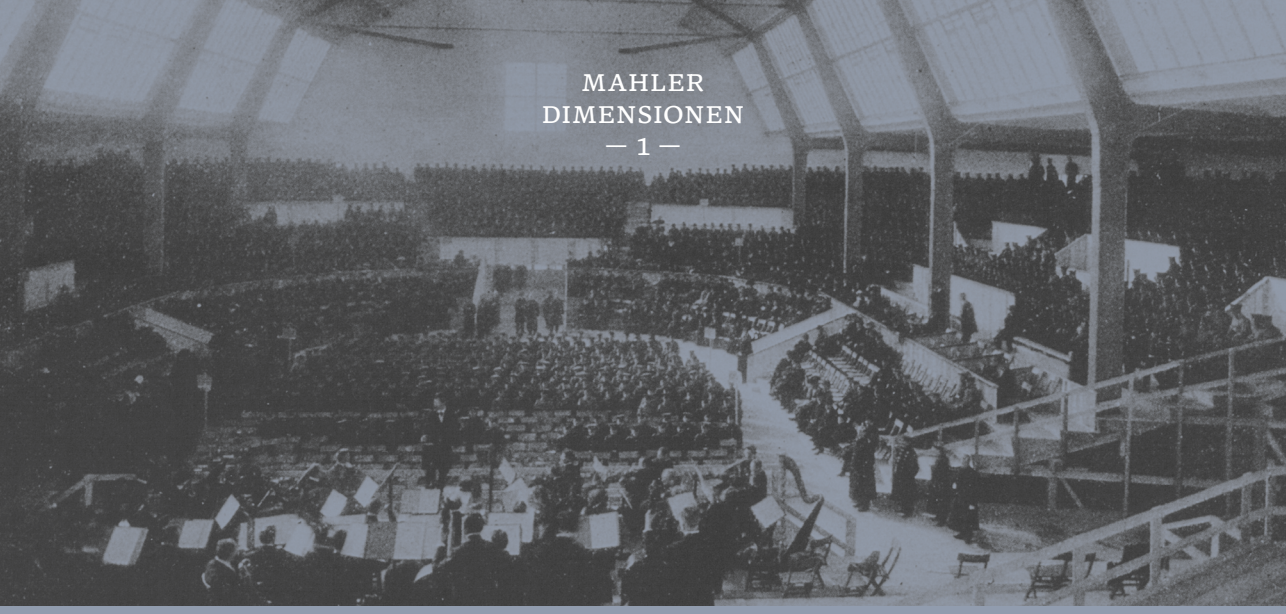


MAHLER
DIMENSIONEN
— 1 —

TOBIAS JANZ & CHRISTIAN UTZ (HG./EDS.)

Gustav Mahlers Klang

Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption

Gustav Mahler's Sound

Between Compositional Process, Performance, and Reception

HOLLITZER

Gustav Mahlers Klang:
Zwischen Schaffensprozess,
Interpretation und Rezeption

Gustav Mahler's Sound:
Between Compositional Process,
Performance, and Reception

Mahler Dimensionen

Neue Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft
und des Gustav Mahler Research Centre Toblach
herausgegeben von Federico Celestini und Christian Utz
Band 1

Mahler Dimensions

New Library of the International Gustav Mahler Society
and the Gustav Mahler Research Centre Toblach
edited by Federico Celestini and Christian Utz
Volume 1

https://www.gustav-mahler.org/forschung/mahler-dimensionen



Wissenschaftlicher Beirat | Research Board

Tobias Janz	Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
Milijana Pavlović	Universität Innsbruck
Thomas Peattie	University of Mississippi
Lóránt Péteri	Liszt Ferenc Academy of Music
Peter Revers	Universität für Musik und darstellende Kunst Graz
Susanne Rode-Breymann	Hochschule für Musik Nürnberg
Mathieu Schneider	Université de Strasbourg
Renate Stark-Voit	Internationale Gustav Mahler Gesellschaft
Anna Stoll Knecht	Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

MAHLER
DIMENSIONEN
— 1 —

TOBIAS JANZ & CHRISTIAN UTZ (HG./EDS.)

Gustav Mahlers Klang

Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption

Gustav Mahler's Sound

Between Compositional Process, Performance, and Reception

HOLLITZER

Forschungsergebnisse von | Research findings from:
Austrian Science Fund (FWF): https://doi.org/10.55776/P34710

Veröffentlicht mit Unterstützung des | Published with the support of the
Austrian Science Fund (FWF): https://doi.org/10.55776/PUB1347

FWF Österreichischer Wissenschaftsfonds

https://doi.org/10.83452/9783990946893

Open Access: Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.

Creative-Commons-Lizenz: Die Bilder oder anderes Material Dritter in der vorliegenden Publikation sind durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt, sofern in einem Verweis auf das Material nichts anderes angegeben ist. Wenn das Material nicht durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt ist und die beabsichtigte Nutzung aufgrund von gesetzlichen Bestimmungen nicht gestattet ist oder über die erlaubte Nutzung hinausgeht, muss die Genehmigung für die Nutzung direkt von dem:der Urheberrechtsinhaber:in eingeholt werden. Sämtliche Angaben in dieser Publikation erfolgen trotz sorgfältiger Bearbeitung ohne Gewähr; eine Haftung des:der Autor:in, des:der Herausgeber:in oder des Verlags ist ausgeschlossen.

Für diese Publikation wurde ein Double-Blind-Peer-Review-Verfahren durchgeführt.

Tobias Janz und Christian Utz (Hg./eds.),
Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption
Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception
Hollitzer Verlag, Wien 2026

Umschlagabbildung: Generalprobe von Gustav Mahlers Achter Symphonie, München, Ausstellungshalle, 11. September 1910 (Jaeger & Goergen, Generalprobe zur Uraufführung von Mahlers 8. Sinfonie, September 1910, aus: Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler, 1913, Bildtafel 52. https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3618578).

Redaktion: Tobias Janz, Christian Utz, Thomas Wozonig, Dimitrios Katharopoulos, Dieter Kleinrath und Mahak Sadeghzadehpishjari
Lektorat: Marion Linhardt
Englisches Lektorat: Gabriel Jones
Umschlaggestaltung und Satz: Gabriel Fischer
Gedruckt und gebunden in der EU

Die Nutzung für Text und Data Mining i. S. v. Art. 4 (3) Richtlinie (EU) 2019/790 vorbehalten.

Hollitzer Wissenschaftsverlag
Trautsongasse 6/6, A–1080 Wien
kontakt@hollitzer.at
www.hollitzer.at

HOLLITZER

ISBN 978-3-99094-689-3
ISSN 3061-1970

Inhaltsverzeichnis | Table of Contents

9 Abgekürzt zitierte Literatur | Bibliographic Abbreviations

Tobias Janz & Christian Utz
11 Einleitung
21 Introduction

KLANGANALYSE | SOUND ANALYSIS

33 **Karol Berger**
Mahlers Klangdramaturgie

43 **Tobias Janz**
Mahlers Orchesterklang analysieren: Zugänge zur Sechsten Symphonie und zu den *Kindertotenliedern*

73 **Emily I. Dolan**
The Mahlerian Shape of Timbre Studies

81 **Jack Adler-McKean**
Tuba contra Bombardon: Gustav Mahler und der tiefe Blechbläserklang des Orchesters

103 **Klaus Aringer**
Chorische Hornbehandlung in Gustav Mahlers Orchester

121 **Dimitrios Katharopoulos**
„Wechsel und Gegensätzlichkeit“: Formale Architektur und Klangdramaturgie in Gustav Mahlers Symphonien

149 **Fredrica Roos**
Amongst the Topics of Darkness and Light:
Mahler’s Music as Sound-World

169 **Sam Reenan**
Queering Mahler’s Orchestration

191 **Federico Celestini**
“Undomesticated” Sounds in Gustav Mahler’s First Symphony

QUELLEN UND SCHAFFENSPROZESS | SOURCES AND CREATIVE PROCESS

205 **Nikolaus Urbanek**
The Philology of Sound

225 **Anna Ficarella**
Sound in Mahler's Workshop: An Attempt at Genetic Textual Criticism of the Fifth Symphony

265 **Peter Revers**
Mahlers „Chorus mysticus" im Wandel der Kompositions- und Interpretationsgeschichte: Aspekte der Revisionen und Tempokonzeptionen in der Achten Symphonie

AUFFÜHRUNG UND INTERPRETATIONSGESCHICHTE | PERFORMANCE AND PERFORMANCE HISTORY

285 **Christian Utz**
Zeit und Klang in Deutungen des Kopfsatzes von Gustav Mahlers Siebter Symphonie: Perspektiven der Korpusforschung auf Interpretationsgeschichte und Performanceanalyse

331 **Julian Caskel**
Kontrastverschärfung als Mittel des Kontrapunkts: Zur Differenzierung der dynamischen Vortragsbezeichnungen bei Gustav Mahler

351 **Anna Stoll Knecht**
„Singen" in Wien – „nicht singen" in Bayreuth: Richard Wagners Theorie der Interpretation, Cosima Wagners Aufführungspraxis und ihre Bedeutung für Gustav Mahler

367 **Lóránt Péteri**
"Mr. Mahler at the Harpsichord": Mahler, Bach, and America

MEDIATISIERTER KLANG | MEDIATIZED SOUND

395 **Anne Holzmüller**
Mahler, der Zeitgemäße: Mahlers Klang im Spiegel gegenwärtiger Hörästhetiken

413 **Minoru Shimizu**
Mahler und die audiophile Kultur

421 **Edwin K. C. Li**
Mishearing Mahler's *Das Lied von der Erde*

445 **Robert Samuels**
"Music that I think I love more than any other": Benjamin Britten's Encounter with the Sound of Gustav Mahler

473 **REGISTER | INDEX**

Abgekürzt zitierte Literatur | Bibliographic Abbreviations

AME-3[4]	Alma Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen*, Frankfurt a. M.: Fischer [4]2011.
BGA	Gustav Mahler, *Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma. Erste Gesamtausgabe*, hg. und erläutert von Henry-Louis de La Grange und Günther Weiß, Berlin: Siedler 1995; Taschenbuchausgabe: München: Goldmann 1997.
CCM	Jeremy Barham (Hg.), *The Cambridge Companion to Mahler*, Cambridge: Cambridge University Press 2007.
GMB-2[1, 2]	Gustav Mahler, *Briefe. Neuausgabe*, erweitert und revidiert von Herta Blaukopf, Wien: Zsolnay 1982, [2]1996.
GMB-U1	Gustav Mahler, *Unbekannte Briefe*, hg. von Herta Blaukopf, Wien: Zsolnay 1983.
GMB-K	Gustav Mahler, *„Verehrter Herr College!" Briefe an Komponisten, Dirigenten, Intendanten*, hg. von Franz Willnauer, Wien: Zsolnay 2010.
GMI-1/2	Peter Revers und Oliver Korte (Hg.), *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1 bzw. Bd. 2, Laaber: Laaber 2011.
HLG-E1	Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler. The Arduous Road to Vienna (1860–1897)*, hg. von Sybille Werner, Turnhout: Brepols 2020.
HLG-E2[1, 2]	Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 2: *Vienna: The Years of Challenge (1897–1904)*, Oxford: Oxford University Press 1995, [2]2006.
HLG-E3[1, 2]	Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 3: *Vienna: Triumph and Disillusion (1904–1907)*, Oxford: Oxford University Press 1999, [2]2007.
HLG-E4	Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4: *A New Life Cut Short (1907–1911)*, New York: Oxford University Press 2008.
KGA	Internationale Gustav Mahler Gesellschaft (Hg.), *Kritische Gesamtausgabe der Werke Gustav Mahlers*, unterschiedliche Verlage, 1960–2004.
MC	Donald Mitchell und Andrew Nicholson (Hg.), *The Mahler Companion*, Oxford: Oxford University Press 1999.
MH	Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck (Hg.), *Mahler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2010.
NBL-1	Natalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, hg. von Johann Killian, eingeleitet von Paul Stefan, Leipzig: Tal 1923.
NBL-2	Natalie Bauer-Lechner, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, hg. von Herbert Killian, bearbeitet von Knud Martner, Hamburg: Wagner 1984.
NBL-E	Natalie Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler by Natalie Bauer-Lechner*, übersetzt von Dika Newlin, hg. und kommentiert von Peter Franklin, London: Faber Music 1980.

NKG	Internationale Gustav Mahler Gesellschaft (Hg.), *Neue Kritische Gesamtausgabe der Werke Gustav Mahlers*, unterschiedliche Verlage, seit 2008.
PGM	Jeremy Barham (Hg.), *Perspectives on Gustav Mahler*, Aldershot: Ashgate 2005.

Einleitung

Tobias Janz & Christian Utz

Der Klang von Gustav Mahlers Musik ist unverwechselbar und doch kaum auf den Begriff zu bringen. Im kammermusikalischen Lied oder der groß besetzten Symphonie mit Solist:innen und Chören evoziert Mahlers idiosynkratischer „Ton" die Entstehungszeit der Werke, die Wiener Moderne und das europäische *Fin de siècle* mit ihren gesellschaftlichen Bruchlinien und Verwerfungen. Lässt sich dies mit dem auf eigentümliche Weise Sprechenden, Erzählenden erklären, das die klanglichen Charaktere von Mahlers Musik auszeichnet, entziehen sich diese in ihrer Musikalität, ihrer musikalischen Funktion, gleichzeitig doch auch dem Versuch, sie programmatisch oder kulturhistorisch zu dechiffrieren und zu vereindeutigen. Mahlers Werke, auch die mit Singstimmen, haben keinen klar benennbaren ‚Inhalt', man muss sie umgekehrt aber als in erheblichem Maße diskursproduktiv bezeichnen, als Musik, die wie kaum eine andere ihre Gehalte in den Prozessen von Interpretation und Rezeption immer wieder neu produziert. Der musikalische Klang ist mit seinen bei Mahler sehr spezifischen Eigenschaften in diesem Zusammenhang kein Element neben anderen und mehr als nur passiv Wahrgenommenes. Er scheint vielmehr die Rolle eines ästhetischen Objekts mit eigener ‚Agency' zu übernehmen, mit der Fähigkeit, bei seinen Hörerinnen und Hörern nicht nur starke Reaktionen auszulösen, sondern Denkprozesse anzustoßen, wie sie sonst eher die diskursiven und fiktionalen Künste begleiten. Der Blick auf die Vielfalt von Weisen der gegenwärtigen Rezeption von Mahlers Musik vermittelt dann auch keinen Eindruck von Konformität, sondern den einer scheinbar mühelosen Adaptierbarkeit von Mahlers Musik in den unterschiedlichsten Kontexten, sozialen und kulturellen Milieus.

Wenn die Mahler-Rezeption längst globale Dimensionen angenommen hat und sich heute ausgesprochen vielgestaltig präsentiert, erklärt sich dies aber auch aus einem zweiten, nicht minder wichtigen Aspekt, der ebenfalls auf Mahlers Klang verweist: aus der Tatsache, dass Mahlers Musik sich im Medienwandel der letzten einhundert Jahre nicht nur als bemerkenswert anpassungsfähig erwiesen hat, sondern dass ihre heute ungebrochene Popularität geradezu auf den Möglichkeiten ihrer Mediatisierung beruht. Die „Mahler-Renaissance" der 1960er-Jahre wurde durch den Medienwechsel vom Konzertsaal zur Schallplatte, durch den Transfer vom live gespielten zum technisch (re-)produzierten Klang wenn nicht ausgelöst, so doch erheblich befördert. Dass daraus bis zur Gegenwart eine kaum fassbare Breite von konkurrierenden, oft einander geradezu diametral entgegengesetzten klanglichen Deutungen von Mahlers Musik hervorging, macht sie zu einem exemplarischen Feld der Interpretationsforschung und zum Beleg für die These, dass ein aktueller Werkbegriff nur im Zusammenhang mit der performativen Materialität von Musik gedacht werden kann. Und wer die gegenwärtige Konjunktur Mahlers verstehen will, wird sich nicht nur mit Dirigent:innen, Solist:innen, Symphonieorchestern und Konzertbesucher:innen und ihren historisch gewachsenen Wirkungsdynamiken beschäftigen müssen, sondern sich auch den quantitativ kaum zu überschauenden Wildwuchs von Social-Media-Feeds mit Mahler-Tonspur anschauen wollen. Dient Mahlers Klang auch hier als Träger sehr spezifischer kultureller Erinnerungsspuren, steht dem die Lust an

mitunter scheinbar beliebigen Neu- oder Umcodierungen, an der mehr oder weniger subjektiven Aneignung und ästhetischen Neu- oder Umdeutung gegenüber.

Es liegt nahe, die genannten zwei Aspekte von Mahlers Klang – seine ästhetische Attraktivität und seine diskursiv-interpretatorische Produktivität auf der einen Seite, die Fülle institutioneller und medialer Formate, in denen er sich heutigen Hörer:innen anbietet, auf der anderen – nicht als getrennte, sondern als verbundene, einander wechselseitig verstärkende Phänomene zu begreifen. Versteht man Mahlers Klang in diesem Sinne als Kreuzungspunkt ästhetisch-musikalischer, kultureller sowie medien-, technik- und hörgeschichtlicher Fluchtlinien, stellen sich Fragen, die in der Vielzahl miteinander verwobener Probleme nicht leicht zu beantworten sind. Ein multiperspektivisches Vorgehen scheint geboten, will man ein Phänomen besser verstehen, das auf eigentümliche Weise *zwischen* den Bereichen von Komposition, Aufführung, technischer Reproduktion und hörender Rezeption verortet ist, dessen Analyse aber gerade deshalb neue Einsichten verspricht.

Dies ist *in nuce* die Idee dieses Bandes und des ihm vorangegangenen Symposions. Konkret besteht sie darin, einmal nicht nur beim Werk, seiner Form oder dem geschichtlichen Hintergrund anzusetzen, sondern die an Mahlers Klang interessierten Forschungsperspektiven in einen Dialog zu bringen und von hier aus neue Ansätze der Analyse und der historischen und kulturwissenschaftlichen Interpretation von Mahlers Werken zu entwickeln. Der Band entstand im Kontext des vierjährigen Forschungsprojekts „Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies (MMD). Developing Resources on the History and Analysis of Mahler Performance" (1.6.2021–30.9.2025, FWF P 34710, https://doi.org/10.55776/P34710, „MMD-Projekt", Kunstuniversität Graz, Projektleitung: Christian Utz). Das Forschungsteam untersuchte in diesem Projekt anhand eines großen Korpus von Tonaufnahmen die historische Vielfalt und Entwicklung der Interpretation von Mahlers Symphonien und zeigte, wie unterschiedlich Aufführungen durch individuelle, technische und kulturelle Faktoren geprägt werden. Mit dem Aufbau der frei zugänglichen Forschungsplattform *Mahler online* (https://www.mahler-online.at) und der Veröffentlichung von Daten zu Analyse, Tempo- und Dauernwerten konnte eine umfassende Grundlage für zukünftige empirisch orientierte Mahler-Interpretationsforschung bereitgestellt werden (https://zenodo.org/communities/mahler-symphonies, publiziert am 31.3. und 1.4.2026). Ziel des im Juli 2024 von den Herausgebern in Zusammenarbeit mit dem Gustav Mahler Research Centre veranstalteten Symposiums „Gustav Mahlers Klang: Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption" im Grand Hotel Toblach war es, die analytisch, historisch und empirisch orientierten Forschungsmethoden des Projekts durch multiperspektivische Ansätze zur klanglichen Materialität, Performativität und Medialität von Mahlers Musik und ihrer Rezeption zu weiten und so einen neuen Forschungsstand in Bezug auf „Mahlers Klang" zu definieren. Grundlage dafür war ein jahrzehntelanges gemeinsames Forschungsinteresse beider Herausgeber für ein Zusammendenken von historischen, analytischen und gesellschaftlichen Dimensionen von Klangphänomenen in der Musikgeschichte. Im Kontext des MMD-Projektes handelt es sich nach einigen Einzelbeiträgen und der Publikation der Daten um die erste umfassende Buchpublikation, der ein mehrbändiges *Handbuch Mahler-Interpretation*, ebenfalls in der neuen Reihe *Mahler Dimensionen*, folgen wird. In diesem Handbuch wird die Interpretationsgeschichte aller Werke Mahlers auf Basis der Forschungsdaten und zahlreicher weiterer Quellen detailliert dargestellt.

Für die Arbeit am vorliegenden Band war es entscheidend, dem Begriff „Klang" die semantische Offenheit nicht zu nehmen, die er im Deutschen wie in vielen anderen Sprachen besitzt. Von Klang lässt sich in mindestens dreifacher Hinsicht sprechen: erstens mit Blick auf die Dimension des physikalischen *Schalls* und seiner musikalischen Nutzbarkeit, mit historisch wechselnden Übergangszonen zu den benachbarten Begriffen des Tons und der Klangfarbe sowie der Konnotation eines überwiegend harmonischen (harmonische Teiltöne präferierenden) „Klangspektrums", das ihn, wenn auch wiederum mit graduellen Übergängen, vom Geräusch unterscheidet. Die historischen Semantiken der Musiktheorie schließen hieran an, wenn sie von „Dreiklang", „Ton", „Tonsatz", Instrumentation oder Orchestration (im Sinne einer Verteilung der instrumentalen Klangfarben auf den Satz) sprechen. Als Klang lässt sich zweitens, in Abgrenzung zum Schall, aber auch das *gehörte Phänomen* bezeichnen, also nicht die Objektivität schwingender Luftmoleküle, sondern deren subjektive Wahrnehmung als dieser oder jener musikalische Klang. Mehrere Tendenzen in der aktuellen Philosophie der Musik verwenden den Klangbegriff in diesem Sinne synonym und *pars pro toto* für Musik als ästhetisch autonome Kunstform, wobei diese Auffassung im Sinne der Phänomenologie so weit ausgeweitet werden kann, dass hinterfragt wird, ob sich das Klangphänomen überhaupt unabhängig von subjektiver Klangwahrnehmung denken lässt. Weil die Musik nicht nur analytisch, unbewusst rechnend (Leibniz) gehört wird, sondern leibkörperlich, affektiv, von unkontrollierbaren semantischen Assoziationen begleitet, muss Klang schließlich drittens auch als *kultureller Bedeutungsträger* konzeptualisiert werden. Sein kulturelles Bedeutungsspektrum erstreckt sich dabei von allgemein verständlichen musikalischen Topoi bis hin zu unwillkürlich persönlichen, scheinbar privaten, aber eben doch kulturspezifischen Epiphanien nach Art der berühmten Madeleine oder Weißdornhecke in Marcel Prousts *Recherche*.

Als kultureller Bedeutungsträger begegnet Klang nicht von ungefähr in der Lyrik, die Mahlers musikalische Imagination in Gang setzte: ob das zum einsamen Soldaten in die ferne Straßburger Schanze hinüberschallende pastorale Alphorn oder das „Mit Freuden es selig in dem Himmel klang", von dem der gesamte fünfte Satz der Dritten Symphonie zu künden scheint, oder der ‚klingende' Morgengruß des Glockenblümchens im zweiten Gesellenlied: Mahlers Musik scheint auch in ihrer rein instrumentalen Form von solchen synästhetischen literarischen Hörbildern durchdrungen. Vermittelt über musikalischen Klang teilen sich die in ihm aufscheinenden Kulturbedeutungen auch heutigen Hörer:innen mit.

Die Autorinnen und Autoren des Bandes stellen sich auf ihre Weise der semantischen Offenheit und disziplinären Entgrenzung des Klangs bei Mahler. Bei aller hermeneutischen Diversität orientieren sich die Kapitel gleichwohl an thematischen Schwerpunkten, die lose um die im engeren Sinne musikwissenschaftlichen Bereiche *Klanganalyse*, *Quellen und Schaffensprozess*, *Aufführung und Interpretationsgeschichte* und *Mediatisierter Klang* kreisen.

Eine erste Gruppe von Kapiteln sucht nach Ansätzen der musikalischen Analyse, die kompositionsgeschichtliche und -technische, ästhetische sowie performative Dimensionen des instrumentalen, orchestralen und vokalen Klangs untersuchen, ohne dabei die traditionelle Perspektive struktur- und formanalytischer Methoden aus dem Blick zu verlieren. Die Grenzen zwischen immanent musikalischer und kulturwissenschaftlicher Klanganalyse sind dabei fließend.

Karol Berger spannt den Bogen von Mahlers Klangdramaturgie zwischen zwei semantisch besonders aufgeladenen Instrumentalfarben auf: des bei Mahler mit Tod und Trauer

konnotierten Tam-tams und den Hoffnung vermittelnden Glöckchenklängen, etwa von Glockenspiel oder Celesta. Beginnend mit einer Analyse der *Kindertotenlieder* entwickelt Berger eine vom Klang ausgehende Perspektive für eine Gesamtinterpretation von Mahlers Symphonik. Berger begreift sie als Auseinandersetzung mit Leiden, Vergänglichkeit und Tod und skizziert dann die unterschiedlichen Lösungen dieser existenziellen Probleme, die Mahlers Musik in den drei Hauptphasen seines Schaffens bereithält.

Tobias Janz setzt sich am Beispiel der entstehungsgeschichtlichen Nachbarschaft der *Kindertotenlieder* und der Sechsten Symphonie mit grundlegenden Herausforderungen der Analyse von Mahlers Klang auseinander: der historischen Gleichzeitigkeit von Tendenzen zu kammermusikalischer Linearität und orchestraler Monumentalität bei Mahler, der Kontingenz eines beständigen Revisionen und Retuschen ausgesetzten sowie in verschiedenen instrumentalen Medien realisierten Klangs sowie seinem geschichtlichen Gehalt mit Blick auf die Entwicklung der Symphonie seit Haydn. Die Relation von Tonsatz und Instrumentation zeigt sich bei Mahler hier insofern als spezifisch, als – worauf Arnold Schönberg schon früh hingewiesen hat – die relative Kontingenz der klangfarblichen Konkretion die Kehrseite einer relativ autonomen und bemerkenswert stabilen musikalischen Struktur ist. Die instrumentale Klangfarbe ist dabei ästhetisch jedoch keineswegs nachgeordnet. Im Gegenteil scheint die Trennung der Dimensionen Mahlers Weg gewesen sein, die Farbe zu emanzipieren und sie gleichzeitig kompositorisch zu integrieren.

Emily Dolans selbstreflexiv angelegtes Kapitel beginnt mit einem Rückblick auf ihre Arbeiten über Haydns Orchestration und unternimmt davon ausgehend den Versuch, Mahlers Klang im Diskurs der „Timbre Studies" zu verorten. Mit einem ähnlich offenen Bedeutungshorizont wie „Klang" im Deutschen konfrontiere der englische Begriff „timbre" in seiner diskursiven Verwendung mit einem Paradox. Einerseits sei das Timbre eine jedem Klangereignis zukommende Qualität, andererseits zeige es sich im musikalischen Zusammenhang oft erst und vornehmlich in Ausnahmesituationen, in dem, was Dolan mit Bezug auf Theodor W. Adorno und John Sheinbaum den „timbral breakthrough" nennt. Mit der – bekanntlich nicht nur positiven – Rezeption der spektakulären und exzeptionellen Ausprägungen von Mahlers Klang wie den Hammerschlägen der Sechsten Symphonie und der schon sehr früh einsetzenden wissenschaftlichen Reflexion seiner Instrumentation wurden, so Dolan, Voraussetzungen für eine Sensibilisierung des Hörens geschaffen, auf deren Grundlage sich das in den letzten Jahrzehnten aufblühende interdisziplinäre Feld der Timbre Studies habe etablieren können.

Jack Adler-McKean zeigt in einer detail- und materialreichen Fallstudie, wie kompliziert, aber auch produktiv instrumentengeschichtliche Forschung heute sein kann, wenn sie Werkanalyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung, Organologie und künstlerisch-praktische Forschung miteinander kombiniert. Es geht in seinem Kapitel um das tiefste Instrument der Blechbläserfamilie, die (Kontrabass-)Tuba, für die in verwirrender Terminologie seit dem 19. Jahrhundert ganz unterschiedliche Instrumententypen unterschiedlicher Herkunft infrage kamen. Die Instrumente, auf denen Mahlers teilweise exponierte Tuba-Parts heute gespielt werden, stammen nicht von der (Wiener) Tuba ab, die Mahler kennengelernt haben dürfte, sondern vielmehr von Instrumenten, die zu Mahlers Zeit als Bombardons bekannt waren und von Militär- und Marschkapellen bevorzugt wurden. Eine historisch informierte Aufführungspraxis ist hier gefordert, mit verschiedenen Instrumententypen zu experimentieren, um die Deutlichkeit von Mahlers Tubaklängen zu gewährleisten.

Klaus Aringer bestimmt die chorische Hornbehandlung als einen wichtigen Schlüssel zu Mahlers Klang: Die gezielte Mehrfachbesetzung mit bis zu sechs, sieben und acht Hörnern, satztechnisch als Unisono, Oktavierung oder mehrstimmiger Satz realisiert, erzeugt ein homogenes, formtragendes Gruppentimbre, das die Möglichkeiten der monumentalen Anlage mit jenen einer differenzierten Klangfarbengestaltung verbindet. Herleitungen aus Werken von Franz Schubert, Anton Bruckner und Richard Strauss, die Technik des Ventilhorns, militärische *Ripieno*-Traditionen und *Colla-parte*-Praktiken werden anhand von zentralen Werkstellen aus der Ersten bis Fünften und der Achten Symphonie veranschaulicht. Besonders innovativ ist nicht zuletzt die Verwandlung des Horns vom individuellen Soloinstrument zum „Gruppensolo" als strukturelles Mittel der Deutlichkeit und räumlichen Schichtung.

Dimitrios Katharopoulos untersucht Mahlers Klangdramaturgie als systematische Kopplung von Instrumentation und Form, begründet durch eine neuartige Kategorisierung von Instrumentationstechniken und die im MMD-Projekt erstellten formalen Segmentierungsanalysen. Ambitus und Disposition dienen als Basisparameter, ergänzt durch die dreistufige Systematik von solistischen Strukturen, Strukturklang (kammermusikalisch/orchestral/tuttiartig) und Tutti (durchbrochen/vollständig) sowie Mischtypen der Besetzungsbalance (Holz/Blech/Streicher). Anhand von Fallstudien, unter anderem zu den Kopfsätzen der Zweiten, Siebten und Neunten Symphonie, zeigt Katharopoulos, wie Mahler formale Abschnitte häufig durch eine übergeordnete Instrumentationskategorie zusammenfasst, zugleich aber mit einer „Instrumentation über den Taktstrich", dynamischem Wechsel der Mischtypen und prozessualen Mechanismen von Wucherung und Reduktion eine kontinuierlich fließende Klangorganisation schafft, deren innere Pluralität sich im Spätwerk noch verstärkt.

