalie Bauer-Lechner einen Traum, der ihn tief beeindruckt hatte“; Constantin FLOROS, *Gustav Mahler* (wie Fußnote 52), S. 28.

zierten Todes ist keineswegs neu. Bereits im Mittelalter gab es viele Abbildungen, in denen er tanzt und die Menschen zum Tanz auffordert.

Wann der Tod in der mittelalterlichen Kunst anfang zu tanzen, ist nicht mehr festzustellen. Zahllose Totentanz-Bilder, vor allem, wenn sie auf Außenmauern von Friedhöfen und Kirchen gemalt waren, sind unwiederbringlich verloren, von manchen blieben Zeichnungen erhalten.⁵⁷ Für das Motiv des Totentanzes spielte möglicherweise der alte Volksglaube, nachts würden die Seelen der Toten auf den Friedhöfen tanzen, eine Rolle. Verbreitet war in der christlichen Welt die aus der Antike übernommene Vorstellung des Totengeleits, zu dem auch schon Musik gehörte. Sie ist ein wichtiges Element der klassischen Totentänze, die vom Tod als Spielmann angeführt werden. Er wirbt um die Lebenden und verführt sie zum Tanz mit den Toten. Auf manchen Totentanz-Bildern spielen alle Totengestalten ein anderes Instrument [s. Abb. 2 und Abb. 3] – und tanzen noch dazu. [/] Daß auch zum Lebensende die Musik aufspielt, nahm dem Tod den größten Schrecken, wie überhaupt nach Meinung der Kunsthistoriker im Mittelalter der Tod im Bewußtsein der Menschen so normal war, daß man sich sogar über ihn lustig machen konnte. Doch es bleibt ein grausiger Spaß. Bei diesem Tanzvergnügen amüsiert sich stets nur einer. Der Tod gibt den Ton an, er schreitet zum höflichen Paartanz, wirft keck die fleischlosen Beine und holt sich den Nächsten im Reigen.⁵⁸

Da die Bezeichnung „*Totentanz*“ [!] in Bezug auf den 2. Satz der *Vierten* von Mahler stammt,⁵⁹ handelt es sich dort offenbar um eine musikalische Darstellung des (mittelalterlichen) Totentanzes. Der bizarre Klangcharakter des Satzes entspringt indes nicht nur der Skordatur.⁶⁰ Der Satz weist darüber hinaus auch andere Besonderheiten auf: Gleich zu Beginn – noch vor dem Soloviolineinsatz – verfremdet Mahler das Klangbild (in T. 1-6) durch bitona-

57 Wie Alma berichtet, war Mahler mit historischen Abbildungen vertraut: „Er erzählte mir, daß die 4. Symphonie wie ein altes Bild auf Goldgrund zu denken sei. Ebenso wie er mir später vom Lied ›Ich bin der Welt abhanden gekommen‹ sagte, er habe dabei immer an die Kardinalsdenkmäler in Italien gedacht – wo auf flachen Steinen die Körper der Geistlichen mit gefalteten Händen und geschlossenen Augen in den Kirchen liegen“; AMML, S. 27.

58 Gabriele BURCHARDT und Erika REBMANN, *Schauder und Faszination des mittelalterlichen Totentanzes. Der letzte Reigen*, in: *Paulinus. Wochenzeitung im Bistum Trier*, Jg. 1998, Ausgabe Nr. 45, 08.11.1998; im Internet (unter der Adresse ‚<http://www.bistumsblatt.paulinus.de>‘) gab es am 22.01.2004 detaillierte Informationen.

59 Floros III, S. 116.

60 Floros III, S. 117.

le Korrespondenzen zwischen dem Horn und den Holzbläsern.⁶¹ Floros verweist auf „verminderte Quarten und Quinten [...], auf phrygische und chromatische Wendungen, auf übermäßige Akkorde [...] und auf die Spielweise der Streicher (mit Dämpfer, *pizzicato*, *col legno*).“⁶²

4.2 Sinnbilder der Nacht, der Trauer sowie Schreckensbilder

4.2.1 Dämpfer

The musical score for measures 19-29 of Mahler's 'Wenn mein Schatz Hochzeit macht' (1. GL) is shown. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Singing Voice, Violoncello, and Kontrabaß. The tempo changes from 'Langsamer' to 'Schneller'. Dynamic markings include *pp*, *f*, and *pizz.* (pizzicato). The lyrics for the singing voice are: 'Geh ich in mein Kämmer - lein, — dunk - les Kämmer - lein,'.

Nb. 129: Mahler, *Wenn mein Schatz Hochzeit macht* (1. GL), T. 19-29 63

Der Dämpfer hat eine lange Tradition. Constantin Floros bemerkt, „daß im 17. und 18. Jahrhundert gedämpfte Streichermusik vielfach mit Schlaf und Nacht⁶⁴, aber auch allgemeiner mit Dunkelheit und Finsternis assoziiert wurde.“⁶⁵ Auch bei Mahler wirkt diese Tradition nach. Das ‚Gesellenlied‘ *Wenn*

61 Gieseler bemerkt im Hinblick auf die bitonale Harmonik, sie sei „mehr als Farbwert“ zu verstehen; „das Interesse Mahlers, die Instrumentation zeig[e] es, lieg[e] hier vornehmlich in der Verdeutlichung von Motivzügen“; Walter GIESELER, *Komposition im 20. Jahrhundert*, S. 16. Da Mahlers Instrumentationkunst in herkömmlichen Untersuchungen einseitig auf die Maxime ‚Deutlichkeit‘ reduziert wurde, verwundern Gieselers Ausführungen nicht. Offenbar übersieht er dabei auch die semantische Komponente.

62 Floros III, S. 117.

63 © Copyright 1982 by Josef Weinberger. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

64 Auch bei Bruckner „dient dieser Klangeffekt [...] dazu, dem gesamten Klangbild einen ‚nächtigen, elegischen Charakter[!]‘ [...] zu verleihen“; Dieter Michael BACKES, *Die Instrumentation und ihre Entwicklung in Anton Bruckners Symphonien*, S. 168.

65 Constantin FLOROS, *Der Mensch, die Liebe und die Musik*, S. 185.

mein Schatz Hochzeit macht schreibt z.B. für die Streicher von Anfang an Dämpfer vor (s. die Originalpartitur und Nb. 129):

Ab T. 22 heißt es im Liedtext: „Geh' ich in mein Kämmerlein, dunkles Kämmerlein, weine, wein um meinen Schatz, um meinen lieben Schatz!“ Erst ab Z. 3 (in dem Abschnitt „Sanft und bewegt“) nehmen die Streicher die „Dämpfer ab“ (s. die Originalpartitur). Offenbar gelten die Dämpfer im Kontext speziell der Betrübnis im „dunkle[n] Kämmerlein“. Wie aus dem Nb. 129 ersichtlich, ist das Tempo im Ambiente der gedämpften Töne „[l]angsamer“, die Dynamik sehr leise (*pp*).

Auch bei den Blechblasinstrumenten hat der Dämpfer oft tiefere Bedeutung. Insbesondere gilt die gedämpfte Trompete, wenn sie leise geblasen wird, traditionell der Trauer:

Die gedämpfte Trompete, die im Feld den bevorstehenden Angriff oder Aufbruch mit allem damit verbundenen Unheil leise ankündigte, erklang im Laufe des 18. Jahrhunderts bald auch als Begleitung bei einem ähnlichen Unglück: Sie wurde Teil des ‚Trauer-Gepräuges‘ bei Begräbnissen [...].⁶⁶

Nb. 130: Mahler, *Symphonie Nr. 5*, 1. Satz, T. 402-415 (Auszug)⁶⁷

Als Relikt übernimmt diese Tradition auch Mahler. Den *Trauermarsch* der *Fünft*en prägt zum Schluß solistisch die gedämpfte Trompete:

Während sie dort (s. Nb. 130) wahrlich ‚Trübsal bläst‘, verabschiedet die Große Trommel symbolisch den Toten. Es ist bezeichnend, daß

⁶⁶ Christoph REUTER, *Klangfarbe und Instrumentation*, S. 376.

⁶⁷ © Copyright 1964 by C. F. Peters. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

die Instrumente partiell im ‚absoluten Kontrast‘ alternieren (‚Deutlichkeit‘).⁶⁸ „Der Schluß suggeriert den Eindruck, als rücke die Musik in die Ferne und gerate ganz außer Hörweite.“⁶⁹

Bei forcierter Dynamik allerdings ändert sich der Klangcharakter der gedämpften Töne drastisch. Vor allem auf der Trompete nimmt er verzerrte Züge an:⁷⁰

Da das Rohr der modernen Trompete schon an sich besonders eng mensuriert ist [...], werden die auf dieser Eigenschaft beruhenden Klangmerkmale durch die Verengung des Schalltrichters mit dem Dämpfer ganz besonders übersteigert.⁷¹

Im Nb. 43 evozieren deshalb gedämpfte Trompeten (in Kooperation mit den gestopften Hörnern) ein wahres Inferno! „[D]ie prägnanten chromatischen Triolenmotive“ sind übrigens laut Constantin Floros „Lisztschen Ursprungs“.⁷² Hingegen gilt die gedämpfte Trompete im Nb. 44 dem schmerzhaften Verzicht, der Selbstkasteiung.

Die Semantik des Dämpfers hängt also maßgeblich von der Dynamik ab. Leise Passagen können Trauer verkünden, laute hingegen eher Angst, Schrecken, Entsetzen.

4.2.2 Gestopfte Töne

Wie bereits im Abschnitt 2.2.1.2 erläutert, werden die gestopften Töne der Ventilhörner wegen ihrer besonderen Klangfarbe gebraucht, deren Charakter die Dynamik prägt:

Im *Piano* entsteht ein gleichsam unwirklicher, ferner und echoartiger Klang, der bis zum verklingenden *ppp* reduziert werden kann. Er wird meist für szenische oder bildliche Effekte verwendet [...]. [/] Im starken *Forte* ist der Klang [...] rau, grob und metallisch klirrend [...].⁷³

Deshalb verwundert es kaum, daß die Semantik der gestopften Töne in Mahlers Partituren ambivalent erscheint.

68 Den Satz beschließt die Flöte, indem sie „wie ein leiser Hauch das Trompetenmotiv verklingen läßt“ (s. die Originalpartitur); Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, S. 51.

69 Floros III, S. 138.

70 „Die Trompeten mit Sordinen sind oft von zauberhaften Wirkungen. In *Forte* eignen sie sich, und sind auch reichlich verwendet worden, zur Karikatur und zur Darstellung phantastischer Spukgebilde“; Berlioz-Strauss, S. 307.

71 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 7: Trompete*, S. 547.

72 Floros III, S. 43.

73 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 6: Horn*, S. 424-425.

Nb. 131: Mahler, *Das klagende Lied*, 1., T. 163-175 74

In introvertierten Passagen können sie (wie auch im Nb. 131 in Verbindung mit den Violinen) – *p* „echoartig[...] [...] verklingend[...]“⁷⁵ (T. 171/172-173) – Trauer und „Leid[...]“ verkünden. Zuvor heißt es im Liedtext (s. die Originalpartitur): „Dort ist’s so lind und voll von Duft, als ging ein Weinen durch die Luft!“

Der *ff* „metallisch klirrend[e]“⁷⁶ Klang hingegen kann (s. Nb. 132) resolute „Wut“ assoziieren: Dort repetieren (ab Z. 9) im Quintabstand (klingend: c^1-g^1) kooperativ vier gestopfte Hörner. Im Nb. 44 gelten sie (wie bereits im Abschnitt 2.2.1.2 beschrieben) grauenhaftem Entsetzen.

Offenbar oszilliert die Semantik der gestopften Töne – abhängig von der Dynamik – zwischen exzessiver Wut und stiller Trauer, zwischen maßloser Erschütterung und verhaltener Melancholie.

74 © Copyright 1978 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

75 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 73), S. 425.

76 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 73), S. 425.

Mit Wut
Allegro risoluto (Nicht zu schnell)

1. 2. Hr.in F *ff* (immer gestopft) *ff* offen

3. 4. Hr.in F *ff* (immer gestopft) *ff* offen

1. 2. Trp.in F *ff* offen *p* *f* *ff* zu 2

3. Trp.in F *ff* offen *p* *f* *ff* zu 2

1. 2. Pos. *ff* *mf* zu 2

Btb. *f* *mf* zu 2

Mit Wut
Allegro risoluto (Nicht zu schnell)

1. VI. *ff* *ff* *ff* *ff* *f*

2. VI. *ff* *ff* *ff* *ff* *f*

Vla. *ff* *ff* *ff* *ff* *f*

Vlc. *ff* *ff* *ff* *ff* *f*

Kb. *ff* *ff* *ff* *ff* *f*

9 *ff*

Nb. 132: Mahler, *Symphonie Nr. 9*, 1. Satz, T. 174-178 (Auszug)⁷⁷

4.2.3 Englischhorn

Das Englischhorn⁷⁸ ist traditionell ein elegisches Instrument.⁷⁹ Es ist für „klagende[...] und melancholische[...] Klänge[...]“ prädestiniert, weil sein „kugelförmige[r] Schallbecher“ seinen Klang verdunkelt. In der Romantik („vor allem in der Opernmusik“) vermittelt das Englischhorn aufgrund seines speziellen Klangcharakters „Wehmut, [...] Melancholie, [...] Einsamkeit“.⁸⁰

Auch Mahler verband mit dem Englischhorn in erster Linie Melancholie und Trauer. Wie bereits erwähnt, schrieb er sogar einst an Richard Strauss, daß er

77 © Copyright 1969 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

78 „Name irreführend, da das Englisch Horn weder aus England stammt, noch zu den Horninstrumenten zählt. Die Herkunft des Namens ist nicht geklärt“; Winfried PAPE, *Instrumentenhandbuch*, S. 83.

79 „Auffällig bleibt, daß Bruckner sich die speziellen Klangfarbwerte des Englisch-Horn[s] [...] nicht zu eigen macht“; Dieter Michael BACKES, *Die Instrumentation und ihre Entwicklung in Anton Bruckners Symphonien*, S. 116.

80 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 3: Oboe*, S. 89.

die „lustige Weise“ in Wagners *Tristan* statt dem Englischhorn einer „Holztrompete“ anvertrauen wollte.⁸¹

„Die romantische und elegische Klangverwendung des Englisch Horns war im ganzen 19. Jahrhundert gleichsam ein Instrumentationsgesetz.“⁸² Deshalb sagte Mahler einst über den 3. Satz seiner *Fünften*:

Romantisches und Mystisches kommt nicht vor, nur der Ausdruck un-erhöhter Kraft liegt darin. Es ist der Mensch im vollen Tagesglanz, auf dem höchsten Punkte des Lebens. So ist es auch instrumentiert: keine Harfe, kein Englisch Horn.⁸³

Hingegen scheinen introvertierte Passagen voller Schwermut für das Englischhorn wie geschaffen: Das dritte ‚Kindertotenlied‘ *Wenn dein Mütterlein*⁸⁴ beginnt charakteristisch mit einem Englischhornsolo (s. Nb. 133):

Schwer, dumpf

2 Flöten

Oboe

Englisch Horn

Klarinette in B

Bassklarinette in B

2 Fagotte

pp

p

espr.

Nb. 133: Mahler, *Wenn dein Mütterlein* (3. KTL), T. 1-3 (Auszug)⁸⁵

Mahlers Vortragsbezeichnung „Schwer, dumpf“ ist für die Trauerstimmung bezeichnend. Das ausdrucksvolle Englischhornsolo beglei-

81 Gustav Mahler an Richard Strauss [Wien, 12.08.1897], MSB, M 27, S. 51-52.

82 Hans KUNTZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 80), S. 91.

83 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 193.

84 „*Wenn dein Mütterlein* nimmt nicht nur die zentrale Position innerhalb des fünfteiligen vollendeten Zyklus ein, sondern stand auch bei den drei zuerst entstandenen Liedern des Sommers 1901 an der zweiten Stelle“; Alexander ODEFEY, *Gustav Mahlers Kindertotenlieder*, S. 276.

85 © Copyright 1979 by C. F. Kahnt. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

ten nur ein Fagott und die Pizzikati der Celli. Die Dynamik überschreitet zunächst *p* nicht.

Formal handelt es sich übrigens um eine achttaktige Periode, deren Nachsatz (in T. 8) mit dem Einsatz der Singstimme kunstvoll verschränkt ist (s. die Originalpartitur). Das Englischhorn antizipiert (in T. 1-2) die Singstimme, die später (in T. 8-9) „*schwermütig*“ sein Melodieprofil aufgreift (klingend: <g-c¹-d¹-g¹-d¹>).

Gleichwohl gibt es bei Mahler bereits Bestrebungen, das Englischhorn seiner traditionellen Rolle zu entreißen. Gelegentlich wird es in den Bläserapparat ‚neutral‘ integriert. Dabei werden ihm auch bewegte Passagen übertragen (s. z.B. T. 35-39 aus *Das klagende Lied*). Auch Richard Strauss „entromantisierete [...] das bisher stets nur solistisch verwendete Englisch Horn“⁸⁶.

4.2.4 Bartók-Pizzikato

Am 25. Juli 1900 erzählt Mahler seiner Freundin Natalie:

Heute hat sich mir etwas Merkwürdiges ereignet. Durch die zwingende Logik einer Stelle, die ich umwandeln mußte, verkehrte sich mir alles Darauffolgende derart, daß ich plötzlich zu meinem Erstaunen gewahrte, ich befinde mich in einem völlig anderen Reiche: wie wenn du meinst, in blumigen elysischen Gefilden zu wandeln, und siehst dich mitten in die nächtlichen Schrecken des Tartaros versetzt, daß dir das Blut in den Adern gerinnt. – Und Spuren und Emanationen solcher mir selbst grauenerregender, geheimnisvoller Welten gibt es in meinen Werken viele.⁸⁷

Eine der originellsten Klangfarben in Mahlers Gesamtwerk stellt das sogenannte Bartók-Pizzikato dar. Mahler hat es nur an einer Stelle verwendet; im 3. Satz seiner 7. *Symphonie* (im *Scherzo*) lautet eine Anweisung für die Celli und die Bässe unmißverständlich (s. Nb. 56): „So stark anreißen, daß die Saiten an das Holz anschlagen.“⁸⁸ Entsprechend sind die Dynamikangaben (*ffff* bzw. *fff* in T. 401+403) äußerst exzessiv und lassen über die beabsichtigte wahrhaft „grauenerregende[...]“⁸⁹ Wirkung keinen Zweifel aufkommen. Da konkrete

86 Hans KUNITZ, *Die Instrumentation* (wie Fußnote 80), S. 91.

87 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 161.

88 “The [...] Bartók pizzicato [...] calls for the performer to pull the string hard enough to allow to snap back against the fingerboard with a percussive thud” [„Das Bartók-Pizzikato verlangt von dem Ausführenden, die Saite stark genug anzureißen, damit sie mit einem perkussiven dumpfen Geräusch gegen das Griffbrett prallen kann“; des Verfassers Übersetzung]; Alfred BLATTER, *Instrumentation/Orchestration*, S. 31.