Der Anknüpfungspunkt von Fredrica Roos' Kapitel ist Mahlers gegenüber Natalie Bauer-Lechner und später auch gegenüber Jean Sibelius geäußerte Überzeugung, die Komposition einer Symphonie sei für ihn der Aufbau einer Welt. Roos nimmt die Aussage beim Wort und entwickelt, an ihre Dissertation anknüpfend, einen Ansatz, der die Instrumentationsanalyse mit der „possible worlds theory" aus der neueren Erzählforschung verbindet. Die lange geführte Diskussion über explizite oder implizite Programme von Mahlers Symphonien, über die Affinität seiner symphonischen Sprache zur Prosa des Romans, erfährt dabei insofern eine postmoderne Wendung, als es Roos nicht um von Mahler intendierte oder für zeitgenössische Rezipient:innen naheliegende fiktive Welten (in Form von Musik) geht, sondern um die Pluralität möglicher Welten, die heutige Hörer:innen in Mahlers Symphonien erleben können. Die Klangfarbe wird dabei zur in zweifacher Hinsicht entscheidenden Schnittstelle: einerseits mit ihrer auf nichtmusikalische Klangwelten verweisenden mimetischen Qualität, andererseits, indem Instrumente durch farbliche Individualisierung zu Quasi-Protagonisten werden können. Auch wenn Roos diesen Punkt nur unterschwellig macht, ist ihr Kapitel doch auch ein Beitrag zum Verständnis gegenwärtiger Hörweisen einer Generation, die Mahlers Werke nicht mehr vor dem Hintergrund des Bildungsstandes des 19. Jahrhunderts rezipiert, sondern sich an Immersionserfahrungen von Film, Streamingserie oder Computerspiel orientiert.

Sam Reenan unternimmt den Versuch, Ansätze der aktuellen Gender und Queer Studies mit der Analyse von Mahlers Orchestration zu verbinden. Die in der Mahler-Literatur ausgiebig diskutierten biografischen Aspekte von Mahlers Sexualität und sexueller Identität thematisiert Reenan dabei einleitend mit dem Ziel ihrer analytischen Konkretion. „Von der Schönheit" aus dem *Lied von der Erde* dient ihm als naheliegender Ausgangspunkt für die

Erkundung möglicher Verbindungslinien zwischen einer bestimmten Klangfarbensensibilität und kulturell vermittelten Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit. Reenans Analyse legt nahe, dass Mahlers Klang, nach Gender-Kategorien gehört, die konventionelle Binarität der Geschlechter sowohl bestätigt als auch unterläuft. Sein Kapitel schließt dann allerdings mit der These, dass diese latente Offenheit für fluide Formen der Geschlechtlichkeit in Arnold Schönbergs und Rainer Riehns Kammermusikbearbeitung des *Lied von der Erde* tendenziell neutralisiert wird.

Federico Celestini widmet sich der auch in anderen Kapiteln, etwa bei Emily Dolan und Anne Holzmüller, angesprochenen Exzeptionalität von Instrumentation und Klangfarbengebrauch bei Mahler als zentralem künstlerischem Ausdrucksmittel. An Roland Barthes' Überlegungen zur Stimme sowie an Theorien des Grotesken anschließend unterscheidet Celestini drei von Mahler genutzte Möglichkeiten oder Modi, den symphonischen Normalklang mit den Mitteln der Instrumentation und dem performativen Einsatz der Instrumente über sich hinauszutreiben und sich so der symphonischen ‚Domestizierung' zu verweigern: (1) den Modus der Phantasmagorie, in dem sich Mahlers Klang natürlichen Soundscapes anzunähern scheint; (2) den Modus der Verfremdung, bei dem Mahler sich in die von der Romantik bis zur Avantgarde nachvollziehbare Folge derer einreiht, die dem Ideal des Schönklangs die ästhetische Faszination für Lärm und Geräusch, dem klassischen Idealkörper den grotesken Körper vorziehen; (3) den Modus eines brillanten, glänzenden Gesamtklangs, eines Mehr an instrumentaler Strahlkraft. Alle drei Modi sieht Celestini bereits in Mahlers Erster Symphonie deutlich ausgeprägt.

Die zweite Gruppe von Kapiteln begreift Klang als Produkt von Mahlers spezifischer Schaffensweise und fragt danach, was sich mit den Mitteln der Philologie und der genetischen Kritik über die Entstehung der Mahler'schen Klangwelten lernen lässt.

Nikolaus Urbanek beginnt mit einer grundlegenden Reflexion über das Verhältnis von Klang und Philologie, die er fachgeschichtlich aus der Opposition zweier aufeinander folgender musikwissenschaftlicher Paradigmen herleitet: einem am musikalischen Notentext und seiner Analyse orientierten Paradigma, das dazu tendierte, Aspekte des Klangs zu vernachlässigen, und dem sich seit den 1990er-Jahren durchsetzenden Paradigma nach dem „performative turn", für das Klang zu einem zentralen Thema wird, wenn auch eben in seiner performativen Dimension. Philologisch steht Mahlers Klang, wie Urbanek zeigt, auf ebenso interessante wie herausfordernde Weise zwischen diesen zwei Paradigmen. Mahlers Werke bleiben typischerweise „work in progress", die Grenzen zwischen Komposition und aufführungspraktischen Revisionen, in denen es überwiegend um klangliche Details geht, sind bei ihm fließend. Urbanek endet mit der an die Mahler-Philologie gerichteten Frage, ob die editorische Orientierung an Textstadien „letzter Hand" nicht textgenetischen Editionsprinzipien weichen sollte, die die Beweglichkeit des Notentextes und des in ihm festgehaltenen Klangs dokumentieren.

Anna Ficarella schließt hieran mit einer Detailuntersuchung einer Passage aus dem ersten Satz der Fünften Symphonie an. Auf frühere Studien aufbauend kann sie zeigen, wie sich klangliche Ideen bei Mahler erst im Zusammenspiel von Komposition, Probenarbeit und Aufführungspraxis konkretisieren. Die erhaltenen werkgenetischen Quellen lassen im Fall der ausgewählten Passage aus dem „Trio II" des ersten Satzes der Fünften eine kleinteilige Rekonstruktion dieses arbeitsteiligen Prozesses zu. Ähnlich wie Urbanek gelangt Ficarella

zu dem Schluss, dass Mahlers Arbeit am Klang die klare Trennung von primären und sekundären Parametern und darauf aufbauend primären und sekundären Textschichten unterläuft. Methoden und Begrifflichkeiten einer an Werken Beethovens oder Schumanns entwickelten genetischen Textkritik bedürften bei Mahler einer Anpassung.

Peter Revers' Kapitel bildet eine Brücke zur folgenden Sektion des Bandes zur Interpretationsforschung. Der Autor zeigt, wie Mahler am Ende seiner Achten Symphonie den „Chorus mysticus" aus Goethes *Faust II* durch späte Revisionen entscheidend neu fokussiert: Zwischen Autograph und Erstausgabe sind diverse eingreifende Änderungen zu beobachten, durch welche die Textdramaturgie zugunsten des „Ewig-Weiblichen" geschärft wird. Auf dieser philologischen Grundlage analysiert das Kapitel mit Datenbezug zum MMD-Korpus die Tempodisposition am Beginn des „Chorus mysticus": ältere Aufnahmen (Adrian Boult, Dimitri Mitropoulos) zeigen relativ konsistente, maßvolle Steigerungen, während seit den 1960er-Jahren teils markante Beschleunigungen (z. B. Leonard Bernstein, später u. a. Neeme Järvi) auftreten. Mahlers Achte wird so als Grenzfall vokalsymphonischer Theatralität verständlich, in der Text, Tempo und Klangregie in die formale Schlusssteigerung integriert sind, was im Verlauf der Interpretationsgeschichte in teilweise drastisch divergierender Weise umgesetzt wurde.

Um solche Vergegenwärtigungen von Mahlers Klang in Aufführungen geht es der dritten Gruppe von Kapiteln. Sie suchen Orientierungspunkte und methodische Werkzeuge für das riesige und dynamisch wachsende Forschungsgebiet der Interpretationspraxis und -geschichte mit Blick auf die mittlerweile mehr als ein Jahrhundert umfassende Aufführungs- und Aufnahmegeschichte von Mahlers Werken.

Christian Utz thematisiert anhand des Kopfsatzes der Siebten Symphonie die Verbindung von Zeit und Klang mit engem Bezug auf Daten des MMD-Projekts, gestützt auf ein Korpus von 95 Tonaufnahmen und annotierte Dirigierpartituren (Mengelberg, Scherchen, Swarowsky, Bernstein, Abbado). Im Zentrum stehen die Beziehungen der Adagio- und Allegro-Tempoebenen und ihre makroformalen Konsequenzen, die ritornell-artige Anlage und ihre Tempoarchitektur sowie die Proportionen zwischen den drei thematischen Gruppen. Die extremen Lesarten Hermann Scherchens und Otto Klemperers dienen dabei als Kontrastfolie, wobei die Stabilität des Haupttempos (etwa bei Michael Gielen und Jonathan Nott) bzw. dessen Variabilität im Dienste einer sich steigernden Gesamtdramaturgie (etwa bei Leonard Bernstein, Mariss Jansons oder Simon Rattle), mit vielfältigen Mischungen und Zwischenstufen, einander gegenübergestellt werden. Editionsgeschichtliche Ambiguität wird in die korpusbasierten Tempodaten rückgebunden und als Schlüssel zur historisch gewandelten Klanggestalt der Aufführungen gelesen. Utz' Konzept der „performativen Form" akzentuiert die enge Interdependenz von Zeit, Form und Klang als klingende Ausprägung von Mahlers „performativem Komponieren".

Julian Caskel richtet den Blick auf die feingliedrige Grammatik der Dynamikgestaltung, die aufgrund ihrer schweren Systematisierbarkeit von der Interpretationsforschung oft nur peripher berührt wird. Er versteht die dynamische Kontrastverschärfung bei Mahler als eigenständiges kontrapunktisches Mittel und verbindet kompositions- und interpretationsanalytische Perspektiven, indem er die basale Schicht standardisierter Dynamikzeichen quantitativ auswertet und mit Tonträgerbefunden rückkoppelt. Ergänzend belegen „Expert Ear"-Klassifikationen und Sonic-Visualiser-Messungen an einer Referenzstelle aus

dem zweiten Satz der Ersten Symphonie sowohl Realisierungsfortschritte seit ca. 1970 als auch methodische und philologische Grenzen, die durch Tonträgerartefakte oder editionsgeschichtliche Probleme bedingt sein können. Das Kapitel schärft so das Bewusstsein für die Rolle dynamischer Parameter als Träger von Form, Semantik und Klangfarbe – und verortet Mahler als einen Komponisten, der dynamischen Kontrast als performativ zu realisierende Klangstruktur versteht.

Anna Stoll Knecht rekonstruiert Mahlers Klang über die Wagner'sche Interpretationslehre und die Gesangspraxis in der frühen Zeit der Bayreuther Festspiele unter der Intendanz Cosima Wagners. Richard Wagners Melos-Begriff (Singen des Orchesters, Deutlichkeit des Vortrags, Tempomodifikation) und sein Gegenprinzip für Sänger („nicht singen", sondern atmen, artikulieren, darstellen) bilden dabei den theoretischen Rahmen. Cosima Wagner kodifizierte diese Prinzipien im „Bayreuther Stil" (Priorität der Diktion, teilweise sprechnahe Deklamation, langsame Tempi), dessen Einheitlichkeit die Autorin anhand früher Aufnahmen (darunter Theodor Bertram und Leopold Demuth) differenziert und als variantenreiches Spektrum zwischen Bayreuth und Wien neu bestimmt. Im Zentrum des letzten Abschnitts steht die dokumentierte Zusammenarbeit zwischen Gustav Mahler und Cosima Wagner und die Gemeinsamkeit beider hinsichtlich Atem, Diktion und Gestik sowie das Festhalten der melodischen Linie als Konnex von Text und Melos. Das Kapitel veranschaulicht, wie Gesangsprinzipien der Wagner-Tradition in Mahlers vokale und orchestrale Probenarbeit eingingen und seine (auch orchestrale) Klangvorstellung mitformten.

Lóránt Péteri schließlich zeigt Mahlers 1909 zusammengestellte „Bach-Suite" als bewusst hybrides Klanglabor zwischen großem Orchesterklang und historisierender Praxis: Mahler dirigierte die zahlreichen Aufführungen der Suite vom „Bach-Klavier" aus, einem von Steinway um 1906 aus einem Stutzflügel entwickelten, cembaloähnlich klingenden Instrument, das Mahler für die Gestaltung des Continuoparts einsetzte. Im Wettstreit der New Yorker Orchester um 1910 wurde die Suite zum Erfolgsstück, das Bach zugleich popularisierte und über die Satzfolge in die Nähe symphonischer Dramaturgie mit gezielter Brahms-Nähe überführte. Philologisch präzise zeigt Péteri, wie Mahler praktische Ausgaben als Folie nutzte und durch Eingriffe in Besetzung, Satzordnung, Dynamik und Continuo eine eigenständige „Klangrede" hervorbrachte.

Schließlich widmet sich die vierte Gruppe von Kapiteln der Mediatisierung von Mahlers Klang mit Fokus auf medien- und hörgeschichtliche Perspektiven. Anne Holzmüller analysiert Facetten einer Alltagsphänomenologie des Hörens, ausgehend von der Beobachtung, dass im gegenwärtigen Hören nicht nur das frühe Unverständnis gegenüber der Neuartigkeit von Mahlers Klang verschwunden sei, sondern dass möglicherweise auch ein distanziert-metaisierender Hörmodus, wie er für die modern-postmoderne Mahler-Rezeption seit 1960 charakteristisch war, an Bedeutung verloren hat. Die Frage nach der „rätselhaften Popularität" (Carl Dahlhaus) Mahlers lenkt den Blick bei Holzmüller auf gegenwärtige Medienformate und -praktiken wie die Experimente des Mahler Chamber Orchestra mit Head-Mounted Displays und VR-Brillen, die auf ein immersives Raumklangerlebnis zielen. Solche Experimente bleiben, so Holzmüller, allerdings in sich widersprüchlich, weil hier Konflikte auftreten zwischen einem real-räumlichen Klang-Mix und Mahlers zwar effektiv auf Räumlichkeit zielenden, aber trotz gelegentlicher Ferninstrumente grundsätzlich „flach" bleibenden, vom Podium frontal abstrahlenden Orchesterklang.

Ganz ähnlich, und doch auch anders akzentuiert, beantwortet Minoru Shimizu die Frage, warum Mahlers hochgradig differenzierte musikalische Klangorganisation weder bei einem technikaffinen, audiophilen Dirigenten wie Leopold Stokowski noch in den Diskussionsforen der in Japan weit verbreiteten audiophilen Schallplattenkultur auf Resonanz in einem Umfang gestoßen ist, den man aufgrund der Sensibilitäten und Präferenzen annehmen möchte. Shimizu vermutet, dass eben diese Nähe Mahler für audiophile Dirigenten und Schallplattenhörer:innen uninteressant gemacht habe. Eine Musik, deren Klang die zeitgenössische Reproduktionstechnologie bereits in sich aufgenommen hat, gibt für die Demonstration oder den Genuss von Audiotechnologie paradoxerweise weniger her als eine vergleichsweise technikneutrale Musik. Mahlers Verhältnis zur zeitgenössischen Audiotechnologie deutet Shimizu an Jean Baudrillard anschließend eher pessimistisch. Vergleichbar mit Edouard Manets Affinität zur sich durchsetzenden Fotografie zeige seine Musik den Beginn des Niedergangs ihrer Kunstform an. Optimistischer als Shimizu thematisiert Holzmüller die auch von Roos adressierte neue Erlebnisorientierung, die die Voraussetzung dafür bildet, Mahlers Klang als Ausgangspunkt sowohl für das Streben nach immersiven Klangerfahrungen als auch für die in Plattformen wie TikTok vielfach dokumentierten „Alltagsekstasen" aufzufassen. In der Diagnose bezieht Holzmüller die Positivität der individualisierten Mahler-Erlebnisse, die die gegenwärtige Konsumentenelektronik ermöglicht, aber auch auf die Ernüchterung angesichts der prosaischen Wirklichkeit, von der solche mediatisierten Erfahrungen nur punktuell und nur scheinbar befreien. Solche Praktiken sind freilich dennoch ein Zeichen dafür, dass Mahlers Musik auch im Zeitalter der Social-Media-Plattformen noch gültige Ausdrucksformen für das „entbettete" Individuum der Moderne bereithält.

Edwin Li diskutiert einen Fall kultureller Aneignung von Mahlers Klang, der nur auf den ersten Blick verbindungslos neben dem individualistischen Mahler-Hören steht, mit dem Holzmüllers Kapitel schließt: die Idee einer Rückübersetzung der dem *Lied von der Erde* zugrunde liegenden Dichtungen ins Kantonesische und die Probleme ihrer klanglichen Realisierung. Daniel Ng Yat-chius Einrichtung des *Lied* aus dem Jahr 2004 versieht Mahlers originale Musik mit einem kantonesischen Neuarrangement der originalen Lyrik aus der Tang-Dynastie und produziert so einen kulturellen Hybrid, der vor dem Hintergrund aktueller identitätspolitischer Debatten interessante Deutungsmöglichkeiten zulässt. Li spricht von einem „Mishearing", das gerade nicht erfülle, was man von einer Übersetzung erwarten würde – den Inhalt der von Mahler vertonten Lyrik einem Hong Konger Publikum verstehbar zu machen. Genau dies lege jedoch eine postkoloniale Lesart nahe. Ngs Experiment wird so als Sichtbarmachen der kulturellen Asymmetrien aus der Entstehungszeit von Mahlers Komposition verständlich, als Statement, das angesichts der globalen Asymmetrien der Gegenwart durchaus ambivalent erscheint.

Robert Samuels schließlich geht den Hörerfahrungen des jungen Benjamin Britten mit Mahlers Musik nach. Anhand einer Fülle von Archivmaterial kann Samuels zeigen, wie bedeutend der Einfluss von Werken wie der Vierten Symphonie bereits für den jungen Britten war und dass Mahlers Einfluss auf Britten medial auf durchaus unterschiedliche Weise vermittelt war. Während Konzertbesuche und Partiturkäufe zweifellos prägend waren, kommt Samuels zu dem Schluss, dass es vor allem Grammophonaufnahmen, etwa von den *Kindertotenliedern* oder dem *Lied von der Erde*, waren, die Spuren in Brittens musikalischer Imagination hinterlassen haben. Die Benutzungsspuren an Brittens Exemplaren sind noch heute nachvollziehbar.

Samuels' Kapitel schließt mit analytischen Beobachtungen zur darauf beziehbaren kompositorischen Rezeption im Liederzyklus *Our Hunting Fathers* und in der Oper *Peter Grimes*.

* * *

Insgesamt fünf Kapitel dieses Bandes enthalten Audio- und Videobeispiele, die über die genannte MMD-Zenodo-Community (https://zenodo.org/communities/mahler-symphonies) und an der jeweiligen Stelle im Kapitel mit DOI-Permalink (auch via QR-Code) aufrufbar sind. Dasselbe gilt für die zusätzlichen Forschungsdaten im Kapitel von Julian Caskel. Das Buch erscheint im Open Access und einer kleinen Printauflage. Es bildet den ersten Band der neu begründeten Reihe „Mahler Dimensionen: Neue Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft und des Gustav Mahler Research Centre Toblach" (https://www.gustav-mahler.org/forschung/mahler-dimensionen), herausgegeben von Federico Celestini und Christian Utz. Der Band knüpft also nach mehreren Jahrzehnten an jene Bücher an, die in der Reihe „Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft" erschienen, darunter Herta Blaukopfs grundlegende Mahler-Briefausgaben.

Wir bedanken uns bei allen Autorinnen und Autoren für die Geduld bei der redaktionellen Arbeit, bei den insgesamt vier anonymen Gutachter:innen für ihre konstruktiven Vorschläge zur Optimierung der Texte und bei den Lektor:innen Marion Linhardt und Gabriel Jones für ihre höchst kompetente und effiziente Mitarbeit. Dem Hollitzer Verlag (Michael Hüttler, Inge Jasch) und dem Grafiker (Gabriel Fischer) danken wir für die angenehme Zusammenarbeit und die professionelle Betreuung. Thomas Peattie und Milijana Pavlović, Mitglieder des Wissenschaftlichen Beirats der Reihe „Mahler Dimensionen", möchten wir für die Hilfe bei der Auswahl der Gutachter:innen vielmals danken. Großer Dank gebührt auch Thomas Wozonig, Dimitrios Katharopoulos, Dieter Kleinrath und Mahak Sadeghzadehpishjari für die Mitarbeit an der Redaktion von Texten, Register, Abbildungen und Notenbeispielen. Dem Gustav Mahler Research Centre (Federico Celestini, Milijana Pavlović) und der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft danken wir für die fachliche und institutionelle Unterstützung der mit dem Band verbundenen Forschungen und Aktivitäten. Dem Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF danken wir für die großzügige finanzielle Unterstützung des Bandes im Rahmen des Programms „Buchpublikationen" und der Kunstuniversität Graz und der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn für die finanzielle Unterstützung des Symposiums.

Bonn und Graz im Mai 2026

Janz, Tobias, und Christian Utz. 2026. „Einleitung." In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 11–20. Wien: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_01

Introduction

Tobias Janz & Christian Utz

The sound of Gustav Mahler's music is unmistakable and yet difficult to define. Whether in chamber-music-style songs or large-scale symphonies featuring soloists and choirs, Mahler's idiosyncratic "sound" evokes the era in which his works were composed – that of Viennese Modernism and the European *fin de siècle* – with all its social fault lines and upheavals. While this might be explained by the peculiar way in which the sonic characters of Mahler's music speak and narrate, their musicality and function nonetheless resist straightforward interpretation, whether programmatic or cultural-historical. As a result, Mahler's works, including those with vocal parts, do not have a single, clearly definable "content"; at the same time, they remain highly discourse-productive, continuously reproducing their meanings in the processes of interpretation and reception. In this context, Mahler's musical sound – with its distinctive characteristics – is not merely one element among others, nor is it merely passively perceived. Rather, it assumes the role of an aesthetic object with its own agency and the capacity to trigger strong reactions in listeners, while also initiating thought processes of the kind more typically associated with the discursive and fictional arts. Far from conveying an impression of conformity, surveying the diverse ways that Mahler's music is received today thus demonstrates its ease of adaptability to a wide variety of contexts and social and cultural milieus.

Relating once more to the concept of sound, the global spread of this diverse reception and its manifestation in a variety of different forms may be attributed to the music's remarkable adaptability to the media shifts of the past hundred years; indeed, its enduring popularity today is founded in many ways on the possibilities of its mediatization. The "Mahler Renaissance" of the 1960s was, if not triggered, then certainly significantly advanced by the shift in media from the concert hall to the record, by the transition from live performance to technically (re)produced sound. The fact that this has resulted, up to the present day, in a sometimes bewildering breadth of competing, often diametrically opposed sonic interpretations makes Mahler's music an exemplary field of musical performance research and evidence for the thesis that a contemporary concept of the work must be understood in terms of performative materiality. In addition, anyone wishing to understand Mahler's current popularity must not only engage with conductors, soloists, symphony orchestras, and concertgoers, each with their own historically evolved dynamics of influence, but also examine the vast abundance of social media feeds featuring Mahler's music. While Mahler's sound also serves here as a vehicle for very specific traces of cultural memory, this is counterbalanced by a desire for sometimes seemingly arbitrary recordings or re-encodings, for more or less subjective appropriation, and for aesthetic reinterpretations or re-definitions.

It stands to reason that the two aspects of Mahler's sound mentioned above – his aesthetic appeal and discursive-interpretive productivity on the one hand, and the wealth of institutional and media formats through which he presents himself to today's listeners on the other – should be understood not as separate but as interconnected, mutually reinforcing phenomena. If one understands Mahler's sound in this sense as a point of intersection between

aesthetic-musical, cultural, and media-, technology-, and listening-historical lines of flight, questions arise that are not easily answered. A multi-perspective approach seems necessary if one wishes to better understand the unique situation of Mahler's sound at the nexus of composition, performance, technical reproduction, and auditory reception, a position whose very complexity promises new insights.

This is, in essence, the idea behind this volume and the symposium that preceded it. Specifically, it involves, for once, not focusing solely on the work, its form, or its historical background, but rather bringing research perspectives on Mahler's sound into a dialogue and, from there, developing new approaches to the analysis and historical and cultural interpretation of his works. The volume was produced in the context of the four-year research project "Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies (MMD): Developing Resources on the History and Analysis of Mahler Performance" (01/06/2021–30/09/2025, FWF P 34710, https://doi.org/10.55776/P34710, "MMD Project," University of Music and Performing Arts Graz, Principal Investigator: Christian Utz). In this project, the research team examined the historical diversity and development of the interpretation of Mahler's symphonies using a large corpus of audio recordings and demonstrated how performances are shaped by individual, technical, and cultural factors. With the establishment of the freely accessible research platform *Mahler online* (https://www.mahler-online.at) and the publication of data on analysis, tempo, and duration values, a comprehensive foundation was established for future empirically oriented research on Mahler interpretation (https://zenodo.org/communities/mahler-symphonies, published on 31/03 and 01/04/2026). The aim of the symposium "Gustav Mahler's Sound: Between Creative Process, Interpretation, and Reception," held in July 2024 at the Grand Hotel Toblach, was to expand the project's analytically, historically, and empirically oriented research methods through multi-perspective approaches to the sonic materiality, performativity, and mediality of Mahler's music and its reception, thereby defining a new state of research regarding "Mahler's Sound." This was based on the two editors' decades-long shared research interest in integrating the historical, analytical, and social dimensions of sound phenomena in music history. Following several individual contributions and the publication of the data, this is the first comprehensive book publication in the context of the MMD project, to be followed by a multi-volume *Handbook on Mahler Interpretation*, forthcoming also in the new *Mahler Dimensions* series. This handbook will present a detailed history of the interpretation of all of Mahler's works based on the research data and numerous other sources.

In working on this volume, it was crucial not to strip the term "sound" of the semantic openness it possesses in German and in many other languages. The term "sound" can be understood in at least three distinct ways: first, with regard to the dimension of a purely physical sound (*Schall*) and its musical utility, with historically shifting transitional overlaps with the neighboring concepts of tone and timbre, as well as the connotation of a predominantly harmonic (that is, overtone-based) "sound spectrum" that distinguishes it – albeit again with gradual transitions – from noise. The historical semantics of music theory become relevant here when they speak of "triads," "tone," "tonal composition," instrumentation, or orchestration (signifying a distribution of instrumental timbres across the structure). Second, in contrast to physical sound, the term "sound" can also be used to describe the *phenomenon of hearing* – that is, not the objectivity of vibrating air molecules, but their subjective perception as this or that musical sound. Several trends in the contemporary philosophy of music use this

concept of sound synonymously and as a *pars pro toto* for music as an aesthetically autonomous art form; from a phenomenological perspective, this can be taken so far as to question whether sound can be conceived at all apart from subjective auditory perception. Third, because music is not only heard analytically, through unconscious calculation (Leibniz), but also physically, affectively, and with uncontrollable semantic associations, sound must also be conceptualized as a *cultural carrier of meaning*. The context of this meaning ranges from generally comprehensible musical topoi to involuntarily personal, seemingly private, yet culturally specific epiphanies in the manner of the famous madeleine or hawthorn hedge in Marcel Proust's *In Search of Lost Time*.

It is no coincidence that sound, as a vehicle of cultural meaning, appears in the poetry that sparked Mahler's musical imagination: whether it is the pastoral alphorn echoing across to the lonely soldier in the distant Strasbourg ramparts, or the line "with joy it rang blissfully in heaven," which the entire fifth movement of the Third Symphony seems to herald, or the "resounding" morning greeting of the bellflower in the second wayfarer's song: Even in its purely instrumental form, Mahler's music seems permeated by such synesthetic literary-auditory images. Conveyed through musical sound, the cultural meanings that emerge from these associations are still communicated to today's listeners.

The authors of this volume each address, in their own way, the semantic openness and disciplinary blurring of boundaries relating to sound in Mahler. While maintaining hermeneutic diversity, the chapters nevertheless focus on thematic areas loosely centered on the musicological fields *of Sound Analysis*, *Sources and the Creative Process*, *Performance Practice and Performance History*, and *Mediatized Sound*.

A first group of chapters seeks approaches to musical analysis that examine the compositional-historical, technical, aesthetic, and performative dimensions of instrumental, orchestral, and vocal sound, without losing sight of the traditional perspective of structural and formal analytical methods. The boundaries between immanent musical- and cultural-studies-based sound analysis are fluid in this context.

Karol Berger traces the arc of Mahler's sound dramaturgy between two instrumentally colored sounds of particular semantic significance: the tam-tam, which Mahler associates with death and mourning, and the hopeful sounds of small bells, such as those of the glockenspiel or celesta. Beginning with an analysis of the *Kindertotenlieder*, Berger develops a sound-based perspective for a comprehensive interpretation of Mahler's symphonic works. He conceives of this corpus as an engagement with suffering, transience, and death, and then outlines the various solutions to these existential problems that Mahler's music offers across the three main phases of his creative career.

Using the example of the chronological proximity of the *Kindertotenlieder* and the Sixth Symphony, Tobias Janz examines fundamental challenges in the analysis of Mahler's sound: the historical coexistence of tendencies toward chamber-music linearity and orchestral monumentality in Mahler, the contingency of a sound subject to constant revisions and refinements, and realizations in various instrumental media, as well as its historical significance in light of the development of the symphony since Haydn. The relationship between musical composition and instrumentation in Mahler's work is specific in that – as Arnold Schoenberg pointed out early on – the relative contingency of timbral concretization is the flip side of a relatively autonomous and remarkably stable musical structure. However, instrumental

timbre is by no means aesthetically subordinate. On the contrary, the separation of these dimensions seems to have been Mahler's way of simultaneously emancipating and integrating timbre compositionally.

Emily Dolan's self-reflexive chapter begins with a review of her work on Haydn's orchestration and, building on this, attempts to situate Mahler's sound within the discourse of timbre studies. With a horizon of meaning as open as that of "Klang" in German, the English term "timbre" presents a paradox in its discursive use. On the one hand, timbre is a quality inherent in every sound event; on the other hand, in a musical context, timbre primarily manifests itself in exceptional situations – what Dolan, referring to Theodor W. Adorno and John Sheinbaum, calls the "timbral breakthrough." According to Dolan, the reception – not always positive, as is well known – of the spectacular and exceptional manifestations of Mahler's sound, such as the hammer blows in the Sixth Symphony, along with the very early scholarly reflection on his instrumentation, created the conditions for a heightened sensitivity to listening. It is on this foundation that the interdisciplinary field of timbre studies, which has flourished in recent decades, has been able to establish itself.

Jack Adler-McKean demonstrates how complex, yet productive, contemporary research in the history of musical instruments can be pursued by combining analysis of musical works with cultural-historical contextualization, organology, and artistic research methods. Drawing on a detailed and richly documented case study, his chapter focuses on the lowest-pitched instrument in the brass family, the (contrabass) tuba, for which – due to confusing terminology – a wide variety of instrument types of different origins have been considered since the 19th century. The instruments on which Mahler's sometimes prominent tuba parts are played today are not derived from the (Viennese) tuba that Mahler would likely have been familiar with, but rather from instruments known in Mahler's time as bombardons, which were favored by military and marching bands. A historically informed performance practice is called upon to experiment with different types of instruments in order to ensure the clarity of Mahler's tuba sounds.

Klaus Aringer identifies the choral treatment of the horns as a key element of Mahler's sound: The deliberate use of multiple horn parts – up to six, seven, or eight horns – appearing in unison, octaves, or polyphonic writing, produces a homogeneous, form-supporting collective timbre that combines the possibilities of a monumental ensemble with those of a nuanced timbral design. Derivations from works by Franz Schubert, Anton Bruckner, and Richard Strauss, the technique of the valve horn, military *ripieno* traditions, and *colla parte* practices are illustrated using key passages from the First to Fifth, and Eighth Symphonies. Particular attention is given to the innovative transformation of the horn from an individual solo instrument into a "group solo" as a structural means of achieving clarity and spatial layering.

Dimitrios Katharopoulos reads Mahler's sound dramaturgy as a systematic interplay between instrumentation and form, grounded in a novel categorization of instrumental techniques and the formal segmentation analyses developed in the MMD project. Range and disposition serve as basic parameters, supplemented by a three-tiered system comprising soloistic structures, structural sound (chamber-music-like/orchestral/tutti-like), and tutti (perforated/full), as well as mixed types of instrumental balance (woods/brass/strings). Using case studies, including the first movements of the Second, Seventh, and Ninth Symphonies, Katharopoulos demonstrates how Mahler frequently groups formal sections under an overarching instrumen-

tation category, yet simultaneously employs "instrumentation across the bar line," dynamic shifts in the mixed types, and processual mechanisms of proliferation and reduction to create a continuously flowing sound organization, whose internal plurality is further intensified in his late works.

The starting point of Fredrica Roos's chapter is Mahler's conviction, expressed to Natalie Bauer-Lechner and later to Jean Sibelius, that composing a symphony was, for him, an act of constructing a world. Roos takes this statement at face value and, building on her dissertation, develops an approach that combines instrumental analysis with the "possible worlds theory" from recent narrative research. The long-standing discussion regarding the explicit or implicit programs of Mahler's symphonies and the affinity of his symphonic language to the prose of the novel take on a postmodern twist in that Roos is not concerned with fictional worlds (in musical form) intended by Mahler or obvious to contemporary audiences, but rather with the plurality of possible worlds that today's listeners can experience in Mahler's symphonies. Timbre here becomes a decisive interface in two respects: on the one hand, through its mimetic reference to non-musical sound worlds; on the other hand, by enabling instruments to become quasi-protagonists through timbral individualization. Even if Roos makes this point only implicitly, her chapter is nonetheless a contribution to understanding contemporary ways of listening amongst a generation that no longer experiences Mahler's works through the lens of 19th-century education, but rather draws on immersive experiences from film, streaming series, or video games.

Sam Reenan connects approaches from current gender and queer studies with an analysis of Mahler's orchestration. He begins by addressing the biographical aspects of Mahler's sexuality and sexual identity – which have been extensively discussed in Mahler scholarship – with the aim of giving them analytical substance. "Von der Schönheit" from *Das Lied von der Erde* serves as an obvious starting point for exploring possible connections between a particular sensitivity to timbre and culturally mediated notions of femininity and masculinity. Reenan's analysis suggests that, when heard through gender categories, Mahler's sound both confirms and subverts the conventional binary of the sexes. His chapter concludes, however, by arguing that this latent openness to fluid forms of gender is significantly neutralized in Arnold Schoenberg's and Rainer Riehn's chamber music arrangement of *Das Lied von der Erde*.

Federico Celestini addresses the exceptionality of Mahler's instrumentation and use of timbre as a central means of artistic expression, a topic also touched upon in other chapters, such as those by Emily Dolan and Anne Holzmüller. Drawing on Roland Barthes's reflections on the voice as well as theories of the grotesque, Celestini distinguishes three possibilities or modes employed by Mahler to transcend the normal symphonic sound by means of instrumentation and the performative use of instruments, thereby resisting symphonic "domestication": (1) the mode of phantasmagoria, in which Mahler's sound seems to approach natural soundscapes; (2) the mode of alienation, in which Mahler joins the ranks – traceable from Romanticism to the avant-garde – of those more interested in the aesthetic of noise and sound than the ideal of beautiful sound, and in the grotesque body rather than the classical ideal body; (3) the mode of a brilliant, radiant overall sound, constituting an abundance of instrumental brilliance. Celestini already hears all three modes being clearly expressed in Mahler's First Symphony.

The second group of chapters conceives of sound as a product of Mahler's specific creative method and explores what can be learned about the genesis of the composer's sound worlds through the means of philology and genetic criticism.

Nikolaus Urbanek begins with a fundamental reflection on the relationship between sound and philology. Taking a historical-disciplinary perspective, he traces this relationship in the opposition between two successive musicological paradigms: the score-based analytical paradigm, which tended to neglect aspects of sound; and the performance-oriented paradigm that has prevailed since the 1990s following the "performative turn," in which sound becomes a central theme, albeit principally in its performative dimension. Philologically, as Urbanek shows, Mahler's sound occupies a space between these two paradigms that is as interesting as it is challenging. Mahler's works typically remain "works in progress," with the boundaries between composition and performance-related revisions – which primarily concern sonic details – remaining unusually fluid. Urbanek concludes by posing a question to Mahler philology: should the editorial focus on "final" text stages ("Fassung letzter Hand") not give way to text-genetic editorial principles that document the fluidity of the musical score and the sound it captures?

Anna Ficarella's chapter then follows with a detailed examination of a passage from the first movement of the Fifth Symphony. Building on earlier studies, she demonstrates how Mahler's sonic ideas only take concrete form through the interplay of composition, rehearsal, and performance practice. In the case of the selected passage from the "Trio II" of the first movement of the Fifth, the surviving work-genetic sources allow for a detailed reconstruction of this collaborative process. Similar to Urbanek, Ficarella concludes that Mahler's work on sound undermines the clear separation of primary and secondary parameters as well as primary and secondary layers of text. As a corollary, the methods and terminology of a genetic textual criticism developed for works by Beethoven or Schumann require adaptation in the case of Mahler.

Peter Revers's chapter serves as a bridge to the following section of the volume on performance research. The author demonstrates how, at the end of his Eighth Symphony, Mahler decisively refocuses the "Chorus mysticus" from Goethe's *Faust II* through late revisions: between the autograph and the first edition, various significant changes can be observed that sharpen the textual dramaturgy in favor of the "eternal feminine." Building on this philological foundation, the chapter analyzes the tempo disposition at the beginning of the "Chorus mysticus" using data from the MMD corpus: older recordings (Adrian Boult, Dimitri Mitropoulos) show relatively consistent, moderate accelerations, while recordings since the 1960s have sometimes featured marked accelerations (e.g., Leonard Bernstein, and later, among others, Neeme Järvi). Mahler's Eighth is thus understood as a borderline case of vocal-symphonic theatricality, in which text, tempo, and sound direction are integrated into the final formal intensification, a concept that has been realized in sometimes drastically divergent ways in the history of its interpretation.

The third group of chapters focuses on such realizations of Mahler's sound in performances. They seek points of reference and methodological tools and approaches to the vast and dynamically growing field of research on performance practice and history, with a view to the history of interpretations and recordings of Mahler's works, which now spans more than a century.

Christian Utz examines the relationship between time and sound in the first movement of the Seventh Symphony, drawing closely on data from the MMD project and supported by a corpus of 95 audio recordings and annotated conducting scores (Mengelberg, Scherchen, Swarowsky, Bernstein, Abbado). He focuses on the relationships between the Adagio and Allegro tempo levels and their macro-formal consequences, the ritornello-like structure and its tempo architecture, as well as the proportions between the three thematic groups. The extreme interpretations of Hermann Scherchen and Otto Klemperer serve as a point of contrast, juxtaposing the stability of the main tempo (as in the cases of Michael Gielen and Jonathan Nott) with its variability in the service of an escalating overall dramaturgy (as in the cases of Leonard Bernstein, Mariss Jansons, or Simon Rattle), featuring diverse combinations and intermediate stages. Ambiguities in the history of editions are linked back to the corpus-based tempo data and interpreted as key indicators of the historically evolving sonic character of the performances. Utz's concept of "performative form" emphasizes the close interdependence of time, form, and sound in the sonic manifestation of Mahler's "performative composing."

Julian Caskel focuses on the intricate grammar of dynamic design, which, owing to its difficulty in systematization, is often treated peripherally in performance research. He understands the intensification of dynamic contrast in Mahler as an independent contrapuntal device and combines compositional and interpretive analytical perspectives by quantitatively evaluating the basic layer of standardized dynamic markings and cross-referencing it with findings from recorded performances. Additionally, "Expert Ear" classifications and Sonic Visualiser measurements at a reference point from the second movement of the First Symphony demonstrate both progress in performance practice since around 1970 and methodological and philological limitations that may be caused by recording artifacts or issues in the history of editions. The chapter thus raises awareness of the role of dynamic parameters as vehicles of form, semantics, and timbre – and positions Mahler as a composer who understands dynamic contrast as a sound structure that is realized in performance.

Anna Stoll Knecht reconstructs Mahler's sound through Richard Wagner's theory of interpretation and vocal practice during the early years of the Bayreuth Festival under Cosima Wagner's directorship. Wagner's concept of melos (the orchestra's singing, clarity of delivery, tempo modification) and his counter-principle for singers ("do not sing," but rather breathe, articulate, and portray) form the theoretical framework. Cosima Wagner codified these principles in the "Bayreuth style" (priority of diction, declamation that is sometimes close to speech, slow tempi), whose uniformity the author differentiates based on early recordings (including Theodor Bertram and Leopold Demuth) and redefines as a varied spectrum, manifesting between the performance centers Bayreuth and Vienna. The focus is on the documented collaboration between Gustav Mahler and Cosima Wagner and their shared approach to breathing, diction, and gestures, as well as the preservation of the melodic line as a connection between text and melody. The chapter illustrates how singing principles from the Wagner tradition were incorporated into Mahler's vocal and orchestral rehearsals and helped shape his conception of sound (including his orchestral structures).

Finally, Lóránt Péteri presents Mahler's "Bach Suite," arranged in 1909, as a deliberately hybrid sonic laboratory bridging grand orchestral sound and historicizing practice. Mahler conducted the numerous performances of the suite from the "Bach Piano," an instrument developed by Steinway around 1906 from a baby grand piano that sounded like a harpsichord,

which Mahler used to shape the continuo part. In the competition among New York orchestras around 1910, the Suite became a hit, simultaneously popularizing Bach and, through its sequence of movements, bringing it closer to symphonic dramaturgy with a deliberate affinity for Brahms. With philological precision, Péteri demonstrates how Mahler used practical editions as a template and, through interventions in instrumentation, movement order, dynamics, and continuo, produced an independent kind of "Klangrede."

The fourth group of chapters examines the mediatization of Mahler's sound, focusing on perspectives from the history of media and listening. Anne Holzmüller explores facets of an everyday phenomenology of listening, starting from the observation that in contemporary listening, not only has the early incomprehension of the novelty of Mahler's sound disappeared, a later distanced, meta-reflexive mode of listening – characteristic of modern and postmodern Mahler reception since 1960 – may have lost its significance as well. The question of Mahler's "enigmatic popularity" (Carl Dahlhaus) directs Holzmüller's attention to contemporary media formats and practices, such as the Mahler Chamber Orchestra's experiments with head-mounted displays and VR glasses, which aim to create an immersive spatial sound experience. According to Holzmüller, however, such experiments remain inherently contradictory because they give rise to conflicts between a spatially realistic sound mix and Mahler's orchestral sound, which, while effectively aiming for spatiality, remains fundamentally "flat" due to its frontal projection from the podium, despite the occasional use of spatially remote instruments.

In a very similar way, yet with a different emphasis, Minoru Shimizu addresses the question of why Mahler's highly nuanced musical sound organization failed to resonate to the extent one might expect – given the sensibilities and preferences involved – neither with a tech-savvy, audiophile conductor like Leopold Stokowski nor in the discussion forums of Japan's widespread audiophile vinyl culture. Shimizu suspects that it is precisely this proximity that has made Mahler uninteresting to audiophile conductors and record listeners. Paradoxically, music whose sound has already absorbed contemporary reproduction technology lends itself less to the demonstration or enjoyment of audio technology than comparatively technology-neutral music. Shimizu subsequently interprets Mahler's relationship to contemporary audio technology in a rather pessimistic light, drawing on Jean Baudrillard. Comparable to Edouard Manet's affinity for the emerging medium of photography, this music signals the beginning of the decline of its art form. Holzmüller takes a more optimistic view of the new focus on experience addressed also by Roos, framing Mahler's sound as a starting point both for the pursuit of immersive sound experiences and for the "everyday ecstasies" frequently documented on platforms like TikTok. In her analysis, Holzmüller considers the positive aspects of individualized Mahler experiences, made possible by contemporary consumer electronics, but also the disillusionment in the face of prosaic reality, from which such mediatized experiences offer only sporadic and seemingly illusory liberation. Such practices nevertheless show how Mahler's music still offers valid forms of expression for the "disembedded" individual of modernity, even in the age of social media platforms.

Edwin Li discusses a case of cultural appropriation of Mahler's sound – one that, at first glance, seems unrelated to the individualistic approach to listening to Mahler that concludes Holzmüller's chapter – namely, the idea of retranslating the poems underlying *Das Lied von der Erde* into Cantonese and the attendant challenges of their musical realization. Daniel Ng

Yat-chiu's 2004 adaptation of *Das Lied* sets Mahler's original music to a Cantonese rearrangement of the original Tang Dynasty poetry, producing a cultural hybrid that offers interesting interpretive possibilities in the context of current debates on identity politics. Li speaks of a "mishearing" that fails to fulfill precisely what one would expect from a translation – making the content of the poetry set to music by Mahler comprehensible to a Hong Kong audience. Yet this very failure, he argues, suggests a postcolonial reading. Ng's experiment thus comes to be understood as a disclosure of cultural asymmetries from the time of Mahler's composition, and an artistic statement that appears thoroughly ambivalent in light of today's global asymmetries.

Finally, Robert Samuels explores the young Benjamin Britten's experiences of listening to Mahler's music. Drawing on a wealth of archival material, Samuels demonstrates the formative influence of works such as the Fourth Symphony on the young Britten, and the ways this influence was conveyed by different media. While concert visits and purchases of scores were undoubtedly formative, Samuels observes that it was above all gramophone recordings – such as those of the *Kindertotenlieder* or *Das Lied von der Erde* – that left their mark on Britten's musical imagination. The signs of wear on Britten's copies are still visible today. Samuels' chapter concludes with analytical observations on the related compositional reception in the song cycle *Our Hunting Fathers* and the opera *Peter Grimes*.

★ ★ ★

A total of five chapters in this volume contain audio and video examples that can be accessed via the aforementioned MMD Zenodo community (https://zenodo.org/communities/mahler-symphonies) and at the respective points in the chapter via DOI permalink (also via QR code). The same applies to the additional research data in Julian Caskel's chapter. The book is published in open access and in a small print run. It constitutes the first volume of the newly established book series "Mahler Dimensions: New Library of the International Gustav Mahler Society and the Gustav Mahler Research Centre Toblach," edited by Federico Celestini and Christian Utz. The volume thus reconnects, after several decades, with the books in the series "Library of the International Gustav Mahler Society," including Herta Blaukopf's seminal editions of Mahler's letters.

We would like to thank all authors for their patience during the editorial process, the four anonymous reviewers for their constructive suggestions for improving the texts, and the copy-editors Marion Linhardt and Gabriel Jones for their highly competent and efficient collaboration. We thank Hollitzer Verlag (Michael Hüttler, Inge Jasch) and the designer (Gabriel Fischer) for their valued collaboration and professional support. We would like to express our sincere gratitude to Thomas Peattie and Milijana Pavlović, members of the Research Board of the Mahler Dimensions series, for their assistance in selecting the reviewers. Special thanks also go to Thomas Wozonig, Dimitrios Katharopoulos, Dieter Kleinrath, and Mahak Sadeghzadehpishjari for their assistance in editing texts, index, illustrations, and musical examples. We thank the Gustav Mahler Research Centre (Federico Celestini, Milijana Pavlović) and the International Gustav Mahler Society for their expert and institutional support of the research and activities associated with this volume. We thank the Austrian Science Fund (FWF) for its generous financial support of this volume as part of the "Book

Publications" program, and the University of Music and Performing Arts Graz and the University of Bonn for their financial support of the symposium.

Bonn and Graz, May 2026

Janz, Tobias, and Christian Utz. 2026. "Introduction." In *Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception*, edited by Tobias Janz and Christian Utz, 21–30. Vienna: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_02

KLANGANALYSE | SOUND ANALYSIS

Mahlers Klangdramaturgie[1]

Karol Berger

In den vier kurzen zweizeiligen Strophen des Eröffnungsliedes der *Kindertotenlieder* „Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n" macht das lyrische Ich einen Schritt von der Verzweiflung zu einer Art Hoffnung. Ein privates Unglück war ihm in der Nacht widerfahren, doch die Sonne schickt sich an aufzugehen, als ob nichts geschehen wäre, und sie wird allen scheinen – so viel erkennt das lyrische Ich in den ersten beiden Strophen. Doch die zweite Hälfte des Gedichts nimmt eine unerwartete Wendung. Der Sprecher hätte sich in seiner privaten Dunkelheit einschließen können. Stattdessen beschließt er, in das ewige Licht einzutauchen: „Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt! / Heil sei dem Freudenlicht der Welt!" So der triumphale Schluss des Gedichtes.

Doch Mahlers Musik dämpft jedes Gefühl des Triumphs. Die Singstimme spricht ihre letzte Zeile *piano* und „mit Erschütterung" aus. Die wiederholten hohen d^4 des Glockenspiels, die die kurzen Nachspiele zu jeder Strophe beenden (T. 20–22, 44–46, 64–66, 82–84), deuten auf die zerbrechliche Hoffnung hin, dass die Sonne, die nach der Nacht, in der das Unglück geschah, aufgeht, für das ewige Licht steht, das die Nacht vertreiben wird, das „Freudenlicht der Welt". Wie zerbrechlich diese Hoffnung ist, zeigt der einzige unbegleitete *Pianissimo*-Glockenton, mit dem das Lied endet.

Das letzte Gedicht des Zyklus, „In diesem Wetter, in diesem Braus", ist viel länger als das erste – vier vierzeilige Strophen, gefolgt von einer abschließenden fünfzeiligen. Es teilt sich in zwei Teile, wobei der erste aus den ersten vier Strophen, der zweite aus der fünften Strophe besteht. Die vierte Strophe wiederholt die erste, was dem ersten Teil des Gedichts eine Art Abschluss verleiht und ihn vom zweiten Teil trennt. Mahler greift die von Rückert vorgeschlagene Form auf und gibt darüber hinaus jedem Teil die gleiche Zeitspanne. Nach 93 Takten einer stürmischen und aufgewühlten d-Moll-Musik, die „mit ruhelos schmerzvollem Ausdruck" gespielt werden soll, und weiteren sieben Takten einer verlangsamten Überleitung ist der zweite D-Dur-Teil des Liedes, „Langsam, wie ein Wiegenlied" (T. 101–139), eine Zone der endgültigen Verklärung. Die Selbstquälerei des Vaters in den ersten vier Strophen („In diesem Wetter, in diesem Braus, nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus") wird von dem tröstlichen Gedanken der fünften gefolgt:

> In diesem Wetter, in diesem Saus, in diesem Braus,
> sie ruh'n als wie in der Mutter Haus,
> von keinem Sturm erschrecket,
> von Gottes Hand bedecket,
> sie ruh'n wie in der Mutter Haus!

1 Ein Teil des Materials dieses Kapitels stammt aus meinem Buch *Mahler's Symphonic World. Music for the Age of Uncertainty*, Chicago: The University of Chicago Press 2025.

Der Gedanke ist wirklich tröstlich: Das transzendente Reich, das von Gottes Hand beschützt wird, bietet eine wahre Atempause nach der stürmischen Aufregung dieser Welt.

Die Klangdramaturgie des Liedes ist bemerkenswert in ihrer Sparsamkeit und Beredsamkeit. Das reduzierte Orchester der *Kindertotenlieder* (außer den Hörnern gibt es keine Blechblasinstrumente) setzt neben den Pauken nur vier Schlaginstrumente ein – eine für Mahler ungewöhnlich begrenzte Palette –, und es verwendet sie äußerst sparsam: das Glockenspiel nur im ersten Lied und das Tam-tam, Glöckchen und Celesta nur im letzten Lied. Die letzte Strophe des ersten, stürmischen und gequälten Teils des letzten Liedes wird von den wiederholten *Piano*-Schlägen des Tam-tams (T. 77–85) begleitet, die eine Totenglocke für die verstorbenen Kinder erklingen lassen. Das schwache, wiederholte Klingeln, das wir im ersten Lied des Zyklus gehört haben, kehrt im letzten Lied im verlangsamten Übergang zwischen seinen beiden Teilen wieder. Diesmal wird das Instrument in der Partitur als „Glöckchen" und nicht als Glockenspiel bezeichnet, aber die Ähnlichkeit der beiden klanglichen Gesten – ein einziger hoher Ton, der mehrmals sanft wiederholt wird – ist unverkennbar, ebenso wie die Ähnlichkeit ihrer Bedeutung: Ob vom Glockenspiel oder vom Glöckchen gespielt, das leise Bimmeln ist ein Zeichen der Hoffnung, wie zerbrechlich sie auch sein mag, dass die rettende Gnade eintreffen könnte.[2] Alexander Odefey wies in seinem Buch über den Zyklus darauf hin, dass Mahler das Glockenspiel auch in „Urlicht", dem vierten Satz der Zweiten Symphonie, verwendete, indem er es zu Beginn der zweiten Strophe (T. 36–42) wiederholt erklingen ließ. Er zeigte auch auf, dass die Takte 101 bis 106 von „In diesem Wetter, in diesem Braus" die Takte 38 bis 41 von „Urlicht" anklingen lassen. Wie der Komponist Natalie Bauer-Lechner erzählte, ließ ihn der Klang des Glockenspiels in der Symphonie an „die Seele im Himmel" denken, „wo sie im ‚Puppenstand' als Kind wieder anbeginnen muß".[3] Odefey argumentiert überzeugend, dass der Klang im letzten Lied der *Kindertotenlieder* eine ähnliche Bedeutung hat und den Übergang der Kinder in das rettende transzendente Reich markiert.[4] Das Wiegenlied der abschließenden 39 Takte, das durchgängig und zum ersten Mal im Zyklus (oder überhaupt zum ersten Mal in Mahlers Musik) von der Celesta anstelle der sonst allgegenwärtigen Harfe begleitet und zunächst ohne den stützenden Bass dargeboten wird, als wolle es die Schwerelosigkeit des himmlischen Bereichs suggerieren (der Bass wird erst in Takt 119 bei „sie *ruh'n*" hinzugefügt), ist von jeglichen Erinnerungen an den vorangegangenen Sturm unbelastet. Nur der Text hält sie fest: Die Kinder mögen in Frieden ruhen und der Vater mag durch diesen Gedanken getröstet werden, aber er vergisst nicht, was ihrer Heimkehr vorausging.

Im letzten Lied der *Kindertotenlieder* haben wir es also mit einer Abfolge gegensätzlicher leiser Klänge zu tun, dem tiefen Dröhnen von unbestimmter Tonhöhe (dem Tam-tam) und dem hohen, hellen, präzise gestimmten Klimpern oder Läuten (dem Glöckchen, das mit dem

2 Zur Bedeutung des Glockenspiels in den *Kindertotenliedern* siehe auch Donald Mitchell, *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death. Interpretations and Annotations*, Berkeley: University of California Press 1985, 78–85 und 132–138. Mitchell kommt zu dem Schluss, dass „Glöckchen" mit „Glockenspiel" identisch ist (135). Henry-Louis de La Grange stimmt dem zu (HLG-E2², 831, Fußnote 47). Die Argumente der beiden Autoren sind jedoch kaum schlüssig. Mahler könnte durchaus beabsichtigt haben, das Glockenspiel des ersten Liedes im letzten Lied durch eine kleine Glocke zu ersetzen, um den transzendenten Charakter des intendierten Inhalts dieser Übergangstakte noch deutlicher hervorzuheben.

3 NBL-2, 168.

4 Alexander Odefey, *Gustav Mahlers* Kindertotenlieder. *Eine semantische Analyse*, Frankfurt a.M.: Lang 1999, 335–336. Für Odefey ist das Glockenspiel das von Mahler hier intendierte Instrument.

Glockenspiel des ersten Liedes verwandt ist, und der Celesta). Die unterschiedlichen Klangwelten lenken die Gedanken auf unterschiedliche existenzielle Bereiche: das Tam-tam ist das Reich des Todes; das Glockenspiel und das Glöckchen hingegen verweisen auf eine nicht näher spezifizierte Quelle der Hoffnung oder des Trostes, und die Celesta identifiziert diese Quelle als transzendent und göttlich.

Mahler hat diese klangliche Semantik natürlich nicht erfunden.[5] Er griff vielmehr auf die vorhandenen Ressourcen der symphonischen und insbesondere der Opernmusik zurück. Die todbringende Bedeutung des Tam-tam-Klangs wurde bereits bei der angeblich ersten Verwendung des Instruments in der europäischen Musik festgelegt, nämlich in dem Trauermarsch, den François-Joseph Gossec 1791 zum Tod des Revolutionsführers Mirabeau komponierte.[6] In seiner *Grande Messe des Morts* von 1837 benötigte Hector Berlioz nicht weniger als vier dieser Instrumente, um die Schrecken des Jüngsten Gerichts zu vermitteln. Deutlich subtiler waren die *Piano*-Schläge des Tam-tams am Ende des Höhepunkts und am Beginn der pessimistischen Coda des Adagio-lamentoso-Finales von Tschaikowskys Sechster Symphonie (1893), wo der Schlag die tragische Auflösung des Satzes markiert. Es ist wohl nicht entscheidbar, ob Mahler Tschaikowskys Beispiel folgte, als er im dritten Lied „Ich hab' ein glühend Messer" aus den *Liedern eines fahrenden Gesellen* einen einzigen sanften Tam-tam-Schlag mit ähnlicher Ausdruckskraft und Absicht einsetzte. Der Zyklus wurde 1884/1885 komponiert, aber erst irgendwann zwischen 1891 und 1895 orchestriert. In den letzten drei Takten des Liedes (T. 78–80) beschwört der *Pianissimo*-Schlag des Tam-tams den Todeswunsch des Gedichtschlusses herauf: „Ich wollt' ich läg' auf der schwarzen Bahr', könnt' nimmer die Augen aufmachen!"

Der Komponist setzte das Instrument weiterhin ein, um in einer Reihe von Werken an den Tod zu erinnern. Im dritten Satz der Ersten Symphonie verleiht der gleichmäßige Schlag des Tam-tams, *sempre pianissimo* ausgeführt, dem „feierlich[en] und gemessenen" Marsch einen unverkennbar trauernden Charakter. Im Kopfsatz der Zweiten Symphonie verleihen die regelmäßigen *Pianissimo*-Schläge des Tam-tams den Schlussgedanken von Exposition und Reprise (T. 97–112, 394–405/412–438, in den Skizzen ausdrücklich als „Schlusssatz" bezeichnet) ein Trauermarschkolorit. Ein einzelner *Fortissimo*-Schlag (T. 246–250) markiert die Wiederkehr des Hauptthemas in der Mitte der Durchführung und teilt den Satz in zwei Hälften, auf den Ursprung in der Symphonischen Dichtung *Todtenfeier* verweisend. In ähnlicher Weise wird der Trauermarsch, der das erste Thema des Eröffnungssatzes der Dritten Symphonie bildet, sowohl in der Exposition (T. 17–21) als auch in der Reprise (T. 661–665) durch drei *Pianissimo*-Schläge des Tam-tams gekennzeichnet. Natürlich ist das Tam-tam auch im Trauermarsch im Kopfsatz der Fünften Symphonie zu hören (T. 27–34, 53–59, 105–110, 133–136, 257, 393–410). Ein weiteres Beispiel: Das erste Thema des Andante comodo, das die Neunte Symphonie eröffnet, muss nicht als Trauermarsch betrachtet werden, aber es *ist* ein langsamer Marsch, lyrisch und müde zugleich, und die Variationen, denen das Thema im Laufe des Satzes unterworfen ist, enthüllen allmählich seine verschiedenen Ausdrucksaspekte. Bei seinem Auftritt am Beginn der Reprise nimmt es eindeutig einen Trauercharakter an. Und

5 Vgl. Constantin Floros, *Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel ²1987, 311–317.

6 Ein Überblick über die Verwendung des Tam-tams in der westlichen klassischen Musik findet sich in James Blades, *Percussion Instruments and Their History*, Westport, CT: The Bold Strummer 1992, 382–384.

so ist es nicht verwunderlich, dass der Zusammenbruch, der dieser Wiederkehr des Themas vorausgeht, vom Klang des Tam-tams geprägt ist (T. 314–326) und dass Mahler unmittelbar danach in seine Partitur schreibt: „Wie ein schwerer Kondukt".

Auf der entgegengesetzten Seite des Klangspektrums liegen die Wurzeln der Semantik des Glöckchens und des eng verwandten Glockenspiels und der Celesta möglicherweise noch vor der musikalischen Verwendung dieser Instrumente. Im katholischen Teil Europas erklang die Altarglocke regelmäßig während der Messe kurz vor der Konsekration von Brot und Wein als Leib und Blut Christi sowie während der Erhebung von Hostie und Kelch. Für die Hörer:innen war das Läuten der kleinen Glocke somit fest mit dem Erlösungswunder verbunden, das Hoffnung und Trost brachte, noch bevor sie einen Konzertsaal oder ein Opernhaus besuchten. Das klaviermechanische Glockenspiel hielt mit Händels *Saul* von 1739 Einzug in das europäische Musikleben, aber für die meisten Mahler-Hörer war der *locus classicus* seiner Verwendung zweifellos Mozarts *Zauberflöte* von 1791 – zufälligerweise das gleiche Jahr, in dem das Tam-tam sein europäisches Debüt gab.[7] Die kleinen silbernen Glöckchen von Papagenos Glockenspiel, des Instruments der wohlwollenden weltlichen Magie, schützen den Besitzer vor bösen Feinden und ziehen, was nicht weniger wichtig ist, eine begehrte Papagena an.

Die Celesta hingegen ist zu Mahlers Zeit eine neue Erfindung, die 1886 in Paris patentiert wurde. Das Instrument, das im Wesentlichen eine Mischung aus Glockenspiel und Klavier darstellt (wie das Glockenspiel verwendet die Celesta Stahlplatten zur Klangerzeugung, und wie das Klavier schlägt sie die Stahlplatten mit Filz statt mit Bronzehämmern an), erzeugt wärmere, weichere und weniger durchdringende Klänge als das Glockenspiel und war daher mehr noch als sein älterer Verwandter dazu geeignet, die himmlische Sphäre zu evozieren. Vor Mahler ist die berühmteste Verwendung der Celesta zweifellos in Tschaikowskys Ballett *Der Nussknacker* aus dem Jahr 1892 zu finden, wo sie im „Tanz der Zuckerfee" eine märchenhafte Atmosphäre heraufbeschwört. Bemerkenswert ist auch ihre Verwendung als Erinnerung an das Glück in Gustave Charpentiers *Louise* (Uraufführung 1900), einer Oper, die Mahler 1903, also kurz vor seiner ersten eigenen Verwendung des Instruments, dirigierte.