89 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 161.

Äußerungen Mahlers (bisher) nicht bekannt sind, läßt sich die Semantik dieser speziellen Klangfarbe nur aus dem Zusammenhang erschließen:

Das *Scherzo* ist mit „Schattenhaft“ überschrieben; unmittelbar zuvor beschließt den 2. Satz ein funebraler Tamtamschlag in Verbindung mit der charakteristischen Anweisung „morendo“ für die übrigen Instrumente (s. jeweils die Originalpartitur und den Abschnitt 4.1 über die ‚Todessymbole‘). Constantin Floros charakterisiert das *Scherzo* zu Recht als eine „unheimliche[...]“ und „phantastische[...] Tanzszene“.⁹⁰ Mit Rücksicht auf das vorausgehende Todessymbol wäre aber auch die Bezeichnung ‚Totentanz‘ geeignet – oder besser: ‚Tanz der Toten‘.⁹¹ Insofern zeigt dieser Satz eine ausgeprägte Affinität zum „Scherzo“⁹² der 4. *Symphonie*.⁹³ Da der Tod hier – anders als in der *Vierten* – nicht personifiziert wird, drängt sich tatsächlich eher die Vorstellung auf, „nachts würden die Seelen der Toten auf den Friedhöfen tanzen“⁹⁴. Wie Floros bemerkt, ist der Tod „in der Vorstellung vieler Menschen[...] janusköpfig“.⁹⁵ Der direkte Vergleich zwischen den *Scherzi* offenbart in der Tat, daß in der 4. *Symphonie* überwiegend der „lustige“⁹⁶ „Tod aufspielt“⁹⁷, der die Lebenden in sein Reich verführen will, in der *Siebten* hingegen eher der schauerliche.

An der Schwelle zwischen Diesseits und Jenseits deutet der Tod in Mahlers Schaffen sowohl die ‚elysische‘ als auch die ‚infernale Transzendenz‘ an. Im „[s]chattenhaften“ *Scherzo* der *Siebten* erscheint für das krasse Bartók-Pizzikato im unmittelbaren Anschluß an die „kreischend[e]“ Bläserpassage (s. das *ffff*

90 Floros III, S. 196.

91 Constantin Floros weist darauf hin, daß andere Forscher – unter ihnen Bekker – den Satz als „Nachtstück apostrophiert[en]“; Floros III, S. 196.

92 Die Charakterbezeichnung „*Scherzo*“ ist durchaus authentisch; siehe hierzu die Ausführungen von Constantin Floros; Floros III, S. 116.

93 Das *Scherzo* (den 2. Satz) der *Vierten* bezeichnete Mahler als „*Todtentanz*“ [!]; Floros III, S. 116.

94 Gabriele BURCHARDT und Erika REBMANN, *Schauder und Faszination des mittelalterlichen Totentanzes* (wie Fußnote 58).

95 Floros III, S. 117.

96 Die „Ausdrucksbezeichnung *lustig*“ verlangt Mahler „an drei Stellen (T. 71 bei der Klarinette, T. 128/129 beim ersten Horn und T. 170 ebenfalls beim ersten Horn)“; Floros III, S. 119. Der 2. Satz der *Vierten* „wirkt nicht furchterregend. Unheimliches wird von Behaglichem abgelöst“; Kurt BLAUKOPF, *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, S. 171-172.

97 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 179.

der deszendenten Oboen ab T. 398 im Nb. 63) eher die Deutung als ‚infernale Transzendenz‘ plausibel.⁹⁸

4.3 Sinnbilder elysischer Transzendenz

4.3.1 Glocken (*musica paradiso*)

Mahler assoziiert mit der Glocke ‚elysische Transzendenz‘.⁹⁹ Ihren „geheimnisvoll[en]“¹⁰⁰ Klang scheint stets „ein freundlicher Lufthauch“¹⁰¹ zu begleiten. In bekümmerten Augenblicken ist es die Glocke, die seinen Schmerz lindert. Während seiner Kasseler Zeit – in eine unglückliche Liebe zu der Sängerin Johanna Richter verstrickt –¹⁰² schreibt er in einem Brief an Friedrich Löhr:

Seltsam genug habe ich die ersten Minuten dieses Jahres verlebt. Ich saß gestern abend allein bei ihr[,] und wir erwarteten beinahe stumm die Ankunft des neuen Jahres. Ihre Gedanken weilten nicht bei dem Gegenwärtigen, und als die Glocke schlug [...] und Thränen aus ihren Augen stürzten, da kam es so furchtbar über mich, daß ich, ich sie nicht trocken durfte. Sie ging in das Nebenzimmer und stand eine Weile stumm am Fenster, und als sie wiederkam, still weinend, da hatte sich der unnennbare Schmerz wie eine ewige Scheidewand zwischen uns aufgestellt, und ich konnte nichts anderes, als ihr die Hand

98 Analog deutet Petersen eine ähnliche Stelle in Alban Bergs *Wozzeck* als „die tödliche Verletzung“; Peter PETERSEN, *Alban Berg. Wozzeck*, S. 171.

99 In einem Brief Mahlers heißt es im Zusammenhang mit seiner *3. Symphonie*: „Engel-Glocken-transzendental“; Gustav Mahler an Friedrich Löhr [Hamburg, 29.08.1895], GMB, Nr. 146, S. 150. Auch das von Constantin Floros eruierte „Klangsymbol für die Ewigkeit“ (bzw. „Ewigkeitssymbol[...].“) bedeutet nichts anderes: „die Glocken als Chiffre für die Engel und für die Transzendenz“; Floros II, S. 319-320.

100 Gustav Mahler an Anna von Mildenburg [Berlin, 08.12.1895], GMB, Nr. 155, S. 158.

101 „Doch wenn ich des Abends hinausgehe auf die Heide und einen Lindenbaum, der dort einsam steht, ersteige, und ich sehe von dem Wipfel meines Freundes in die Welt hinaus: vor meinen Augen zieht die Donau ihren altgewohnten Gang[,] und in ihren Wellen flackert die Glut der untergehenden Sonne; hinter mir im Dorfe klingen die Abendglocken zusammen, die ein freundlicher Lufthauch zu mir hinüber trägt“; Gustav Mahler an Josef Steiner [Pusztta-Batta, 17.06.1879], GMB, Nr. 5, S. 31.

102 „Bedauerlicherweise sind die Details dieser Liebesgeschichte nicht bekannt. Es scheint, daß Johanna recht unschlüssig war und Mahler immer wieder Hoffnungen machte, ohne bereit zu sein, eine ernsthafte Beziehung mit ihm einzugehen“; Constantin FLOROS, *Gustav Mahler. Visionär und Despot*, S. 22.

drücken und gehen. Als ich vor die Türe kam, da läuteten die Glocken, und vom Turm tönte der feierliche Choral.¹⁰³



Abb. 4: Die Hochzeitskirche zu Wulkow

In seiner Darstellung erwähnt Mahler zweimal die Glocke: Das erste Mal, als Johanna zu weinen beginnt, das zweite Mal, als er ihr Haus verläßt. Während ihn „der [...] Schmerz wie eine [...] Scheidewand“¹⁰⁴ von Johanna trennt, scheint ihm der Glockenklang Trost zu spenden.

Noch deutlicher kristallisiert sich die Semantik des Glockenklangs in einem Brief an Anna von Mildenburg heraus, in dem Mahler ausführlich einen Besuch bei einem Glockengießer beschreibt:

Ich brauche zu meiner Symphonie¹⁰⁵, wie Du weißt, am Ende des letzten Satzes *Glockentöne*, welche jedoch durch kein musikalisches Instrument ausgeführt werden können.¹⁰⁶ Ich dachte daher von vorne-

103 Gustav Mahler an Friedrich Löhr [Kassel, 01.01.1885], GMB, Nr. 32, S. 57.

104 Wie Fußnote 103.

105 Es handelt sich um die 2. *Symphonie*, die am 13.12.1895 in Berlin uraufgeführt wurde; Natalie beschreibt, daß Mahler ein wenig verstimmt war, weil sie an jenem Tag der Uraufführung nicht beigewohnt hatte; NBL, S. 39.

106 Mittlerweile werden in den Orchestern „meist Surrogate (Stahlplatten usw.)“ verwendet. „Echte Glocken“ gibt es „nur in großen älteren Theatern“; Hans KUNTZ, *Instrumenten-Brevier*, S. 96. Auch Mahler setzt in der endgültigen Partitur der *Zweiten* lediglich „Stahlstäbe von tiefem unbestimmtem Klange“ voraus; lediglich im Kontext (ab T. 242 im 5. Satz) heißt es optional: „oder Glocken“. Die Verwendung von Surrogaten ist durchaus mit Nachteilen verbunden: Die „Metall-

herein an einen Glockengießer, daß der allein mir helfen könnte. Einen solchen fand ich nun endlich. – Um seine Werkstatt zu erreichen, muß man pr. [per] Bahn ungefähr eine halbe Stunde weit fahren. In der Gegend des »Grunewalds« liegt sie. [/] Ich machte mich nun in aller Frühe auf. Alles war herrlich eingeschneit. Der Frost belebte meinen etwas herabgestimmten Organismus, (denn auch in dieser Nacht fand ich nur wenig Schlaf). Als ich in *Zehlendorf*, so heißt der Ort, ankam und durch Tannen und Fichten, ganz von Schnee bedeckt, meinen Weg suchte – alles ganz ländlich – eine hübsche Kirche¹⁰⁷, im Wintersonnenschein fröhlich funkelnd, da wurde mir wieder *weit* ums Herz, und ich sah, wie frei und groß der Mensch sofort wird, wenn er aus dem unnatürlichen und unruhevollen Getriebe der großen Stadt wieder zurückkehrt in das stille Haus der Natur. [...] [/] Nach längerem Suchen fand ich die Gießerei. Mich empfing ein schlichter alter Herr mit schönem weißen Haar und Bart – so ruhevollen freundlichen Augen,¹⁰⁸ daß ich mich gleich in die Zeiten der alten Meisterzunft versetzt fühlte. – Alles war mir so lieb und schön.¹⁰⁹ [...] Er zeigte mir herrliche Glocken, unter anderem eine große, mächtige, die er auf Bestellung des deutschen Kaisers für den neuen Dom¹¹⁰ gegossen. – Der

röhren sind [...] nur ein ungefährer Ersatz der wirklichen Glocken, denn ihr Ton ist [...] viel höher“; Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, S. 143.

- 107 ‚Der historische Winkel‘ in Zehlendorf ist ein Stück des Dorfkerns, das noch erhalten ist: Die Dorfkirche befindet sich dort (s. Abb. 5; laut Informationen des Bezirksamts Steglitz-Zehlendorf ließ sie Friedrich der Große 1768 anstelle einer Vorgängerin errichten), außerdem der Kirchhof und ein altes Schulhaus aus dem Jahr 1828.
- 108 Es handelt sich – was übrigens bisher unbekannt war – um den „Glockengießer Collier zu Zehlendorf bei Berlin“, der auch die „Mittelglocke“ für die „Hochzeitskirche zu Wulkow“ (s. Abb. 4) in Brandenburg neu goß, nachdem die alte 1899 gesprungen war; detaillierte Informationen über die „Hochzeitskirche“ gab es (am 06.12.2003) im Internet: ‚<http://www.maerkischeallgemeine.de/kulturportal>‘ (in der Rubrik „Bau- & Gartenkunst“, „Sakralbauten“, Eintrag: „Hochzeitskirche zu Wulkow“). Auf Gustav Collier geht auch der Straßename „Glockenstraße“ zurück: Dort befand sich („in der Nummer 1“) seine Glockengießerei; siehe ‚<http://www.berlingeschichte.de/strassen>‘.
- 109 Im letzten ‚Gesellenlied‘ (*Die zwei blauen Augen*) heißt es analog: „Da wußt‘ ich nicht, wie das Leben tut, war alles, alles wieder gut!“ Mahler war laut Natalie Bauer-Lechner (noch im Januar 1896) „mit der Orchesterbearbeitung seiner ‚Lieder eines fahrenden Gesellen‘ beschäftigt“; NBL, S. 39. Angesichts der zeitlichen Nähe zu dem an Anna gerichteten Brief wirkt dieser Vergleich keineswegs spekulativ.
- 110 Gemeint ist der Berliner Dom. Kaiser Wilhelm II. ließ 1894 den alten Dom abreißen; der neue Dom entstand 1894-1905; er wurde während des 2. Weltkriegs stark beschädigt und 1975-2002 wiederaufgebaut.

Klang war geheimnisvoll mächtig. – So was Ähnliches hatte ich mir für mein Werk gedacht.¹¹¹ Aber die Zeiten sind noch fern, wo das Kostbarste und Bedeutendste gerade gut genug sein wird, um einem großen Kunstwerk zu dienen.¹¹² Indessen suchte ich mir einige etwas bescheidenere, aber immerhin meinen Zwecken genügende Glocken aus und verabschiedete mich nach einem Aufenthalt von etwa 2 Stunden von dem lieben Alten. – Der Weg zurück war wieder herrlich.¹¹³

Wie einst in seiner Jugendzeit (s. das Zitat in Fußnote 101) durchdringt Mahlers enthusiastische Worte eine auffällig idyllische Naturbeschreibung: „Alles war herrlich eingeschneit. [...] Tannen und Fichten, ganz von Schnee bedeckt [...] alles ganz ländlich“ (so könnte es wohl im hypothetischen Paradies¹¹⁴ aussehen); beim Anblick der Kirche auf dem Weg zum Glockengießer wird ihm „weit ums Herz“; der Glockengießer selbst schließlich („ein schlichter alter Herr mit schönem weißen Haar und Bart – so ruhevollen freundlichen Augen“) weckt unweigerlich Assoziationen an den ‚lieben Gott‘ (oder zumindest an einen Engel).¹¹⁵ Es mag vielleicht befremden, doch Mahlers Persönlichkeit war tatsächlich von kindlicher Naivität geprägt – auch sein Glaube an Gott.¹¹⁶ In Augenblicken jener Glückseligkeit, wie sie Mahler in seinem Brief an Anna beschreibt, scheinen Traum und Wirklichkeit zu einer metaphysischen Sphäre zu verschmelzen. (Wie bereits in Fußnote 105 erwähnt, brauchte Mahler die ‚echten‘ Glocken für die Uraufführung seiner *2. Symphonie*, deren 4. Satz „*Urlicht*“ – mit der Vortragsanweisung „Sehr feierlich, aber schlicht“ – charakteristisch die ‚elysische Transzendenz‘ und – laut Liedtext – die Begegnung mit einem „Engelein“ beschreibt! Siehe auch Nb.

111 „Der Klang der tiefen Glocken paßt nur zu feierlichen oder pathetischen Szenen; der der hohen Glocken dagegen macht einen mehr heitern Eindruck; sie haben etwas Ländliches und Naives, wodurch sie namentlich für kirchliche Szenen des Landlebens besonders geeignet sind“; Berlioz-Strauss, S. 411.

112 Auch Strauss bemerkt (in Bezug auf Wagners *Parsifal*), daß „wirkliche Glocken [...] zu schwer und kostspielig sind. Man hat zu großen Metallstäben, mehreren Klavieren in Verbindung mit Tamtamschlägen seine Zuflucht genommen“; Berlioz-Strauss, S. 413.

113 Gustav Mahler an Anna von Mildenburg (wie Fußnote 100), S. 158-159.

114 Angeregt von dem (unmittelbar bevorstehenden) Besuch beim Glockengießer rückt das Paradies in Mahlers Vorstellung in greifbare Nähe („heaven and earth [...] very close together or actually touching“ [„Himmel und Erde sehr eng beieinander oder tatsächlich einander berührend“; des Verfassers Übersetzung]; *Encyclopedia Britannica* 2002, Eintrag: „paradise“).

115 Wie Fußnote 100.

116 Siehe hierzu vor allem die Ausführungen von Floros; Constantin FLOROS, *Gustav Mahler. Visionär und Despot*, S. 37-44 sowie S. 200-212.

136). Wie Constantin Floros bemerkt, verwendet Mahler die Glocken nicht nur in seiner 2. *Symphonie* (s. ergänzend Fußnote 136):

Vier abgestimmte Glocken [s. Nb. 135] in der Tonhöhe von *f*, *g*, *d* und *c* erfordert der fünfte Satz der Dritten Symphonie.¹¹⁷ [/] „Tiefes Glockengeläute“ [laut Partitur „von unbestimmtem, aber von einander verschiedenem Klang“] kommt an drei Stellen im Finale der Sechsten vor (14 Takte nach Z. 104, 4 Takte vor Z. 122 und 1 Takt vor Z. 145). [...] Mehrmals ertönen Glocken auch im Finale der Siebenten, zuerst bei Z. 268 [...], sodann 2 Takte vor Z. 279 [...], weiter 3 Takte vor Z. 283, 1 Takt nach Z. 293 [...] und kurz vor dem Schluß bei Z. 296 [...]. [/] Eine „tiefe Glocke in A“ läutet zwölfmal und später dreimal im Orchesterzwischenstück zu Beginn der Durchführung (Z. 24-29) [und zuvor eine tiefe Glocke „in A“ siebzehnmal in T. 135-143] im ersten Teil der Achten. [/] „Drei tiefe Glocken“ ertönen schließlich an einer einzigen Stelle im Kopfsatz der Neunten: unmittelbar vor der Reprise (T. 337-346).¹¹⁸

„4 abgestimmte Glocken“ erklingen im Nb. 135 mit dem geteilten Knabenchor im ‚absoluten Unisono‘ (s. auch Fußnote 132). Das Orchesterpedal im Knabenchor stabilisiert den Nachhall der Glocke in der Tonhöhe $\langle f^1 \rangle$ und sorgt für mehr Klangfülle.



Abb. 5: Die alte Dorfkirche zu Zehlendorf

Die Kopplung des Knabenchors¹¹⁹ (als Sinnbild der Reinheit) mit den Glocken läßt den Gedanken an (singende) Engel aufkeimen. Laut Par-

117 Optional können laut Partituranweisung (T. 82-85) eine fünfte Glocke in $\langle b \rangle$ sowie (T. 112/113) eine sechste in $\langle a^1 \rangle$ herangezogen werden.