Zusammengefasst standen sowohl das Glockenspiel als auch die Celesta nicht nur klanglich, sondern auch semantisch im Gegensatz zum Tam-tam, indem sie Bilder und Vorstellungen von durch übernatürliche Kräfte behütetem Leben anstelle von Tod, die Perspektive von Hoffnung und Trost anstelle von Verzweiflung evozierten.

Es versteht sich wohl von selbst, dass nicht jeder Einsatz von Glockenspiel und Celesta bei Mahler semantisch aufgeladen ist, ebenso wenig jeder Einsatz des Tam-tams. Einige der Verwendungen sind jedoch zweifellos suggestiv, insbesondere die der Celesta. Der zentrale Teil der Durchführung des eröffnenden Allegro energico der Sechsten Symphonie ist eine Phase der jenseitigen Loslösung von der diesseitigen und ungestümen Musik des Satzes, die sie umgibt, eine Zone des kontemplativen Rückzugs aus dem laufenden Geschehen in eine Erinnerung an eine andere Existenz an anderem Ort. Eingerahmt wird diese Phase von zwei ruhigen, geheimnisvollen, aus der Zeit gefallenen Momenten (T. 199–214 und 239–250), einer Klanglandschaft, die weder im Vorhergehenden noch im Nachfolgenden zu hören ist und somit die Andersartigkeit dieser gesamten Phase der Durchführung, ihre Nichtzugehörigkeit

7 Für einen Überblick über die orchestrale Verwendung von Glockenspiel und Celesta vgl. ebd., 398–400 und 310–311.

zur Welt des Satzes, unterstreicht, einer Klanglandschaft, die durch sanft schallende, „in Entfernung aufgestellt[e]“ Herdenglocken und durch *Piano*-Celesta-Akkorde definiert wird, die sich in geraden Viertelnoten bewegen und von den Geigen mit *tremolo* und *pizzicato* verdoppelt werden. Paul Stefan berichtet, dass Mahler bei einer Probe erklärte, die Herdenglocken sollten „der letzte ferne Gruß sein, der zu einem Wanderer auf den höchsten Höhen von der Erde herdringt“.[8] Wenn aber die Herdenglocken für den letzten Rest der irdischen Sphäre stehen, aus der sich der einsame Alpenwanderer löst, ist es vielleicht nicht zu weit hergeholt, die Celesta als erste Ankündigung der jenseitigen Sphäre zu hören, die er zu erreichen trachtet. Das Andante derselben Symphonie enthält ebenfalls zwei Stellen geheimnisvoller alpiner Verklärung, als ob mitten in der Nacht eine sonnenbeschienene Wiese wieder auftaucht. Auch hier ist die Celesta beteiligt (T. 87–94 und 124–138), das erste Mal übrigens in Begleitung der Herdenglocken. Das Andante moderato, obwohl vom Charakter her weit entfernt vom treibenden Allegro energico, ist unverkennbar ein Kapitel derselben Geschichte, die in diesem Kopfsatz erzählt wird, und teilt mit diesem die gleiche Neigung, sich von Gedanken an eine andere, kontrastierende Welt ablenken zu lassen. Ein letztes Beispiel für den semantisch aufgeladenen Einsatz der Celesta findet sich im zweiten Satz der Achten Symphonie. Das Instrument wirkt hier an unterschiedlich zusammengesetzten Ensembles mit, an denen auch Klavier, Harmonium, Harfen und Mandoline beteiligt sein können. Auch hier wird sie offensichtlich mit dem himmlischen Bereich assoziiert, dem die Mater gloriosa und das ewig Weibliche vorstehen (T. 808–863, 1104–1141, 1243–1270, 1289–1290, 1336–1359, 1387–1448, 1478–1485).

Besonders interessant finde ich aber die Fälle, in denen Mahler die beiden Klangwelten miteinander konfrontiert und gerade deren Gegenüberstellung und Abfolge mit Bedeutung versieht. Ein solcher Fall ist uns bereits begegnet: die Abfolge des Tam-tams, gefolgt von der kleinen Glocke, und diese wiederum gefolgt von der Celesta in der zweiten Hälfte des letzten Liedes der *Kindertotenlieder* als Markierung des Übergangs vom diesseitigen Bereich des Todes und der Verzweiflung zum jenseitigen der Hoffnung und des Trostes.

Mahler spielte mit diesem Kontrast bereits bei einer früheren Gelegenheit, im fünften Satz der Dritten Symphonie, wo er das Glockenspiel zur Färbung der einrahmenden Chorstrophen verwendete (T. 11–20, 28–34 und 91–100, 112–120) und das Tam-tam ausschließlich für das zentrale Solo reservierte (T. 47 und 67–76). Das Gedicht spricht von drei Engeln, die ein süßes Lied singen und sich darüber freuen, „dass Petrus […] von Sünden frei [sei]“. Vielleicht ist es Petrus selbst oder ein anderer Sünder, der, von der Altstimme in der mittleren Strophe verkörpert, vor dem Herrn Jesus steht, weint, zugibt, gegen die Zehn Gebote verstoßen zu haben, und um Gnade bittet. Und es ist der Sünder, der in den letzten beiden Strophen hört, dass er, der gegen die Gebote verstoßen hat, zu Gott beten und ihn lieben soll, und er werde „die himmlische Freud’, die kein Ende mehr hat“, erhalten. So markiert der klangliche Kontrast den Unterschied zwischen den Bereichen der diesseitigen Sünde und der jenseitigen Vergebung.

Der Chorsatz der Dritten Symphonie beschränkt sich darauf, den Kontrast zwischen den beiden Klangfarben deutlich zu machen. Der Schluss der *Kindertotenlieder* aber geht noch weiter, indem er der Abfolge der Klangfarben Bedeutung verleiht und so eine Erzählung schafft,

8 Paul Stefan, *Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk*, München: Piper ⁴1912, 126.

die von der Verzweiflung zur Hoffnung führt. Diese Erzählung der Klangfarben findet ihre letzte und bewegendste Verkörperung in „Der Abschied", dem letzten Satz von *Das Lied von der Erde*.

Erinnern wir uns daran, dass das Finale von *Das Lied von der Erde* auf zwei Gedichten beruht, die in diesem Satz formal analog gestaltet werden: eine dramatische Szene, in der der Protagonist in der Abenddämmerung in einer Berglandschaft auf die Ankunft seines Freundes wartet, um sich von ihm zu verabschieden („letztes Lebewohl") und um an seiner Seite die Schönheit dieses Abends zu genießen, die er am Ende des ersten Gedichts wie folgt apostrophiert: „O Schönheit, o ewigen Liebens, Lebens trunk'ne Welt!" (die Worte stammen von Mahler). Mit der Ankunft des Freundes zu Beginn des zweiten Gedichts fährt der Protagonist fort: „… mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold! … Ich suche Ruhe für mein einsames Herz! Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!" Und er schließt mit einem weiteren Lobgesang (wieder in Mahlers eigenen Worten): „Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu! allüberall und ewig, ewig blauen licht die Fernen, ewig, ewig …" Der Held dieser Szene nimmt nicht nur von seinem Freund Abschied, sondern auch von der Erde, die er verlassen wird, dem Reich der sich ewig erneuernden Schönheit, der Liebe, des Lebens.

Die Form von „Der Abschied" ist im Wesentlichen A–A': Der Komponist, der sich der Herkunft seines Textes aus zwei verschiedenen Gedichten bewusst ist, hat beide mit einer ähnlichen Abfolge von Ereignissen versehen (T. 1–302 und 303–572), zwei Strophen von Rezitativen und Ariosi, die jeweils in einer Arie kulminieren. Diese strophische Form wird jedoch durch den langen Orchesterabschnitt unterbrochen, der mit der Rücküberleitung von A nach A' einsetzt und kurz nach dem Beginn von A' in einem Trauermarsch kulminiert (T. 323–373). Dass es sich bei diesem die strophische Analogie „störenden" Abschnitt um einen Trauermarsch handelt, ist sicherlich von Bedeutung. Der Gedanke an den Tod hat *Das Lied von der Erde* von Anfang an begleitet, und er bleibt auch im letzten Satz zentral und allgegenwärtig: buchstäblich zentral wegen des Trauermarsches und buchstäblich allgegenwärtig wegen der düsteren Anfänge der beiden formalen Strophen des Satzes. Es überrascht nicht, dass das Tamtam bei der Artikulation dieses Gedankens eine Rolle spielt. Die Musik, die sowohl den A- als auch den A'-Teil einleitet (T. 1–9 und 303–316), wird von den wiederholten *Pianissimo*-Anschlägen des Instruments begleitet, und um jeden Zweifel an ihrer Bedeutung zu zerstreuen, schrieb der Komponist zu Beginn von A' „Grabgeläute" in seinen Particellentwurf. Dieses „Grabgeläute" erklingt dann nicht nur während des folgenden orchestralen Trauermarsches, sondern auch während des anschließenden Rezitativs und des ersten Ariosos (T. 303–410) bis hin zu der Erklärung des Protagonisten, dass er in dieser Welt kein Glück hatte.

Und doch endet der Satz mit einem ekstatischen Hochgefühl, das durch eine ganz andere Klangfarbe zum Ausdruck kommt. Von der zweiten Strophe der letzten Arie bis zum Ende (T. 485–572) ist die Musik mehr als zwei Minuten lang von einem Klang durchdrungen, der in diesem Satz noch nie zu hören war, dem Klang der Celesta, zu dem sich die beiden Harfen und die Mandoline gesellen, einem Klang, der so zerbrechlich ist wie die tröstliche Vision, die er begleitet, die Vision des Lebens, der Liebe und der Schönheit, die nach unserem Ableben weiterbestehen. Wenn der Klang des Tam-tams den Anfang und den gesamten früheren Teil von „Der Abschied" bestimmte, so bestimmt die Celesta den Schluss des Satzes, den Trauermarsch, den Klang des Todes, der durch den ekstatischen Gesang ersetzt wird, den Klang einer Art von Verklärung.

★ ★ ★

Das Szenario, das sich aus den beiden kontrastierenden Klangfarben ergibt, die ich hier nachgezeichnet habe, bietet einen möglichen Einstieg in die symphonische Welt des Komponisten.

Am Anfang steht ein Marsch, der unaufhaltsam vorwärts drängt. Dies ist der Ausgangspunkt einer typischen Mahler-Symphonie, wobei die Vierte (wo das Marschieren durch ein ebenso unerbittliches mechanisches Pulsieren ersetzt wird) und die Zehnte die einzigen Ausnahmen bilden. Sogar der erste Teil der Achten Symphonie, deren Text den schöpferischen Geist anfleht zu kommen, also scheinbar nichts mit Marschieren zu tun hat, wird von diesem Topos beherrscht.

Der am Anfang von Mahlers Schaffen noch ausgelassene Marsch (Erste Symphonie) verwandelt sich schon bald in einen Trauerzug (Zweite, Dritte, Fünfte, Siebte und Neunte). In den Fällen, in denen dieser Topos im ersten Satz fehlt, taucht er an anderer Stelle in der Symphonie auf, und zwar lange vor ihrem Ende. Aber nirgendwo hat der Tod das letzte Wort, mit der einzigen Ausnahme der eindeutig negativen Sechsten Symphonie, wo die letzten Takte des Finales von Trauerklängen geprägt sind.

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass abgesehen von dieser einen Ausnahme in einer Mahler-Symphonie der Tod als Problem oder Frage gestellt wird, auf die das Werk als Ganzes und insbesondere das Finale die Lösung oder Antwort geben soll. Da wir es mit Musik zu tun haben, und zwar zumeist mit Instrumentalmusik, haben wir einen gewissen Spielraum, wie wir ihre Symbole konkret interpretieren. Der unerbittlich vorwärts treibende Trauermarsch erinnert offensichtlich an den Tod oder – weniger offensichtlich, aber legitim – an alle negativen Aspekte des menschlichen Daseins, an das unausweichliche Leiden, an die Gegenwart des Bösen, an unsere Gefangenschaft in der Zeitlichkeit, an die Endlichkeit unserer Existenz. Die Palette der möglichen Gedanken ist breit, aber nicht unbegrenzt, und sie alle drängen sich am negativen Pol des Spektrums, dem Bereich, in dem wir kurz davor sind, an unserem Los zu verzweifeln oder entmutigt sind.

Wenn am Anfang ein Marsch steht, und zwar meistens ein Trauermarsch, wo kommt man dann am Ende an? Auf welche Art von Trost können wir angesichts der unausweichlichen Zeitlichkeit und Endlichkeit des menschlichen Daseins hoffen? Der Verlauf einer Mahler-Symphonie, so habe ich hier vorgeschlagen, beinhaltet in der Regel ein Problem, das zu Beginn genannt wird, und eine Lösung, die am Ende vorgebracht wird. Das Problem ist im Grunde nur eines: das Leiden und vor allem die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz. Die möglichen Lösungen oder Vorschläge für die Quellen des Trostes sind hingegen vielfältig.

Da sind zunächst die drei mittleren Symphonien, die keine Lösungen anbieten und sich darauf beschränken, die verfügbaren Perspektiven auf das Dasein aufzuzeigen, seien sie nun komisch (die Fünfte und Siebte) oder tragisch (die Sechste). Zusammen zeigen diese drei Symphonien die Alternativen auf, die jemandem zur Verfügung stehen, der – zumindest vorläufig – weder jenseitige Hoffnungen äußern noch das überkommene Szenario *per aspera ad astra* in Anspruch nehmen will. Das Wesentliche an den drei mittleren Symphonien scheint mir zu sein, dass sie sich darauf beschränken, Antworten auf die Frage zu geben, was für Geschichten man über das menschliche Leben erzählen kann. Im Gegensatz dazu zielen die übrigen symphonischen Werke auf etwas darüber hinaus. Sie versuchen, die Frage zu beantworten: Was

kann oder sollte man angesichts der Geschichten, die man über das menschliche Leben erzählen kann, am Ende erhoffen?

So enden die übrigen symphonischen Werke alle mit einem Versuch des Trostes. Mit einer Ausnahme geht es bei all diesen Versuchen darum, die Hoffnung auf eine Art transzendentes Reich oder eine bessere Welt zu wecken, die einen für die Unzulänglichkeiten des Diesseits entschädigen könnte, eine Domäne der Beständigkeit und der Kontemplation, die jene der Vergänglichkeit und des Strebens ersetzt. Wie Mahler es gegenüber Bauer-Lechner (im Sommer 1899) ausdrückte: „Die Musik muß immer ein Sehnen enthalten, ein Sehnen über die Dinge dieser Welt hinaus."[9]

Es dauerte einige Zeit, bis Mahler eine wirklich befriedigende Lösung für die Frage fand, wie ein Schluss, der diese Art von Botschaft vermitteln könnte, beschaffen sein sollte. Die Schwierigkeit bestand darin, einen Trost zu bieten, der nicht verlogen ist, der nicht vorgibt, dass am Ende alles gut ist, der nicht die Erinnerung daran auslöscht, warum der Trost überhaupt nötig war. Der erste Versuch war der am wenigsten erfolgreiche: Die Erste Symphonie kommt dem abgedroschenen *per aspera ad astra*-Szenario gefährlich nahe, und nur der raffinierte Einsatz des Durchbruchs deutet darauf hin, dass der endgültige Sieg ein Geschenk des Himmels und nicht das Ergebnis der eigenen Handlungen des Helden sein könnte. Die Zweite und Dritte Symphonie, durch Text und Programm unterstützt, sind bereits erfolgreicher darin, den transzendenten Charakter ihrer erlösenden Ergebnisse zu verdeutlichen. Aber auch in der Zweiten, genau wie in der Ersten, fehlt am Ende jegliche Erinnerung an das Leiden, das dem Sieg vorausgegangen ist. Der Dritten gelingt es besser, diese Erinnerung während des gesamten Adagio-Finales wachzuhalten, aber auch sie kann es nicht unterlassen, am Ende ein lang anhaltendes Gefühl des Triumphs zu evozieren.

Obwohl er es bereits in den *Liedern eines fahrenden Gesellen* skizzierte, gelang es Mahler erst in der Vierten Symphonie, das Problem des Finales zur vollen Zufriedenheit zu lösen, ein Ende, in dem sich die Erinnerung an die irdische Vergänglichkeit und die Hoffnung auf die transzendente Beständigkeit in perfekter Balance befinden. Dies ist Mahlers bisher tiefgründigstes Finale, das am besten das erreicht, was er die ganze Zeit über zu erreichen versucht hat – ein Gefühl des Trostes, das das Gefühl der Tragödie nicht unter den Teppich kehrt oder so tut, als sei es jetzt verdrängt. Das Lied, das am Ende der Symphonie steht, stellt ein Bild der himmlischen Glückseligkeit dar, wie es sich Kinder vorstellen, die den Hunger auf Erden kennen, wobei die Glückseligkeit vor allem darin besteht, sich satt zu essen, und es gelingt ihnen, die Wahrheit sowohl des Hungers als auch der Glückseligkeit zu bezeugen. Die Seligkeit ist eher Gegenstand der Sehnsucht und der Hoffnung, deswegen wird sie nicht lautstark verkündet, und ihr Bild löscht die Qualen des Hungers nicht aus; der Schluss wirkt erlösend, aber er lügt nicht. Zum ersten Mal beendet Mahler eine Symphonie in gedämpften Tönen, seine himmlische Musik verklingt *pianissimo* und *morendo*.

Er wird diese Lösung in den *Kindertotenliedern*, dem *Lied von der Erde* und der Neunten Symphonie wiederholen. Unter den späten Werken wird nur die Achte Symphonie diese Lösung vermeiden. Die eschatologische Vision, in der die Achte gipfelt, könnte auf den ersten Blick als Rückschritt erscheinen, als eine Rückkehr zur Lösung des Finales, die bereits in der

9 NBL-2, 138.

Zweiten erprobt wurde, aber tatsächlich verbessert der Schluss der Achten den der Zweiten, indem er suggeriert, dass der Strom der Liebe, der in beide Richtungen zwischen der strebenden Menschheit und dem Reich der Gnade fließt, niemals aufhört.

Nur ein einziges außergewöhnliches Werk, *Das Lied von der Erde*, bietet als Trost für die menschliche Vergänglichkeit nicht etwa eine Ruhe in einer Art transzendentem Reich, sondern einfach den Gedanken, dass die Erde in all ihrer Schönheit noch lange nach unserem Verschwinden weiterbestehen wird – ein zerbrechlicher Trost ohne jegliche Hoffnung auf individuelle Unsterblichkeit oder Erlösung, die anderswo angeboten wird. Die Vision, die das *Lied von der Erde* von der Unendlichkeit gibt, ist völlig naturalistisch, ohne jeden Hinweis darauf, dass irgendeine Gabe der übernatürlichen Gnade erwartet werden könnte. Daraus ergibt sich die besondere expressive Atmosphäre des ekstatischen Endes des Werks, seine eigentümliche Mischung aus Verzückung und Bedauern, die zugleich wahrhaft tröstlich und unendlich traurig ist.

Es zeigt sich also, dass der Weg, der vom Tam-tam zur Celesta führt, der Weg, der im letzten Lied der *Kindertotenlieder* und in „Der Abschied" beschritten wird, auch Mahlers grundlegende symphonische Erzählung ist. Mahlers symphonisches Schaffen kulminiert in diesen drei unterschiedlichen und gleichermaßen endgültigen Aussagen: die retrospektive Zusammenfassung des Goethe'schen Glaubensbekenntnisses der universellen Erlösung in der Achten Symphonie; und die beiden weniger intellektuellen, dafür aber umso authentischeren Visionen dessen, was uns an der Schwelle des mit dem Tam-tam markierten Sterbens erwartet: die eine sucht Trost in der mit Celesta-Klang gesättigten, dauerhaften, immanenten Schönheit der Erde (*Das Lied von der Erde*), die andere in einem transzendenten Reich, in dem die Sterbenden auf ein Wiedersehen mit den verlorenen Lieben hoffen (die Neunte Symphonie, wo das Zitat aus dem vorletzten *Kindertotenlied* in der Coda des Finales an der Schwelle der Stille die sonnigen Höhen beschwört, auf denen die trauernden Eltern das Wiedersehen mit ihren verstorbenen Kindern erwarten). Die große, um nicht zu sagen grandiose, umfassende philosophische Vision wich in den letzten beiden vollendeten Werken etwas viel Bescheidenerem, aber auch Persönlicherem und Ergreifenderem.

Drawing on the existing resources of the symphonic tradition and, especially, that of opera, Mahler endowed the specific sonorities in his symphonies with semantic significance. Particularly noteworthy in this respect are the funerary connotations of the tam-tam sound and the use of the glockenspiel, little bell, and celesta as gesturing toward an unspecified source of hope or consolation. Most significant, however, are those moments in which Mahler sets these two timbral realms against one another, endowing both their opposition and succession with expressive meaning. Such moments offer one possible entry into the composer's symphonic world.

Schlagworte/Keywords: Celesta, Glöckchen, Glockenspiel, Gustav Mahler, Gustave Charpentier, Kindertotenlieder, Klangdramaturgie, little bell, semantics of sound, Tam-tam

Der aus Polen stammende **Karol Berger**, der 1968 in die USA emigrierte, ist emeritierter Osgood Hooker Professor in Fine Arts am Institut für Musik der Stanford University, wo er von 1982 bis 2020 lehrte. Zu seinen Büchern gehören *Musica Ficta* (Cambridge University Press 1987; ausgezeichnet mit dem Otto-Kinkeldey-Preis 1988 der American Musicological Society), *A Theory of Art* (Oxford University Press 2000), *Bach's Cycle, Mozart's Arrow* (University of California Press 2007; ausgezeichnet mit dem Marjorie Weston Emerson Award 2008 der Mozart Society of America), *Beyond Reason: Wagner contra Nietzsche* (University of California Press 2017; ausgezeichnet mit dem Otto-Kinkeldey-Preis 2018 der American Musicological Society) sowie *Mahler's Symphonic World: Music for the Age of Uncertainty* (The University of Chicago Press, 2025). Im Jahr 2011 erhielt er den Glarean-Preis der Schweizerischen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft und 2014 den Humboldt-Forschungspreis der Humboldt-Stiftung. Seit 2009 ist er ausländisches Mitglied der Polnischen Akademie der Wissenschaften, seit 2013 Ehrenmitglied der American Musicological Society, seit 2014 Mitglied der American Academy of Arts and Sciences und seit 2019 ausländisches Mitglied der Academia Europaea.
https://orcid.org/0009-0006-5378-690X | kberger@stanford.edu

Berger, Karol. 2026. „Mahlers Klangdramaturgie." In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 33–42. Wien: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_03

Mahlers Orchesterklang analysieren
Zugänge zur Sechsten Symphonie und zu den *Kindertotenliedern*

Tobias Janz

1. Nicht außen, nicht innen: Klang und musikalischer Sinn

Der Sommer 1904 war ein produktiver Sommer für Mahler. Im Zenit seiner Karriere und in einer Zeit familiären Glücks entstanden, für viele Kommentatoren irritierend, zwischen Ende Juni und Ende August einige seiner dunkelsten oder zumindest rätselhaftesten Kompositionen. Weniger als eine Woche nach der Geburt seiner zweiten Tochter (Anna Justine) hatte er sich am 21. Juni in das Feriendomizil nach Maiernigg begeben. Bei schlechtem Wetter und Gefühlen der Einsamkeit und Kraftlosigkeit stellte sich zunächst eine mehrtägige Schreibblockade ein. Mahler verbrachte, wie sich den Briefen an Alma Mahler entnehmen lässt[1], die ersten Urlaubstage mit Lesen und dem Studium musikalischer Werke. Bach, Beethoven, Bruckner und vor allem Kammermusik von Brahms, das Sextett op. 18 und zwei Klavierquartette, lagen auf dem Flügel.[2] Zwischen dem 29. Juni und dem 11. Juli entstanden dann zunächst zwei der *Kindertotenlieder*, das zweite und fünfte, die die drei im Sommer 1901 komponierten anderen zum Zyklus komplettierten. Einer im Juli einsetzenden Hitzewelle entfloh Mahler am 10. Juli in die Dolomiten, nach Schluderbach und Misurina, um nach der Rückkehr und der Ankunft Almas und der Kinder in einem Ausbruch von Kreativität das Grenzen sprengende Finale der im Vorjahr begonnenen Sechsten zu komponieren. Neben Revisionen der Fünften, die im Oktober 1904 in Köln uraufgeführt werden sollte, schrieb Mahler vor der Rückkehr nach Wien noch die beiden Nachtmusiken der Siebten Symphonie.

Die *Kindertotenlieder* und die Sechste Symphonie stehen sich entstehungsgeschichtlich nahe und sind in Gehalt und Charakter eng verwandt.[3] Trotz dieser Nähe ist nicht zu übersehen, dass sich in klangästhetischer Hinsicht Extreme gegenüberstehen: hier der nicht nur im Finale ausgeprägte, nicht selten brutale Maximalismus der Sechsten, dort die gerade in der Orchesterfassung ausgeprägte Reduktion und klangliche Verfeinerung der Lieder.

Rein äußerlich lassen sich die Unterschiede trotz Mahlers Neigung zur Mischung mit den Spezifika von Lied und Symphonie erklären. Die Orchesterfassung der *Kindertotenlieder* komplettierte Mahler wohl auch mit Blick auf das ganz seinen Liedern gewidmete Konzert am 29. Januar 1905 im Kleinen Musikvereinssaal, das die im Frühjahr 1904 von Schönberg, Zemlinsky und anderen gegründete Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien ausrichtete. Mahler selbst verweist auf die Differenz der Gattungen, wenn er im Mai 1905 anlässlich

1 BGA, 198–219.

2 HLG-E2[1], 705–708.

3 Die Verwandtschaft beruht unter anderem auf melodisch-motivischen Gemeinsamkeiten. Vor allem das Andante der Symphonie und Nr. 4 („Oft denk' ich", ebenfalls in Es-Dur) sind untergründig und im Tonfall verwandt. Das Andante zitiert, wie später die letzten Takte der Neunten Symphonie, die Schlusswendung der Singstimme („… auf jenen Höhn!") nahezu wörtlich in den Takten 103–104.

einer geplanten Wiederholung des Liederprogramms auf dem Tonkünstlerfest in Graz an Richard Strauss schreibt, nur ein kleiner Saal sei dem Kammermusikton der Lieder angemessen. Sie in einem großen Saal als Abschluss eines Musikfests zu bringen, sei geschmacklos:

> […] Lieber Freund,
> Nicht eine „künstlerische Sonderstellung" wünsche ich! Das wäre ein großes Mißverständnis Ihrerseits. Nur einen kleinen Saal für meine im Kammermusikton gehaltenen Gesänge. – Und da ich für eben so was nicht einen Abend wegnehmen will, so schlage ich eine Matiné [*sic*] vor. Auch scheint es mir im Interesse des Ganzen nicht würdig, als Abschluß des Festes ein paar Liederln zu geben.
>
> […]
>
> Ich habe hier diese Lieder (trotz allen Drängens aus „geschäftlichen Gründen") aus künstlerischen Gründen nur im kleinen Saale gemacht, und sie haben nur dahin gepaßt. Sie in einem großen Saal als Abschluß eines Festes zu bringen ist entschieden geschmacklos […].[4]

Es mag sein, dass die Geschmacklosigkeit für Mahler nicht nur in jenem Zu-viel an Raum für den zarten Klang der Musik bestand, sondern auch darin, dass Strauss den etwas bizarren, unernst wirkenden Vorschlag gemacht hatte, die intimen *Kindertotenlieder* mit Liszts *Die Ideale* und Wagners *Kaisermarsch* zu kombinieren.[5] Dass Strauss überhaupt auf die Idee einer solchen Rahmung kommen konnte, deutet abweichende Vorstellungen vom künstlerisch Angemessenen an, man kann es aber auch als Indiz dafür lesen, dass und wie das Verhältnis von Musik und Klang um 1900 neu verhandelt wurde. Es ist nicht das einzige Beispiel für Meinungsverschiedenheiten zwischen Strauss und Mahler in Sachen Klang geblieben.

Ein Jahr später, am 27. Mai 1906, wurde Mahlers Sechste Symphonie als zentrale Attraktion des Tonkünstlerfests des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im 1904 eingeweihten Essener Saalbau mit den vereinten Kräften zweier Orchester uraufgeführt, der Essener Philharmoniker und des Utrechtsch Orkest. Beim Besuch der Essener Proben war es nun Strauss, der sich nach dem Bericht Klaus Pringsheims abfällig-leger über die „Überinstrumentation" von Mahlers neuer Symphonie äußerte, was Pringsheim zum Anlass für eine ins Grundsätzliche gehende, implizit gegen Strauss und dessen Selbstsicherheit gerichtete Verteidigung von Mahlers in der Partitur der Sechsten in erheblichem Maße vorgenommenen Revisionen nahm (**Abb. 1**).[6] Mit Blick auf ein Zuviel von Klang (im großen Raum) war es nicht nur Strauss, der irritiert auf Mahlers in klangfarblicher und instrumentationstechnischer Hinsicht wohl

4 Gustav Mahler an Richard Strauss, zwischen dem 5. und 8. Mai 1905. *Gustav Mahler. Richard Strauss. Briefwechsel 1888–1911*, hg. von Herta Blaukopf, München: Piper 1980, 95–96. Vgl. Donald Mitchell, „Mahler's ‚Kammermusikton'", in: MC, 217–235, Renate Hilmar-Voit, „Symphonischer Klang oder Kammermusikton? Die gängige Besetzung der *Wunderhorn*-Lieder und die Quellen", *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 28 (1992), 8–12. Aufgeführt wurden die Lieder in Graz im dortigen Stephaniensaal, der erst seit seiner Vergrößerung 1905–1908 etwa 1000 Personen fasst. Der Brahms-Saal im Wiener Musikverein bietet Platz für etwa 600 Zuhörer:innen.

5 *Gustav Mahler. Richard Strauss. Briefwechsel 1888–1911*, 94.