118 Floros II, S. 319.

119 Mahler sagte einst zu Natalie im Zusammenhang des 4. Satzes seiner 2. *Symphonie*: „Dazu brauche ich die Stimme und den schlichten Ausdruck eines Kindes, wie ich mir ja, von dem Schlag des Glöckleins an, die Seele im Himmel denke, wo sie im ‚Puppenstand‘ als Kind wieder anbeginnen [!] muß“; Gustav Mahler, zitiert nach

titur „[i]n der Höhe postiert“¹²⁰, sollen sie offenbar (abgesehen von der speziellen Klangwirkung) visuell die Nähe zu Gott assoziieren: „W.[as] d.[ie] *Morgenglocken* m.[ir] e.[rzählen] (*die Engel*).“¹²¹



Nb. 134: 3. Psalmton (Ausschnitt)

Bisher blieb unbemerkt, daß es sich bei der pendelnden (pentatonischen) Tonfolge (>F-G-F-D<) zu Beginn¹²² des Satzes (s. im Nb. 135 T. 1-3 und die anschließende Repetition) um ein (diastematisches) Zitat¹²³ (s. Nb. 134) aus dem 3. Psalmton¹²⁴ handelt,¹²⁵ der melodisch den gesamten Satz zu überstrahlen scheint.¹²⁶ Constantin Floros bemerkt eine „kirchenliedartige Melodik“¹²⁷ (Dieser Befund liefert ein weiteres Indiz für Mahlers aufrichtiges Interesse am Christentum und spricht gegen die

NBL, S. 168; offenbar entwickelt er auch bei dem Gedanken an den Knabenchor in seiner *Dritten* (in Verbindung mit den Glocken) elysische Imaginationen.

- 120 Laut Constantin Floros geht diese besondere Disposition auf Wagners *Parsifal* zurück; Floros III, S. 97.
- 121 Gustav Mahler an Friedrich Löhr [Hamburg, 29.08.1895], GMB, Nr. 146, S. 150.
- 122 Besondere Aufmerksamkeit lenken die Anfangstakte nicht zuletzt deshalb auf sich, weil sie ursprünglich nicht vorgesehen waren: „Eine frühe ‚Klavierskizze‘ (im Besitz der Alban-Berg-Stiftung) scheint zu beweisen, daß Mahler erst später auf den Gedanken kam, die vier Glocken und den Knabenchor einzubeziehen. Hier sind [...] die *bimm-bamm*-Klänge der ersten drei Takte noch nicht notiert“; Floros III, S. 97.
- 123 „Gleichartige Initialmelodik“ weist auch „das Exordialmotiv von Costanzo Antegnatis *Ricercar del Undecimo Tono*“ auf; Bernhard MEIER, *Alte Tonarten*, S. 54.
- 124 Die Psalmtöne „richten sich nach der Grundstruktur der Psalmverse, sind also zweiteilig mit einem zentralen Einschnitt (*mediatio*). Der erste, vom *initium* eröffnete Teil kann bei entsprechender Länge und Textgliederung eine zusätzliche Zäsur (*flexa*) besitzen. Charakteristisch für die Psalmtöne ist der Rezitationston, auch *repercussa* oder wie sonst *ténor* genannt, auf den die meisten Silben gesungen werden“; Thomas DANIEL, *Kontrapunkt*, S. 40.
- 125 Mahler verzichtet auf die Initiale des 3. Psalmtons und auf den ‚Durchgang‘ zur Überbrückung der deszendenten Kleinterz (in der ‚Flexa‘; siehe auch Fußnote 124). Das Melodieprofil ist aber – auch für den Zuhörer – ‚deutlich‘ zu erkennen.
- 126 Die partielle Integration der Psalmtöne in die Melodiestructur hat durchaus Tradition und läßt sich bereits im Cantus-firmus-Satz Palestrinas nachweisen; siehe (speziell zum 3. Psalmton) die Ausführungen von Hohlfeld; Christoph HOHLFELD, Reinhard BAHR, *Schule musikalischen Denkens. Teil 1*, S. 53. Der Verzicht auf die „Eingangsiniale“ (wie im 5. Satz aus Mahlers *Dritten*) ist demnach nicht ungewöhnlich!
- 127 Floros III, S. 98.

Doktrin, Mahler habe sich nur aus opportunistischen Gründen taufen lassen.¹²⁸ Er trat am 23. Februar 1897 zum katholischen Glauben über.¹²⁹ Die 3. *Symphonie* entstand in den Jahren 1895-1896.¹³⁰

Mahler hatte zuvor schon in seine 2. *Symphonie* ein gregorianisches Choralsegment integriert: In den Ecksätzen wird dort partiell *Dies irae* zitiert und thematisiert.¹³¹ Insofern überrascht das sakrale Zitat im 5. Satz seiner *Dritten* keineswegs.

Die Semantik der Glocke als ‚elysische Transzendenz‘ war Mahler so gegenwärtig, daß er eine illustrative oder gar konträre Verwendung als nahezu unerträglich empfand. In einem Brief an Alma berichtet er von einem Opernbesuch:

Gestern war ich also [am] Abend in der Oper »Tosca« von Puccini. [...] [/] [...] Im ersten Akt Aufzug des Papstes mit fortwährendem Glockengebimmel¹³² (das eigens von Italien bestellt werden mußte) – [im] 2. Akt wird Einer mit gräßlichem Schreien *gefoltert*, ein Anderer mit einem spitzigen Brodmesser erdolcht. – [Im] 3. Akt wird wieder mit der Aussicht von einer Citadelle auf ganz Rom riesig gebimbaumbummelt[,] wieder eine ganz andere Partie Glocken –¹³³ und Einer von einer Compagnie Soldaten durch Erschießen hingerichtet. – Vor dem Schießen bin ich aufgestanden und fortgegangen.¹³⁴

128 „Mahler war [...] von der christlichen (speziell katholischen) Dogmatik, Mystik und Eschatologie fasziniert. Sie nehmen in seiner Glaubenswelt einen hervorragenden Platz ein“; Floros I, S. 98.

129 Mahlers Taufe fand „laut Taufbuch der Pfarrei St. Ansgar in Hamburg (der sogenannten kleinen Michaeliskirche)“ statt; Karl-Josef MÜLLER, *Mahler*, S. 142.

130 „[A]m 28. Juli 1896[...] ist der erste Satz und mit ihm die gesamte 3. Sinfonie im Particell vollendet“; Karl-Josef MÜLLER, *Mahler*, S. 136.

131 Siehe Floros III, insbesondere S. 57 und S. 69-72.

132 Mahlers umgangssprachliche Beschreibung des Glockenklangs zeigt eine bemerkenswerte Affinität zum Text des Knabenchors („Bimm bamm“) im 5. Satz der 3. *Symphonie* (s. Nb. 135). In der Partitur heißt es: „Der Text ist dem Klang einer Glocke nachzuzahlen, der Vocal kurz anzuschlagen und der Ton durch den Consonanten M summend auszuhalten.“

133 „[I]n der Oper ‚Tosca‘ [werden] am Anfang des 3. Aktes die Morgenglocken der Kirchen Roms mit diffizilen Fern- und Naheffekten zu einer *pppp-legatissimo*-Begleitung der Streicher geschildert [...] (in den letzten Takten treten einige Holzbläser und die Harfe hinzu)“; Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 10: Schlaginstrumente*, S. 1109.

134 Gustav Mahler an Alma [Lemberg, 01.04.1903], GMBA, Nr. 30, S. 146-147.

Lustig im Tempo und keck im Ausdruck

4 abgestimmte Glocken
In der Tonhöhe von 
(nicht eine Oktave höher!)

Knabenchor
Der Ton ist dem Klang einer Glocke nachzutönen, der Vocal kurz anzuschlagen und der Ton durch den Consonanten **B** umsonnd auszuhalten.

nicht zu stark!

Bimm bamm bimm bamm bimm bamm bamm

Bimm bamm bimm bamm bimm bamm bimm bamm bimm bamm

1. 2.
Flöte
zu 2.

3. 4.

1. 2.
Oboe
zu 2.

3. 4.

1.
Clarinete in B
(für diesen Satz übernimmt die 2. Es-Clar. die 3. B-Clarinete)
2. 3.

Clarinete in Es
(womöglich mehrfach besetzt)

Bassclarinete in B

3 **Fagotte**

f *stacc.*
zu 3.



Nb. 135: Mahler, *Symphonie Nr. 3*, 5. Satz, T. 1-6 (Auszug)¹³⁵

Mahler konstatiert in Puccinis *Tosca* offenbar einen Mißbrauch des Glockenklangs; ihm mißfällt der allzu häufige Einsatz –¹³⁶ vor allem aber (im Kontext exponierter Realistik) die szenisch-dramatische Verknüpfung mit Folter und Hinrichtung: Ein Inferno wird hier umrissen, nicht das Paradies. Diese diametrale Diskrepanz mußte geradezu Mahlers ablehnende Haltung provozieren.¹³⁷

135 © Copyright 1974 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

136 Mahler verwendet die Glocken auch in „zahlensymbolische[r] Semantik“ – also durchaus ökonomisch: „[d]rei als heilige Zahl und als Sinnbild für die Transzendenz“ (s. auch die Erläuterungen in Fußnote 40 und ergänzend Fußnote 152). „Drei Glocken [...] schreibt die Partitur der Zweiten für das Finale vor. Sie läuten an drei Stellen: zuerst 11 Takte nach Z. 16 (dreimal!), dann 7 Takte nach Z. 49, schließlich bei Z. 51 (am Schluß)“; Floros II, S. 319 und S. 321. Auch deshalb stört Mahler „fortwährende[s] Glockengebimmel“; Gustav Mahler an Alma (wie Fußnote 134), S. 146.

137 Es ist bezeichnend, daß Mahler Puccinis Musik grundsätzlich durchaus schätzte: Er „mochte [...] *La Boheme*, und *Madame Butterfly* setzte er 1907 auf den Spielplan der Wiener Hofoper.“ Seine Vorbehalte galten hingegen „zeit seines Lebens“ *Tosca*; Henry-Louis de LA GRANGE und Günther WEIß, Anm. zu einem Brief

4.3.2 Glockenspiel („musica angelica“¹³⁸)

Die Semantik des Glockenspiels¹³⁹ ist – wie bereits Constantin Floros bemerkt – eng mit jener der Glocke verknüpft: Sein Klang kann demnach Ausdruck ‚elysischer Transzendenz‘ sein (bzw. – laut Floros – „wie das Glockengeläute“ „Ewigkeitssymbol“). Anders als die Glocke wird jedoch das Glockenspiel vereinzelt auch in rein „koloristischer Funktion verwendet“:¹⁴⁰

Eine klangsymbolische Funktion erfüllt das Glockenspiel in der Regel, wenn es nicht wie ein klavierartiges Melodieinstrument,¹⁴¹ sondern wie eine Glocke behandelt wird, das heißt, wenn sein Part nur Repetitionen vereinzelter, meist langhallender Töne aufweist.¹⁴²

Floros führt paradigmatisch einige Passagen aus Mahlers *Symphonien* an, aus denen die Klangsymbolik des Glockenspiels hervorgeht: das „Urlicht“ der *Zweiten* (beim „Eintritt in das Reich der Engel“) und das *Finale* („im zweiten Abschnitt [...], an jener Stelle [...], an der erstmals [...] die Holzbläser und die Hörner das Ewigkeitsmotiv intonieren“), ferner den „Engelchor der Dritten“, schließlich aber auch die *Achte*¹⁴³ („beim Einsatz des Chores der jüngeren Engel [...] und später zu den Chören der seligen Knaben [...]. Ein letztes Mal erklingt es innerhalb des Orchesterzweischenspiels, das dem Ewig-

Gustav Mahlers an Alma (wie Fußnote 134), S. 147. Zudem schrieb Mahler einst: „Ein Takt *Puccini* ist mehr wert als ganz *Leoncavallo*“; Gustav Mahler an Richard Heuberger [ohne Ortsangabe, Wien, 31.05.1897], GMB, Nr. 242, S. 244.

138 „Musica angelica est illa quae ab angelis ante conspectum Dei semper administratur“; Nicolaus von CAPUA, *Compendium musicale* (1415), zitiert nach Floros II, S. 321.

139 Odefey führt die „spezifische Semantik“ des Glockenspiels auf den „synästhetischen Zusammenhang zwischen dem Klang eines Glöckchens und einer (Licht-) Kugel“ zurück; Alexander ODEFEY, *Gustav Mahlers Kindertotenlieder*, S. 208-209. Darüber hinaus ist eine andere Erklärung möglich: Auffällig ist der Wortstamm ‚Glocke‘, von dem sowohl ‚Glockenspiel‘ als auch ‚Herdenglocke‘ (bzw. ‚Kuhglocke‘) abgeleitet sind und der gemeinsame metallische Klang – deshalb auch die affinitive Semantik (‚elysische Transzendenz‘ bzw. laut Floros „Ewigkeitssymbol“ oder „Symbol für die Ewigkeit“; Floros II, S. 321 sowie S. 320; siehe auch Fußnote 170 und die entsprechende Textstelle). Dabei kennzeichnet das ‚Glockenspiel‘ speziell „die ‚Musik der Engel‘“ (Floros II, S. 321) – offenbar wegen seiner „hellen Färbung“ (Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, S. 149).

140 Floros II, S. 321.

141 „Das Glockenspiel ist eine Abart des Xylophons; hier sind die Stäbe nicht aus Holz, sondern aus Metall“; Egon WELLESZ, *Die neue Instrumentation*, S. 149.

142 Floros II, S. 321.

143 Das Glockenspiel erklingt „in der gesamten großformalen Einheit [...] 21-mal“; Christian WILDHAGEN, *Die Achte Symphonie von Gustav Mahler*, S. 317.

keitsgedanken gilt und dem *Chorus mysticus* vorangeht“).¹⁴⁴ Wie schon in Fußnote 119 zitiert, sagte Mahler einst (im Zusammenhang einer Aufführung in München) über das „*Urlicht*“ seiner *Zweiten*:

Dazu brauche ich die Stimme und den schlichten¹⁴⁵ Ausdruck eines Kindes, wie ich mir ja, von dem Schlag des Glöckleins an, die Seele im Himmel denke, wo sie im ‚Puppenstand‘ als Kind wieder¹⁴⁶ anbeginnen [!] muß.¹⁴⁷

Wie durch Natalie überliefert, sang die Sängerin Elise Feinhals „das [...] Altso-lo (im ‚*Urlicht*‘) zwar mit einer selten schönen Stimme, doch so unbewegt und nicht wahrhaft musikalisch, daß sie es Mahler nicht zu Dank machte.“¹⁴⁸ Deshalb sah sich Mahler zu jenem Kommentar veranlaßt, der über die Semantik des Glockenspiels Aufschluß gibt. Da der 3. Satz der 2. *Symphonie* mit einem funebralen Tamtamschlag – mit dem Tod – endet,¹⁴⁹ symbolisiert der laut Partituranweisung „ohne jede Unterbrechung“ folgende 4. Satz „*Urlicht*“ die Transzendenz bzw. „die Seele im Himmel“¹⁵⁰. Dort ertönt das Glockenspiel – beim „Eintritt in das Reich der Engel“¹⁵¹ vor den Worten „da kam ein Englein und wollt’ mich abweisen“ – insgesamt siebenmal¹⁵² in Folge (s. T. 36-42 in der Originalpartitur; Nb. 136 zeigt einen Ausschnitt dieser Passage).

Während die Sängerin zumeist pausiert (s. Nb. 136), beseelt die anmutige Solopassage der Violine (in T. 40-43 ‚gesänglich‘) die monotonen Einzelschläge des Glockenspiels, das laut Partituranweisung „eine Octave“ höher klingen soll als notiert (s. die Originalpartitur ab Z. 3).

144 Floros II, S. 321-322.

145 Zu Beginn des 4. Satzes der *Zweiten* steht die Vortragsanweisung „Sehr feierlich, aber schlicht“; siehe die Originalpartitur.

146 Mahler glaubte u.a. auch an die Wiederkunft; siehe Fußnote 10.

147 Gustav Mahler, zitiert nach NBL, S. 168.

148 NBL, S. 168.

149 Floros II, S. 311.

150 Wie Fußnote 147.

151 Floros II, S. 322.

152 Die ‚Sieben‘ gilt als ‚heilige‘ Zahl (s. Floros II, S. 322, ergänzend auch Fußnoten 40 und 136): Bereits das ‚Alte Testament‘ kennt bei der Schöpfung das Siebentagewerk Gottes; im ‚Neuen Testament‘ erwähnt Jesus sieben Werke der Barmherzigkeit (auf der Grundlage des ‚Matthäus-Evangeliums‘, Kapitel 25, Vers 31-46: ‚Hungrige speisen‘, ‚Durstige tränken‘, ‚Fremde beherbergen‘, ‚Nackte bekleiden‘, ‚Kranke besuchen‘, ‚Gefangene befreien‘, ‚Tote bestatten‘); im ‚Vaterunser‘ gibt es sieben Bitten (laut ‚Matthäus-Evangelium‘, Kapitel 6, Vers 9-13: „Geheiligt werde dein Name“, „Dein Reich komme“, „Dein Wille geschehe“, „Unser täglich Brot gib uns heute“, „Und vergib uns unsere Schuld“, „Und führe uns nicht in Versuchung“, „erlöse uns von dem Bösen“).

39

1. Ob.

Clar. in B.

1.2. Horn in F.

Glockenspiel

1. Harfe

2. Harfe

1. Solo-Viol.

Altst.

ei - nen brei-ten Weg,

p

pp

ohne Dämpfer

p repress.

Nb. 136: Mahler, *Symphonie Nr. 2*, 4. Satz: „Urlicht“, T. 39-43 153

Im „Reich der Engel“¹⁵⁴ (T. 44-54) stehen drei General-Kreuz-Vorzeichen (die ‚Drei‘ ist eine ‚heilige‘ Zahl!)¹⁵⁵, in den anderen Abschnitten hingegen (T. 1-43+55-68) fünf General-B-Vorzeichen (s. im Nb. 136¹⁵⁶ den Vorzeichenwechsel unmittelbar nach T. 43, ergänzend auch die Originalpartitur). Constantin Floros konstatiert in Bezug auf Wagners *Tristan*¹⁵⁷, daß „Kreuzzeichen“ grundsätzlich „heller gefärbt[...]“ sind.¹⁵⁸ Offenbar symbolisieren sie bei Mahler (T. 44-54) analog das helle „Urlicht“ im Himmelreich, während die B-Vorzeichen zuvor (so lautet der Liedtext) „für grösste[...] Noth“ und „grösste[...] Pein“ stehen. Nach der ‚leuchtenden‘ Episode bei den Engeln wechseln die General-Vorzeichen erneut, die Stimmung trübt sich

153 © Copyright 1971 by Universal Edition. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

154 Floros II, S. 322.

155 Siehe Fußnote 40, ergänzend auch Fußnoten 136 und 152.

156 Für die Harfen schreibt Mahler (im Gegensatz zu den General-B-Vorzeichen) ausschließlich ‚Kreuz‘ vor. Diese Abnormität in der Notation ist instrumentenspezifisch: „Vor allem bei der Modulation ist stets so zu notieren, daß der Harfenist möglichst wenig Pedalbewegungen vorzunehmen braucht“; Hans KUNTZ, *Die Instrumentation. Teil 11: Harfe*, S. 1126.

157 Der Verfasser hat auch zur Tristan-Forschung beigetragen: Altug ÜNLÜ, *Der ‚Tristan-Akkord‘ im Kontext einer tradierten Sequenzformel*, in: *Musiktheorie*, 18. Jg. 2003, Heft 2, S. 179-185.

158 Constantin FLOROS, *Der Mensch, die Liebe und die Musik*, S. 242.

merklich ein, und es bleibt nur noch die Hoffnung bestehen: „Der liebe Gott [...] wird mir ein Lichtchen geben, wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!“ (Siehe den Liedtext in der Partitur.)

4.3.3 Herdenglocken (Symbol „weltferner Einsamkeit“¹⁵⁹)

Den Herdenglocken im Symphonieorchester brachten Mahlers Zeitgenossen allgemein nur Unverständnis entgegen.¹⁶⁰ Wie ungewöhnlich und sensationell die Herdenglocken seinerzeit gewirkt haben müssen, geht aus einem Brief an Alma hervor, in dem Mahler scherzhaft von den Proben anlässlich einer Aufführung seiner *6. Symphonie*¹⁶¹ berichtet:

Pringsheim war Vormittag und Nachmittag dabei, [!] und dirigierte wieder in virtuosester Weise die Kuhglocken. Zur besonderen Ausschmückung wurde vom Hoftheater noch eine besonders große einzelne Kuhglocke ausgeliehen,¹⁶² die Pringsheim eigenhändig schlägt, und welche offenbar höchst sinnig den Jodl [!] symbolisirt. Hie[r]-durch bekommt nun die Symphonie wie Pringsheim ein eigenartiges Gepräge, welches Dich, wenn Du dabei wärest, wahrscheinlich wieder zu jenem wehmühtigen Kopfschütteln anregen würde. – [...] [/] [...] Da es ein Wohltätigkeitskonzert ist, kommen die nobelsten Leute dazu. [...] Die Concertdirektion drängt darauf, daß die Kuhglocken nicht hinter der Szene, sondern auf dem Podium mimisch geschlagen werden. Pringsheim bekommt seine große um den Hals gehängt und muß damit auf und abrennen, wodurch erst der natürliche Ton erzeugt werden wird.¹⁶³ – Dies muß den Ausschlag geben, [!] und wird bei dem weiblichen Theil der Gesellschaft einen durchschlagenden – sogar ausschlagenden Erfolg sichern. Ich denke[,] Stavenhagen wird die Kuhglockentheile in einem populären Concerte wiederholen.¹⁶⁴

159 Edgar ISTELE, *Persönlichkeit und Leben Gustav Mahlers*, in: *Mahlers Symphonien*, S. 8; siehe auch Floros II, S. 323.

160 „Den Spott des Publikums und der Kritiker nahm Mahler mit gewohnter Gelassenheit hin“; Henry-Louis de LA GRANGE und Günther WEIß, Anm. zu einem Brief Gustav Mahlers an Alma, in: GMBA, S. 299.

161 Die Uraufführung der *6. Symphonie* fand am 27.05.1906 in Essen statt.

162 „Cowbells are made in a variety of sizes“ [„Die Herdenglocken sind in verschiedenen Größen gebaut“; des Verfassers Übersetzung]; Alfred BLATTER, *Instrumentation/Orchestration*, S. 206.

163 „Mahlers scherzhafte Bemerkung gilt dem jungen Dirigenten Klaus Pringsheim, der auch bei diesem Konzert die Glocken hinter der Szene dirigiert hatte“; Henry-Louis de LA GRANGE und Günther WEIß, Anm. zu einem Brief Gustav Mahlers an Alma (wie Fußnote 160).

164 Gustav Mahler an Alma [München, 07.11.1906], GMBA, Nr. 190, S. 298.

Constantin Floros hat bereits darauf hingewiesen, daß die Herdenglocken bei Mahler nicht in illustrativer, sondern in semantischer Funktion – als Klangsymbol „weltferner Einsamkeit“¹⁶⁵ – fungieren.¹⁶⁶ Floros beruft sich auf eine Erklärung Mahlers „[a]nlässlich der Proben zur Erstaufführung der Siebenten in München“¹⁶⁷ und zitiert als Quelle Edgar Istel:

Mahler bemerkte, daß Publikum und Kritik anscheinend den Sinn dieser Klangfarbe¹⁶⁸ bisher nicht begriffen. Es kommt ihm durchaus nicht darauf an, mit den Herdenglocken irgendwie tonmalerisch das Bild einer Kuh- oder Schafherde dem Hörer vorzuzaubern.¹⁶⁹ Er will vielmehr damit nur ein ganz aus weitester Ferne erklingendes, verhallendes Erdengeräusch charakterisieren. Jene Stelle seines Werkes erscheint ihm so, als ob er auf höchstem Gipfel im Angesicht der Ewigkeit¹⁷⁰ stehe. Und wie dem auf Bergeshöhe Wandelnden als letzter Gruß lebender Wesen nur noch der verklingende Ton fern weidender Herden herauftönt, so erscheint ihm auch jener Klang als einzig geeignet zur Symbolisierung weltferner¹⁷¹ Einsamkeit.¹⁷²

165 Wie Fußnote 159.

166 Im Zusammenhang mit der „Symbolkraft“ der Herdenglocken bemerkt Kurt Blaukopf die „Einsamkeit, die Freiheit, die Ruhe und das gelöste Atmen unter segnendem Himmel“; Kurt BLAUKOPF, *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, S. 219-220.

167 Floros II, S. 323.

168 “[T]he tone is [...] hollow and [...] metallic. The decay time of cowbells is fairly short when compared to other metals of the same size” [„Der Ton ist hohl und metallisch. Der Nachklang der Herdenglocken ist – im Vergleich zu anderen Klangkörpern derselben Größe – ziemlich kurz“; des Verfassers Übersetzung]; Alfred BLATTER (wie Fußnote 162).

169 In der Partitur der 7. *Symphonie* lautet eine Anmerkung (s. Nb. 76): „Herdenglocken sind immer diskret und intermittierend, in realistischer Nachahmung des Glockengebimmels einer weidenden Herde zu spielen.“ Die „realistische[...]“ Klangsimulation der „weidenden Herde“ impliziert jedoch keineswegs eine rein illustrative Intention des Komponisten. Offenbar verlangt Mahler deshalb ausdrücklich eine durchbrochene, unregelmäßige Folge von Einzelschlägen, weil der Schlagzeuger anderenfalls (durch die einförmige Notation) zu einer motorischen Ausführung verleitet würde.

170 Folgerichtig eruiert Constantin Floros (für die affinitive Klangsymbolik der Glocke) den Begriff „Ewigkeitssymbol[...]“; Floros II, S. 320.

171 Wie Natalie Bauer-Lechner berichtet, war Mahler oft geistesabwesend: „Seine Vergeßlichkeit und Zerstreutheit (aus Versunkenheit und Abgelenktheit nach innen) war groß“; NBL, S. 80. Zur „Weltferne und Weltentrückung“ siehe vor allem die Ausführungen von Floros; er beschreibt auch einige Photographien

Mahlers Erklärung tangiert kennzeichnend die „Ewigkeit“¹⁷³. Folglich steht die semantische Affinität der Herdenglocken mit den Glocken – aber auch mit dem Glockenspiel – außer Zweifel: All diese Instrumente sind offensichtlich Sinnbilder ‚elysischer Transzendenz‘ – mit kleinen Nuancen. Insbesondere die spezifische Semantik der Herdenglocken kommt bereits in einem frühen Brief Mahlers an Josef Steiner deutlich zum Ausdruck:

Ich habe gegessen und getrunken, gewacht und geschlafen, geweint und gelacht, ich bin auf Bergen gestanden, wo der Odem Gottes weht, ich bin auf der Heide gewesen, und das Geläute der Herde[n]glocken hat mich in Träume gesungen.¹⁷⁴

Anscheinend versetzen die Herdenglocken Mahler ebenso in eine Traumwelt wie auch die Glocken selbst. Der direkte Vergleich mit der durch Istel überlieferten Erklärung offenbart eine bemerkenswerte Parallele: Ob Mahler „auf höchstem Gipfel im Angesicht der Ewigkeit“¹⁷⁵ steht oder auch „auf Bergen“¹⁷⁶ [...], wo der Odem Gottes weht“¹⁷⁷, in jedem Fall empfindet er metaphysisch-transzendental. Vermutlich haben Impressionen¹⁷⁸ aus früher Jugend ihn nachhaltig geprägt¹⁷⁹ und seine Klangwelt semantisch durchdrungen.¹⁸⁰

Mahlers zu Recht als „träumerisch, sinnend, ganz weltabgewandt“; Constantin FLOROS, *Gustav Mahler. Visionär und Despot*, S. 111-120.

172 Wie Fußnote 159.

173 Wie Fußnote 159; siehe auch Fußnote 170.

174 Gustav Mahler an Josef Steiner [Puzta-Batta, 18.06.1879], GMB, Nr. 5, S. 31.

175 Wie Fußnote 159.

176 „Die Bergwelt war ihm vertraut. Die Herdenglocken der Sechsten und Siebenten Symphonie rühren aus dem befreienden Erleben der Landschaft österreichischer Hochalmen her“; Kurt BLAUKOPF, *Gustav Mahler* (wie Fußnote 166), S. 219.

177 Wie Fußnote 174.

178 „Das Bewußtsein ist vor allem geknüpft an die Wahrnehmungen, die unsere Sinnesorgane von der Außenwelt gewinnen“; Sigmund FREUD, *Abriss der Psychoanalyse*, S. 57.

179 „Im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert war die Auffassung, wonach zwischen Leben und Kunst eine enge Beziehung bestehe und das Erlebnis die unentbehrliche Voraussetzung des künstlerischen Schaffens bilde, weit verbreitet. Viele bedeutende Komponisten – Richard Wagner, Gustav Mahler, Béla Bartók, Arnold Schönberg, Anton von Webern und auch Alban Berg – bekannten sich vorbehaltlos zu ihr“; Constantin FLOROS, *Alban Berg und Hanna Fuchs*, S. 17.

180 „Die Komponisten der romantischen Periode glaubten, daß Musik etwas ‚ausdrücken‘ soll. Wie so oft in früheren Epochen, hatten außermusikalische Tendenzen Einfluß gewonnen, poetische und dramatische Vorwürfe, Gefühle, Handlungen und sogar Weltanschauungsprobleme“; Arnold SCHÖNBERG, *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, S. 74.

Der ‚Tod‘ als konkreter Ausdruck der Transzendenz zwischen Diesseits und Jenseits markiert klangsymbolisch Mahlers Partituren; metaphysisch oszilliert seine Musiksprache zwischen ‚Inferno‘ und ‚Paradiso‘.¹⁸¹

181 „Alles Erklingende an der Musik ist nur emporgeschleuderte Ausstrahlung weit-
aus mächtigerer Urvorgänge, deren Kräfte im Unhörbaren kreisen“; Ernst
KURTH, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, S. 1.

Gustav Mahlers Kunstschaffen gehört meines Erachtens zu den bedeutensten und interessantesten Erscheinungen der heutigen Kunstgeschichte. Wie es mir als einem der ersten vergönnt war, für seine sinfonischen Schöpfungen vor der Öffentlichkeit einzutreten, so erachte ich es als eine meiner schönsten Pflichten, denselben auch weiterhin durch Wort und Tat zu derjenigen allgemeinen Anerkennung zu verhelfen, derer sie in so hohem Maße würdig sind. Die Plastik seiner Instrumentationskunst insbesondere ist absolut vorbildlich.

Richard STRAUSS, in: *Gustav Mahler. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen*, München 1910, S. 66, zitiert nach MSB, S. 209-210.

Nachwort

„Es ist mir [...] wichtig, hier zu sagen, daß ich Mahlers Werk für unsterblich halte und es neben das der größten Meister stelle.“

Arnold SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, S. 474.

An der Schwelle ins 20. Jahrhundert setzt Gustav Mahlers Instrumentation neue Maßstäbe. Seine Partituren zeugen von profunder Kenntnis der Instrumente und von immenser Orchestererfahrung. Die Detailanalyse erweist sich auf der theoretischen Grundlage gängiger Instrumentationslehren als überaus instruktiv und vermittelt ein tiefes Verständnis für orchestrale Zusammenhänge. Dank Mahlers durch Briefe und Erinnerungen überlieferten Äußerungen sind über personalstilistische Phänomene präzise Aussagen möglich.

In Mahlers Œuvre sind ‚Komposition‘ und ‚Instrumentation‘ nicht mehr voneinander zu trennen. Indem die Klangfarben semantische Assoziationen auslösen, prägen sie den Kompositionsprozeß von Anfang an. Spätestens ab der 3. *Symphonie* komponiert Mahler in der Regel nicht mehr am Klavier, weil er sich von den orchestralen Klangfarben unmittelbar inspirieren läßt. Da der herkömmliche Orchesterapparat seinem Ausdruckswillen nicht genügt, erweitert er ihn durch neue Klangfarben. Im Detail bestechen Mahlers Partituren durch höchste Professionalität. In seinem Bestreben nach Perfektion folgt er unnachgiebig seinen Maximen. Jüngere Komponisten sind von Mahlers Orchestertechnik bis heute fasziniert.

Um die Analyseergebnisse verbal präzisieren und die einzelnen Phänomene beschreiben zu können, wurden im Verlauf dieser Untersuchung einige Begriffe eingeführt und definiert. Sie gelten nicht nur in Mahlers Partituren, sondern auch darüber hinaus.

Da bisher eine systematische Untersuchung fehlte, waren viele Phänomene unbekannt. Die vorliegenden Ergebnisse zeigen, daß Gustav Mahlers Instrumentation nicht nur technische, sondern auch psychologische Wesenszüge trägt.

5 Anhang

5.1 Abkürzungen

Allgemeine Abkürzungen

Allgemeine Abkürzungen entsprechen im wesentlichen den im deutschen Sprachgebrauch bestehenden Konventionen und sind an die gängigen Abkürzungen des Riemann-Musiklexikons angelehnt. Deshalb werden sie zum größten Teil stillschweigend vorausgesetzt. Die folgende Liste enthält lediglich eine Auswahl.

Abb.	Abbildung
Ausg.	Ausgabe
Hg.	Herausgeber
hrsg.	herausgegeben
Jg.	Jahrgang
Nb.	Notenbeispiel
o. J.	ohne Jahreszahl
S.	Seite
s.	siehe
T.	Takt/Takte
Z.	Ziffer

Abkürzungen bei Literaturangaben

AME

- Alma MAHLER, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1949.

AMML

- Alma MAHLER-WERFEL, *Mein Leben*, Frankfurt/M. und Hamburg 1963.

Berlioz-Strauss

- Hector BERLIOZ, Richard STRAUSS, *Berlioz-Strauss. Instrumentationslehre, ergänzt und revidiert von Richard Strauss*, Frankfurt /New York /London 1986.

Floros I

- Constantin FLOROS, *Gustav Mahler I. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, 2. Aufl. Wiesbaden 1987.

Floros II

- Constantin FLOROS, *Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik*, 2. Aufl. Wiesbaden 1987.

Floros III

- Constantin FLOROS, *Gustav Mahler III. Die Symphonien*, Wiesbaden 1985.

GMB

- Herta BLAUKOPF (Hg.), *Gustav Mahler Briefe*, 2. Aufl. Hamburg 1996.

GMBA

- Henry-Louis de LA GRANGE und Günther WEIß (Hg.), *„Ein Glück ohne Ruh“. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma. Eine Gesamtausgabe*, Berlin 1995.

GMUB

- Herta BLAUKOPF (Hg.), *Gustav Mahler. Unbekannte Briefe*, Wien/Hamburg 1983.

MSB

- Herta BLAUKOPF (Hg.), *Gustav Mahler. Richard Strauss. Briefwechsel 1888-1911*, München 1980.

NBL

- Herbert KILLIAN (Hg.), *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner. Mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner*, Hamburg 1984.

Auch für gängige Lexika und Nachschlagewerke gibt es Kurzbezeichnungen:

MGG_d

- Friedrich BLUME (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, digitale Ausgabe, Kassel 1949-1986.

MGG

- Ludwig FINSCHER (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl. Kassel 1994-1999.

Auch wenn keine Abkürzungen definiert sind, erscheinen die Literaturangaben nicht vollständig, sondern in Kurzform: Lediglich der Autor bzw. der Herausgeber, gefolgt von dem Kurztitel und der Seitenzahl, wird genannt.

z.B.: Nikolai RIMSKY-KORSSAKOW, *Grundlagen der Orchestration*, S. 54.

Detaillierte, vollständige Angaben (der Untertitel, ggf. der Übersetzer, der Standort des Verlags sowie das Erscheinungsjahr etc.) sind im Literaturverzeichnis aufgeführt:

RIMSKY-KORSSAKOW, Nikolai

- *Grundlagen der Orchestration. Mit Notenbeispielen aus eigenen Werken*, deutsche Übersetzung von Alexander Elukhen, Berlin 1922.

Abkürzungen bei Personennamen

Gelegentlich werden die Personennamen aus Mahlers engerem Freundeskreis durch den Vornamen abgekürzt (z.B.: ‚Natalie‘ statt ‚Natalie Bauer-Lechner‘ – niemals jedoch bei Quellenangaben; dort wird die oben in der Tabelle definierte Abkürzung ‚NBL‘ verwendet). Die Abkürzung ‚Alma‘ ist allgemein gebräuchlich und steht für ‚Alma Mahler‘ bzw. für ‚Alma Mahler-Werfel‘.

Wird auf den Briefwechsel zwischen Gustav Mahler und Richard Strauss verwiesen, kennzeichnen die Initialen ‚M‘ (Mahler) und ‚S‘ (Strauss) den jeweiligen Absender, gefolgt von der Angabe der Reihenfolge. Diese Abkürzung entspricht der in der Ausgabe der Briefsammlung (MSB) definierten Nomenklatur.

z.B.: M 17 (Mahler an Strauss, Nr. 17)

Die Vornamen der Komponisten werden manchmal durch die Initialen ersetzt.

z.B.: ‚G. Mahler‘ (Gustav Mahler)

Abkürzungen bei Werktiteln

Damit die Beschriftungen der Notenbeispiele einzeilig bleiben, werden einige Werktitel abgekürzt:

DKW	<i>Des Knaben Wunderhorn</i>
GL	„Gesellenlied“
KTL	„Kindertotenlied“

z.B.: „3. KTL“ (drittes „Kindertotenlied“)
 „2. GL“ (zweites „Gesellenlied“)

Gelegentlich erscheinen die Werktitel auch im Text unvollständig.

z.B.: „Fünfte“ (*5. Symphonie*)
 „Tristan“ (*Tristan und Isolde*)

5.2 Legende

Analyse

Analytische Textabschnitte sind mittels einer vertikalen Linie am linken Rand markiert und eingerückt. Die Schriftgröße ist eine Stufe niedriger als im Haupttext.

Anführungszeichen

Einzelne Begriffe (u.a. des Verfassers Eigenprägungen) erscheinen in halben Anführungszeichen (in der konventionellen Fachsprache nicht gängige Bezeichnungen wie „Dynamikpalette“, „Klangbreite“ etc.), ferner auch redensartige bzw. metaphorische Wendungen. Alle Zitate erscheinen in Anführungszeichen oder als Blockzitate ohne Anführungszeichen.