6 Klaus Pringsheim, „Zur Uraufführung von Mahlers Sechster Symphonie", *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920), H. 14, 496–498.

extravaganteste Symphonie reagierte.[7] Ein unter dem Kürzel „rm" schreibender Kritiker fasst die frühe, überwiegend negative Rezeption der Musikkritik anlässlich der Wiener Erstaufführung der Sechsten Anfang 1907 wie folgt zusammen:

> Dem rauschenden Erfolg der hiesigen Première der Mahler'schen ‚Sechsten', den unzähligen stürmischen Hervorrufen des Komponisten, der sein Werk auch selbst geleitet hatte, folgte die einstimmige Ablehnung des Werkes von Seiten der Kritik; bedingt oder unbedingt – der Sinn war überall klar dieser: dem genialen Dirigenten, dem tatkräftigen Leiter der Hofoper verzeiht man soviel Musik, auch wenn sie noch weniger zu sagen hätte, als diese. Geistvoll … großes Wollen … unübertreffliche Beherrschung der Orchesterfarben, aber … Atrophie thematischer Erfindung bei Hypertrophie klanglicher Sensationen.[8]

Die immense klangästhetische Spannbreite, die die Sticheleien zwischen Mahler und Strauss und das kritische Echo provozieren konnte, gehört spätestens seit der Dritten Symphonie (1893–1902), der revidierten Ersten (1896, Erstausgabe 1899) und den zur selben Zeit entstandenen Orchesterfassungen der *Wunderhorn*-Lieder zu Mahlers unverwechselbarem Personalstil, seinem charakteristischen „Ton". Sie ist, worauf schon früh und seitdem immer wieder hingewiesen wurde, aber auch Ausdruck allgemeiner Tendenzen.[9] Schönbergs mit Blick auf die Klangwelt der Neuen Musik prophetische Erste Kammersinfonie entstand im Jahr der Uraufführung von Mahlers Sechster – konzeptionell ein durch Reduktion gewonnenes Konzentrat großsymphonischer Musik nach dem Modell von Strauss' Symphonischen Dichtungen, das durch Konzentration neue kammermusikalische Qualitäten ausprägt und deren Tendenz zur Verinnerlichung von Reinhold Brinkmann kulturhistorisch auf die „Krise des Subjekts" um 1900 bezogen worden ist.[10] Strauss selbst schrieb seine 1904 in New York uraufgeführte *Sinfonia domestica*, vom Programm her ein Kammerspiel, hingegen für ein Riesenorchester, welches wiederum Schönberg in den 1913 erstaufgeführten *Gurre-Liedern* überbieten sollte.

Vor allem Adorno hat in diesem Zusammenhang auf einer kategorialen Differenz zwischen Mahler und der ‚neudeutschen' Schule insistiert, deren Orchesterklang die musikalische Soundscape der Jahrhundertwende dominiert habe.[11] Der spätromantische, pedalisierte „Mischklang" weiche bei Mahler einem transparenteren, durchhörbaren, klarer konturierten, zur „Desintegration" tendierenden Klangbild. Die Klangfarbe emanzipiere sich vom

---

7 Die frühe Rezeption ist dokumentiert in Stefan Hanheide, *Mahlers Visionen vom Untergang. Interpretationen der Sechsten Symphonie und der Soldatenlieder*, Osnabrück: epOs-Music 2004, https://www.epos.uni-osnabrueck.de/books/h/hans004/pages/index.htm (30.6.2026).

8 rm, „Musikbrief aus Wien", *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung* 43 (1907), H. 4, 61–62.

9 Die erste Monografie zum Thema verortet Mahlers Instrumentation stilgeschichtlich zwischen den Polen „Kammerorchester" und „Monumentalstil". Vgl. Anton Schaefers, *Gustav Mahlers Instrumentation*, Düsseldorf: Nolte 1935, 35–36. Zu Mahlers „Ton" vgl. Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (Gesammelte Schriften, Bd. 13, 149–319), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, 167–189 (Kap. II: „Ton"), sowie Hermann Danuser, *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber: Laaber 1991, 78–107 (Kap. „Versuch über Mahlers Ton"). Zum Musikalisch-Monumentalen vgl. Alexander Rehding, *Music and Monumentality. Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century Germany*, New York: Oxford University Press 2017.

10 Vgl. Reinhold Brinkmann, „Die gepreßte Symphonie. Zum geschichtlichen Gehalt von Schönbergs Opus 9", in: *Gustav Mahler. Symphonie und Wirklichkeit* (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 9), hg. von Otto Kolleritsch, Wien: Universal Edition 1977, 133–156.

11 Adorno, *Mahler*, 261–268, sowie Rehding, *Music and Monumentality*, 4–5.

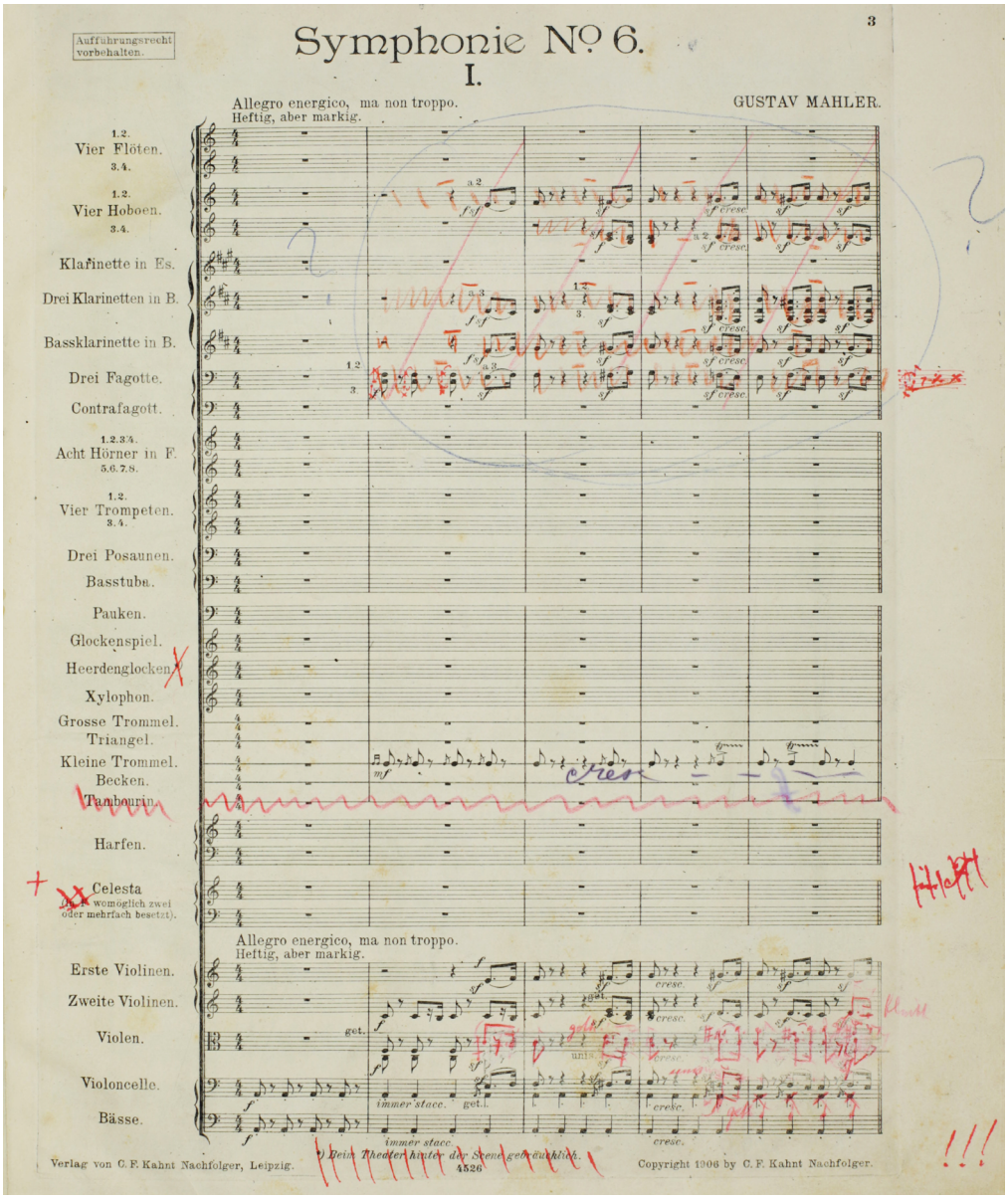


ABBILDUNG 1: Mahler, Symphonie Nr. 6, i, Beginn; Bürstenabzüge der Dirigierpartitur aus dem Besitz Mahlers (GMW46-BA), vermutlich Dirigierpartitur der Uraufführung und eventuell weiterer Aufführungen, Österreichische Nationalbibliothek, L17.IGMG.16, https://www.gustav-mahler.org/libraryid/9696 (30.6.2026), Dauerleihgabe der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, zahlreiche Revisionen Mahlers im Umfeld der von ihm dirigierten Aufführungen in Essen (27. Mai 1906), München (8. November 1906) und Wien (4. Januar 1907).

(vermeintlichen) Wagner'schen Verdopplungsgebot, sie verweigere sich als „dissoziierte" der Allgemeinheit eines identifizierbaren Klangstils und beginne, nicht mehr nur farblich-koloristisches Dekor, „konstruktive" Funktionen als musikalischer Sinnträger eigenen Rechts zu übernehmen.[12]

Anfänge dieses heute verbreiteten Bilds von Mahler, dem Fortschrittlichen, lassen sich auf die 1920er/1930er-Jahre datieren und verdanken sich erkennbar den Hörerfahrungen mit der Neuen Musik.[13] Klang- und Klangfarbentechniken vor allem der Schönberg-Schule, zur Zeit Mahlers noch kaum in Ansätzen realisiert (Schönbergs Idee der „Klangfarbenmelodie" lehnte Mahler bekanntlich ab[14]), machen seine Musik historisch rückwirkend zu ihrem Vorboten. Die irritierende Gleichzeitigkeit gegensätzlicher Ausprägungen des Klangempfindens kann in dieser Perspektive allerdings nur als Nebeneinander von Zukunftsweisendem und bereits Veraltendem erscheinen. Der orchestrale Monumentalismus von Werken wie der Sechsten (1903–1907) und der Achten Symphonie (1906–1910) bleibt dem „al fresco"[15] der ebenfalls zum Monumentalen tendierenden Zweiten (1888–1895) ja durchaus treu und reibt sich, wie ein unbewältigter Überhang aus dem 19. Jahrhundert, mit jenem ‚neuen Weg', den Mahler exakt zur Jahrhundertwende mit der klassizistischen Vierten Symphonie (1899–1900) und dem ‚Liederjahr' 1901 eingeschlagen haben soll.

In eine ganz andere Perspektive rückt die Problematik von Mahlers Klang bei Kurt Blaukopf in dessen These, klanglich sei Mahlers Musik erst Jahrzehnte nach Mahlers Tod „durch die Stereoschallplatte" erlöst worden.[16] Zukunftsweisend erscheint nun, in den 1960er-Jahren, nicht die Dissoziation der Farbe, sondern wie Mahler mit der raumklanglichen Disposition seiner Musik und der instrumentalen „Klangregie" seiner Schreibweise antizipiert habe, was im elektronischen Zeitalter die Aufgabe von Toningenieuren und Tonmeistern sein wird: die maximal präzise Abmischung und Modellierung des musikalischen Klangbilds. Der komponierende Kapellmeister als Toningenieur *avant la lettre* – auch dies ein Fall rückwirkender Geschichtlichkeit, nur eben nicht im Bereich der musikalischen Konstruktion, sondern in dem ihrer klanglichen Fassade. Für Blaukopf stützt sich Mahlers instrumentales Denken dabei nun gerade nicht auf einen musikalischen Fortschrittswillen, sondern einerseits auf die Erfahrungen mit dem nuancenreichen Bayreuther Wagner-Klang, andererseits auf das bei Interpreten wie Mahler allmählich aufkommende Bewusstsein für historische Klangstile, die – heute Wagner, morgen Mozart oder Bach – ihre je spezifische Aufführungspraxis erfordern. All dies ließ sich unter den kontingenten Aufführungsbedingungen zu Mahlers Lebzeiten kaum

12 Adorno, *Mahler*, 263, sowie Theodor W. Adorno, „Funktion der Farbe in der Musik (1966)", in: *Darmstadt-Dokumente I* (Musik-Konzepte, Sonderband), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik 1999, 262–329: 288.

13 Einschlägig ist die ausführliche und differenzierte Diskussion in Egon Wellesz, *Die neue Instrumentation*, Berlin: Hesse 1928, Bd. 1, 17–21, Bd. 2, 18–59. Siehe auch Egon Wellesz, „Mahlers Instrumentation", *Anbruch* 12 (1930), H. 3, 106–110. Paul Bekker hört Mahlers Orchester noch anders und assoziiert Mahlers Klang mit Vorstellungen naturhafter oder kosmischer Ganzheit. Paul Bekker, *Gustav Mahlers Symphonien*, Berlin: Schuster & Loeffler 1921, 28–29.

14 AME-3⁴, 215.

15 NBL-2, 201.

16 Vgl. Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, Wien: Molden 1969, 299–305 (die These eines ehemaligen Redakteurs von HiFi-Magazinen, die man 50 Jahre Aufnahmegeschichte später vielleicht etwas vorsichtiger formulieren würde).

befriedigend verwirklichen und musste daher teilweise mit instrumentalklanglichen Mitteln kompensiert werden.

Die zwei in ihrer teleologischen Argumentation verwandten, inhaltlich aber unverbunden wirkenden Sichtweisen auf Mahlers Klang haben bei aller Zeitgebundenheit beide ihre Berechtigung. In ihrer Unverbundenheit zeigen sie, dass das Problem des Klangs für Mahler ein mehrdimensionales künstlerisches Problem war. Allgemein gesprochen bestand es darin, für eine möglichst adäquate Relation von realem Klang und musikalisch intendiertem Sinn zu sorgen, und zwar sowohl kompositorisch als auch performativ.

Die Gefahr einer Diskrepanz von Klang und Sinn besteht grundsätzlich, weil der Sinn von Musik stets mehr und weniger ist als der empirische, akustisch messbare und berechenbare Klang. Mehr insofern, als es sich beim Klang von Musik auch um das nach mechanischen Kriterien (Kräfte, Schwingungsgesetze) analysierbare und so gesehen ‚sinnfreie' physikalische Phänomen Schall handelt; weniger, weil stets nur ein Teilbereich des akustischen Phänomens als musikalischer Sinnträger relevant wird, weil das musikalische Ohr hochgradig präzise, aber stark selektiv hört. Klang, ihr wichtigstes Medium, begleitet Musik insofern immer auch als ihr Anderes, ein Anderes, dem es an Sinn mangelt, ein Anderes, das sich als Zuviel an Materialität gleichzeitig der Kontrolle widersetzt.

Dass bereits dem Notentext von Mahlers Symphonien seiner Intention nach ein starker Drang zu klanglicher Perfektion inhärent ist, hängt mit dem wachsenden Bedürfnis nach Kontrolle jenes Anderen zusammen. Für den anhaltenden Erfolg der Symphonien ist dieser Wille zur klanglichen Perfektion sicher kein ganz unwesentlicher Faktor. Nicht nur zu ihrem Vorteil bieten sie sich heute als Gradmesser für die Leistungsfähigkeit von Spitzenorchestern und hochauflösender Audiotechnologie an.

Die klangliche Makellosigkeit, die man als Hörer aktueller Aufführungen und Aufnahmen nur bewundern kann, lässt sich mit Blick auf die Differenz von Klang und Sinn nun zumindest prinzipiell von dem unterscheiden, worum es musikalisch geht, dem, was Mahlers Musik in welcher Perfektion auch immer ‚zu sagen hat'. Es wird in diesem Kapitel unter anderem darum gehen, warum Komposition und Instrumentation bei Mahler wieder stärker auseinandertreten als es dem Stand der Orchestration nach Wagner eigentlich entspricht, warum gerade der Klang bei Mahler ein hohes Maß an Kontingenz aufweist und sich ungeachtet des Strebens nach Perfektion durch eine grundsätzliche Offenheit für alternative Lösungen[17] – Versionen, Fassungen, textinterne Varianten – auszeichnet. Ein musikimmanenter Grund dafür scheint zu sein, dass sich Mahlers musikalisches Denken mit seinen ‚naiven' Themen, den wie herbeizitiert wirkenden musikalischen Idiomen zwischen Natur, Dorf und Großstadt, zwischen Oper, Salon, Café oder Exerzierplatz, die es verarbeitet, dem beschriebenen Drang nach Perfektion geradezu widersetzt. Für Adorno war eine Musik, die Unvollkommenes stilistisch und ihrem Ethos entsprechend gelten ließ, „mit dem Begriff des Niveaus […] unvereinbar".[18] Wie passt dies aber mit dem Streben nach klanglicher Perfektion zusammen? Wohl nur so, dass die berühmte Mahler'sche Ironie, das Groteske, die Inklusion von Kitsch und Trivialmusik ihren spezifischen ästhetischen Sinn überhaupt erst dadurch erhalten, dass sich auch das

17 Wellesz spricht allgemein von der „Relativität des Klanges" in der zeitgenössischen Instrumentation. *Die neue Instrumentation*, Bd. 1, 23.

18 Adorno, *Mahler*, 168.

musikalisch Unvollkommene im Gewand klanglicher Makellosigkeit artikuliert. Die spezifische Brechung des Mahler'schen Klangs resultiert so gesehen daraus, dass sich die ontologische Differenz von Klang und Sinn in der Musik im Inneren des Klangs als ‚Musik über Musik' wiederholt. Dabei scheint es um mehr zu gehen als um eine klangästhetische Verklärung oder Adelung des Gewöhnlichen. Erst die technische Perfektion seiner orchestralen Schreibweise verschafft Mahler jene Grade von Freiheit, dies es ihm erlauben, den Zwang eines bindenden Stils abzustreifen und so auch in formaler Hinsicht neue Wege zu gehen. Gleichzeitig scheint Mahlers Musik vom Bemühen getrieben zu sein, diesen ontologischen Spalt zu schließen, die Differenz von Klang und Sinn wenigstens für Augenblicke in einer musikalisch höheren Form ganzheitlich erfüllten Klangs aufzuheben. Dies macht die Positivität seiner Musik, Mahlers Optimismus selbst in Werken wie der Sechsten Symphonie und den *Kindertotenliedern* aus, deren Semantik so offensichtlich ins Dunkle tendiert.

2. Philologie des Unbeständigen: Klang und musikalische Struktur

Wie sehr Mahler noch als erfolgreicher Komponist auf immer neuen Wegen nach dem richtigen Klang suchte, suchen musste, lässt sich zunächst philologisch nachvollziehen: Seine Sechste Symphonie hatte er im Sommer 1903 in Maiernigg begonnen, wo sie, wie eingangs beschrieben, ein Jahr später im Partiturentwurf abgeschlossen wurde. In den handschriftlichen und gedruckten Quellen bis zur letzten von Mahler geleiteten Aufführung Anfang 1907 kann man erkennen, wie sich anfangs lediglich in Grundzügen fixierte Klangvorstellungen im Denken des Komponisten nach und nach konkretisieren und fortwährend verändern. Ein sehr frühes der werkgenetisch greifbaren Stadien zeigt ein in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrter Particellentwurf eines Abschnitts vom Ende der Exposition des ersten Satzes (**ABB. 2**).[19]

Formal entspricht der Verlauf exakt den Takten 93 bis 122 der späteren Partitur. Strukturell hält die Particellnotation das tragende harmonische und thematisch-motivische Gerüst der Musik fest, hier die Kombination des Seitensatzthemas (des sogenannten „Alma"-Themas) mit dem marschartigen Nebengedanken der zweiten Themengruppe. Die Particellnotation ist in zweifachem Sinne abstrakt: abstrakt als Kurzschrift für einen eigentlich intendierten Notentext, der in der ausgearbeiteten Partitur 24 Notensysteme benötigen wird; abstrakt aber auch, weil Mahler im Sommer 1903 nicht alle Einzelheiten der späteren Partitur im Kopf gehabt haben kann, weil Mittelstimmen und nahezu alle Details der Instrumentation fehlen. Bleistifteintragungen lassen einen weiteren Arbeitsgang erkennen, in dem Ideen für Mittelstimmen, aber auch Instrumentationsideen wie die triolische Begleitfigur in Takt 115 angedeutet sind. In Tinte finden sich zudem Instrumentenangaben wie Trompete/Posaune, Celli, kleine Trommel. Die Komposition rechnet, wie man sieht, von Beginn an zumindest implizit mit spezifischen Möglichkeiten des Orchesterklangs.

19 Eine wohl frühere Skizze zum Choralthema des ersten Satzes (Ziffer 33) zeigt eine in der Morgan Library New York erhaltene Quelle (GMW46a-Sk2). Vgl. https://www.themorgan.org/music/manuscript/115216 (30.6.2026).

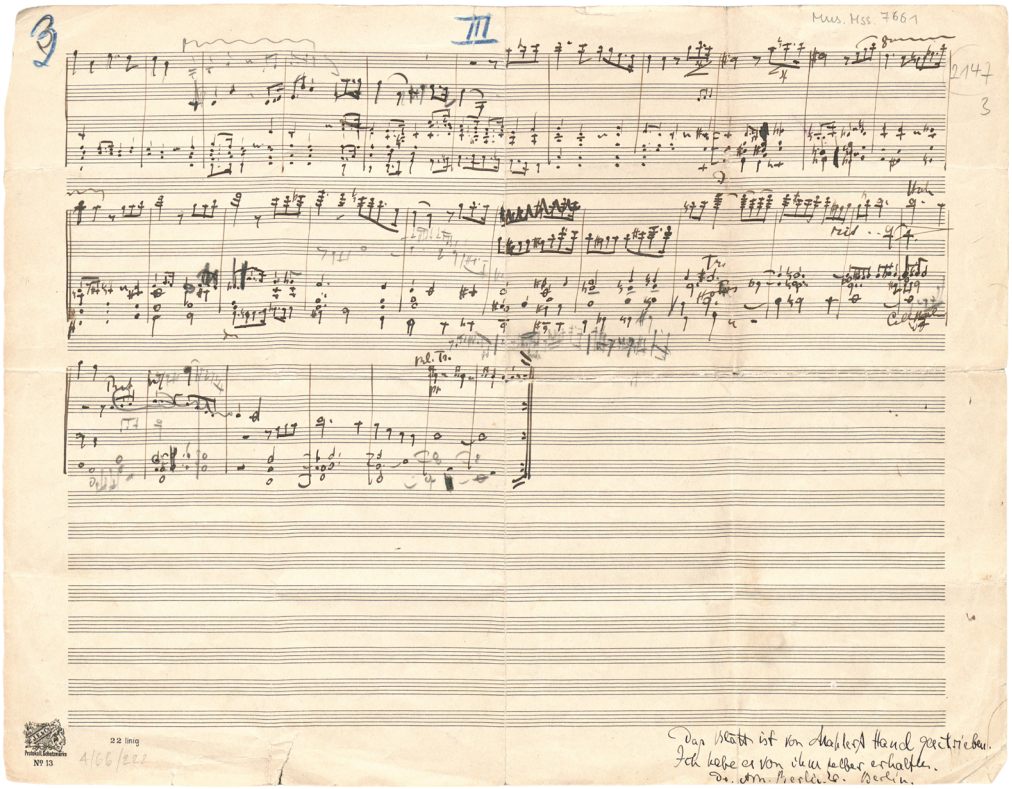


ABBILDUNG 2: Mahler, Entwurf in Particellnotation zum ersten Satz der Sechsten Symphonie (GMW46a-E1) [Sommer 1903?], Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 7661, https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00066076 (30.6.2026).

Das Autograph (**ABB. 3**), heute im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde, war ein Produkt der Wintermonate, in denen Mahler wie immer vor allem als Dirigent und Operndirektor gefragt war und die kompositorisch kreative Tätigkeit in den Hintergrund trat.

Auch im Autograph zeigen sich gleichwohl noch deutliche Spuren kompositorischer Arbeit (Streichungen oder Rasuren, Korrekturen, Überarbeitungen mit violetter Tinte), und dies nach dem instrumentationstechnisch bereits weitgehend vollständig ausgearbeiteten Partiturentwurf, den man sich als – mittlerweile verlorengegangenes – Bindeglied zwischen ersten Skizzen, Particellentwürfen wie dem zuvor diskutierten und der Reinschrift hinzudenken muss. Wichtige Details wie der imitierende Trompeteneinsatz in Takt 99 – für den Höreindruck ein entscheidendes strukturelles Element – wurden, wie es scheint, erst im späten Stadium der autographen Reinschrift hinzugefügt.

ABBILDUNG 4 zeigt dieselbe Passage in dem werkgenetisch auf das Autograph folgenden Stadium der Stichvorlage.



ABBILDUNG 3: Mahler, Symphonie Nr. 6, i, T. 96–102, Autograph, 1904/05, Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, XIII.35830 A 314, 20, mit freundlicher Genehmigung.

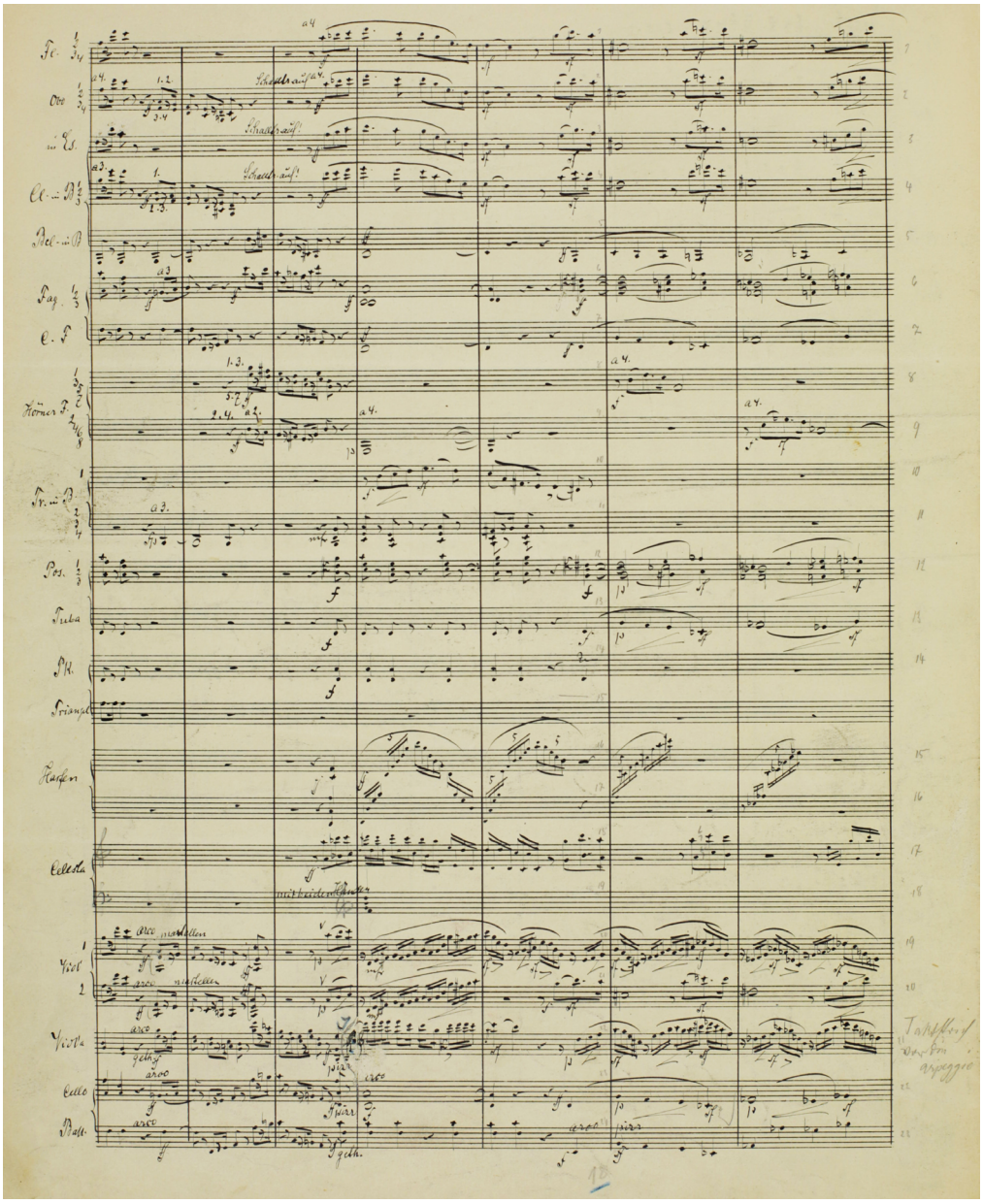


ABBILDUNG 4: Mahler, Symphonie Nr. 6, i, T. 96–102, Stichvorlage (GMW46-StV), Abschrift des Autographs durch den Kopisten Emil Zöphel mit handschriftlichen Eintragungen Mahlers, 1905, Österreichische Nationalbibliothek, L17.IGMG.15, https://www.gustav-mahler.org/libraryid/9695 (30.6.2026), Dauerleihgabe der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, 14

Der Vergleich der beiden Partiturhandschriften miteinander und beider mit dem Particell-entwurf zeigt, was Instrumentation für den Komponisten Mahler technisch-handwerklich bedeutete. In Spielanweisungen wie „Sch.[alltrichter] auf!" deutet sich zudem an, wie bei ihm bereits vor den Proben Komposition, Instrumentation und imaginierte Aufführungssituation konzeptuell eng ineinandergreifen. Der Gerüstsatz verteilt sich in den Takten 99 bis 106 der Partitur primär auf die hohen Holzbläser, die die Melodie des „Alma"-Themas in starker Verdopplung und mit offenem Schalltrichter spielen, sowie auf den Blechbläsersatz (Trompeten, Posaunen, Tuba) plus Pauke, die das Marschthema darunter weiterlaufen lassen. Der spezifisch schillernde Charakter des („vielbeschimpften"[20]) Themas an dieser Stelle resultiert aus im Particell nicht notierten Zusatzstimmen der Harfe sowie aus der in Sechzehntelfigurationen geführten hohen Streicher. Mit ihnen erweitert sich der Gesamtklang um ein Moment von „Texturklang", eines sich unterhalb der musikalischen Form entfaltenden gleichförmigen ‚Rauschens' der klanglichen ‚Oberfläche'. Zu ihm tragen als charakteristische Klangqualität die Figurationen der (mehrfach besetzten) Celesta bei, eines Instruments, das Mahler erst 1903 im Zuge der Wiener Aufführung von Gustave Charpentiers *Louise* kennengelernt hatte.[21] In den letzten Takten der *Kindertotenlieder* wird Mahler sie ein Jahr später auf ganz andere Weise einsetzen. Daneben fehlen im Particell (und im Partiturentwurf?) noch die genannten imitierenden Einwürfe der Solotrompete und der Hörner, ein kontrapunktisches Element des Tonsatzes, das als solches im Orchestersatz aber auch eine klangliche Funktion erfüllt, ihn auflockert, ohne ihm die Dichte des Tuttiklangs zu nehmen.

Im Vorfeld der Essener Uraufführung verhandelte Mahler sodann mit dem Leipziger Verlag C. F. Kahnt, der Anfang 1906 auf der Grundlage der Stichvorlage eine Partitur und Orchesterstimmen herstellte und zudem eine kleine Partitur herausbrachte. Die kleine Partitur ist bis heute erhältlich und entsprechend verbreitet[22], ihr Notentext war allerdings bereits im Moment der Uraufführung veraltet, denn Mahler nahm in den Proben der von ihm geleiteten Aufführungen weitere umfangreiche Änderungen vor, die sich in den Bürstenabzügen, die Mahler als Dirigierpartitur verwendete, als Eintragungen mit rotem und blauem Buntstift finden, zum Teil auch als Einklebungen neu geschriebener Takte, wie in **ABBILDUNG 5** zu sehen im Fall der Celesta-Stimme.[23]

Jede der 263 Seiten der Dirigierpartitur enthält zahlreiche solcher Eingriffe, rein quantitativ lässt sich ihr Ausmaß kaum darstellen. Aber nicht nur die Quantität, auch ihre Qualität überrascht bei einem routinierten Kapellmeister wie Mahler, der bereits fünf ähnlich groß besetzte Symphonien uraufgeführt hatte. Offensichtlich sind viele Detailentscheidungen für ihn erst im Moment der klanglichen Konkretion möglich bzw. erforderlich gewesen. Mahler hatte die Symphonie mit dem Wiener Hofopernorchester probeweise gespielt, musste sich in Essen, München und erneut in Wien aber nicht nur mit der Akustik verschiedener Säle arrangieren, sondern auch mit jeweils anderen und insgesamt vier unterschiedlichen Orchestern, in

20 Adorno, *Mahler*, 244.

21 HLG-E2[1], 587.

22 Kommerziell ist sie als Reprint bei Dover Publications und Open Source über mehrere Scans auf imslp.org verfügbar.

23 Vgl. zu den Revisionen der Sechsten bereits Peter Andraschke, „Gustav Mahlers Retuschen im Finale seiner 6. Symphonie", in: *Mahler-Interpretationen. Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, hg. von Rudolf Stephan, Mainz: Schott 1985, 63–80.