Beschriftung der Notenbeispiele

Enthält eine Beschriftung in Klammern den Hinweis „Auszug“, handelt es sich lediglich um einen Ausschnitt: Die Partitur ist dann nur unvollständig abgebildet; mindestens eine Stimme ist ausgelassen. Der Vermerk „Particell“ weist hingegen darauf hin, daß die Stimmen – abweichend von der Partitur – in wenigen Systemen zusammengefaßt sind. Vereinzelt gibt es auch „Particellauszüge“ (unvollständige Particelle). Die Particelle sind klingend notiert.

Datumsangaben

Bei Briefzitatzen steht die Datumsangabe in Eckklammern:

z.B.: Gustav Mahler an Richard Strauss [15.05.1894]

Dynamikangaben

Alle Standardabkürzungen erscheinen in Kursivschrift.

z.B.: *p, f, mf* etc.

Fußnotentext

Im Fußnotentext erscheint der Nachname des Autors bei Literaturangaben in Kapitälchen.

z.B.: Hans KUNITZ, *Die Instrumentation. Teil 6: Horn*

Bezieht sich die Fußnote auf ein einzelnes Wort, ein direktes Zitat oder auf eine Parenthese, erscheint das Fußnotenzeichen in unmittelbarer Folge – gegebenenfalls vor dem Satzzeichen. Wenn die Fußnote sich auf den vorausgehenden Absatz, Satz- oder Satzabschnitt bezieht, steht das Fußnotenzeichen hinter dem Satzzeichen. Die Nummerierung der Fußnoten erfolgt nicht durchgehend, sondern kapitelweise.

Rechtschreibung

Grundsätzlich wird die ‚alte‘ (vor der Reform vom 01.08.1998 allgemein gültige) Rechtschreibung verwendet; einzelne Abweichungen ergeben sich lediglich bei direkten Zitaten.

Taktangaben

Differenzierte Taktangaben erfolgen nach folgendem Schema: Der kurze Querstrich (-) bedeutet ‚bis‘, das Pluszeichen (+) ‚und‘; einem Auftakt folgt ein rechtsgeneigter Schrägstrich (/); ist etwa nur der Auftakt gemeint, so folgt dem Schrägstrich ein langer Querstrich (–).

z.B.: T. 12	Takt 12
T. 12-15	Takt 12 bis 15
T. 12+15	Takt 12 und 15
T. 14/15	Takt 15 mit Auftakt
T. 14/–	Nur der Auftakt zum Takt 15

T. 14/15-20+25 Takt 15 mit Auftakt bis Takt 20 und Takt 25

T. /1 Takt 1 mit Auftakt

Die Taktangaben werden mit oder ohne Parenthese in den Text integriert:

z.B.: ‚Die Holzbläser werden in T. 14/15-20+25 unisono geführt.‘

‚Die Holzbläser werden (T. 14/15-20+25) unisono geführt.‘

Tonangaben

Allgemeine Tonangaben stehen in Großschreibung, in offener Winkelklammer.

z.B.: >B< der Ton B

Die Tonangaben in bestimmter Tonhöhe stehen in geschlossener Winkelklammer.

Die große Oktave erscheint in Groß-, die kleine hingegen in Kleinschreibung.

z.B.: großes B

 kleines B

Ab der eingestrichenen Oktave aufwärts erscheinen die Tonangaben stets in Kleinschreibung; die hochgestellte Zahl hinter dem Tonnamen gibt die Oktavlage an.

z.B.: <b¹> eingestrichenes B

Die Kontraoktave wird durch den Großbuchstaben mit tiefgestellter 1, die Subkontraoktave durch den Großbuchstaben mit tiefgestellter 2 abgekürzt.

z.B.: <B₁> Kontra-B

<B₂> Subkontra-B

Werktitel

Die Werktitel erscheinen in Kursivschrift.

z.B.: 5. *Symphonie*

Zitate

Die Textformatierung bei allen Zitaten folgt stets der in der Quelle definierten Nomenklatur. Alle Fremdeingriffe erscheinen in Eckklammern. Sollten einzelne Teile ausgelassen werden, erscheinen an ihrer Stelle 3 Punkte in Eckklammern: [...]. Falls im zitierten Originaltext Rechtschreib- oder Grammatikfehler bzw. ungewöhnliche Schreibweisen enthalten sind, werden sie in der Regel ohne Veränderung übernommen und gelegentlich durch ein nachfolgendes Ausrufezeichen in Eckklammern gekennzeichnet: [!]. Den fremdsprachigen Zitaten folgt eine deutsche Übersetzung in Eckklammern – mit Angabe des Übersetzers. Alle Blockzitate sind von beiden Seiten eingerückt und

kleiner gedruckt. Innerhalb der Blockzitate werden die Absatzwechsel im Original durch den rechtsgeneigten Schrägstrich in Eckklammern angezeigt: [/].

5.3 Quellenverzeichnis

Internetseiten

Zum Zeitpunkt der Drucklegung gültige Internetseiten werden angegeben.

<http://www.berlingeschichte.de/strassen>

<http://www.bistumsblatt.paulinus.de>

<http://www.foxrarebooks.com/uchatius.html>

<http://www.maerkischeallgemeine.de/kulturportal>

<http://www.totentanz.de>

Literatur

Der Titel steht in Kursivschrift, die wissenschaftliche Reihe ggf. in runden Klammern, in halben Anführungsstrichen. Ist eine Abkürzung definiert, steht sie am Ende der Literaturangabe in runden Klammern und wird mit einem vorausgehenden Gleichheitszeichen angezeigt.

z.B.: *Gustav Mahler Briefe*, hrsg. von Herta Blaukopf, 2. Aufl.
Hamburg 1996. (= GMB)

Zur besseren Übersicht ist das Literaturverzeichnis unterteilt und alphabetisch geordnet. Die Nachnamen der Autoren erscheinen in Kapitälchen.

Werke und Selbstzeugnisse Gustav Mahlers

MAHLER, Gustav

- *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, Wien.
- *Gustav Mahler Briefe*, hrsg. von Herta Blaukopf, 2. Aufl. Hamburg 1996. (= GMB)
- ‚*Ein Glück ohne Ruh‘. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma. Eine Gesamtausgabe*, hrsg. und erläutert von Henry-Louis de La Grange und Günther Weiß, Berlin 1995. (= GMBA)
- *Gustav Mahler. Unbekannte Briefe*, hrsg. von Herta Blaukopf, Wien/Hamburg 1983. (= GMUB)

MAHLER, Gustav und STRAUSS, Richard

- *Gustav Mahler. Richard Strauss. Briefwechsel 1888-1911*, hrsg. von Herta Blaukopf, München 1980. (= MSB)

Aufzeichnungen aus Mahlers Umfeld

BAUER-LECHNER, Natalie

- *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner. Mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner*, hrsg. von Herbert Killian, Hamburg 1984. (= NBL)

MAHLER(-WERFEL), Alma

- *Mein Leben*, Frankfurt/M. und Hamburg 1963. (= AMML)
- *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1949. (= AME)
- *Tagebuch-Suiten 1898-1902*, hrsg. von Antony Beaumont und Susanne Rode-Breyman, Frankfurt/M. 1997.

PFOHL, Ferdinand

- *Gustav Mahler. Eindrücke und Erinnerungen aus den Hamburger Jahren*, hrsg. von Knud Martner, Hamburg 1973.

Literatur zu Persönlichkeit und Werk Gustav Mahlers

ANDRASCHKE, Peter

- *Gustav Mahlers Retuschen im Finale seiner 6. Symphonie*, in: *Mahler-Interpretationen. Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, hrsg. von R. Stephan, Mainz 1985.
- *Die Retuschen Gustav Mahlers an der 7. Symphonie von Franz Schubert*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 32. Jg., Wiesbaden 1975, S. 106-115.

BLAUKOPF, Herta und Kurt

- *Gustav Mahler. Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit*, hrsg. von Herta Blaukopf und Kurt Blaukopf, mit Beiträgen von Zoltan Roman, Stuttgart 1994.

BLAUKOPF, Kurt

- *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, Kassel 1989.

BOSTLEY, Edward John

- *The horn in the music of Gustav Mahler*, Kansas City 1980.

CARNER, Mosco

- *Mahler's re-scoring of the Schumann symphonies*, in: *Of men and music*, Mosco Carner, London 1944, S. 115-128.

CHAMOUARD, Philippe

- *Caractère et évolution de l'orchestre dans l'œuvre symphonique de G. Mahler*, Université Paris-Sorbonne (Paris IV) 1978.

FLOROS, Constantin

- *Gustav Mahler I. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, 2. Aufl. Wiesbaden 1987. (= Floros I)
- *Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik*, 2. Aufl. Wiesbaden 1987. (= Floros II)
- *Gustav Mahler III. Die Symphonien*, Wiesbaden 1985. (= Floros III)
- *Gustav Mahler. Visionär und Despot. Porträt einer Persönlichkeit*, Zürich/Hamburg 1998.

HANSON, Wesley Luther

- *The treatment of brass instruments in the symphonies of Gustav Mahler*, Eastman School of Music of the University of Rochester 1976.

HINRICHSSEN, Hans-Joachim

- *Gustav Mahler und Hans von Bülow. Zum Problem der „Retuschen“ und ihrer Tradition in Mahlers und Bülows Dirigierpartituren*, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung*, Nr. 32, Wien 1994, S. 3-17.

ISTEL, Edgar; SCHIEDERMAIR, Ludwig; TEIBLER, Hermann; WEIGL, Karl

- *Mahlers Symphonien* („Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung“, Meisterführer Nr. 10), 2. Aufl. Berlin o. J.

KALISCH, Volker

- *Zu Mahlers Instrumentationsretuschen in den Sinfonien Beethovens*, in: *Schweizerische Musikzeitung*, 121. Jg., Ausg. 1, Zürich 1981, S. 17-22.

KOENIG, Arthur William

- *The orchestral techniques of the Mahler symphonies with emphasis on the Second and Ninth Symphonies*, Michigan 1971.

LA GRANGE, Henry-Louis de

- *Mahler. Volume one*, London 1974.
- *Gustav Mahler. Volume 2. Vienna: The years of challenge (1897-1904)*, Oxford/New York 1995.
- *Gustav Mahler. Volume 3. Vienna: Triumph and disillusion (1904-1907)*, Oxford/New York 1999.

LECHLEITNER, Gerda

- *Die Rolle der Holzblasinstrumente in Scherzosätzen bei Bruckner und Mahler*, in: *Bruckner Symposium. Bruckner, Liszt, Mahler und die Moderne im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1986 17.-21. September 1986. Bericht*, hrsg. von Anton Bruckner Institut Linz, Linz 1989, S. 119-127.

LICHTENFELD, Monika

- *Zur Klangflächentechnik bei Mahler*, in: *Mahler – eine Herausforderung. Ein Symposium*, hrsg. von Peter Ruzicka, Wiesbaden 1977, S. 121-134.

MIKOREY, Stefan

- *Klangfarbe und Komposition. Besetzung und musikalische Faktur in Werken für großes Orchester und Kammerorchester von Berlioz, Strauss, Mahler, Debussy, Schönberg und Berg*, München 1982.

MÜLLER, Karl-Josef

- *Mahler. Leben – Werk – Dokumente*, Mainz 1988.

NAMENWIRTH, Simon Michael

- *Gustav Mahler. A critical bibliography*, 3 Bände, Wiesbaden 1987.

ODEFEY, Alexander

- *Gustav Mahlers Kindertotenlieder. Eine semantische Analyse*, Frankfurt/M. 1999.

PETERSEN, Peter

- *Von Mahler zu Henze. Versuch über musikalischen Realismus*, in: *Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, hrsg. von Matthias Theodor Vogt, Kassel 1991, S. 375-384.

ROTHKAMM, Jörg

- *Gustav Mahlers Zehnte Symphonie. Entstehung, Analyse, Rezeption*, Frankfurt/M. 2003.

SCHAEFERS, Anton

- *Gustav Mahlers Instrumentation*, Düsseldorf 1935.

SIEMON, Sabine

- *Gustav Mahlers Wunderhorn-Lieder*, in: *Musik als Lebensprogramm. Festschrift für Constantin Floros zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Gottfried Krieger und Matthias Spindler, Frankfurt/M. 2000, S. 155-168.

STEIN, Erwin

- *Mahlers Instrumentations-Retuschen*, in: *Musikblätter des Anbruch*, 10. Jg., Ausg. 21, Wien 1928, S. 42-46.

TAYLOR, Virginia Sue

- *The Harp and Mahler's Klangfarbengruppe*, Washington 1988.

WELLESZ, Egon

- *Mahlers Instrumentation*, in: *Musikblätter des Anbruch*, 12. Jg., Ausg. 3, Wien 1930, S. 106-110.

WILDHAGEN, Christian

- *Die Achte Symphonie von Gustav Mahler. Konzeption einer universalen Symphonik*, Frankfurt/M. 2000.

WILKENS, Sander

- *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie. Quellen und Instrumentationsprozeß*, New York/London 1989.
- *Koloristik in der Instrumentation Mahlers*, in: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, hrsg. von Matthias Theodor Vogt, Kassel 1991, S. 481-491.

YOUNG, Jerry Allen

- *The tuba in the symphonic works of Anton Bruckner and Gustav Mahler: a performance analysis*, Urbana 1980.

Allgemeine Literatur zur Instrumentation

BACKES, Dieter Michael

- *Die Instrumentation und ihre Entwicklung in Anton Bruckners Symphonien*, Mainz 1993.

BAHNERT, Heinz; HERZBERG, Theodor und SCHRAMM, Herbert

- *Metall-Blasinstrumente. Handbuch für Musiker und Instrumentenbauer*, 3. Aufl., Wilhelmshaven 2003.

BERLIOZ, Hector

- *Berlioz-Strauss. Instrumentationslehre, ergänzt und revidiert von Richard Strauss*, Frankfurt/New York/London 1986. (= Berlioz-Strauss)

BLATTER, Alfred

- *Instrumentation/Orchestration*, New York 1980.

BUSCH, Hermann J.

- *Harmonium*, in: *Metzler-Sachlexikon Musik*, Stuttgart/Weimar 1998, S. 391-392.

ERPF, Hermann

- *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz 1959.

GIESELER, Walter; LOMBARDI, Luca und WEYER, Rolf-Dieter

- *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Celle 1985.

GROSSBACH, Jan

- *Harmonium*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von Ludwig FINSCHER, 2. Aufl. Kassel 1994-1999, Sachteil 4, S. 210-227.

JOST, Peter

- *Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklanges* (‚Bärenreiter Studienbücher Musik‘, hrsg. von Silke Leopold und Jutta Schmoll-Barthel, Band 13), Kassel 2004.

KLIER, Teresa

- *Der Verdi-Klang: die Orchesterkonzeption in den Opern von Giuseppe Verdi*, Tutzing 1998.

KUNTZ, Hans

- *Die Instrumentation. Ein Hand- und Lehrbuch. Teil 1-13*, Leipzig 1956.
- *Instrumenten-Brevier*, 2. Aufl. Wiesbaden 1982.

MESSWARB, Katja

- *Instrumentationslehren des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1997.

NOBACH, Christiana (Hg.)

- *MGG Prisma. Streichinstrumente*, Kassel/London/New York/Prag/Stuttgart/Weimar 2002.

PAPE, Winfried

- *Instrumentenhandbuch. Streich-, Zupf-, Blas- und Schlaginstrumente in Tabellenform* (‚Musik-Taschen-Bücher‘, Theoretica Band 11), 2. Aufl. Köln 1976.

PIERCE, John R.

- *Klang. Musik mit den Ohren der Physik* (Aus dem Amerikanischen übersetzt von Klaus Winkler), Heidelberg 1999.

REUTER, Christoph

- *Klangfarbe und Instrumentation. Geschichte – Ursachen – Wirkung* (Systematische Mu-

sikwissenschaft', hrsg. von Jobst P. Fricke, Band 5), Frankfurt/M. 2002.

RIMSKY-KORSSAKOW, Nikolai

- *Grundlagen der Orchestration. Mit Notenbeispielen aus eigenen Werken*, deutsche Übersetzung von Alexander Elukhen, Berlin 1922.

STRAUSS, Richard

- *Berlioz-Strauss. Instrumentationslehre, ergänzt und revidiert von Richard Strauss*, Frankfurt/New York/London 1986. (= Berlioz-Strauss)

VOIGT, Wolfgang

- *Dissonanz und Klangfarbe. Instrumentationsgeschichtliche und experimentelle Untersuchungen* (,Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik', Band 41), Bonn 1985.

VOSS, Egon

- *Studien zur Instrumentation Richard Wagners* (,Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts', Band 24), Regensburg 1970.

WELLESZ, Egon

- *Die neue Instrumentation*, (,Max Hesses Handbücher', Nr. 90), Berlin 1928.
- *Die neue Instrumentation. II. Teil: Das Orchester* (,Max Hesses Handbücher', Nr. 91), Berlin 1929.

Allgemeine fachinterne Literatur

ALTMANN, Günter

- *Musikalische Formenlehre. Mit Beispielen und Analysen*, 2. Aufl. München 1989.

DANIEL, Thomas

- *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln-Rheinkassel 1997.

DOEBEL, Wolfgang

- *Bruckners Symphonien in Bearbeitungen. Die Konzepte der Bruckner-Schüler und ihre Rezeption bis zu Robert Haas* (,Publikationen des Instituts für österreichische Mu-

sikdokumentation', hrsg. von Günter Brosche, Band 24), Tutzing 2001.

FLOROS, Constantin

- *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Wiesbaden 1992.
- *Alban Berg und Hanna Fuchs. Briefe und Studien. Erstveröffentlichungen*, in: *Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ special zum 50. Jahrestag)*, 1995.
- *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik. Sujet-Studien*, Wilhelmshaven/Hamburg/Locarno/Amsterdam 1978.
- *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1980.
- *Der Mensch, die Liebe und die Musik*, Zürich/Hamburg 2000.
- *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne* („Komponisten unserer Zeit“, Band 26), Wien 1996.
- *Johannes Brahms. »Frei, aber einsam«. Ein Leben für eine poetische Musik*, Zürich/Hamburg 1997.

GIESELER, Walter

- *Komposition im 20. Jahrhundert. Details – Zusammenhänge*, Celle 1975.

HOHLFELD, Christoph und BÄHR, Reinhard

- *Schule musikalischen Denkens. Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina*, Wilhelmshaven 1994.

HOHLFELD, Christoph

- *Schule musikalischen Denkens. Teil 2. Johann Sebastian Bach – Das wohltemperierte Klavier 1722*, Wilhelmshaven 2000.
- *Schule musikalischen Denkens. Teil 3. Beethovens Weg*, Wilhelmshaven 2003.

KRIEGER, Gottfried (Hg.) und SPINDLER, Matthias (Hg.)

- *Musik als Lebensprogramm. Festschrift für Constantin Floros zum 70. Geburtstag*, Frankfurt/M. 2000.

KURTH, Ernst

- *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Bern 1920.

LA MOTTE, Diether de

- *Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, Kassel 1993.

MATTHESON, Johann

- *Der vollkommene Capellmeister. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten*, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel/Basel/London/New York/Prag 1999.