ABBILDUNG 5: Mahler, Symphonie Nr. 6, i, T. 96–100, Bürstenabzüge der Dirigierpartitur aus dem Besitz Mahlers (GMW46-BA), Österreichische Nationalbibliothek, L17.IGMG.16 (wie Abb. 1), 18.

Essen etwa mit jenem für das Tonkünstlerfest zusammengestellten Riesenorchester. Wichtige Instrumentationsentscheidungen – in **ABBILDUNG 5** etwa der Austausch der Triangel durch das Glockenspiel – wurden erst im Zuge der Proben vorgenommen; der genaue Einsatz der Celesta und ihre Hörbarkeit im großen Orchester scheint ein ungelöstes Problem gewesen zu sein.[24] Weitere Eingriffe (Ausweitung der Hauptstimme auf die zweiten Violinen, Streichung von Trompeten und Pauke) betreffen nicht die Textur, sondern die klangliche Darstellung des Gerüstsatzes; eine der seltenen Änderungen an der diastematischen Struktur stellt in **ABBILDUNG 5** die ursprüngliche Version des Particells wieder her. Mahler korrigiert – nur bei aufmerksamstem Hören zu registrieren – in Takt 100 die Töne e^1–f^1–g^1 in der zweiten Trompete zunächst innerhalb derselben Harmonie zu e^1–d^1–c^1 und überträgt sie im Zuge der Streichung dann der ersten Posaune.

Dass es auch bei den Revisionen nicht nur um Feinschliff (präelektronisches „sound editing"[25]) und um Kleinigkeiten ging, die tendenziell in den Bereich der Aufführungspraxis fallen, sondern um qualitativ durchaus signifikante kompositorische Eingriffe, mag ein zweites Beispiel verdeutlichen. **ABBILDUNG 6** zeigt wieder Mahlers Dirigierpartitur, **ABBILDUNG 7** zum Vergleich die nach der Uraufführung erschienene Erstausgabe der Dirigierpartitur, in der Mahlers handschriftliche Revisionen übernommen wurden, hier das Exemplar aus dem Besitz von Willem Mengelberg, in das Mahler selbst an anderer Stelle weitere kleinere Änderungen eingetragen hat.

Bei Ziffer 40 wandert die Hauptstimme im Prozess der Revision von den Violinen in die Trompete. Zwei Takte später entfallen die Hörner, deren Stimmen auf Violoncelli und Klarinetten verteilt werden, um dann in den letzten zwei Takten der Seite die Posaunen zu verdoppeln. Das Tremolo von Klarinetten und Oboen im Takt zuvor verschiebt sich um eine halbe Note. Warum? – Es wäre falsch, solche Eingriffe nur auf die Unvorhersehbarkeiten der orchestralen Praxis, auf Raumakustik, Besetzungsfragen usw. zu schieben. Sie dürften eher die unvermeidliche Begleiterscheinung einer Orchesterschreibweise sein, die nicht auf bewährte Routinen eines Stils zurückgreift, sondern in jedem Moment spezifisch, anders und häufig neuartig gestaltet ist. Man sieht schon in den sechs Takten des Beispiels, dass sich die Zusammenstellung der Instrumente und Farben sehr kleinteilig, in zweitaktigem Abstand ändert und dabei durchgehend in hohem Maße individualisiert ist.

Die Literatur hat diesen hohen Grad der Individualisierung immer wieder als ein wesentliches Charakteristikum von Mahlers Orchesterklang herausgestellt.[26] Aus eben diesem Grund

---

24 Auf S. 1 der Bürstenabzüge (vgl. Abb. 1) findet sich rechts neben dem System der Celesta die wieder gestrichene Eintragung „in F", Mahlers handschriftlicher Zusatz „mit Zuhilfenahme der linken Hand" (Verdopplung? Aufteilung?) lässt ebenso wie die unspezifische Angabe „mehrfach zu besetzen" den Ausführenden einen ziemlich großen Spielraum.

25 Vgl. Anna Ficarella, „The Revision of the Score in Mahler. The Quest for a Perfect ‚Sound Editing'", *Nachrichten zur Mahler-Forschung* H. 65 (2012), 5–23, Anna Ficarella, *Non guardare nei miei Lieder! Mahler compositore orchestratore interprete*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2020, Anna Ficarella, „Gustav Mahlers Schreibprozesse in den Revisionen seiner Partituren", in: *Musikalische Schreibszenen / Scenes of Musical Writing* (Theorie der musikalischen Schrift, Bd. 4), hg. von Federico Celestini und Sarah Lutz, Paderborn: Brill/Fink 2023, 149–177, https://doi.org/10.30965/9783846767146_007.

26 Schaefers, *Gustav Mahlers Instrumentation*, 3 (hier allgemein für den romantischen Orchestersatz), Adorno, *Mahler*, 198–200, Andraschke, „Gustav Mahlers Retuschen", 70, sowie, an Adorno anschließend, John Jacob Sheinbaum, *Timbre, Form, and Fin-de-Siècle Refractions in Mahler's Symphonies*, Dissertation, Cornell University, 2002, https://www.proquest.com/docview/304795233 (30.6.2026), und John Jacob Sheinbaum, „Adorno's Mahler and the Timbral Outsider", *Journal of the Royal Musical Association* 131 (2006), H. 1, 38–82. Vgl. ferner

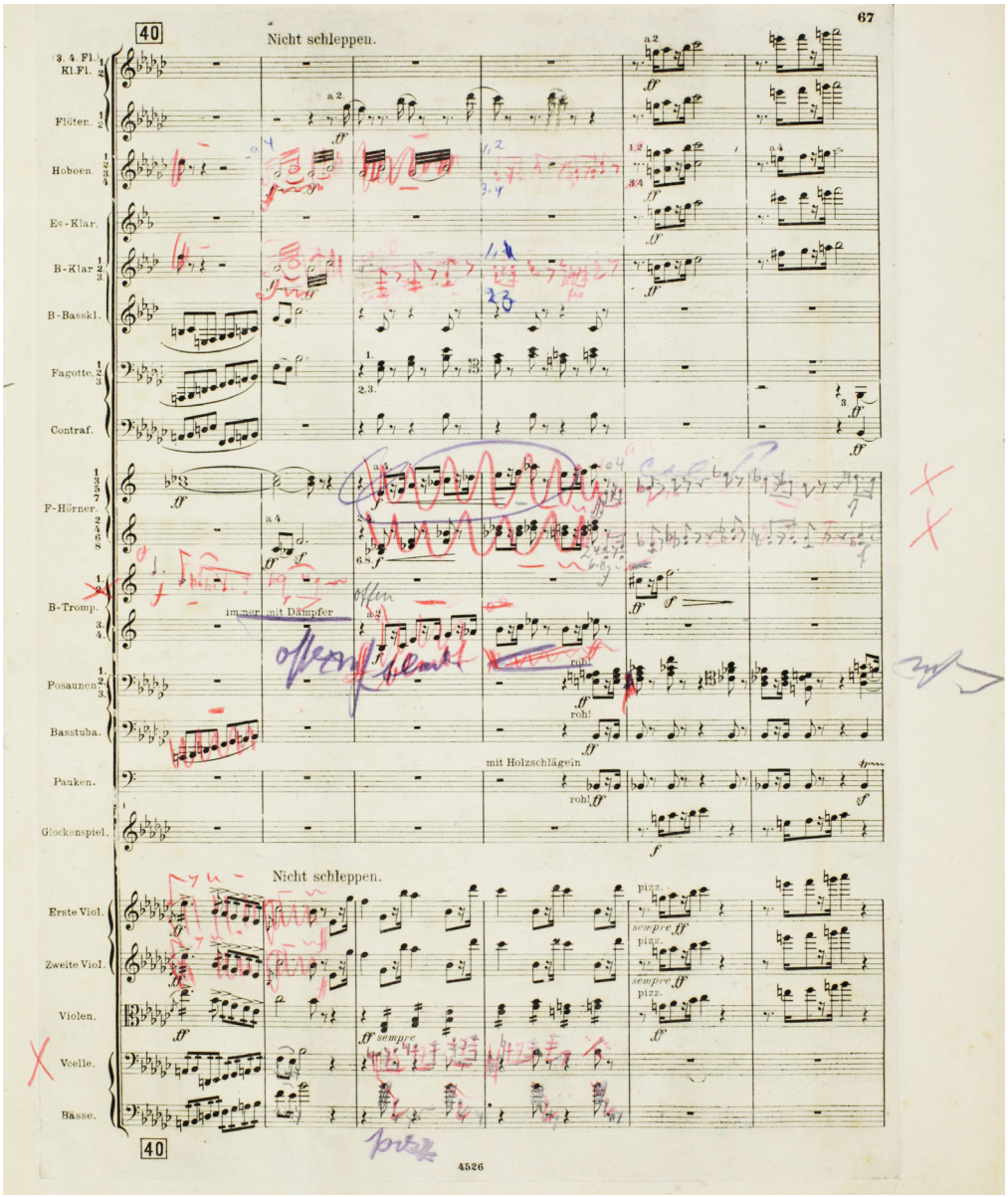


ABBILDUNG 6: Mahler, Symphonie Nr. 6, i, T. 417–422, Bürstenabzüge der Dirigierpartitur aus dem Besitz Gustav Mahlers (GMW46-BA), Österreichische Nationalbibliothek, L17.IGMG.16 (wie Abb. 1), 67.

sind generalisierende Aussagen über Mahlers Klang aber auch heikel, gerade in der Sechsten, deren Klangbild – nicht nur im besonders üppig orchestrierten „Alma-Thema" des ersten Satzes – ganz sicher kein Beispiel für eine Abkehr von der Klangtotale oder eine generelle Dissoziation der Klangfarben ist. Hier, in der Coda des ersten Satzes, breitet sich allerdings wieder eine auf die Durchführung zurückgehende größere klangfarbliche Unruhe und „Instabilität" aus.[27] Konkret führen die in **ABBILDUNG 6** sichtbaren Revisionen dazu, dass im aufgelockerten Tutti ein prägnanter Wechsel der jeweils führenden Farbgruppen zu hören ist: zunächst die Solotrompete statt der anfangs vorgesehenen Violinen vor einem Pedal zweier Hörner (das gleitend in die Mahler-typisch tremolierenden Oboen und Klarinetten ausfasert), dann die Violinen gegenüber einem rhythmisch versetzten Kontrapunkt verdoppelnder Trompeten, dann eine von Blech, Piccoloflöten und Glockenspiel dominierte Variante des Marschgedankens aus dem Seitensatz.

„Deutlichkeit" ist zweifellos ein zentrales Motiv der Revisionen. Auf eine Äußerung Mahlers in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner bezugnehmend, betonen die Beiträge zu Mahlers Instrumentation dieses Kriterium unisono.[28] Deutlichkeit aber wovon genau? Allgemein scheint es Mahler darum gegangen zu sein, einen zunächst vielfach zu dick instrumentierten, zu unspezifisch verdoppelten Orchesterklang wie ein Bildhauer durch Reduktion der Klangmasse und andere Farbverteilung auszudünnen, farbliche Kontraste aber zu erhöhen und gleichzeitig die einzelnen Orchestergruppen durch spezifischere Verdopplungen stärker miteinander zu verbinden, also keineswegs auf Verdopplungen ganz zu verzichten. In der schrittweisen, sich beständig korrigierenden Konkretion des Klangs träte der musikalische Sinn in seiner instrumentalen Materialität insofern allmählich hervor – so wie eine Skulptur Rodins auf dem Weg durch die verschiedenen Materialien, mit denen Rodin arbeitete.[29]

In Schönberg'scher Terminologie ließe sich beim Thema Deutlichkeit auch etwas anders und grundsätzlicher zwischen dem musikalischen „Gedanken" und seiner mehr oder weniger deutlichen „Darstellung" unterscheiden. Schönberg selbst hat in seiner Prager Rede darauf hingewiesen, dass die ausgedehnten Revisionen, die Mahler an seinen eigenen Partituren vornahm, so gut wie ausschließlich die Instrumentation im engeren Sinne betreffen, nie den musikalischen Satz und die Form.[30] Und tatsächlich hat Mahler nach Abschluss des Autographs der Sechsten in die diastematische Struktur (Tonhöhen und Tondauern) nicht mehr eingegriffen, und wenn, dann mit kaum merklichen Veränderungen wie der in Bezug auf **ABBILDUNG 5**

Altug Ünlü, *Gustav Mahlers Klangwelt. Studien zur Instrumentation*, Frankfurt a. M.: Lang 2006, 27–30, Peter Jost, „Mahlers Orchesterklang", in: MH, 114–126, und Jürgen Maehder, „Orchesterbehandlung und Klangfarbendisposition im Spätwerk Gustav Mahlers: *Das Lied von der Erde*", *Archiv für Musikwissenschaft* 70 (2013), H. 1, 31–65: 57.

27 Für eine inhaltsästhetische Interpretation des Satzes vgl. Sheinbaum, *Timbre, Form, and Fin-de-Siècle Refractions in Mahler's Symphonies*, 217–230.

28 NBL-2, 62, Erwin Stein, „Mahlers Instrumentations-Retuschen", *Pult und Taktstock* 4 (1927), 117–122, Wellesz, *Die neue Instrumentation*, Bd. 2, 48, Schaefers, *Gustav Mahlers Instrumentation*, 11 („eine[] fast krampfhafte Sucht nach Deutlichkeit des Auszudrückenden"), Adorno, *Mahler*, 262, Andraschke, „Gustav Mahlers Retuschen", 71, Jost, „Mahlers Orchesterklang", 116, und Ünlü, *Gustav Mahlers Klangwelt*, 3–13.

29 Für eine Analogie zum Bildhauer siehe Rainer Riehn, „Zu Mahlers instrumentalem Denken", in: *Gustav Mahler. Der unbekannte Bekannte* (Musik-Konzepte, Bd. 91), München: edition text + kritik 1996, 65–75: 65.

30 Mahler änderte „[…] nie etwas in der Form […], aber fortwährend an der Instrumentation", Arnold Schönberg, „Mahler", in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M.: Fischer 1976, 7–24: 17–18.

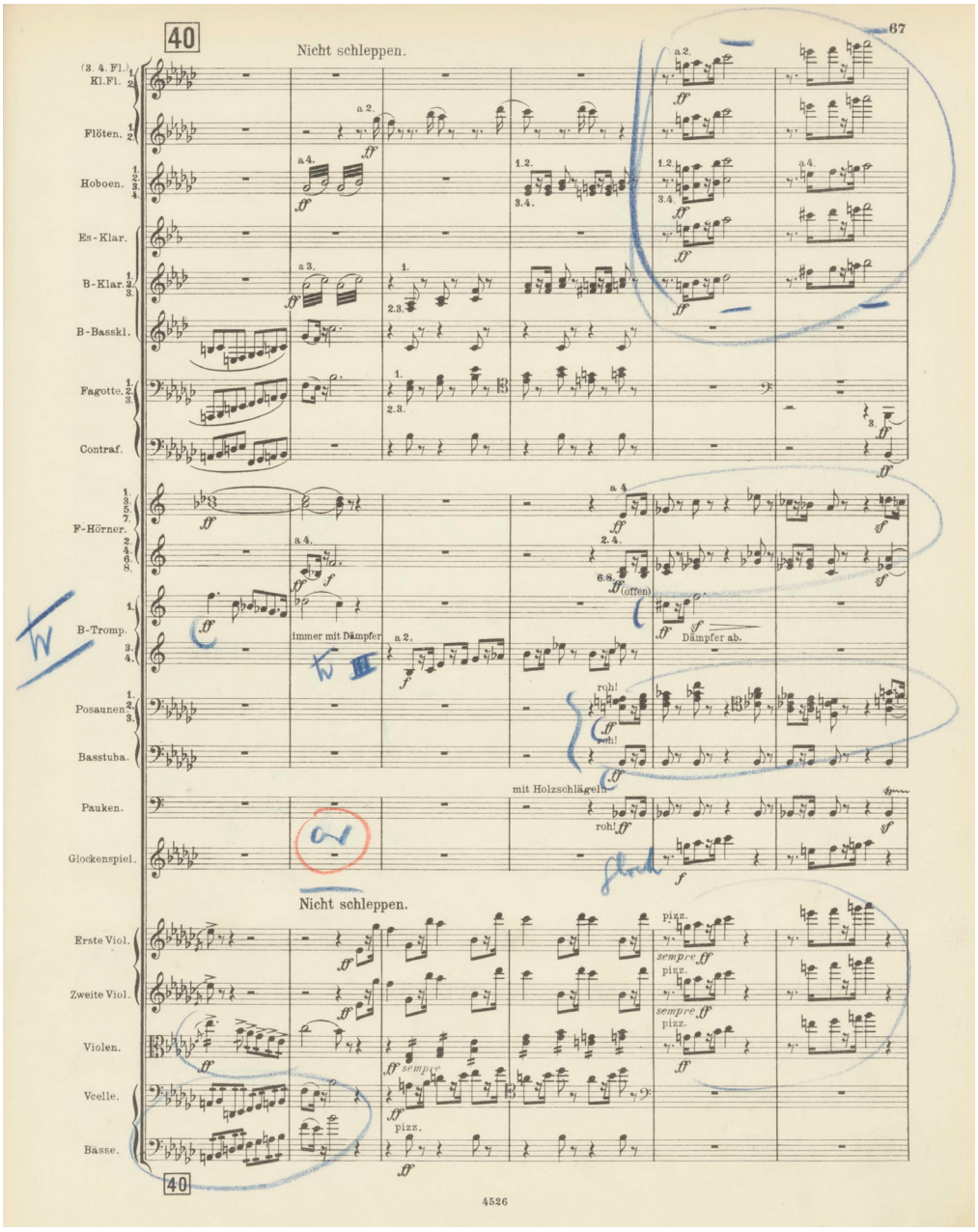


ABBILDUNG 7: Mahler, Symphonie Nr. 6, i, T. 417–422, Dirigierpartitur Willem Mengelberg (GMW46-DP-EA-Meng), Erstausgabe der Dirigierpartitur, Den Haag, Nederlands Muziek Instituut (NMI) – Bibliotheek en Archief, Mengelberg Stichting, https://proxy.archieven.nl/469/F81DF3C109BB49758E6DC6160EA4F9E0 (30.6.2026), 67.

diskutierten.[31] Diese konzeptuelle Trennung von diastematischer Struktur und Instrumentation hat bei Mahler sicher mit seiner doppelten Profession als Komponist und Interpret zu tun, nicht nur vor dem schaffenspragmatischen Hintergrund, dass ihm kompositorische Entwürfe bis zum Stadium des Partiturentwurfs nur während der kreativen Schübe der Sommerurlaube möglich waren. Für den ausführenden Musiker Mahler war die Instrumentation ein Bereich legitimer Eingriffe, von denen seine eigenen Werke nicht ausgenommen waren, wobei die Unterscheidung zwischen werkimmanenten „Varianten" (im Sinne Adornos) und werkgenetischen „Ad hoc Varianten" oder „Revisionsvarianten"[32] bzw. „Retuschen" grundsätzlich schwerfällt.

Ästhetisch wird eine konzeptuelle Trennung von Struktur und Instrumentation bei Schönberg und nach ihm bei Adorno gleichwohl zu einem Element der Instrumentationskritik.[33] Um die zugrunde liegenden Gedanken kurz zusammenzufassen: Die bloße Verklanglichung einer klangfarblich indifferenten ‚Form' gilt (1) instrumentationstheoretisch gemeinhin als vormodernes Prinzip, von dem sich bereits der ‚klassische' Orchestersatz mit seinem Prinzip der genuin instrumentalen Komposition gelöst hat. Der ‚romantische' Orchestersatz entdeckt dann (2) die Klangfarbe als eigenständiges musikalisches Ausdrucksmittel, der mit der emanzipierten Farbe um eine Dimension erweiterte Klang wird zum Medium musikalischer Formkonstruktion. Rückblickend konstatierte die Instrumentationskritik des frühen 20. Jahrhunderts allerdings (3) ein erneutes Auseinanderfallen von Form und Instrumentation, einen Rückfall in das vormoderne Stadium der Instrumentationsgeschichte wenn man möchte, allerdings unter umgekehrten Vorzeichen, wenn die Instrumentation in immer höheren Graden der Verfeinerung zum Selbstzweck tendierte und die musikalische Form verkümmerte. Schönbergs Idee einer ‚kritischen' Instrumentation zielte (4) deshalb auf etwas anderes: weder auf ein Zurück in die Vormoderne nach Art des Neoklassizismus (und der Alte-Musik-Bewegung) noch auf einen Verzicht auf die emanzipierte Klangfarbe, sondern auf deren Verwendung in einem Sinne, die der integrierenden Formkonstruktion der Klassik entsprechen würde.

Mahlers konzeptionelle Trennung von Form und Instrumentation ist in diesem Zusammenhang ein ambivalenter Fall. Die beträchtliche Kontingenz seiner Instrumentation spricht, neben der arbeitsteiligen Schaffensweise, weder für Denken vom Instrument her im Sinne der Klassik noch für eine durchgehend konstruktive Funktion der Klangfarbe nach den Ideen des Schönberg-Kreises. Und doch hat Mahlers Klangfarbenbehandlung eine unverkennbar konstruktive Dimension. Deutlich erkennbar ist sie in Sätzen wie der „Rondo – Burleske" der Neunten Symphonie, wo ein extrem variabel gehandhabter polychromer (vielfarbiger) Orchestersatz aus einer im Tonsatz kaum mehr als dreistimmigen Polyphonie ein virtuell hochgradig vielstimmiges Orchester macht.[34] Klangfarbe funktioniert hier weder als Ornament noch als eigenständiger „Parameter", sondern fügt der Musik in Abhängigkeit von einer strukturell autonomen Form eine neue Dimension hinzu, die über bloße Verklanglichung

31 Die einzige Ausnahme ist eine Einlage von elf Takten im Finale.

32 Zur Terminologie vgl. https://beethovens-werkstatt.de/glossar (30.6.2026).

33 Vgl. Giselher Schubert, *Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den Gurreliedern, zu op. 5 und op. 8*, Baden-Baden: Koerner 1975.

34 Vgl. Tobias Janz, „Zur Funktion des Kontrapunkts in Mahlers Neunter Symphonie", in: *„Music is different" – isn't it? Bedeutungen und Bedingungen musikalischer Autonomie. Festschrift für Siegfried Oechsle zum 65. Geburtstag*, hg. von Kathrin Kirsch und Alexander Lotzow, Kassel: Bärenreiter 2021, 437–449: 440–443.

der Satzstruktur hinausgeht. Durchaus traditionell konzipierte musikalische Form wird klangfarblich sozusagen ‚gefaltet', perspektivisch gebrochen, ähnlich wie es der zeitgenössische Kubismus mit den Linien der dargestellten Körper tut. Genau dies passiert in Passagen wie der von **ABBILDUNG 6**: Auch hier entsteht durch permanenten Wechsel der Farbkonstellationen eine virtuelle Vielstimmigkeit, ohne dass die zugrunde liegende ‚Form' als solche entsprechend mehrschichtig sein müsste oder nach Art der „durchbrochenen Arbeit" bereits in sich thematisch zergliedert wäre.[35]

* * *

An den *Kindertotenliedern* lässt sich Ähnliches beobachten. Die Frage des Orchesterklangs stellt sich hier freilich anders, und das kleine Orchester machte Mahler auch nicht die Schwierigkeiten, die er mit der übergroßen Besetzung hatte. Umfangreiche Revisionen am Orchestersatz, die es auch bei Mahlers Liedern durchaus gab[36], sind im Falle der *Kindertotenlieder* nicht bekannt.[37]

Bei der Bearbeitung von Liedern für unterschiedliche Besetzungen spielen (Mahlers eingangs zitierter Brief an Strauss deutet es an) nicht nur künstlerische, sondern auch ökonomische Gründe eine Rolle. Als „bürgerliches Möbel" (Max Weber) war das Klavier kein Instrument neben anderen, sondern ein ubiquitäres Reproduktionsmedium, mit dem sich vor dem Zeitalter der technischen Reproduktionsmedien virtuell jede Art von Musik wiedergeben ließ. Orchestermusik wurde, in allen Abstufungen spieltechnischer Schwierigkeitsgrade, auch zu Mahlers Zeit noch in einem erheblichen Ausmaß im Medium des Klavierklangs rezipiert[38], originale Klaviermusik für kammermusikalische und orchestrale Besetzungen eingerichtet, originale Orchestermusik am Klavier konzipiert. Klavierklang und Orchesterklang sind unabhängige Medien der Artikulation musikalischer Ideen, besitzen performativ, kompositorisch und ästhetisch in der Musik des 19. Jahrhunderts aber auch schwer zu benennende Affinitäten.

Die Literatur zu den *Kindertotenliedern* hebt übereinstimmend vor allem deren kontrapunktisch-linearen Charakter und die Bedeutung der (vokalen wie instrumentalen) Einzelstimme hervor.[39] Man hat dies als Zeichen einer kompositorischen Neuausrichtung Mahlers

35 Das Verfahren ließ sich eben darum gut auf die Instrumentation vorklassischer Musik übertragen, so in Schönbergs Orchestration von Bachs Es-Dur-Orgelpräludium (1928) oder in Anton Weberns Instrumentation des sechsstimmigen Ricercars aus dem *Musikalischen Opfer* (1935).

36 Vgl. die Bürstenabzüge der mit der Sechsten idiomatisch eng verwandten *Revelge*, Österreichische Nationalbibliothek, L17.IGMG.51, https://www.gustav-mahler.org/libraryid/9715 (30.6.2026).

37 In der Neuen Kritischen Gesamtausgabe liegen bislang weder die Klavier- noch die Orchesterfassung vor. Bereits hinsichtlich des Quellenkorpus und der Chronologie bedarf die Kritische Gesamtausgabe von 1979 der Revision. Vgl. Berthold Over, „Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n. Die autographe Reinschrift der Nr. 1 von Gustav Mahlers *Kindertotenlieder* (Klavierfassung) kommt ans Licht", *Archiv für Musikwissenschaft* 74 (2017), H. 1, 40–51. Moniert wurde am Textstand der Kritischen Gesamtausgabe, dass abweichende Lesarten der Fassungen hier nach dem Prinzip der Vollständigkeit zu einem so nie intendierten „Metatext" zusammengeführt wurden. Vgl. Friedrich Geiger, „Lyrik und Orchester in Mahlers Liedern nach Rückert", in: *„Lyrik aus erster Hand". Mahler und Rückert*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Erich Wolfgang Partsch und Ivana Rentsch, Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, 115–138: 118–120.

38 Alexander Zemlinsky fertigte einen ebenfalls im Frühjahr 1906 bei Kahnt erschienenen vierhändigen Klavierauszug der Sechsten Symphonie an.

39 Schaefers bringt das erste Lied irritierenderweise als Beispiel für den „homophonen" Instrumentationstypus, was hier aber vor allem die „Homochromie" (Gleichfarbigkeit) einheitlicher Farbgruppen meint, die einander nach dem Prinzip des Gruppenkontrasts ablösen. Schaefers, *Gustav Mahlers Instrumentation*, 22–23. Zum Text-

im Umfeld der Fünften Symphonie und als musikhistorische Vorwegnahme eines mehr linearen Stils[40], daneben aber auch inhaltlich als besonderen Fall von Mahlers Konzeption musikalisch-narrativer Polyphonie interpretiert.[41] Beides bedeutet Distanz gegenüber einem eher harmonisch und akkordisch konzipierten konventionellen Klaviersatz, Distanz aber auch zum „pedalisierten" Orchesterklang der Ära Wagner–Strauss. Am ehesten noch vom Klavier her empfunden und instrumentengerecht gestaltet ist das zweite der *Kindertotenlieder*, in geringerem Maße das vierte. Vor allem die Lieder 1 und 3 entwickeln jenen karg-linearen, oft basslosen spröden Klangstil, der die Wahrnehmung der Lieder im Ganzen geprägt hat. Das letzte Lied des Zyklus ist, zumindest in seinem Anfangsteil, deutlich orchestral konzipiert, eigentlich der einzige Abschnitt des Zyklus, der sein (reduziertes) Orchester als Tutti einsetzt. Insgesamt fällt auf, dass Mahler die nach einer Unterbrechung von zwei Sommern 1904 komponierten beiden Lieder 2 und 5 wieder stärker instrumentenidiomatisch konzipiert und auf diese Weise den einmal gesetzten neutraleren „Kammermusikton" der Lieder wenn nicht verlassen, so doch erweitert hat. Für das Verhältnis von Orchesterklang und Klavierklang sind gerade diese zuletzt komponierten Lieder aufschlussreich, denn Idiomatisches erfordert bei Besetzungswechseln stets irgendeine Form der ‚Übersetzung'.

ABBILDUNG 8 zeigt eine Passage des zweiten Lieds in deutlich idiomatischem Klaviersatz: die instrumental führende Melodiestimme liegt durchgehend im Sopran, wird im *forte* durch Oktavgriffe verstärkt, akkordisch unterfüttert und von gebrochenen bzw. arpeggierten Harmonien der linken Hand getragen.

Der Orchestersatz der Takte 31 und 32 („dorthin, dorthin …") zieht seine Konsequenzen aus den klangästhetischen Unterschieden von Klavier und Orchester (**ABB. 9A**): Flöten und Oboe oktavieren die in der Klavierfassung bereits oktavierten Melodielinien (hier die der ersten Violinen und Bratschen); die dem Klavier verwandte Harfe übernimmt die gebrochene Begleitung. Seine eigentümliche Kontur erhält der Klang jedoch erst mit der Ausinstrumentierung dessen, was beim Klavier das Pedal leistet. Klarinette und Horn kreuzen als den Klang bindende Farben zwischen den Melodielagen unterschiedlicher Stimmen, Fagott und tiefe Streicher realisieren den Bass als *Pizzicato*-Impuls und liegender Klang, die unscharfe Verdopplung der Harfentöne in doppelt so langsamen *pizzicati* der Celli gibt dem Gesamtklang ein Moment von Unschärfe.