MEIER, Bernhard

- *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts* („Bärenreiter Studienbücher Musik“, hrsg. von Silke Leopold und Jutta Schmoll-Barthel, Band 3), 3. Aufl. Kassel/Basel/London/New York/Prag 2000.

MÜLLER-ARP, Eberhard

- *Die langsame Einleitung bei Haydn, Mozart und Beethoven. Tradition und Innovation in der Instrumentalmusik der Wiener Klassik* („Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft“, hrsg. von Constantin Floros, Band 41), Hamburg/Eisenach 1992.

MÜLLER-BLATTAU, Joseph (Hg.)

- *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 4. Aufl. Wiesbaden 2003.

PETERSEN, Peter

- *Zu einigen Spezifika der Dodekaphonie im Schaffen Alban Bergs*, in: *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft* („Publikationen der internationalen Schönberg-Gesellschaft“, Band 2), hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1986, S. 168-179.
- *Alban Berg. Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs* („Musik-Konzepte“, Sonderband), München 1985.

RATZ, Erwin

- *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, 3. Aufl. Wien 1973.

SCHÖNBERG, Arnold

- *Harmonielehre*, Wien 1980.
- *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie* (Aus dem Englischen übertragen von Erwin Stein), New York 1957.

SCHULTZ, Wolfgang-Andreas

- *Polyzentrik als Problem der Musiktheorie*, in: *Melodie und Harmonie. Festschrift für Christoph Hohlfeld zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Reinhard Bahr, (,Musik und‘, neue Folge, Band 3), Berlin 2002, S. 161-171.

VOGEL, Martin

- *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre* (,Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik‘, Band 2), Düsseldorf 1962.

ÜNLÜ, Altug

- *Das übergeordnete Konzept in W. A. Mozarts Adagio h-moll KV 540*, in: *Musiktheorie*, 17. Jg. 2002, Heft 4, S. 300-307.
- *Der ‚Tristan-Akkord‘ im Kontext einer tradierten Sequenzformel*, in: *Musiktheorie*, 18. Jg. 2003, Heft 2, S. 179-185.
- *Frédéric Chopins Ballade G-moll und ihr Stellenwert im zyklischen Zusammenhang – eine Strukturanalyse*, in: *Musik als Lebensprogramm. Festschrift für Constantin Floros zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Gottfried Krieger und Matthias Spindler, Frankfurt/M. 2000, S. 47-62.

Fachexterne Literatur

AMERICAN BIBLE SOCIETY (Hg.)

- *Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers*, New York o. J.

BRAUN, Heinz

- *Formen der Kunst. Eine Einführung in die Kunstgeschichte mit Beiträgen zur Kunst des Mittelalters von Wilhelm Driexelius. Gesamtausgabe*, München 1974.

BURCHARDT, Gabriele; REBMANN, Erika

- *Schauder und Faszination des mittelalterlichen Totentanzes. Der letzte Reigen*, in: *Paulinus. Wochenzeitung im Bistum Trier*, Jg. 1998, Ausgabe Nr. 45.

FREUD, Sigmund

- *Abriss der Psychoanalyse. Einführende Darstellungen*, 9. Aufl. Frankfurt/M. 2002.

GOETHE, Johann Wolfgang von

- *Faust. Urfaust. Faust I und Faust II. Paralipomena. Goethe über „Faust“*, Berlin/Weimar 1986.

POE, Edgar Allan

- *Erzählungen. Mit Illustrationen von G. Doré*, Augsburg o. J.

REETZE, Jan

- *Medienwelten. Schein und Wirklichkeit in Bild und Ton*, Berlin/Heidelberg 1993.

Lexika und Nachschlagewerke

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, digitale Ausgabe, hrsg. von Friedrich BLUME, Kassel 1949-1986. (= MGG_d)

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von Ludwig FINSCHER, 2. Aufl. Kassel 1994-1999. (= MGG)

Encyclopedia Britannica 2002, Deluxe Edition CD-ROM.

Erklärendes Wörterbuch zur Christlichen Kunst, Hannelore SACHS; Ernst BADSTÜBNER und Helga NEUMANN, Leipzig/Berlin o. J.

Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch, hrsg. von Karl H. WÖRNER, 7. Aufl. Göttingen 1980.

Lexikon der Musikinstrumente, aus dem Englischen übersetzt und für die deutsche Ausgabe bearbeitet von Martin Elste, Anthony BAINES, Stuttgart/Weimar/Kassel 1996.

Lexikon der Symbole: Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Gerd HEINZ-MOHR, 8. Aufl. Köln 1984.

Meisterwerke der Kunst. Malerei von A-Z, Chur 1994.

Metzler-Sachlexikon Musik, Stuttgart/Weimar 1998.

Noten

Gustav Mahlers Werke

Kritische Gesamtausgabe der Internationalen-Gustav-Mahler-Gesellschaft, Wien:

- *1. Symphonie* (Band I)
UE 13820, Universal Edition, Wien 1967
- *2. Symphonie* (Band II)
UE 13821, Universal Edition, Wien/London 1971
- *3. Symphonie* (Band III)
UE 13822, Universal Edition, Wien 1974
- *4. Symphonie* (Band IV)
UE 13823, Universal Edition, London 1963
- *5. Symphonie* (Band V)
EP 3087a, C. F. Peters, Frankfurt/New York/London 1964.
- *6. Symphonie* (Band VI)
KT 4526, C. F. Kahnt, Frankfurt/Leipzig/London/New York 2000
- *7. Symphonie* (Band VII)
Bote & Bock, Berlin 1960
- *8. Symphonie* (Band VIII)
UE 13824, Universal Edition, Wien/London 1977
- *Das Lied von der Erde* (Band IX)
UE 13826, Universal Edition, Wien/London 1990
- *9. Symphonie* (Band X)
UE 13825, Universal Edition, Wien/London 1969
- *10. Symphonie: Adagio* (Band XI ^a)
UE 13880, Universal Edition, Wien 1964
- *Das klagende Lied* (Band XII)
UE 16814, Universal Edition, Wien/London 1978
- *Die Lieder eines fahrenden Gesellen* (Band XIV, Teilband 1)
Josef Weinberger, Wien/Frankfurt/London 1982
- *Des Knaben Wunderhorn* (Band XIV, Teilband 2)
UE 19951, Universal Edition, Mainz 1998
- *Kindertotenlieder* (Band XIV, Teilband 3)
KT 9220, C. F. Kahnt, Frankfurt/Leipzig/London/New York 1979

Ludwig van Beethovens Werke

Bärenreiter Urtext. Die neun Symphonien:

- *Symphonie Nr. 2 in D-Dur*, op. 36
TP 902
- *Symphonie Nr. 3 in Es-Dur*, op. 55
TP 903
- *Symphonie Nr. 5 in c-moll*, op. 67
TP 905
- *Symphonie Nr. 9 in d-moll*, op. 125
TP 909

Abbildungen und Notenbeispiele

Abbildungen

Abb. 1: Hotel Majestic, New York.....	226
Abb. 2: <i>Der Tod als Erwärger</i> (1847) von Alfred Rethel	230
Abb. 3: <i>Totentanz</i> (1649) von Niklaus Manuel (Ausschnitt)	231
Abb. 4: Die Hochzeitskirche zu Wulkow.....	242
Abb. 5: Die alte Dorfkirche zu Zehlendorf	245

Notenbeispiele

Nb. 1: Mahler, <i>Revelge</i> (DKW), T. 15-19 (Auszug)	4
Nb. 2: Mahler, <i>Symphonie Nr. 1</i> , 3. Satz, T. 153-159	6
Nb. 3: Mahler, <i>Symphonie Nr. 4</i> , 1. Satz, T. 43-49	11
Nb. 4: Mahler, <i>Symphonie Nr. 1</i> , 1. Satz, T. 339-440 (Auszug)	14
Nb. 5: Mahler, <i>Symphonie Nr. 5</i> , 1. Satz, T. 316/317-322.....	15
Nb. 6: Mahler, <i>Symphonie Nr. 7</i> , 5. Satz, T. 1-2	16
Nb. 7: Beethoven, <i>Symphonie Nr. 9</i> , 2. Satz, T. 1-6 (Auszug)	18
Nb. 8: Beethoven, <i>Symphonie Nr. 5</i> , 1. Satz, T. 310-322	19
Nb. 9: Beethoven, <i>Symphonie Nr. 3</i> , 2. Satz, T. 238-247	20
Nb. 10: Mahler, <i>Symphonie Nr. 4</i> , 2. Satz, T. 274-283	21
Nb. 11: Mahler, <i>Symphonie Nr. 5</i> , 1. Satz, T. 321-328	23
Nb. 12: Mahler, <i>Symphonie Nr. 4</i> , 3. Satz, T. 204-211 (Auszug)	27
Nb. 13: Mahler, <i>Symphonie Nr. 4</i> , 2. Satz, T. 46-54 (Auszug)	28

Nb. 14: Mahler, <i>Ging heut' morgen über's Feld</i> (2. GL), T. 100-106	34
Nb. 15: Mahler, <i>Ging heut' morgen über's Feld</i> (2. GL), T. 114-120 (Auszug).....	37
Nb. 16: Mahler, <i>Das Lied von der Erde</i> , 4. Satz, T. 1-5.....	38
Nb. 17: Mahler, <i>Das Lied von der Erde</i> , 6. Satz, T. 69-75	39
Nb. 18: Mahler, <i>Symphonie Nr. 10</i> , 1. Satz, T. 124-125 (Particell)	41
Nb. 19: Mahler, <i>Symphonie Nr. 7</i> , 1. Satz, T. 475-479 (Auszug)	42
Nb. 20: Mahler, <i>Das Lied von der Erde</i> , 6. Satz, T. 409-413	44
Nb. 21: Mahler, <i>Symphonie Nr. 8</i> , 2. Teil, T. 308-313 (Auszug).....	45
Nb. 22: Mahler, <i>Symphonie Nr. 7</i> , 3. Satz, T. 107-113	46
Nb. 23: Mahler, <i>Symphonie Nr. 5</i> , 1. Satz, T. 85-92	47
Nb. 24: Mahler, <i>Symphonie Nr. 7</i> , 1. Satz, T. 365-370 (Auszug)	49
Nb. 25: Mahler, <i>Symphonie Nr. 7</i> , 5. Satz, T. 6-13 (Auszug).....	50
Nb. 26: Mahler, <i>Das Lied von der Erde</i> , 6. Satz, T. 150-155	52
Nb. 27: Mahler, <i>Symphonie Nr. 1</i> , 4. Satz, T. 52-59 (Auszug)	53
Nb. 28: Mahler, <i>Symphonie Nr. 9</i> , 2. Satz, T. 313-322 (Auszug)	55
Nb. 29: Mahler, <i>Das Lied von der Erde</i> , 1. Satz, T. 21-30 (Auszug).....	56
Nb. 30: Mahler, <i>Symphonie Nr. 1</i> , 1. Satz, T. 174-183	58
Nb. 31: Mahler, <i>Symphonie Nr. 10</i> , 1. Satz, T. 57-61 (Auszug)	60
Nb. 32: Mahler, <i>Symphonie Nr. 3</i> , 6. Satz, T. 113-122 (Auszug)	61
Nb. 33: Mahler, <i>Symphonie Nr. 1</i> , 4. Satz, T. 508-535 (Auszug)	62
Nb. 34: Mahler, <i>Symphonie Nr. 10</i> , 1. Satz, T. 1-15	63
Nb. 35: Mahler, <i>Wenn dein Mütterlein</i> (3. KTL), T. 55-58	64
Nb. 36: Mahler, <i>Symphonie Nr. 1</i> , 4. Satz, T. 8-14 (Auszug).....	65
Nb. 37: Mahler, <i>Wenn dein Mütterlein</i> (3. KTL), T. 23-26	66
Nb. 38: Mahler, <i>Symphonie Nr. 1</i> , 3. Satz, T. 1-16	70
Nb. 39: Mahler, <i>Symphonie Nr. 2</i> , 1. Satz, T. 94-100 (Auszug)	71
Nb. 40: Mahler, <i>Symphonie Nr. 1</i> , 1. Satz, T. 201-208 (Auszug)	73
Nb. 41: Mahler, <i>Symphonie Nr. 9</i> , 1. Satz, T. 1-6	75
Nb. 42: Mahler, <i>Symphonie Nr. 9</i> , 1. Satz, T. 4-5+10/11-12 (Particellauszug).....	76
Nb. 43: Mahler, <i>Symphonie Nr. 1</i> , 4. Satz, T. 8-14 (Auszug).....	78
Nb. 44: Mahler, <i>Lied des Verfolgten im Turm</i> (DKW), T. 100-102 (Auszug)	80
Nb. 45: Mahler, <i>Symphonie Nr. 7</i> , 5. Satz, T. 335-338 (Particell)	82

Nb. 46: Mahler, <i>Das Lied von der Erde</i> , 1. Satz, T. 33-38 (Particellauszug).....	83
Nb. 47: Mahler, <i>Das Lied von der Erde</i> , 4. Satz, T. 81-85 (Auszug).....	85
Nb. 48: Mahler, <i>Symphonie Nr. 7</i> , 5. Satz, T. 554-561 (Auszug)	86
Nb. 49: Mahler, <i>Symphonie Nr. 1</i> , 1. Satz, T. 1-10 (Auszug).....	89
Nb. 50: Mahler, <i>Symphonie Nr. 1</i> , 1. Satz, T. 155-165 (Auszug)	90
Nb. 51: Mahler, <i>Das Lied von der Erde</i> , 5. Satz, T. 70-72 (Auszug).....	91
Nb. 52: Mahler, <i>In diesem Wetter</i> (5. KTL), T. 93-97	93
Nb. 53: Mahler, <i>Symphonie Nr. 3</i> , 3. Satz, T. 236-243	96
Nb. 54: Mahler, <i>Symphonie Nr. 3</i> , 3. Satz, T. 121-130	98
Nb. 55: Mahler, <i>Symphonie Nr. 3</i> , 3. Satz, T. 474-484	99
Nb. 56: Mahler, <i>Symphonie Nr. 7</i> , 3. Satz, T. 401-409	100
Nb. 57: Mahler, <i>Symphonie Nr. 5</i> , 3. Satz, T. 74-81	103
Nb. 58: Mahler, <i>Symphonie Nr. 1</i> , 3. Satz, T. 45-50	104
Nb. 59: Mahler, <i>Symphonie Nr. 1</i> , 3. Satz, T. 134-139 (Auszug)	105
Nb. 60: Mahler, <i>Symphonie Nr. 1</i> , 3. Satz, T. 134-139 (Auszug)	106
Nb. 61: Mahler, <i>Symphonie Nr. 9</i> , 1. Satz, T. 27-31	108
Nb. 62: Mahler, <i>Symphonie Nr. 4</i> , 2. Satz, T. 1-8	110
Nb. 63: Mahler, <i>Symphonie Nr. 7</i> , 3. Satz, T. 394-400	112
Nb. 64: Mahler, <i>Symphonie Nr. 7</i> , 4. Satz, T. 93-102 (Auszug)	114
Nb. 65: Mahler, <i>Symphonie Nr. 3</i> , 1. Satz, T. 147-151	116
Nb. 66: Mahler, <i>Symphonie Nr. 3</i> , 2. Satz, T. 155-163 (Auszug)	117
Nb. 67: Mahler, <i>Symphonie Nr. 3</i> , 3. Satz, T. 256-264	119
Nb. 68: Mahler, <i>Symphonie Nr. 3</i> , 3. Satz, T. 485-496	121
Nb. 69: Verdi, <i>Il Trovatore</i> , 4. Akt, Nr. 12, T. 71-73 (Particellauszug).....	122
Nb. 70: Mahler, <i>Symphonie Nr. 7</i> , 1. Satz, T. 1-4 (Auszug).....	123
Nb. 71: Mahler, <i>Symphonie Nr. 7</i> , 1. Satz, T. 9-13 (Auszug)	124
Nb. 72: Mahler, <i>Symphonie Nr. 5</i> , 1. Satz, T. 186-192 (Auszug)	125
Nb. 73: Mahler, <i>Symphonie Nr. 8</i> , 1. Teil, T. 173-181	126
Nb. 74: Mahler, <i>Symphonie Nr. 8</i> , 1. Teil, T. 204-210	127
Nb. 75: Mahler, <i>Symphonie Nr. 8</i> , 1. Teil, T. 197-203 (Auszug).....	129
Nb. 76: Mahler, <i>Symphonie Nr. 7</i> , 2. Satz, T. 125-132	132
Nb. 77: Mahler, <i>Symphonie Nr. 6</i> , 4. Satz, T. 334-341 (Auszug)	133

Nb. 78: Mahler, <i>Symphonie Nr. 6</i> , 4. Satz, T. 479-483 (Auszug)	134
Nb. 79: Mahler, <i>Symphonie Nr. 2</i> , 3. Satz, T. 11-18	135
Nb. 80: Mahler, <i>Symphonie Nr. 6</i> , 4. Satz, T. 397-401 (Auszug)	137
Nb. 81: Mahler, <i>Symphonie Nr. 4</i> , 1. Satz, T. 1-4 (Auszug).....	139
Nb. 82: Mahler, <i>Symphonie Nr. 8</i> , 2. Teil, T. 1247-1258 (Auszug).....	141
Nb. 83: Mahler, <i>Symphonie Nr. 6</i> , 1. Satz, T. 107-110 (Auszug)	142
Nb. 84: Mahler, <i>In diesem Wetter</i> (5. KTL), T. 121-124	143
Nb. 85: Mahler, <i>Symphonie Nr. 8</i> , 2. Teil, T. 850-854 (Auszug).....	144
Nb. 86: Mahler, <i>Symphonie Nr. 8</i> , 1. Teil, T. 16-21 (Auszug).....	146
Nb. 87: Mahler, <i>Symphonie Nr. 8</i> , 1. Teil, T. 135-140 (Auszug).....	147
Nb. 88: Mahler, <i>Symphonie Nr. 8</i> , 1. Teil, T. 333-339 (Auszug).....	148
Nb. 89: Mahler, <i>Symphonie Nr. 8</i> , 2. Teil, T. 777-782 (Auszug).....	150
Nb. 90: Mahler, <i>Symphonie Nr. 8</i> , 2. Teil, T. 783-790	151
Nb. 91: Mahler, <i>Symphonie Nr. 8</i> , 2. Teil, T. 1172-1180 (Auszug).....	152
Nb. 92: Mahler, <i>Symphonie Nr. 7</i> , 4. Satz, T. 1-10	155
Nb. 93: Mahler, <i>Symphonie Nr. 7</i> , 4. Satz, T. 176-188	157
Nb. 94: Mahler, <i>Symphonie Nr. 7</i> , 4. Satz, T. 126-136	158
Nb. 95: Mahler, <i>Symphonie Nr. 7</i> , 4. Satz, T. 273-281	159
Nb. 96: Mahler, <i>Das Lied von der Erde</i> , 4. Satz, T. 81-85 (Auszug).....	160
Nb. 97: Mahler, <i>Symphonie Nr. 2</i> , 2. Satz, T. 133-138	164
Nb. 98: Mahler, <i>Symphonie Nr. 3</i> , 3. Satz, T. 454-459 (Auszug)	166
Nb. 99: Mahler, <i>Symphonie Nr. 6</i> , 2. Satz, T. 270-278 (Auszug)	167
Nb. 100: Beethoven, <i>Symphonie Nr. 2</i> , 1. Satz, T. 95-101	170
Nb. 101: Mahler, <i>Wenn mein Schatz Hochzeit macht</i> (1. GL), T. 40-47 (Auszug).....	172
Nb. 102: Mahler, <i>Symphonie Nr. 2</i> , 1. Satz, T. 325-329 (Auszug)	177
Nb. 103: ‚Bizentrisches‘ Harmonieschema des ‚Neunklangs‘ im Kontext	179
Nb. 104: Mahler, <i>Symphonie Nr. 2</i> , 5. Satz, T. 710-720 (Auszug)	182
Nb. 105: Mahler, <i>Symphonie Nr. 1</i> , 4. Satz, T. 657-666 (Auszug)	183
Nb. 106: Mahler, <i>Symphonie Nr. 2</i> , 5. Satz, T. 455-459	185
Nb. 107: Mahler, <i>Symphonie Nr. 4</i> , 1. Satz, T. 228-232	186
Nb. 108: Mahler, <i>Symphonie Nr. 6</i> , 4. Satz, T. 58-67 (Auszug)	188
Nb. 109: Mahler, <i>Symphonie Nr. 3</i> , 1. Satz, T. 855-857 (Auszug)	189