Während Mahler an dieser Stelle erkennbar klangliche Äquivalente für Klavier und Orchester sucht, sind die zwei voneinander abweichenden Lösungen der Takte 48 bis 51 desselben Lieds ein Beispiel für die Selbständigkeit der Fassungen, denn hier liegen nicht nur klangliche, sondern im engeren Sinne kompositorische Varianten vor. Während die Klavierfassung sich auf das beschriebene Begleitmodell beschränkt, setzt in der Orchesterfassung die in Achteln gebrochene Begleitfigur aus, um der Soloflöte eine in der Klavierfassung nicht vorhandene Beantwortung der vorangegangenen Phrase der Singstimme („doch ist uns das vom Schicksal abgeschlagen") zu ermöglichen (**ABB. 9B**).

bezug der Instrumentation in den *Kindertotenliedern* siehe Geiger, „Lyrik und Orchester in Mahlers Liedern nach Rückert".

40 Vgl., die Diskussion zusammenfassend, Julian Johnson, *Mahler's Voices. Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, New York: Oxford University Press 2009, 27.

41 Ebd., 71–83.

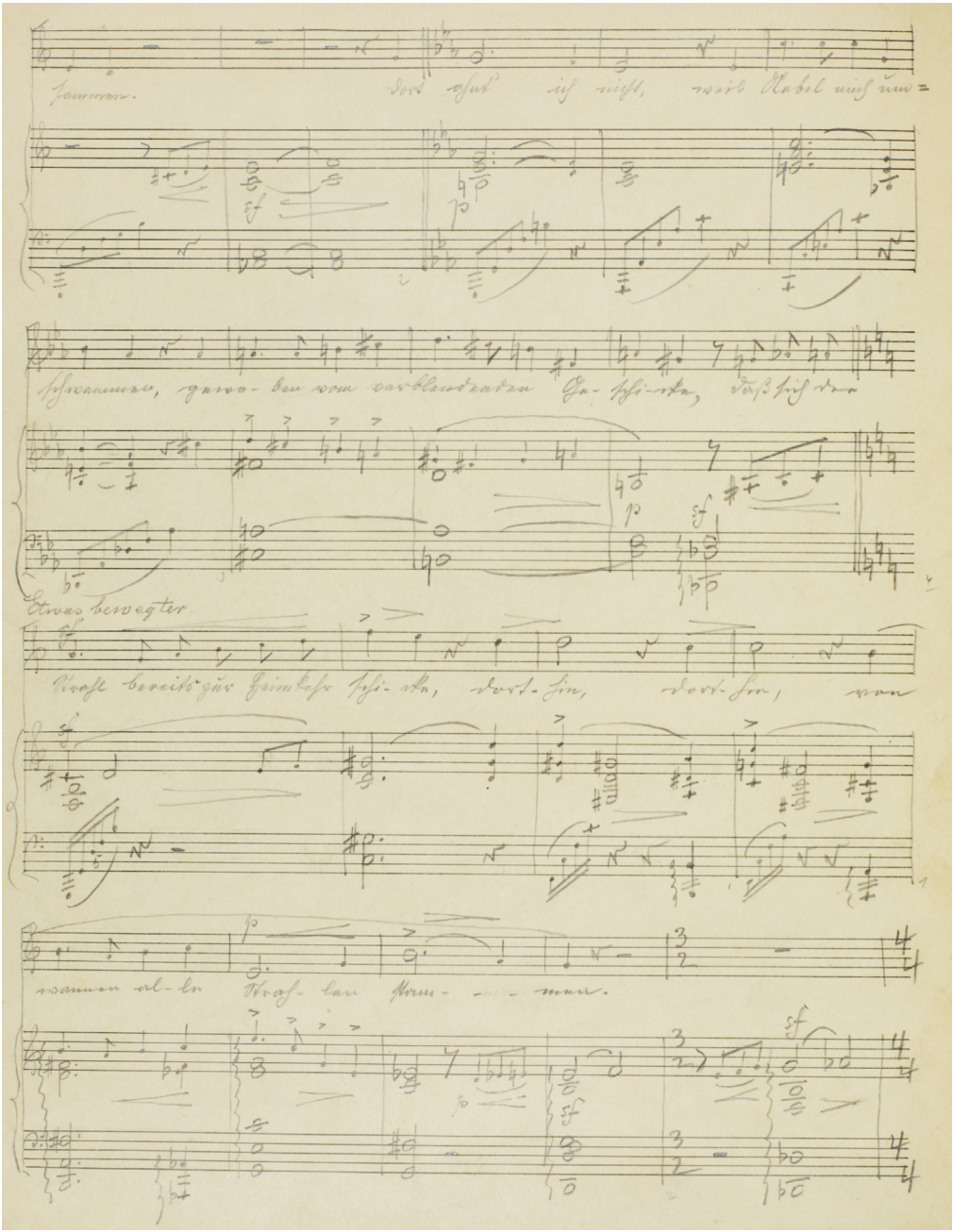


ABBILDUNG 8: Mahler, „Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen" (*Kindertotenlieder*, Nr. 2), Stichvorlage der Klavierfassung, Kopistenabschrift des Autographs (unbekannter Kopist), 1905, Österreichische Nationalbibliothek, L17.IGMG.23, https://www.gustav-mahler.org/libraryid/9703 (30.6.2026), Dauerleihgabe der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, T. 19–37.

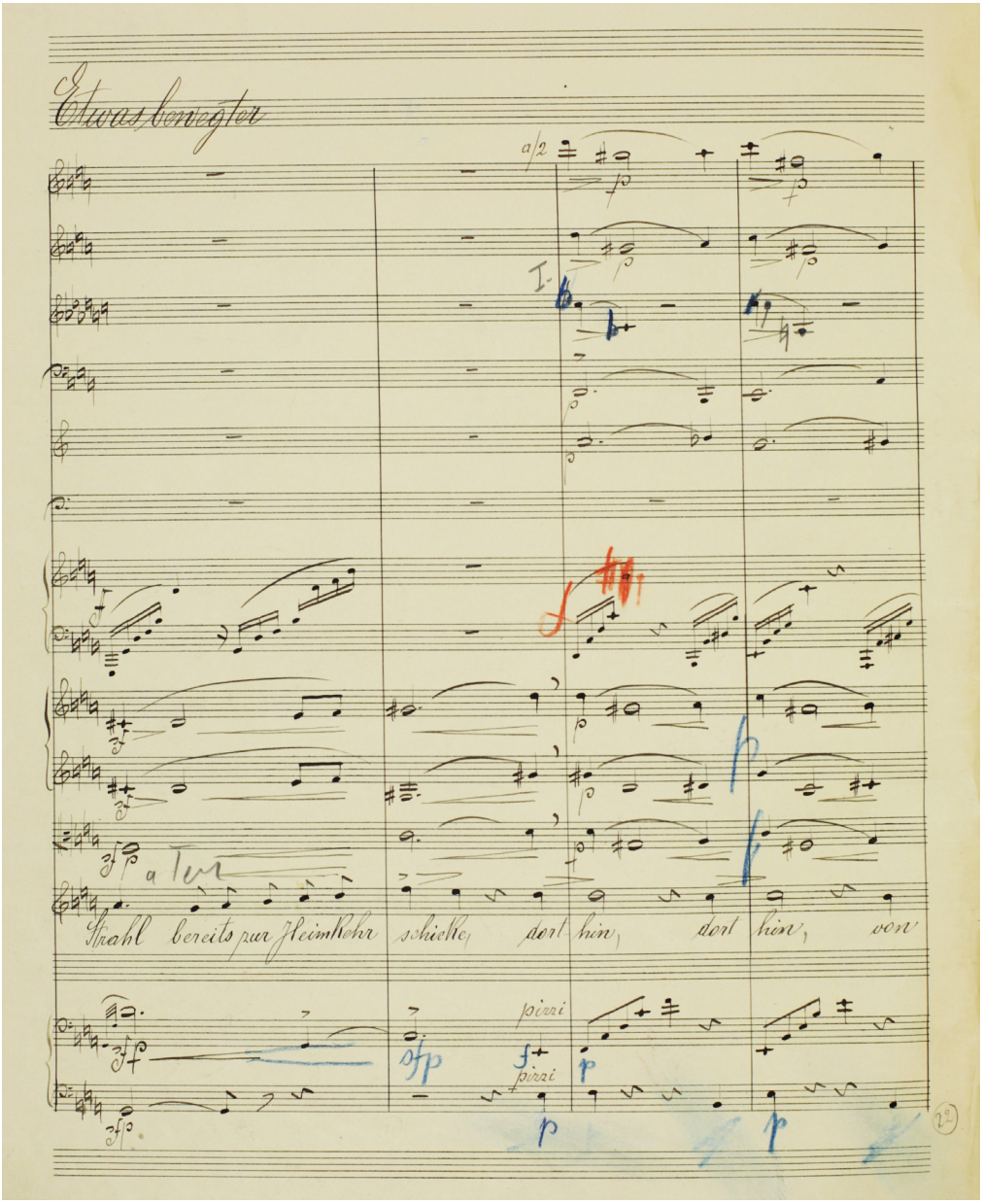


ABBILDUNG 9A: Mahler, „Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen" (*Kindertotenlieder*, Nr. 2), Stichvorlage der Orchesterfassung, Abschrift des Autographs durch den Kopisten Joseph Strohs mit handschriftlichen Eintragungen Mahlers, 1905, Österreichische Nationalbibliothek, L17.IGMG.22, https://www.gustav-mahler.org/libraryid/9702 (30.6.2026), Dauerleihgabe der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, T. 29–32.

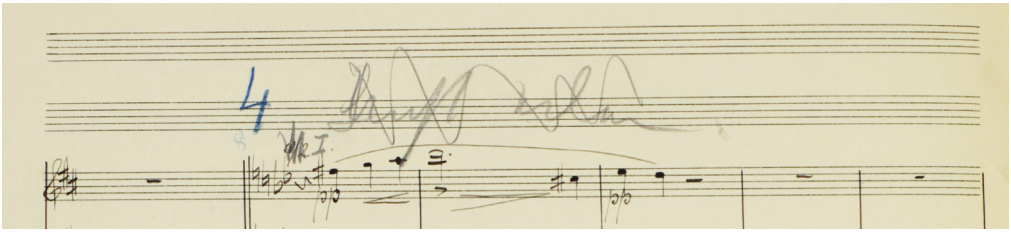


ABBILDUNG 9B: „Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen", Stichvorlage der Orchesterfassung mit Eintragungen Mahlers, Österreichische Nationalbibliothek, L17.IGMG.22 (wie Abb. 9a), T. 48–50, Flöten.

Wie auch immer man die berührende und eigentümlich redende Flötenstimme dieses besonderen Moments inhaltlich interpretieren möchte (in ihr hallt die Todesahnung nach, die das Subjekt des Gedichts – der Vater – im Blick der noch lebenden Kinder gespürt haben will), ist sie rein technisch ein Beleg dafür, wie ein größer und vielstimmiger besetztes Ensemble offenbar auch seine Gravitation auf das kompositorische Formgefühl ausüben kann: Anders als in der ‚kubistischen' Formfaltung durch Farbwechsel in der Stelle aus der Sechsten Symphonie verlangen mehr Instrumentalstimmen hier in gewissem Sinne mehr und andere Musik.

3. Zur *longue durée* des Orchesterklangs: Klang und Gattungsgeschichte

Die Grenzen einer Philologie des musikalischen Klangs ergeben sich aus der rein quantitativen Unerschöpflichkeit potenziell interessanter Details. Sie ergeben sich grundsätzlich aber auch aus der Schwierigkeit, philologisch über das Faktische des konkret Notierten hinauszudenken, weshalb ein philologisch-formanalytischer Zugang der Ergänzung durch hermeneutische, interpretierende Ansätze bedarf.

Der Fokus soll hier, zunächst wiederum für die Symphonie, auf den geschichtlichen Ermöglichungsbedingungen der Komposition liegen, auf den historischen Gegenkräften, die den Spielraum dessen einschränkten, was für Mahler klanglich und entsprechend kompositionstechnisch machbar war. Das Orchester ist in dieser Perspektive nicht einfach die Palette der Klänge und Klangfarben, aus denen sich die Textur des Orchesterklangs zusammensetzt, sondern ein Zusammenhang von Traditionen und praktischem Wissen, eine komplexe soziale Institution und Weise des gemeinsamen Musizierens[42], in der sich neue Möglichkeiten musikalischen Sinns bewähren müssen.

In Mahlers Symphonien als späten Exemplaren einer mehr als ein Jahrhundert existierenden musikalischen Gattung hat die Geschichte dieser Gattung zwangsläufig starke Spuren

42 Vgl. den klassischen, an Maurice Halbwachs anschließenden Aufsatz von Alfred Schütz, „Gemeinsam musizieren", in: *Schriften zur Musik* (Werkausgabe, Bd. 7), hg. von Gerd Sebald und Andreas Georg Stascheit, München: UVK 2016, 149–169.

hinterlassen. Klang- und sozialgeschichtlich liegen die Anfänge der Symphonie im Alternieren von solistischen und chorisch geführten Instrumenten des *concerto grosso* des 18. Jahrhunderts, von „concertino" und „ripieno". In den Symphonien Haydns weicht die Opposition von Einzelinstrument und Kollektiv einer differenzierteren Behandlung, die einerseits das Tutti durch Integration der Einzelstimmen – vor allem der Bläser – transformiert und die andererseits das konzertierende Moment in den solistischen Passagen zugunsten neuer Techniken wie der bereits genannten durchbrochenen Arbeit zurücknimmt. Man hat in dieser Transformation eine Parallele zur Entwicklung der Gesellschaft gesehen, von der vormodernen Gesellschaft und ihren ständischen Hierarchien zur sich ausdifferenzierenden, individualistischen „commercial society" der Moderne.[43] Klanggeschichtlich vergrößert sich zwischen Haydn und Mahler die Orchesterbesetzung kontinuierlich, was eine erneute Funktionsänderung des Tutti, der klanglichen Totale des Orchesters nach sich zieht. Was im *concerto grosso* der nachgeordneten Bestätigung und Rahmung dessen diente, was die Solisten zu sagen hatten, wird nun – spätestens bei Anton Bruckner – zum Hauptzweck, zu einem nicht mehr nur affirmierenden, sondern in seiner Monumentalität bereits an sich affirmativen Klang, gegenüber dem sich das Einzelne nur schwer behaupten kann.

Bekanntlich gerät auch die ‚kleine' Gattung des Lieds im späten 19. Jahrhundert in den Sog dieser Entwicklung.[44] Die faktisch (durch Singstimmen) oder idiomatisch (durch Liedmelodik) vorgenommene Integration des Lieds in die nach-Beethoven'sche Symphonie hat Konsequenzen für beide Gattungen. Klavierlieder tendieren zum quasi-symphonischen Klang, der Symphonie erschließen sich, auch unter dem Einfluss der vokalen und orchestralen Entwicklungen der Oper, umgekehrt neue Dimensionen von Individualität und Subjektivität, die sich der beschriebenen Tendenz zur Totale widersetzen. Die Analogie zwischen dem Orchester als Gesellschaft im Kleinen und der sich allmählich in die moderne Massengesellschaft verwandelnden bürgerlichen Gesellschaft liegt auch hier nahe.

Konstitutiv für die Symphonie, von ihren Anfängen bis zu Mahler, ist die Kopplung orchestraler Klangtypen an die Funktionen der musikalischen Form. Symphonische Form beschränkt sich nicht auf die Arbeit mit Themen und den Entwurf harmonischer Großdispositionen. Zur eigentlich symphonischen Form wird sie erst durch den Wechsel instrumentalklanglich differenzierter Formteile. Symphonische Themen sind klanglich, durch die Art ihrer Instrumentation individualisiert, und auch die zeitliche Dynamik der symphonischen Form resultiert aus klanglicher Differenzierung, indem themensetzende, entwickelnde, bestätigende oder auflösende Teile mit unterschiedlichen Graden klanglicher Stabilität und Dichte einander ablösen.

Ein makroanalytischer Vergleich der jeweils ersten Sätze der sechsten Symphonien von Bruckner (1879–1881) und Mahler ist vor diesem Hintergrund instruktiv.[45] Er zeigt zwei

43 Jacques Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis: University of Minneapolis Press ¹²2014, 66, und Emily I. Dolan, *The Orchestral Revolution. Haydn and the Technologies of Timbre*, Cambridge: Cambridge University Press 2013, 160.

44 Hermann Danuser, „Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze", *Die Musikforschung* 30 (1977), H. 4, 425–452, und Elisabeth Schmierer, *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers*, Kassel: Bärenreiter 1991.

45 Für ausführliche neuere Gesamtinterpretationen von Mahlers Sechster Symphonie vgl. Arne Stollberg, *Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München: edition text + kritik 2014, Seth Monahan, *Mahler's Symphonic Sonatas*, New York: Oxford University

unterschiedliche Ansätze orchestraler Komposition, vermittelt aber auch einen Eindruck von der Norm, von der sich vor allem Mahlers Symphonien abhoben. Bruckners Exposition lässt die für seine Symphonien typische Themenbehandlung erkennen: erst suchend leise, dann dieselbe Musik affirmierend laut im Tutti, und zwar sowohl im ersten Thema als auch in der kontrastierenden Gesangsperiode, dem zweiten Thema.[46] Bruckners (gattungsgeschichtlich neues) drittes Thema geht als typisches „Unisono-Thema" hingegen vom Tuttiklang aus, der hier, am Ende der Exposition, nicht nur die Vielzahl unterschiedlicher Stimmen virtuell zu einer einzelnen zusammenzwingt, sondern dies unvermittelt mit hoher Klangenergie und entsprechender Lautheit geschehen lässt.

Mahlers erster Satz, mit seiner ‚kopflastigen', auf eine deformierte, instabile Reprise und deren ‚Rettung' in einer triumphierenden Coda hin ausgerichteten Formanlage, ist aufs Ganze genommen wesentlich häufiger und länger laut als der Bruckners.[47] Wirklich leise wird die Musik bei Mahler nur im Nachgang lauter Passagen, quasi decrescendo, und insgesamt nur an drei Stellen: der sogenannten Herdenglockenepisode in der Durchführung, die sich mit ihrer unvorhersehbar öffnenden alpinen Klangwelt als idyllische Parenthese, als exterritorialer Formteil deuten lässt; dann jeweils im Umfeld der die Formdynamik entscheidenden harmonischen Formziele, der „essential expositional closure" (EEC) bzw. „essential structural closure" (ESC) der *Sonata Theory* (T. 114–121, T. 364–373); schließlich kurz im deutlich auf Bruckner anspielenden Choralthema (T. 61–76, T. 336–347), das, konträr zum Bruckner'schen Choral, hier ein harmonisch instabiles, unsicheres, wenn auch seiner Formfunktion widersprechend gerade nicht modulierendes Überleitungsthema ist.[48]

Hört man die Symphoniesätze nacheinander, meint man zu verstehen, was beim Autor der eingangs zitierten Kritik den Eindruck klanglicher Hypertrophie auslöste: Die ganze erste Themengruppe wird, bei starker klanglicher Individualisierung aller ihrer Segmente, von Beginn an von der Klangtotale des durchgehend *fortissimo* spielenden Orchesters beherrscht. Ein massives Unisono-Tutti – bei Bruckner erst am Ende der Exposition als dramatische Zuspitzung eingesetzt – ist bei Mahler bereits nach 24 Takten zu hören. Wenn die symphonische Norm den lustvoll genossenen, triumphierenden ‚Lärm' konventionell als Formziel einsetzt, das durch Kampf, Arbeit und Mühen im Getümmel der musikalischen Themen und Motive errungen werden muss, dann werden Hörer:innen hier mit dem Gegenteil konfrontiert. Der symphonische Lärm präsentiert sich von Beginn an in voller Präsenz, und seine temporäre Abwesenheit in den beschriebenen Formepisoden beziehungsweise im Ausklang der großformalen Bögen nimmt genau dadurch einen anderen Charakter an: mehr Ausweichen, Entlastung oder Aufatmen nach überfordernder Anstrengung.

Press 2015, Karol Berger, *Mahler's Symphonic World. Music for the Age of Uncertainty*, Chicago: Chicago University Press 2025, und Adrian Alban, *Mahlers Sechste Symphonie als Kritik der symphonischen Gewalt*, Dissertation, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart 2025.

46 Die „tutti affirmation" ist als Element der „transition" ein Erbe des klassischen Stils und gehört zu dessen materialen Formkategorien. Vgl. James Hepokoski und Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press 2006, 95, 101, 113–114.

47 Zur Form von Mahlers Satz vgl. die ausführliche Analyse in Monahan, *Mahler's Symphonic Sonatas*, 93–138. Die unterschiedlichen Lautheitsgrade lassen sich empirisch mithilfe von Pegelvergleichen ähnlich produzierter Tonträger heute ohne größeren Aufwand bestätigen. Vgl. hierzu Tobias Janz, „Crafting Orchestral Sound around 1900. Writing Music and Listening to Music in Mahler's Sixth Symphony", *Sound Studies* 11 (2025), H. 2, 234–254: 246–249, https://doi.org/10.1080/20551940.2025.2539008.

48 Monahan, *Mahler's Symphonic Sonatas*, 112.

Mikroanalytisch lässt sich dies am Gebrauch des Beckens vertiefen, dessen das Klangspektrum abdeckendes Geräusch zwar an sehr vielen Stellen in den Revisionen getilgt wurde, gleich in den ersten 50 Takten aber immerhin noch zwei Mal erklingt, jeweils als Zielpunkt großer jubilierender Formgesten. Gerechtfertigt ist der Einsatz des – musikalisch schwer zu integrierenden – kulminierenden Beckenschlags bei Mahler nur bei entsprechender formaler Vorbereitung und bei ausreichend Formzeit zum Ausklingen. Ganz so wie bei Bruckner, der ihn in den langsamen Sätzen der Siebten und Achten Symphonie bekanntlich für den Effekt singulärer ‚Entladung' sehr lange angestauter Energie reservierte (und nicht einfach als Farbkomponente eines heterogenen Idioms wie etwa im Triumphmarsch der *Aida*). Auch Mahler lässt dem zweiten Beckenschlag diese Zeit für eine auskomponierte Zerfallsphase, die mit dem explosionsartigen Impuls des Beckens als formalem Kulminationspunkt einsetzt (Halbschluss am Ende des Hauptsatzes, T. 47 und 326) und sich dann in Richtung tiefere Register auflöst; es handelt sich hier einerseits um eine gängige Art, einen Halbschluss formal ausfedern zu lassen, die man ähnlich schon bei Mozart findet (Kopfsatz des Streichquartetts d-Moll KV 421), andererseits um eine Art *musique spectrale* avant la lettre, die mit Mitteln der Orchestrierung ein singuläres Klangereignis – den komplexen Beckenschlag und seinen Nachhall – auskomponiert. Sein jeweils formlogisch gerechtfertigter Einsatz exakt am Ende der ersten Themengruppe, seine Vorwegnahme in Takt 29 und auch die Wiederholung der gesamten Exposition führen zu dem merkwürdigen Eindruck eines weder exzeptionellen noch ‚außermusikalisch' legitimierten Geräuschs. Die Sonatenform selbst beginnt gleichsam zu marschieren, anstatt lediglich mit Marschmusik gefüllt zu werden.[49]

Den instabilen kurzen Überleitungschoral überträgt Mahler beim ersten Erklingen einem konventionell gesetzten Holzbläserchor, um ihn in der instabilen Reprise in hastig doppeltem Tempo mit Celesta-Akkorden und *pizzicati* zu überblenden und ihn klanglich so in die Nähe des (in der Reprise formal verkümmerten) Seitensatzthemas zu rücken. Eingeleitet wird er jeweils durch das akkordische Dur-Moll-Motto der Symphonie. Dessen seinerseits außergewöhnliche Instrumentation – eine Art „Cross-Fading" (vor Erfindung des Mischpults, das Blaukopfs These der Antizipation des Tonstudios mit instrumentalen Mitteln bestätigt) zwischen zwei Instrumentengruppen, das einen gleitenden Übergang zwischen Klangfarben erlaubt – gehört wie die ‚Klangfarbenmelodie' der Hörner im Scherzo der Fünften Symphonie (T. 270–278) zu den häufiger diskutierten Instrumentationseinfällen Mahlers.[50] Der Effekt einer unmerklichen Klangmodulation scheint, wie die Überblendung im Filmschnitt, auf seine Weise die Idee eines Durchgangs zwischen narratologisch getrennten Dimensionen der musikalischen Zeit zu symbolisieren, die die Symphonie auf vielfache Art durchspielt.[51]

49 Für die Rigidität, die das Formschema erhält, spricht umgekehrt die Tatsache, dass die Hauptkadenzen (EEC, später entsprechend ESC) ohne jeden klangfarblichen Widerstand, d. h. ohne jene „diskontinuierliche Orchestration" gesetzt sind, die John Sheinbaum als typisch für Mahlers Kadenzen erkannt hat. Vgl. John J. Sheinbaum, „The Artifice of the ‚Natural'. Mahler's Orchestration at Cadences", *Journal of Musicological Research* 24 (2005), H. 2, 91–121.

50 Vgl. Sheinbaum, *Timbre, Form, and Fin-de-Siècle Refractions in Mahler's Symphonies*, 1–4.

51 Für den Gedanken der narrativ getrennten Zeitebenen siehe die Interpretation von Siegfried Oechsle, „Liedcharaktere und historische Rekursivität. Perspektiven der Mahler-Analyse am Beispiel des Andante der *Sechsten Symphonie*", in: *Gustav Mahler und das Lied*. Referate des Bonner Symposions 2001, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Frankfurt a. M.: Lang 2003, 145–169.

Vera Micznik hat hinsichtlich des von ihr konstatierten hohen Grads der „narrativity" von Mahlers Musik auf die Bedeutung der „sekundären Parameter" (Klangfarbe, Artikulation) hingewiesen.[52] Ein Schlüssel zum Verständnis des Orchesterklangs bei Mahler dürfte darin liegen, dass Mahler solche unterschiedlichen Grade der Narrativität (im Sinne Miczniks), durchaus in Einklang mit der Gattungskonvention, auch zur formalen Binnendifferenzierung nutzt. Nur wenige Andeutungen dazu: Im Finale steht die theatralisch anmutende, tendenziell leise und raumklanglich konzipierte merkwürdige Klangfarbenwelt der zyklisch wiederkehrenden Einleitungsritornelle in Kontrast zu der (trotz der zwei Hammerschläge) klanglich weit konventionelleren, kompakteren und überwiegend lauten[53] symphonischen Welt des in sie eingebetteten Sonatensatzes. Das Scherzo lässt das ebenfalls wiederum von den sekundären Parametern getragene Groteske seiner Marschcharaktere der durch die Taktarten stolpernden Welt von Gestern der Trios begegnen, die zumindest anfangs auch instrumentalklanglich „altväterisch", vorklassisch daherkommt.[54] Das Andante schließt in seinen klanglichen Mitteln an die Abgeschiedenheit der Herdenglockenepisode an. Anders als in den Binnensätzen der Fünften und Siebten Symphonie gibt es in diesem emphatisch lyrischen Andante jedoch keinen wirklichen Abschied vom lauten, großen Tuttiklang. Der Unterschied zu den vielen lärmenden, geräuschhaften Passagen der Symphonie ist keiner der Lautstärke, sondern der Klangqualität. Auf dem Tuttihöhepunkt (T. 173 bis zum Schluss) entfaltet sich die Musik des Andante breit in einer Form der erfüllten musikalischen Präsenz, wobei sich der Ausdrucksgegensatz der beiden Liedthemen in eine höhere Synthese auflöst.[55] Es ist nahezu die einzige Stelle der Symphonie, wo der Orchestersatz ungebrochen der Konvention des symphonischen Tuttimischklangs mit Unisonoverdopplung der Melodielinien und breitem Hörnerpedal entspricht.

Die Ungebrochenheit des Tons auf dem Höhepunkt des Andante verbindet die Symphonie mit dem Tonfall der *Kindertotenlieder*. Davon abgesehen stehen diese aber, wie eingangs erörtert, in größtmöglichem Kontrast zur Klangwelt der Sechsten. Während in der Symphonie insgesamt der Tuttiklang vorherrscht, geht dieser den Liedern mit Ausnahme der Wettermusik des finalen Lieds ab, für die Mahler das reduzierte Orchester ein einziges Mal um Piccoloflöte, Kontrafagott und Tam-tam sowie zur vierfachen Hörnerbesetzung (weiter ohne sonstige Blechbläser) vergrößert.[56] Gegenüber den klanglich expansiveren *Wunderhorn*-Liedern zeichnen sich Mahlers mittlere Lieder insgesamt durch eine Tendenz zur Reduktion oder Konzentration aus, die klangliche Individualisierung auf andere Weise ermöglicht als die großbesetzte Symphonie. Die narrative Vielstimmigkeit und Buntheit der *Wunderhorn*-Texte weicht einer Lyrik, die emphatisch Ich sagt – ungeachtet der in den *Kindertotenliedern* implizit

52 Vera Micznik, „Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler", *Journal of the Royal Musical Association* 126 (2001), H. 2, 193–249.

53 Eine Ausnahme ist das Seitensatzthema, vor allem in der Reprise (T. 575–585), das hier mit seiner solistischen Instrumentation an eine Wiederaufnahme der Herdenglockenepisode anschließt, deren Klangfarbenarrangement die Einleitung zunächst auf extreme Weise eingedunkelt hatte („tiefes Glockengeläute" statt Herdenglocken, Solo-Tuba statt Solo-Horn usw.).

54 Federico Celestini, *Die Unordnung der Dinge. Das Groteske in der Wiener Moderne (1885–1914)*, Stuttgart: Steiner 2006, 94–100.

55 Oechsle, „Liedcharaktere und historische Rekursivität", 162–164.

56 Ein generelles Verschwinden des Tutti konstatiert Jürgen Maehder am Orchestersatz des *Lied von der Erde*. Maehder, „Orchesterbehandlung und Klangfarbendisposition im Spätwerk Gustav Mahlers", 54.

anwesenden Geisterstimmen der toten Kinder. Die Faktur der Musik orientiert sich stärker an der einen führenden Singstimme und deren Melodie, die die Instrumente sparsam umkleiden und umspielen.[57] Ironie und Gebrochenheit weichen der Erkundung existenzieller Extreme in einer radikal subjektiven Erfahrungsperspektive, der die äußerst sensible musikalische Klangbehandlung entspricht.

Allein Motivik und Harmonik lassen erkennen, dass die Symphonie und die Lieder demselben musikalischen Vorstellungsraum angehören. Harmonisch durch die Klammer d-Moll/D-Dur um die Binnenregion c-Moll/Es-Dur herum geschlossen, vollzieht sich in der Folge der fünf Lieder eine Transformation. Die Binnenregion c-Moll/Es-Dur führt vom Liederzyklus untergründig (Adorno) zur Symphonie, wo man sie in der Herdenglockenepisode, im Andante und am Beginn des Finales findet, während D-Dur auch in der Symphonie für eine wenn auch nur temporäre, marginal bleibende Wendung ins Positive steht.[58] Harmonisch nimmt die Transformation in den *Kindertotenliedern* den umgekehrten Weg der Symphonie. Während in deren Motto auf Dur stets Moll folgt (und Ersteres am Ende verdrängt), lichtet sich die Musik in den Liedern insgesamt nach Dur hin auf: von c-Moll nach Es-Dur in den mittleren drei, von d-Moll nach D-Dur in den rahmenden zwei.