Nb. 110: Mahler, <i>Symphonie Nr. 9</i> , 2. Satz, T. 523-528	190
Nb. 111: Mahler, <i>Die zwei blauen Augen</i> (4. GL), T. 32-38 (Auszug).....	191
Nb. 112: Mahler, <i>Das Lied von der Erde</i> , 6. Satz, T. 213-224 (Auszug)	196
Nb. 113: Mahler, <i>Symphonie Nr. 7</i> , 1. Satz, T. 127-132 (Auszug)	198
Nb. 114: Das Beethoven-Zitat im 5. Satz der <i>Symphonie Nr. 2</i>	201
Nb. 115: Mahler, <i>Symphonie Nr. 2</i> , 5. Satz, T. 186-195 (Auszug)	202
Nb. 116: Mahler, <i>Symphonie Nr. 2</i> , 5. Satz, T. 203-209 (Auszug)	203
Nb. 117: Mahler, <i>Das klagende Lied</i> , 2., T. 79-85	204
Nb. 118: Mahler, <i>Symphonie Nr. 2</i> , 5. Satz, T. 343-348	206
Nb. 119: Mahler, <i>Symphonie Nr. 8</i> , 2. Teil, T. 1336-1340 (Auszug)	209
Nb. 120: Mahler, <i>Symphonie Nr. 3</i> , 1. Satz, T. 860-863 (Auszug)	210
Nb. 121: Mahler, <i>Symphonie Nr. 2</i> , 5. Satz, T. 648-658 (Auszug)	212
Nb. 122: Mahler, <i>Symphonie Nr. 3</i> , 5. Satz, T. 20-25 (Auszug)	213
Nb. 123: Mahler, <i>Symphonie Nr. 2</i> , 5. Satz, T. 616-622	214
Nb. 124: Mahler, <i>Symphonie Nr. 2</i> , 5. Satz, T. 481-489	215
Nb. 125: Beethoven, <i>Symphonie Nr. 3</i> , 2. Satz, T. 236-241	219
Nb. 126: Mahler, <i>Symphonie Nr. 5</i> , 1. Satz, T. 312-320	221
Nb. 127: Mahler, <i>Symphonie Nr. 3</i> , 1. Satz, T. 19-28	222
Nb. 128: Mahler, <i>Ich hab' ein glühend Messer</i> (3. GL), T. 76-80 (Auszug).....	224
Nb. 129: Mahler, <i>Wenn mein Schatz Hochzeit macht</i> (1. GL), T. 19-29	233
Nb. 130: Mahler, <i>Symphonie Nr. 5</i> , 1. Satz, T. 402-415 (Auszug)	234
Nb. 131: Mahler, <i>Das klagende Lied</i> , 1., T. 163-175	236
Nb. 132: Mahler, <i>Symphonie Nr. 9</i> , 1. Satz, T. 174-178 (Auszug)	237
Nb. 133: Mahler, <i>Wenn dein Mütterlein</i> (3. KTL), T. 1-3 (Auszug).....	238
Nb. 134: 3. Psalmton (Ausschnitt)	246
Nb. 135: Mahler, <i>Symphonie Nr. 3</i> , 5. Satz, T. 1-6 (Auszug).....	248
Nb. 136: Mahler, <i>Symphonie Nr. 2</i> , 4. Satz: „Urlicht“, T. 39-43	251

5.4 Indizes

Die Danksagung und der Anhang werden nicht berücksichtigt.

5.4.1 Werkindex

Im Text sind zu den einzelnen Notenbeispielen – oft ohne Angabe des entsprechenden Werktitels – zahlreiche Querverweise enthalten (z.B.: ‚s. Nb. 85‘ oder ‚im Nb. 85‘). Insofern ist der Werkindex nicht vollständig.

- | | |
|---------------------------------------|--|
| B | <i>Zampa</i> 54 |
| Bartók, Béla | Hindemith, Paul |
| <i>Allegro Barbaro</i> 101 | <i>Kammermusik Nr. 1</i> 150 |
| Beethoven, Ludwig van | K |
| <i>Sonate c-moll op. 111</i> 201 | Korngold, Erich Wolfgang |
| <i>Symphonie Nr. 3</i> 18, 219, 220 | <i>Viel Lärm um nichts</i> 150 |
| <i>Symphonie Nr. 5</i> 18, 176 | L |
| <i>Symphonie Nr. 7</i> 5, 22 | Liszt, Franz |
| <i>Symphonie Nr. 9</i> 17, 30 | <i>Mazeppa</i> 115 |
| <i>Violinkonzert</i> 18 | M |
| Berg, Alban | Mahler, Gustav |
| <i>3 Orchesterstücke</i> 229 | <i>Das klagende Lied</i> 48, 73, 120, 203, 204, |
| <i>Wozzeck</i> 180, 241 | 205, 214, 239 |
| Berlioz, Hector | <i>Das Lied von der Erde</i> 139, 153, 161 |
| <i>Symphonie fantastique</i> 115 | <i>Des Knaben Wunderhorn</i> 79 |
| Bizet, Georges | <i>Die Lieder eines fahrenden Gesellen</i> 81, 97, |
| <i>Carmen</i> 62, 63, 87 | 223, 225, 227, 228, 233, 243 |
| Brahms, Johannes | <i>Ich atmet' einen linden Duft</i> 139 |
| <i>Symphonie Nr. 3</i> 26 | <i>Kindertotenlieder</i> 64, 68, 93, 94, 139, 142, |
| C | 238, 249 |
| Charpentier, Gustave | <i>Symphonie Nr. 1</i> 3, 5, 15, 17, 25, 31, 43, |
| <i>Louise</i> 139, 140 | 53, 57, 59, 61, 66, 69, 74, 79, 88, 89, |
| Chopin, Frédéric | 104, 105, 116, 173, 184, 185, 187, |
| <i>Ballade g-moll op. 23</i> 178 | 200, 209 |
| Costanzo, Antegnatis | <i>Symphonie Nr. 10</i> 41, 60, 80, 178, 200, |
| <i>Ricercar del Undecimo Tono</i> 246 | 207, 224, 225, 226 |
| G | <i>Symphonie Nr. 2</i> 70, 72, 127, 128, 129, |
| Gluck, C. W. Ritter von | 136, 146, 163, 164, 165, 177, 182, |
| <i>Alceste</i> 84 | 184, 185, 186, 187, 188, 193, 200, |
| <i>Armida</i> 84 | 201, 203, 204, 205, 209, 211, 214, |
| H | 216, 222, 224, 242, 244, 245, 247, |
| Hérold, Louis Joseph | 249, 250 |

- Symphonie Nr. 3* 17, 64, 95, 97, 115, 117, 119, 120, 127, 129, 136, 166, 188, 194, 200, 206, 214, 222, 225, 228, 241, 245, 246, 247, 249, 257
- Symphonie Nr. 4* 8, 9, 10, 11, 12, 23, 28, 31, 63, 109, 138, 146, 163, 165, 181, 187, 193, 229, 231, 232, 240
- Symphonie Nr. 5* 5, 11, 15, 17, 18, 23, 36, 74, 102, 125, 171, 175, 184, 200, 220, 222, 223, 227, 234, 238
- Symphonie Nr. 6* 55, 101, 102, 127, 133, 136, 137, 139, 140, 187, 206, 209, 228, 245, 252, 254
- Symphonie Nr. 7* 15, 16, 48, 55, 83, 100, 101, 102, 122, 127, 131, 132, 157, 184, 200, 206, 209, 239, 240, 245, 253, 254
- Symphonie Nr. 8* 44, 49, 50, 102, 127, 130, 139, 141, 145, 146, 149, 151, 152, 153, 206, 214, 245, 249
- Symphonie Nr. 9* 76, 127, 165, 206, 245
- Meyerbeer, Giacomo
Hugenotten 126
- Mozart, W. Amadeus
Die Entführung aus dem Serail 136
Schlittenfahrt 120
Symphonie g-moll KV 183 171
Zauberflöte 140
- P**
- Puccini, Giacomo
La Bohème 248
Madame Butterfly 248
Tosca 247, 248
- R**
- Rossini, Gioacchino
Wilhelm Tell 126
- S**
- Saint-Saëns, Camille
Danse macabre 109, 229
- Schönberg, Arnold
Die glückliche Hand 229
Kammersymphonie op. 9 101
Moses und Aron 154
Serenade op. 24 153
- Schubert, Franz
Unvollendete 19, 30
- Schumann, Robert
Symphonie Nr. 1 22, 30
Symphonie Nr. 3 30
- Strauss, Richard
Alpensinfonie 145
Ariadne auf Naxos 150
Don Quixote 81
Ein Heldenleben 223
Salome 82, 83
Symphonia domestica 113
Till Eulenspiegel 136
Tod und Verklärung 46, 133, 229
- Strawinsky, Igor
Agon 154
Le Sacre du Printemps 101
- V**
- Verdi, Giuseppe
Aida 16
Maskenball 16
Othello 154
Requiem 16
Rigoletto 127
Troubadour 122, 127, 197
- W**
- Wagner, Richard
Die Meistersinger von Nürnberg 117
Parsifal 244, 246
Rheingold 71, 72, 79, 80
Tristan und Isolde 32, 65, 238, 251, 255
Walküre 115
- Weber, Carl Maria von
Freischütz 126
- Webern, Anton
Fünf Stücke für Orchester 154

5.4.2 Instrumentenindex

B

Becken 105, 116, 134, 202, 205, 224
 Bügelhorn
 Flügelhorn 119, 120, 121, 205
 Piston 120
 Posthorn 99, 100, 119, 120, 121, 122
 Tenorhorn 122, 123, 124, 125, 197
 Tuba 13, 19, 57, 58, 59, 70, 85, 124,
 134, 149, 154, 180, 215

C

Celesta 139, 140, 141, 142, 153, 199

D

Dudelsack 154

F

Fagott 13, 18, 19, 27, 33, 34, 43, 45, 46,
 47, 70, 84, 85, 116, 136, 154, 156, 158,
 159, 166, 169, 170, 171, 172, 175, 176,
 189, 190, 205, 239
 A-Stürze 47
 hohes Register 7, 33, 46
 Kontrafagott 46, 47, 48, 52, 57, 132,
 154
 Stakkato 159
 Flöte 23, 36, 37, 38, 39, 40, 45, 85, 97,
 118, 136, 138, 141, 154, 159, 171, 172,
 176, 181, 191, 192, 205, 208, 219, 235
 Altflöte 191
 Des-Flöte 205
 Flatterzunge 81, 82, 83, 84, 161
 h-Fuß 35, 36
 Kleine Flöte 93
 tiefes Register 6, 7, 33, 34, 35, 36, 38,
 39, 40, 43, 62, 97, 116, 160, 161, 169,
 170, 174, 191, 192, 210, 213
 Wiener Flöte 34

G

Gitarre 153, 154, 155, 156

Glocken 126, 127, 128, 129, 130, 132,
 203, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247,
 248, 249, 253, 254
 Dur-Glocke 128, 130
 Kennton 128, 130, 131
 Moll-Glocke 128, 130, 131
 Resonanzton 52, 128
 Schlagton 52, 128, 129, 130, 131
 Glockenspiel 94, 113, 139, 203, 249,
 250, 254
 Gong 228
 Große Trommel 56, 57, 105, 116, 134,
 136, 203, 205, 222, 223, 224, 225, 226,
 227, 234
 absolutes Solo 223, 227, 228
 gedämpft 200, 225, 226
 Wirbel 52, 227, 228

H

Hammer 133, 134, 199, 203, 228, 229
 Harfe 35, 39, 44, 72, 92, 113, 132, 140,
 142, 143, 145, 151, 152, 153, 154, 156,
 161, 170, 174, 187, 199, 208, 213, 225,
 238, 251
 Flageolett 141
 Glissando 187, 188, 210
 Mediator 113, 114, 206
 Resonanztisch 77
 Harmonium 139, 142, 149, 150, 151,
 152, 153
 Herdenglocken 131, 132, 133, 138, 203,
 249, 252, 253, 254
 Horn 25, 26, 36, 38, 56, 77, 78, 83, 92,
 124, 130, 132, 134, 136, 137, 142, 148,
 154, 156, 157, 159, 161, 166, 169, 171,
 175, 181, 184, 192, 197, 207, 233, 249
 Fanfare 187
 gehobener Schalltrichter 84, 87, 149
 gestopft 41, 48, 72, 73, 74, 75, 76, 77,
 78, 79, 80, 81, 180, 193, 235, 236
 hohes Register 53, 54
 Jagdhorn 84
 konfrontierte Schalltrichter 84

- mit Dämpfer 20, 23, 36, 72, 73, 74, 76
 Naturhorn 21
 Pedalton 51, 52, 53, 56, 57, 223, 228
 tiefes Register 227
- K**
- Kastagnetten 135
 Klarinette 33, 35, 36, 39, 43, 44, 51, 54,
 116, 117, 118, 136, 138, 152, 154, 156,
 159, 161, 166, 170, 172, 173, 174, 175,
 190, 191, 192, 206, 208, 216
 Baßklarinette 33, 68, 115, 171, 190
 Es-Klarinette 45, 84, 114, 115, 116,
 117, 118, 192, 205
 Fanfare 187
 F-Klarinette 114
 Flatterzunge 81
 gehobener Schalltrichter 87, 118
 hohes Register 44, 45, 173
 tiefes Register 8, 9, 10, 23, 34, 39, 43,
 44, 62, 83, 152, 175, 191, 210, 213
 Tremolo 108, 109
 Klavier 13, 142, 144, 145, 150, 195, 199
 Kleine Trommel
 gedämpft 221
 Kontrabaß 7, 19, 24, 35, 44, 47, 48, 49,
 52, 55, 57, 58, 59, 68, 69, 72, 74, 84, 86,
 88, 89, 113, 131, 142, 169, 170, 173,
 198, 206, 225
 Bartók-Pizzikato 100, 101, 239
 C-Saite 71, 72
 divisi 197
 Flageolett 77, 88, 89, 92, 207
 Gruppensolo 20, 72
 hohe Lagen 33, 69
 mit Dämpfer 20, 69
 Pizzikato 7, 24, 35, 36, 136, 194, 219
 Skordatur 71, 72, 110
 solo 69
- M**
- Mandoline 114, 153, 154, 156, 157, 158,
 159, 160, 161

- O**
- Oboe 23, 33, 38, 40, 41, 42, 45, 51, 54,
 79, 154, 159, 166, 168, 172, 173, 189,
 190, 192
 Englischhorn 8, 10, 23, 33, 41, 46, 79,
 87, 136, 154, 237, 238, 239
 Flatterzunge 81
 hohes Register 42, 118
 Kontrabaßoboe 190
 Oboe da caccia 33
 Piccolo-Oboe 114
 tiefes Register 33, 41, 168
 Orgel 131, 145, 146, 147, 148, 149, 152,
 153, 180, 215
 Pedal 52, 131, 148, 149

- P**
- Pauke 13, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 26, 36,
 52, 67, 101, 125, 134, 136, 168, 200,
 201, 202, 203, 214, 219, 223, 228
 absolutes Solo 15, 16, 17, 18, 24, 31,
 184, 200, 219, 220
 gedämpft 70
 solo 15, 18
 Wirbel 16, 36, 67, 148, 224, 228
 Pommer
 Diskantpommer 40
 Posaune 25, 46, 58, 84, 86, 87, 149, 154,
 174, 180, 184, 192, 215, 216
 Altposaune 54, 55
 Baßposaune 54
 Daumenventil 54, 55, 59
 gehobener Schalltrichter 85
 mit Dämpfer 48, 73, 74
 Pedalton 53, 54, 55, 56, 57, 59
 Tenorbaßposaune 54, 56

- R**
- Ratsche 135
 Rute 135, 136, 137, 138, 199

- S**
- Schalmei 40, 189
 Diskantschalmei 40

Schelle 138, 200

T

Tamtam 44, 52, 131, 132, 134, 203, 223, 224, 225, 227, 228, 240, 250

Triangel 93, 205

Trompete 5, 6, 25, 49, 54, 87, 92, 120, 147, 149, 154, 169, 175, 181, 184, 192, 193, 205, 215, 235

Alt-Trompete in F 79

Bambustrompete 32

Fanfare 185, 186, 187, 205

F-Trompete 49, 50, 79

gehobener Schalltrichter 86, 87

gestopft 48, 73

hohes Register 48, 49, 50, 51, 107

Holtrompete 32, 238

in den Hut geblasen 120

mit Dämpfer 48, 73, 74, 75, 78, 79, 100, 234, 235

Naturtrompete 21

Pedalton 53

Schilfrohrtrompete 32

schmetternd 186

tiefes Register 86

V

Viola 8, 9, 10, 24, 29, 59, 60, 61, 62, 67, 72, 111, 142, 159, 168, 174, 188, 199, 216, 229

absolutes Solo 63

A-Saite 61, 63, 64

C-Saite 43, 61, 62, 63, 210

divisi 24, 197, 211

Flageolett 92

Gruppensolo 43, 62, 63, 208

Pizzikato 84, 87, 136

solo 63, 229

Tremolo 84, 108, 197

Violine 7, 8, 9, 13, 24, 26, 29, 30, 37, 38, 48, 49, 51, 59, 61, 64, 67, 69, 72, 77, 87, 93, 113, 118, 122, 136, 138, 140, 142,

143, 150, 152, 159, 165, 166, 168, 169, 171, 173, 174, 175, 188, 193, 194, 195, 199, 208, 211, 212, 214, 215, 216, 219
am Griffbrett 97, 98, 151, 161, 176, 221

am Steg 99, 121

A-Saite 59, 60, 195, 197

col legno (gestrichen) 106

divisi 24, 25, 29, 121, 176, 197

D-Saite 60, 197

echtes Stakkato 102, 103, 113

E-Saite 27, 59, 195

Flageolett 59, 88, 91, 92

Glissando 60, 111

Gruppensolo 190

G-Saite 59, 60, 61, 197

hohe Lagen 59, 60, 91

mit Dämpfer 7, 29, 36, 38, 47, 95, 96, 97, 98, 100, 109, 176, 215

Pizzikato 29, 84, 87

Skordatur 29, 31, 63, 109, 113, 184, 193, 229, 232

solo 29, 31, 41, 63, 95, 106, 171, 193, 194, 229, 232, 250

springender Bogen 84, 87

Tremolo 84, 99, 107, 108, 121

Violoncello 9, 24, 27, 43, 61, 69, 72, 84, 86, 92, 93, 113, 131, 132, 150, 197, 199, 205, 207, 225

Ambitusunterschreitung 69

A-Saite 9, 10, 27, 65, 93, 113, 197

Bartók-Pizzikato 100, 101, 239

divisi 8, 24, 180

Flageolett 93

Glissando 110

höchste Lagen 66, 67, 68

mit Dämpfer 7, 35, 68, 70

Pizzikato 136, 142, 219, 239

X

Xylophon 249

5.4.3 Sachindex

- B**
- Bizentrik 178, 180
- D**
- Disposition 174
 irreguläre 37, 97, 141, 175
 reguläre 175
- Divergenz 160
- Dynamikgefälle 169, 175, 176
- Dynamikpalette 39
- Dynamikpotential 36, 38, 39, 62, 70, 86,
 92, 96, 106, 124, 140, 154, 161, 169,
 215
- H**
- Heterogenität 5, 12, 160, 173
- Homogenität 5, 74, 192
- I**
- Identität 5, 166, 181, 192
- Initialmarke 7, 12, 29, 35, 36, 38, 39, 47,
 61, 70, 84, 109, 113, 136, 161, 171
- K**
- Klangbreite 74, 145, 172, 173, 208
- Klangdichte 74, 173, 174, 180
- Klangfläche 90, 145, 208, 209, 210
 primäre 173, 184, 210
 sekundäre 169, 174, 197
- Kontrast 5, 12, 29, 149, 160, 192, 193,
 207
 absoluter 6, 12, 15, 101, 117, 181, 186,
 191, 205, 219, 221, 223, 235
- Konvergenz 79
- N**
- Neunklang 178, 179, 180
- O**
- Orchesterpedal 9, 10, 12, 35, 57, 62, 72,
 121, 142, 147, 165, 170, 175, 176, 199,
 207, 208, 210, 245
- autonomes 173, 174, 207
 integriertes 161, 165, 207
- P**
- Parallelklänge 9, 12, 37, 38, 171, 173,
 174, 176, 192
- Pedalton 51, 52, 54, 55, 57, 59, 223, 228
- Peripherie 49, 51, 174
- Polyzentrik 178
- R**
- relative Dynamik 12, 156, 159, 169, 191,
 224
- S**
- Siebenklang 176, 177
- Signaldissonanz 178, 179
- T**
- Tutti 9, 16, 30, 58, 59, 91, 140, 208
 großes 42, 51, 122, 124, 202
 leises 118, 122, 197
- U**
- Unisono 8, 9, 10, 24, 26, 29, 36, 47, 56,
 58, 67, 68, 69, 84, 109, 125, 130, 131,
 140, 143, 149, 160, 161, 164, 191
 absolutes 26, 27, 35, 37, 47, 55, 57, 60,
 67, 69, 79, 83, 84, 93, 107, 118, 136,
 140, 141, 142, 149, 153, 159, 160,
 168, 170, 173, 174, 180, 192, 215, 245
 partielles 7, 36, 156, 161, 171, 219
 relatives 72, 92, 101, 116, 142, 199
- V**
- Verwandtschaft
 artverwandt 101
 gruppenverwandt 36, 189, 190, 192
 klangverwandt 9, 74, 75, 78, 101, 105,
 114, 124, 132, 136, 145, 149, 153,
 175, 189, 192, 221

5.4.4 Personenindex

Gustav Mahler und Natalie Bauer-Lechner werden nicht berücksichtigt. Die Werke häufig zitierter Autoren werden detailliert aufgeführt.

A

Adler, Guido 7, 8, 77, 176
 Alexandre, Jacob 149
 Altmann, Günter 77
 Andraschke, Peter 30, 135
 Antegnatis, Costanzo 246

B

Bach, J. Sebastian 94
 Backes, Dieter Michael 34, 59, 66, 69, 233, 237
 Bahnert, Heinz 120, 124
 Bahr, Reinhard 246
 Baines, Anthony 32, 40, 117, 119, 120, 130, 136, 138, 139, 154, 156, 161
 Bartók, Béla 100, 101, 103, 239, 240, 254
 Beethoven, Ludwig van 5, 10, 14, 17, 18, 19, 20, 22, 30, 76, 89, 170, 176, 201, 219, 220, 221
 Berg, Alban 94, 178, 180, 229, 241, 254
 Bergquist, Peter 178
 Berlioz, Hector 16, 26, 32, 33, 35, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 52, 54, 56, 59, 65, 75, 77, 81, 82, 84, 88, 94, 95, 96, 98, 99, 104, 105, 107, 111, 112, 114, 115, 117, 118, 126, 136, 139, 140, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 163, 164, 165, 166, 190, 195, 198, 199, 200, 213, 215, 227, 235, 244
 Bernhard, Christoph 13
 Bizet, Georges 87
 Blatter, Alfred 36, 38, 53, 85, 100, 106, 109, 166, 170, 175, 192, 227, 239, 252, 253
 Blaukopf, Herta 8, 77, 122, 177, 196
 Blaukopf, Kurt 3, 77, 122, 177, 196, 240, 253, 254
 Blumenthal, Dr. 101
 Böcklin, Arnold 195
 Braun, Heinz 163, 230

Bruckner, Anton 29, 34, 59, 66, 69, 101, 185, 189, 233, 237
 Bruns, Steven Michael 178
 Burchardt, Gabriele 232, 240
 Busch, Hermann J. 149
 Buths, Julius 23, 185, 211, 217

C

Capua, Nicolaus von 249
 Carner, Mosco 30
 Chamouard, Philippe 1, 9, 14, 24, 28
 Charpentier, Gustave 139
 Chopin, Frédéric 178
 Collier, Gustav 243
 Czeschka, Otto 225

D

Daniel, Thomas 246
 Decsey, Ernst 120
 Doebel, Wolfgang 101
 Dürer, Albrecht 231

E

Erpf, Hermann 15, 17, 27, 35, 39, 53, 68, 87, 88, 94, 107, 170, 176, 200, 207, 223

F

Farina, Carlo 98
 Feinhals, Elise 250
 Floros, Constantin 178
Alban Berg und Hanna Fuchs 254
Alban Berg. Musik als Autobiographie 94
Beethovens Eroica und Prometheus-Musik 18, 220
Der Mensch, die Liebe und die Musik 83, 233, 251
 Floros I 27, 222, 247

Floros II 127, 178, 179, 203, 205, 207,
 223, 224, 225, 227, 228, 241, 245,
 248, 249, 250, 251, 252, 253
 Floros III 7, 8, 9, 16, 29, 43, 46, 51,
 57, 70, 77, 79, 87, 88, 92, 99, 101,
 102, 107, 109, 111, 118, 120, 121,
 131, 133, 134, 136, 137, 138, 149,
 153, 154, 156, 157, 159, 177, 179,
 180, 184, 186, 187, 188, 191, 201,
 203, 207, 214, 220, 222, 228, 229,
 232, 233, 235, 240, 246, 247
Gustav Mahler. Visionär und Despot 27,
 101, 121, 222, 230, 241, 244, 254
*György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und
 Postmoderne* 90
Johannes Brahms. »Frei, aber einsam« 94
 Freud, Sigmund 254
 Freund, Emil 11, 44, 144
 Friedrich der Große 243
 Fuchs, Hanna 254
 Füssl, Karl Heinz 54, 66

G

Gericke, Wilhelm 5
 Gieseler, Walter 9, 26, 37, 101, 173, 181,
 233
 Gluck, C. W. Ritter von 84
 Goethe, J. Wolfgang von 3
 Göhler, Georg 11
 Grossbach, Jan 149
 Gutmann, Emil 8, 15, 50, 125, 146

H

Hals, Frans 163
 Hampel, Josef Anton 76
 Hanson, Wesley Luther 1, 58
 Haydn, Joseph 76, 89
 Heckel, Wilhelm 47
 Heine, Heinrich 230
 Heinz-Mohr, Gerd 228
 Hérolde, Louis Joseph 54
 Hertzka, Emil 10, 11, 12
 Herzberg, Theodor 120, 124
 Heuberger, Richard 249
 Hindemith, Paul 150

Hinrichsen, Hans-Joachim 10, 30
 Hohlfeld, Christoph 18, 40, 111, 156,
 178, 194, 199, 201, 219, 246

I

Istel, Edgar 252, 253, 254

J

Jadassohn, Salomon 145
 Jost, Peter 31, 123, 184, 197

K

Kalisch, Volker 30
 Kienzl, Wilhelm 176, 177
 Klier, Teresa 118, 122, 197
 Korngold, Erich Wolfgang 150
 Kunitz, Hans
Die Instrumentation. Teil 10 16, 21, 53,
 67, 105, 127, 128, 130, 131, 133, 136,
 138, 140, 141, 142, 223, 224, 225,
 227, 228, 247
Die Instrumentation. Teil 11 77, 143, 187,
 188, 208, 251
Die Instrumentation. Teil 12 20, 43, 59,
 60, 61, 62, 87, 91, 92, 95, 96, 97, 98,
 99, 102, 108, 110, 113, 195, 198, 208,
 210, 221, 229
Die Instrumentation. Teil 13 20, 44, 48,
 64, 65, 67, 68, 69, 71, 72, 74, 77, 89,
 93, 197
Die Instrumentation. Teil 2 6, 7, 33, 35,
 36, 38, 43, 97, 161, 169, 191, 205
Die Instrumentation. Teil 3 33, 42, 43,
 168, 173, 237, 238, 239
Die Instrumentation. Teil 4 9, 23, 34, 40,
 43, 44, 45, 81, 109, 115, 116, 117,
 118, 152, 170, 173, 192
Die Instrumentation. Teil 5 46, 47, 159,
 189
Die Instrumentation. Teil 6 36, 51, 73, 76,
 79, 80, 81, 192, 223, 235, 236
Die Instrumentation. Teil 7 49, 51, 53, 79,
 86, 186, 235
Die Instrumentation. Teil 8 58, 87, 149

Die Instrumentation. Teil 9 57, 120, 134, 149

Instrumenten-Brevier 122, 123, 124, 125, 156, 158, 161, 242

Kurth, Ernst 255

L

La Grange, Henry-Louis de 82, 100, 119, 144, 248, 252

Lechleitner, Gerda 1, 29, 189, 192

Lenau (Strehlenau, N. E. N. von) 120

Leoncavallo, Ruggiero 249

Lichtenfeld, Monika 1, 209, 210

Ligeti, György 90

Liszt, Franz 115, 235

Löhr, Friedrich 144, 201, 241, 242, 246

Lombardi, Luca 9, 26, 37, 173

M

Mahler(-Werfel), Alma 10, 12, 30, 48, 49, 51, 82, 89, 94, 107, 157, 225, 226, 232, 247, 248, 249, 252

Mahler, Justine 231

Mahler, Maria Anna 94, 101

Mahler, Otto 230

Manuel, Niklaus 231

Marschalk, Max 13, 28, 32, 115

Mattheson, Johann 144

Mazurowicz, Ulrich 88, 94, 97, 98, 102

Meier, Bernhard 246

Mengelberg, Willem 131

Mersenne, Marin 94

Messwarb, Katja 145

Meyerbeer, Giacomo 126

Mikorey, Stefan 1, 91, 208

Mildenburg, Anna 129, 241, 242, 244

Mozart, W. Amadeus 76, 89, 120, 136, 171

Muck, Karl 176

Müller, Karl-Josef 94, 226, 231, 247

Müller-Arp, Eberhard 89

Müller-Blattau, Joseph 13

N

Nähr, Moriz 2

Neumann, Angelo 66

Nobach, Christiana 88, 94, 97, 98, 102

O

Odefey, Alexander 94, 139, 238, 249

Oehler, Oskar 43

P

Pape, Winfried 43, 70, 133, 229, 237

Petersen, Peter 178, 180, 241

Philipp IV. 163

Pierce, John R. 8

Pittrich, C. 15, 125

Poe, Edgar Allan 229

Pringsheim, Klaus 252

Puccini, Giacomo 247, 248, 249

Q

Queißer, Ernst 16, 125

R

Raffaello Santi 195

Ratz, Erwin 11, 78

Rebmann, Erika 232, 240

Reetze, Jan 163

Reilly, Edward R. 77

Rembrandt Harmensz van Rijn 163

Rethel, Alfred 230

Reuter, Christoph 7, 36, 54, 75, 76, 81, 84, 88, 189, 190, 234

Richter, Johanna 241, 242

Rimsky-Korssakow, Nikolai 5, 7, 19, 25, 35, 38, 40, 41, 42, 48, 62, 65, 73, 79, 122, 126, 140, 153, 169, 172, 173, 174, 175, 187, 192, 197, 202, 211, 212, 213, 214, 215

Ritter, Alexander 133, 229

Roman, Zoltan 93

Rossini, Gioacchino 126

Rothkamm, Jörg 41, 60, 178, 179, 180, 200, 207, 225

S

Saint-Saëns, Camille 109, 229

Schaefers, Anton 1, 13, 15, 21

Schalk, Franz 53, 66, 67, 73, 74, 76, 117,
145, 184, 209
Schönberg, Arnold 45, 101, 153, 154,
181, 229, 254, 257
Schostakowitsch, Dmitri 36
Schramm, Herbert 120, 124
Schreker, Franz 45
Schubert, Franz 19, 30
Schultz, Wolfgang-Andreas 178
Schumann, Robert 10, 22, 30
Schütz, Heinrich 13
Siemon, Sabine 79
Solti, Georg 8
Specht, Richard 111, 156
Sponheuer, Bernd 138
Stavenhagen, Bernhard 252
Stein, Erwin 12, 30
Steinbach, Fritz 4, 120, 200
Steiner, Josef 40, 41, 241, 254
Strauss, Richard 5, 16, 26, 32, 33, 35,
40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 52, 54, 56, 59,
65, 72, 75, 77, 81, 82, 83, 84, 88, 95, 96,
98, 99, 104, 105, 107, 111, 112, 114,
115, 117, 118, 126, 133, 135, 136, 138,
139, 140, 145, 146, 147, 148, 149, 150,
151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 163,
164, 165, 166, 176, 177, 190, 195, 198,
199, 200, 202, 213, 215, 223, 227, 229,
235, 237, 238, 239, 244, 256
Strawinsky, Igor 101, 154
Suter, Hermann 196

T

Taylor, Virginia Sue 113
Tolnay-Witt, Gisela 31, 32, 35, 95

Tschaikowsky, Peter I. 140
Turner, J. M. William 163

U

Uchatius, Marie 225
Ünlü, Altug 32, 178, 251

V

Velázquez, Diego 163
Verdi, Giuseppe 16, 35, 118, 122, 123,
127, 154, 197
Voigt, Wolfgang 6, 173, 181
Voss, Egon 17, 51, 65, 72, 76, 77

W

Wagner, Richard 17, 26, 32, 47, 51, 65,
71, 72, 76, 79, 80, 115, 117, 163, 220,
238, 244, 246, 251, 254, 255
Walter, Bruno 87, 156, 165, 270
Weber, Carl Maria von 34, 126
Webern, Anton von 154, 254
Weingartner, Felix von 138
Weiß, Günther 82, 175, 248, 252
Wellesz, Egon 30, 33, 45, 48, 55, 89,
115, 116, 118, 123, 136, 138, 145, 150,
153, 154, 185, 235, 243, 249
Weyer, Rolf-Dieter 9, 26, 37, 173
Wildhagen, Christian 146, 249
Wilhelm II. 243
Wilkens, Sander 1, 13, 31, 74, 168, 171
Wüllner, Franz 8, 119

Y

Young, Jerry Allen 58

5.4.5 Ortsindex

	A	Lemberg 247 Linz 29, 189
Aachen 230 Alt-Steinbach 8		M
	B	Maiernigg 101, 163 Mailand 158 Mannheim 111 München 15, 145, 163, 216, 250, 252, 253, 256
Berlin 82, 129, 157, 201, 241, 242, 243 Bern 231 Brüssel 190 Budapest 88		N
	C	Neapel 158 New York 8, 11, 156, 226
Chicago 8		P
	D	Paris 139 Prag 48, 66, 89, 107
Diepenbend 230 Dresden 15, 125 Düsseldorf 185, 230		R
	E	Rom 247
Essen 252		S
	F	St. Petersburg 174 Steinbach am Attersee 87 Straßburg 82
Florenz 163		T
	G	Toblach 50, 145, 165 Trier 232
Grunewald 243		W
	H	Wien 4, 5, 10, 15, 17, 23, 32, 34, 53, 67, 74, 76, 90, 101, 117, 120, 131, 139, 146, 184, 185, 196, 200, 211, 217, 225, 238, 248, 249 Wulkow 242, 243
Hamburg 3, 13, 28, 31, 32, 35, 63, 95, 115, 204, 241, 246, 247		Z
	I	Zehlendorf 243 Zürich 30
Iglau 119, 143, 144		
	K	
Kassel 241, 242 Köln 119		
	L	
Ledetsch 143, 144		

Biografie

1965 in Istanbul geboren, übersiedelte Altug Ünlü 1980 nach Hamburg. Nach dem Abitur im Wolfgang-Borchert-Gymnasium (Halstenbek/Schleswig-Holstein) studierte er 1986-1991 Komposition/Theorie an der Hochschule für Musik und Theater und anschließend historische Musikwissenschaft an der Universität.

1989-1998 war Altug Ünlü Stipendiat der Friedrich-Naumann-Stiftung in der Grund- und Promotionsförderung. 1995 erhielt er ein Komponistenstipendium, 2000 das Bach-Preis-Stipendium der Hansestadt Hamburg. 2000 wurde er auch als Professor für Tonsatz an die Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf berufen.

Altug Ünlü komponierte u.a. ein ‚Klavierkonzert – Hommage á Béla Bartók‘, das am 50. Todestag des Widmungsträgers (am 26.09.1995) in der Hamburger großen Musikhalle uraufgeführt wurde, außerdem Orchester- sowie Kammermusikwerke. Er veröffentlichte musiktheoretische Schriften über Mozart, Chopin und Wagner. Die vorliegende Studie über ‚Gustav Mahlers Klangwelt‘ schloß er im Jahr 2005 ab.