Musikalisch entspricht der inhaltlichen Bewegung hin zu Trost und Akzeptanz eine Entwicklung von geringstimmiger Polyphonie und Klagegesten zum abschließenden Wiegenlied. Klanglich entspricht ihr eine Bewegung vom homochromen Klangregister der Oboe-Englischhorn-Fagott-Gruppe zu dem der Flöten-Klarinetten-Horngruppe. An die Stelle der Harfe tritt im Wiegenlied die Celesta. Besonders subtil zeigt sich die Transformation am Glöckchenklang, jedenfalls dann, wenn man Mahlers Instrumentationsbezeichnung wörtlich nimmt: im ersten Lied ein Glockenspiel, im fünften Lied an analoger Stelle ein musikalisch schwerer einzubindendes, dafür semantisch ‚sprechenderes' Glöckchen, mit einem Flageolettton der Celli sowie der verdoppelnden Piccoloflöte in eine Art Leuchtkranz gefasst.[59]

Eine derartig fein ausgehörte Individualisierung von Einzelklängen ist auf dem Klavier schwer zu realisieren, in der Orchesterfassung hingegen bereits kompositorisch deutlich ausgeprägt.[60] Die Pauke etwa hat bis zum (zweiten) Tutti des fünften Lieds (T. 67) überhaupt nur einen einzigen, wenn auch hier klanglich bedeutsamen Ton zu spielen (Nr. 2, T. 39–40). Die starke Individualisierung des Klangs hängt mit dem Sujet und der ihm inhärenten Idee der Transformation zusammen, ist also inhaltlich erklärbar, geht jedoch nicht in der Semantik der Lieder auf. Instrumentationstechnisch ist das Orchester der *Kindertotenlieder* kein Klangkörper mehr (wie es das Orchester einer Haydn-Symphonie oder Bach-Kantate war), sondern ein Reservoir von Möglichkeiten. Klanggeschichtlich löst sich die Einheit des Orchesterklangs, die in der gleichzeitig entstandenen Symphonie bei allen Brechungen als mächtige Totalität in voller Präsenz erscheint, hier zunehmend in klangliche Elementarteilchen auf – die singuläre Pauke, das unerwartete Auftreten der Celesta, das beschriebene geisterhafte Echo der Soloflöte oder das einsam leuchtende Glöckchen.

57 Johnson, *Mahler's Voices*, 72–83.

58 So als Tonart des zweiten Trios im Scherzo (T. 273–354) sowie des heiteren Seitensatzes im Finale (T. 191–228).

59 Zur Semantik von Tam-tam und Glöckchen vgl. das Kapitel von Karol Berger in diesem Band.

60 Der Grund dafür, warum der Orchesterfassung meist der ästhetische Primat gegenüber der Klavierfassung zugesprochen wird. Vgl. Schmierer, *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers*, 255–268.

4. Moderne und Subjektivität: Klang und Gegenwart

Wie angedeutet legen es solche Beobachtungen nahe, im Orchesterklang nicht nur das musikalische, sondern auch das soziologische und sozialhistorische Phänomen zu sehen. Argumente dafür finden sich bei Georg Simmel, dessen Modernebegriff eine starke ästhetische Komponente besitzt und dessen kultursoziologische Beobachtungen bereits verschiedentlich auf Mahlers Klang bezogen worden sind.[61]

Für die Orientierung an Simmel (1858–1918) spricht zunächst die Generationsgenossenschaft mit Mahler. Dass sich der Begriff der „Hypertrophie" – in der frühen Rezeption der Sechsten wie gesehen ein pauschalisierend negatives Werturteil – bei Simmel in dessen 1903, dem Jahr der Komposition der Symphonie, entstandenem Aufsatz „Die Großstädte und das Geistesleben"[62] an prominenter Stelle findet, ist kaum ein Zufall. Liest man bei Simmel nach, dann drängt sich allerdings mehr als nur der Gedanke auf, dass der Klang von Mahlers Musik eben auch eine musikalische Resonanz konkreter großstädtischer Hörerfahrungen der Moderne um 1900 ist, so unbestreitbar der wahrnehmungssoziologische Zusammenhang sein dürfte. Simmel sieht die Überfülle kontingenter Bilder und Eindrücke, die den großstädtischen Menschen bedrängen, ihn überfordern und deren Übermacht er sich nur mit einem Panzer aus Blasiertheit und sozialer Kälte erwehren könne. Die allesdurchdringende Kraft der monetären Ökonomie halte die in die Dissoziation getriebene Gesellschaft zusammen, gleichzeitig ist eben sie eine der Ursachen der sozialen Desintegration. Der Aufsatz von 1903 fügt einen weiteren sozialpsychologischen Gedanken hinzu. „Die tiefsten Probleme des modernen Lebens quellen aus dem Anspruch des Individuums, die Selbständigkeit und Eigenart seines Denkens gegen die Übermacht der Gesellschaft, des geschichtlich Ererbten, der äußerlichen Kultur und Technik des Lebens zu bewahren", heißt es zu Beginn.[63] Simmel ist, was die Chancen solcher Bewahrung betrifft, Pessimist. Die „Tragödie der Kultur", von der Simmel an anderer Stelle spricht[64], besteht für ihn darin, dass der Einzelne der überfordernden „äußerlichen Kultur" letztlich ohnmächtig gegenübersteht. „Äußerliche Kultur", das ist der objektive Geist im Hegel'schen Sinne, also alles, was die Gesellschaft überhaupt an Kultur hervorbringt, ob Theaterstücke, Regenschirme, Bürokratie, Eisenbahnen oder Stahlwerke. Einige Seiten später spitzt Simmel seine Skepsis zur Diagnose einer „Atrophie der individuellen durch die Hypertrophie der objektiven Kultur" zu[65]: Das Subjekt verkümmert zwangsläufig angesichts der Übermacht des von ihm selbst im Kollektiv mit Hervorgebrachten.

61 So der wahrnehmungssoziologische Begriff der „Hyperästhesie" mit ihrer doppelten Bedeutung von Geräuschempfindlichkeit und einer dazu komplementären Hörsensibilität für die feinsten Nuancen und Abschattierungen innerhalb komplexer musikalischer Klangarrangements. Siehe Bernhard Appel, „Großstädtische Wahrnehmungsmuster in Gustav Mahlers Symphonien. Ein soziologischer Versuch", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 16 (1985), H. 1, 87–102, und Boris Voigt, „Das Scherzo der fünften Symphonie Gustav Mahlers als Reflexion auf die gesellschaftliche Moderne", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 41 (2010), H. 2, 195–239. Zu Simmel und dem Klang der Großstadt vgl. auch Daniel Morat, „Der Rhythmus der Großstadt um 1900", *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 7 (2013), H. 1, 28–37.

62 Georg Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben", in: *Philosophische Kultur*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2008, 905–916.

63 Ebd., 905.

64 Georg Simmel, „Der Begriff und die Tragödie der Kultur", in: *Philosophische Kultur*, 199–220.

65 Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben", 915.

Wenn die sozialpsychologische Diagnose einer Krise des Subjekts etwas mit Mahlers Musik zu tun hat, dann vielleicht in dem Sinne, dass Mahler sich ihr mit seinen Mitteln stellt. Mit ihrer schieren Größe und der Totalität ihrer Klangmassen ist die Sechste Symphonie zunächst natürlich selbst ein Beispiel der hypertrophen objektiven Kultur. Die frühe Kritik konnte dies gar nicht überhören. Für eine Atrophie des Subjekts bzw. der individuellen Kultur spricht, von inhaltsästhetischen Deutungen der Symphonie abgesehen, in Mahlers Sechster allerdings wenig. Im Gegenteil: Als Kunstwerk scheint die überdimensionierte Symphonie heroisch auf die kompositorische Bewältigung des hypertroph gewordenen objektiven Geistes in Form einer künstlerischen Mimikry zu zielen. Wie tragisch ihr Gehalt sein mag, stellt sie als künstlerische *tour de force* und Leistung eines Einzelnen auch einen Triumph des Subjekts über die objektive Kultur dar, gerade auch in der zweifachen Bewältigung kompositorischer und performativer Herausforderungen. Dialektisch ließe sich, und hierin mag der Schlüssel zum Verständnis ihres komplizierten Klangs liegen, genau darin allerdings auch ein Triumph der objektiven Kultur sehen: in dem Maße nämlich, in dem sich das Subjekt in der Wahl der Mittel dieser angleicht oder angleichen muss. Mit der dominierenden kulturkritisch-negativen Lesart der Symphonie, in der man auch eine künstlerische Antizipation der politischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts gehört hat, mag man darin den Kern ihrer ästhetischen Idee sehen, in der objektiven Gewalt, der sich das Subjekt aussetzen und von der es sich losreißen muss, will es sich als Subjekt behaupten. Und in dem Preis, den es dafür bezahlen muss.

Sind die so anders gestalteten *Kindertotenlieder* dann aber nicht ein vergleichbarer Versuch der Selbstbehauptung des Subjekts? Liest man den lyrisch verarbeiteten Tod der Kinder nicht biografisch oder psychologisch auf Rückert oder Mahler selbst bezogen, sondern als Metapher, steht er für eine komplementäre Form von Gewalt, nicht für ein Zuviel von Welt, sondern für den schlimmstmöglichen Entzug von Welt, den drohenden Verlust jedes sinnerfüllten Weltbezugs. Mahlers Musik scheint gegen diese spezifisch modernen und durchaus berechtigten Ängste angeschrieben. Am Ende des Zyklus steht nicht von ungefähr der Ton eines Wiegenlieds, die einfachste und sinnfälligste Form, existenzielle Ängste musikalisch zu beruhigen, ohne sie zu verdrängen.

The starting point of this chapter is the historical simultaneity of the genesis of the Sixth Symphony – criticized for its hypertrophied sound – and the *Kindertotenlieder*, which at times are characterized by a sonic sparseness rarely found in Mahler's work. In view of this opposition, fundamental questions arise about Mahler's orchestral sound, discussed here under the headings of "sense," "structure," "history," and "present." "Sense" addresses the difficulty of defining musical sound as an aesthetic entity, since it is neither identical with physical sound nor simply the content of the music. In Mahler's music, an inherent urge towards sonic perfection coexists – often uneasily – with an orchestration that allows for a remarkable degree of contingency. Against this background, the problem of "structure" and its relationship to sound is discussed with regard to the extensive reworkings of the instrumentation in the Sixth Symphony and the alternative versions of the *Kindertotenlieder*. Mahler's sound has often been viewed in terms of progressiveness. No less important is the longue durée perspective in terms of genre aesthetics. This perspective also draws attention to the sociological background of orchestral sound. Following on from this, the modernity critique of Mahler's contemporary Georg Simmel offers a means of situating the sound of the Sixth Symphony and the *Kindertotenlieder* in the intellectual context of its time.

Schlagworte/Keywords: history of sound, Instrumentation, *Kindertotenlieder*, Klangfarbe, Klanggeschichte, orchestration, Revisionen, revisions, Sechste Symphonie, Sixth Symphony, sociology of perception, timbre, Wahrnehmungssoziologie

Tobias Janz ist Professor für Musikwissenschaft an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Er promovierte 2005 mit einer Dissertation über die Klangdramaturgie in Wagners *Ring des Nibelungen*. Der Klang ist bis heute eines seiner Hauptarbeitsgebiete, nicht zuletzt in der Gestaltung des Lehr- und Forschungsprofils der Abteilung Musikwissenschaft/Sound Studies an der Universität Bonn. Weitere Forschungsschwerpunkte sind Musikästhetik und die globale Musikgeschichte. Tobias Janz ist Mitherausgeber der Zeitschrift *Musik & Ästhetik*. 2014 veröffentlichte er *Zur Genealogie der musikalischen Moderne* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag). Er hat zahlreiche Sammelbände herausgegeben, zuletzt *Ästhetische Normativität in der Musik* (2023, mit Jens Gerrit Papenburg, Frankfurt a. M.: Klostermann) und *Diskontinuitäten. Oper und Operngeschichte zwischen Weimarer Republik und früher Bundesrepublik* (2024, mit Benedetta Zucconi, Frankfurt a. M.: Campus).
https://orcid.org/0009-0003-8766-698X | tjanz@uni-bonn.de

Janz, Tobias. 2026. „Mahlers Orchesterklang analysieren. Zugänge zur Sechsten Symphonie und zu den Kindertotenliedern." In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 43–72. Wien: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_04

The Mahlerian Shape of Timbre Studies

Emily I. Dolan

Introduction: Mahlerian Moments?

A number of years ago, in an undergraduate course on Haydn and Mozart, my students and I were thinking about the orchestration in Haydn's London Symphonies. We were listening for especially remarkable moments, which abound in these symphonies. Many are found in the symphonies' internal movements, and often in the third movements, whose small, nested forms allow for striking contrasts. We were especially drawn to the third movement of Symphony Hob. I:97 in C major. The constantly changing textures and timbres of the minuet were immediately dazzling: this minuet has no internal repeat signs, so the theme continually returns in different sonic guises. But even more striking was the shift from the grand and refined minuet to the more rustic trio. Such refined/rustic contrasts are not uncommon in Haydn's third movements: his Symphony Hob. I:88 in G major also balances a regal minuet with a pastoral trio punctuated by slightly comic horns. In the trio of Symphony No. 97, the main theme culminates in an understated violin solo, labeled in the score as "Salomon Solo ma piano."

Listening to this passage in the seminar that day, my students and I all agreed that it sounded "Mahlerian," owing to Haydn's striking use of instrumental color. Furthermore, the violin solo seemed theatrical in character and there was something poignant in the juxtaposition of the various characters in the movement and the wistful quality of the miniature violin solo in particular. Our invocation of Mahler did not stem from a probing, comparative analysis of Haydn and Mahler, nor did we reflect for long on our agreement that this moment sounded "Mahlerian"; rather it was a shared, almost instinctual reaction. That we all alighted on the same description for this brief solo, lasting a mere ten seconds in performance, might seem like a stroke of luck. And yet, perhaps its brevity was essential to our experience: beyond its poignant and theatrical timbral contrasts, the fleetingness of the moment was perhaps one of its most Mahlerian qualities.

In the months leading up to the 2024 Toblach conference that led to the present volume, two colleagues on two separate occasions asked me if the focus of my research was Mahler's hammer in his Symphony No. 6. It was not my focus, though given my fascination with unusual instruments, their assumptions were not so outlandish. But beyond my own instrumental interests, their immediate gravitation towards the hammer upon hearing about a conference on sound and Mahler is hardly surprising. The hammer is clearly organologically interesting and timbrally ambiguous, and has a life and reception of its own, almost apart from the symphony. On YouTube, one finds numerous excerpts of the hammer blows with spirited titles such as "Gustav Mahler: Symphony No.6 !!!!!HAMMER!!!!"[1] It has been photographed, written

1 See https://www.youtube.com/watch?v=J_z2xWjlK9U (30/06/2026).

about, and excerpted, and induces delight and sometimes disappointment from listeners.[2] This widespread fascination shows how invocations of Mahler and sound quickly lead to the most exceptional and striking examples, just as extraordinary orchestral moments – like Haydn's violin solo – easily call Mahler to mind.

In this chapter, I reflect on this exceptionality. I am interested in the position of timbre in analyses of Mahler's musical language and what this can teach us about the study of timbre more generally. This focus draws attention to broader, somewhat contradictory impulses at work in timbre studies: scholars argue for what we might call timbre's "ubiquitous importance" as a kind of "ground zero" in the ontology of music.[3] At the same time, however, this power is demonstrated most saliently not through timbre's ordinary or normative behavior, but rather when it functions in extraordinary ways.

A word of warning: by design, I do not offer any satisfying definitions of "timbre" in what follows. I use the term to refer to the "color" of a particular instrument, but also to instrumental texture, and sometimes as a stand-in for something more general like "sound." Timbre is historically and socially contingent in the most radical sense. This presents us, I believe, with two options: either to use the term broadly or else to attempt a reconstruction of the particular meanings of timbre in a specific time and place. At the same time, the very existence of the modern idea of timbre, as I touch on later in the chapter, reflects the concept's dependence on its generalizability.

Timbre Studies Today

As a subfield, timbre studies has often involved a certain amount of advocacy: timbre, many scholars have argued, is simultaneously central to a range of musical experiences, but also overlooked, undertheorized, and misunderstood. Robert Fink, Zachary Wallmark, and Melinda Latour, in their introduction to *The Relentless Pursuit of Tone*, argue that the "'tone deafness' within humanistic music studies […] is the result of centuries of neglect driven by a wide range of factors […] including the predominance of music notation, an aesthetic value system that privileges harmonic structure over 'secondary parameters,' and a general focus on composition over performance."[4] Isabella van Elferen writes how:

> [t]imbre puzzles music researchers to the point of frustration. Despite continued efforts, researchers from the areas of organology, acoustics, psychoacoustics, neuroscience, (ethno) musicology and music philosophy have not been able to find a satisfying definition for it.

2 When the Bavarian Radio Symphony Orchestra performed Mahler's Sixth Symphony in April 2024 in Chicago, the Chicago Symphony Orchestra prepared their audience on their website with a short article, "Dropping the Hammer in Mahler's Sixth Symphony," [17 April 2024] https://cso.org/experience/article/9839/dropping–the–hammer–in–mahlers–sixth–symphony (30/06/2026). In 2025, percussionist Benjamin Schäfer provided a brief Mahler Hammer tutorial on the Philharmonie Luxembourg's YouTube channel https://www.youtube.com/watch?v=_byORFC_I-E (30/06/2026).

3 See Nina Eidsheim, *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*, Durham, NC: Duke University Press 2015, 10.

4 Robert Fink, Zachary Wallmark, and Melinda Latour, "Introduction," in: *The Relentless Pursuit of Tone*, ed. by Robert Fink, Zachary Wallmark, and Melinda Latour, New York: Oxford University Press 2018, 2.

> […] As a result, timbre has become simultaneously one of the most interdisciplinary and one of the least understood areas of music and sound research.[5]

I too have played the role of timbral advocate: in my own work on Haydn and orchestration, my focus was on tracing the birth of timbral discourse and recovering timbre's centrality to late Enlightenment musical practice and aesthetic discourse.[6] As I have written about elsewhere, the increasingly robust scholarly literature on timbre brings with it new opportunities and new challenges: we perhaps no longer need to argue that timbre is radically overlooked.[7] Scholars of timbre are freed from a position of perpetual advocacy. Instead, we have reached a stage where we can think more critically about when precisely timbre matters and what it means for timbre to matter or not matter.

The relationship between timbre and Mahler does not follow the broader contours of contemporary timbre studies. This is because, in the context of Mahler, timbre never had to undergo an arduous process of recovery. We might speak of the subfield of timbre studies as a largely 21st-century phenomenon, but to look at the history of Mahler scholarship is to be humbled: composer and musicologist Egon Wellesz was publishing on Mahler's instrumentation a century ago, including in his two-volume *Die neue Instrumentation*, published in 1928.[8] Mahler also featured prominently in Hermann Erpf's 1927 *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*.[9] Anton Schaefers's 1935 dissertation on Mahler's instrumentation is likewise remarkable.[10] In the second wave of Mahler scholarship that emerged in the 1960s and 1970s, dissertations on Mahler's orchestration appeared regularly.[11] In the last twenty years, of course, this literature has only multiplied, from work explicitly on orchestration by scholars such as John Sheinbaum and Altug Ünlü, to work that focuses on other aspects of Mahler's compositional style, but nevertheless engages deeply with questions of sound and orchestration, such as Julian Johnson's 2009 book *Mahler's Voices*.[12] This chapter will not undertake a complete review of the literature; rather I want to make the basic point that timbre studies has long been a central component of Mahler studies in a way that sets Mahler apart from perhaps any other composer.

---

5 Isabella van Elferen, *Timbre: Paradox, Materialism, Vibrational Aesthetics*, New York: Bloomsbury Press 2021, 3.

6 Emily I. Dolan, *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre*, Cambridge: Cambridge University Press 2013.

7 See Emily I. Dolan, "Gluck's Orchestra, or the Future of Timbre," *Cambridge Opera Journal* 36 (2024), no. 1, 1–29.

8 Egon Wellesz, *Die neue Instrumentation*, Berlin: Hesse 1928; see also Egon Wellesz, "Mahlers Instrumentation," *Musikblätter des Anbruch* 12 (1930), no. 3, 106–110.

9 Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1927.

10 Anton Schaefers, *Gustav Mahlers Instrumentation*, Düsseldorf: Nolte 1935.

11 See for example Wesley Hanson, *The Treatment of Brass Instruments in the Symphonies of Gustav Mahler*, DMA Dissertation, University of Rochester, Eastman School of Music 1976, Philippe Chamoniard, *Charactère et evolution de l'orchestre dans l'œuvre symphonique de Gustav Mahler*, Dissertation, Université de Paris, Sorbonne 1978, John Edward Bostley, *The Horn in the Music of Gustav Mahler*, PhD Dissertation, University of Missouri 1980, and Virginia Taylor, *The Harp and Mahler's Klangfarbengruppe*, PhD Dissertation, Washington University, St. Louis 1988.

12 See for example John J. Sheinbaum, "The Artifice of the 'Natural': Mahler's Orchestration at Cadences," *Journal of Musicological Research* 24 (2005), no. 2, 91–121, Altug Ünlü, *Gustav Mahlers Klangwelt: Studien zur Instrumentation*, Frankfurt/M: Lang 2006, Peter Jost, "Mahlers Orchesterklang," in MH, 114–126, Julian Johnson, *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, New York: Oxford University Press 2009, and Thomas Peattie, *Gustav Mahler's Symphonic Landscapes*, Cambridge: Cambridge University Press 2015.

Attention to Mahler's orchestration has been present since its initial reception. This reception was often negative. As Karen Painter has documented, many early 20th-century critics took aim directly at Mahler's treatment of his orchestra as evidence of his compositional decadence. Robert Hirschfeld, who had long derided Mahler, wrote witheringly in 1909:

> The longer we deal with Mahlerian symphonies, even with the same good intention, the more empty the emptiness strikes us, the more hollow the hollowness, the more trivial the scattering of instrumental trivialities […]. The weakness in invention is brilliantly scored, the inability in form always interestingly orchestrated.[13]

As Painter documents, for many of these critics the centrality of timbre to Mahler's music rendered it aesthetically empty, a mere play of sensations. Timbre was also something that stood outside any musical logic. Max Kalbeck likened Mahler's timbre to "random, unruled noise," as opposed to "measured, determined pitch."[14] As Painter puts it, "[i]nstrumentation was […] not part of the 'musical kernel' of a symphony. It was merely the sounding surface of the music."[15]

This means that, while attention to Mahler's orchestration has a venerable history, this attention to timbre and sound has never been a neutral subject. Rather, orchestration has been one of the key battlegrounds on which arguments about Mahler's compositional prowess have been fought. To confront Mahler's symphonic language is to formulate arguments for (and sometimes against) his approach to orchestral sound, and in many of these arguments, it is the very relationship between orchestration, form, and questions of extra-musicality that is at stake.

Adorno's groundbreaking study *Mahler: A Musical Physiognomy* directly addressed the tensions between Mahler's "insider" and "outsider" status, both in his biography and his music. Part of his critique took aim at the very idea that timbre belongs to the surface while form bespeaks depth.[16] As John J. Sheinbaum has written, "[f]or Adorno, Mahler exhibits the closest approximation of an ideal relationship between instrumental color and the entirety of the work."[17] The question is not the relationship between Mahler's orchestration and his form, but rather how Mahlerian form is constituted by and through timbre. Sheinbaum's reading of Adorno makes clear just how deeply imbricated timbre is in each of the three formal categories of Mahlerian form that Adorno lays out: *Durchbruch* (breakthrough), *Suspension* (suspension), and *Erfüllung* (fulfillment). As Sheinbaum argues, the dual quality of "outsider-ness" is central to Adorno's conception of the breakthrough. Discussing Adorno's reading of the breakthrough in the second movement of Mahler's Fifth Symphony – the D major chorale-like pas-

13 Robert Hirschfeld, Review of Symphonies No. 3 and No. 7, *Wiener Abendpost*, 5 November 1909, quoted and translated in Karen Painter, "The Sensuality of Timbre: Responses to Mahler and Modernity at the 'Fin de siècle,'" *19th-Century Music* 18 (1995), no. 3, 236–256: 243.

14 Max Kalbeck, "Pastoral- oder tragische Symphonie," *Neues Wiener Tagblatt*, 7 January 1907, quoted and translated in Painter, "The Sensuality of Timbre," 240.

15 Painter, "The Sensuality of Timbre," 239–240. The question of what constitutes "musical content" has been taken up by Jonathan Gentry in his "Unveiling Musical Production: Strauss, Mahler and Commodity Fetishism in the Late Nineteenth Century," *Nineteenth-Century Music Review* 19 (2022), no. 3, 459–480.

16 Theodor W. Adorno, *Mahler: A Musical Physiognomy*, translated by Edmund Jephcott, Chicago: The University of Chicago Press 1992, 18–39.

17 John J. Sheinbaum, "Adorno's Mahler and the Timbral Outsider," *Journal of the Royal Musical Association* 131 (2006), no. 1, 38–82: 41.

sage – Sheinbaum delves into the novelty of this moment and how it is "irreducibly timbral" in its use of massed brass and harp.[18]

This emphasis on exceptionality runs through many analytical approaches to Mahler. Lawrence Bernstein's analysis of theatricality in Mahler's First Symphony explores the question of Mahler's operatic influences, taking up Max Brod's observation that Mahler's symphonies were "operas without words."[19] In Bernstein's analysis, much of Mahler's "stagecraft" is timbral and achieved through a mixture of motivic handling and orchestrational development.[20] Fredrica Roos's recent dissertation draws on narrative theory to help unpack the world-making of Mahler's symphonies.[21] Central to her analysis is an engagement with ideas of diegetic and non-diegetic sound as useful analytical categories for thinking about Mahler's musical logics.

At this point, we might be struck by a recurring theme across this admittedly fast-paced spring from Mahler's initial reception to contemporary Mahler studies: talk of sound repeatedly leads us away from traditional musical parameters and analytical categories. Whether one is an early 20th-century grumbling critic or a 21st-century lover of Mahler, timbre – *Klangfarbe* – points outwards, towards the extra-musical, the non-musical, the theatrical, the programmatic, the operatic, the cinematic. Put another way, whether one is denigrating or exalting Mahler's orchestration, there is an underlying consensus of its "otherness" or "outsiderness."

This is not an original observation. In his 2013 essay on the orchestration of Mahler's *Das Lied von der Erde*, Jürgen Maehder called out what he perceived as shortcomings in the study of orchestration.[22] It was hindered, he argued, by a lack of a clear methodology and too often did not transcend organology and the basic cataloging of how composers used specific instruments. Too much of this work, Maehder contended, gravitated towards "examples of outstanding – and therefore mostly solo – uses of instruments."[23] For Mahler, this meant a preoccupation with very specific, outstanding details: the scordatura tuning of the solo violin in the Fourth Symphony or the hammer blows in the Sixth Symphony. Maehder strives to move away from such a "rule-oriented instrumentation analysis" to a "result-oriented timbre analysis," one that can account for the temporal development of orchestral sound over time.[24]

Karen Painter has offered a partial explanation for this gravitation towards the extra-musical. While there was generally increased attention being paid to timbre in *fin-de-siècle* Vienna, she argued that it was Mahler's symphonies that specifically attracted the most attention and critique because they were purely instrumental works: "The immediacy of Mahler's orchestration […] thrust listeners out of contemplation and into the vibrant moment, compelling reviewers to seek security in visual metaphors or other culturally driven analogues."[25]

---

18 Ibid., 56.

19 Max Brod, *Prager Sternhimmel: Musik- und Theatererlebnisse der Zwanziger Jahre*, Vienna: Zsolnay 1966, 248–249.

20 Lawrence F. Bernstein, "On the Interface of Theatrical Gestures and Symphonic Process in Gustav Mahler's First Symphony," ed. by Bella Brover-Lubovsky and Irit Youngerman, *Musical Networks across Borders: The Multiplicity of Musical Creation* (Ad Parnassum Studies, vol. 15), Bologna: Ut Orpheus Edizioni 2024, 145–171.

21 Fredrica Roos, *Scoring the World: The Musical Imagery of Orchestration in Gustav Mahler's Symphonies no. 4 and 5*, PhD Dissertation, Uppsala University 2023. See also Roos's chapter in the present volume.

22 Jürgen Maehder, "Orchesterbehandlung und Klangfarbendisposition im Spätwerk Gustav Mahlers: *Das Lied von der Erde*," *Archiv für Musikwissenschaft* 70 (2013), no. 1, 31–65.

23 Ibid., 33 ("Beispiele hervorstechender – und daher zumeist solistischer – Verwendungen des Instrumentariums").

24 Ibid., 37 ("von der regelorientierten Instrumentationsanalyse zur resultatorientierten Klangfarbenanalyse").

25 Painter, "The Sensuality of Timbre," 255.

But what if our preoccupation with the exceptional was neither a shortcoming of orchestration studies nor bound to the status of Mahler's symphonies in *fin-de-siècle* Vienna, but rather evidence of something important about our ways of listening? Here I want to take a few steps back to think more broadly about criticisms of timbre and this gravitation towards the exceptional. It is commonplace for scholars – including Painter – to invoke an idea of a late 19th-century "emancipation of timbre" in discussions of Mahler and his contemporaries. Within this paradigm, early criticisms of Mahler can be understood as the inevitable birthing pains of a radical new approach to music. Such arguments, however, risk overstating how new "striking orchestration" was in the late 19th century. Indeed, many of the criticisms leveled against Mahler sound not so different from complaints about abuses of the orchestra that first began to circulate among critics in the late 18th and early 19th centuries. These frequently took humorous forms, such as the small poem which appeared at the end of an issue of the *Allgemeine musikalische Zeitung* in 1799:

> Nun wackre Gesellen, seyd fertig! habt Acht!
> Die Symfonie hab' ich selber gemacht!
> Was klirret und trommelt und klimpert und pfeift,
> Das blaset und pauket und rasselt und greift!
> Dann können die Herren Oktaven und Quinten
> Nicht finden![26]
>
> Now, worthy fellows, be ready! Take care!
> I made this symphony myself!
> It's what jingles and drums and tinkles and whistles,
> What blows and booms and rattles and strikes!
> Now the gentlemen won't be able to find
> Octaves and fifths!

These complaints often took aim at what were called "orchestral effects" and usually involved pointing out and decrying – as in the poem – the misuse and/or overuse of wind instruments and percussion.[27] For many critics of the period, orchestral effects masked bad composition; as a result, "orchestrally rich" music was viewed as noisy and ultimately empty. These criticisms directly foreshadow those leveled against Mahler.

One explanation for the prevalence of these complaints could be the difficulty of articulating any "rules" of orchestration. It is easier, for example, to single out specific moments that are excessive or incoherent than it is to articulate what makes good orchestration. But spending time with Mahler's reception might lead us to second guess this. What if the principle of "breakthrough" did not just describe those special moments in Mahler's symphonies that have long attracted analysts, but was rather a *pre-condition* of timbral discourse? In other words, while Jürgen Maehder might have fought a valiant fight against the gravitation towards the most exceptional Mahlerian sounds, there is a larger issue that undergirds this tendency.

---

26 "Der Symphonien-Komponist," *Allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1799–1800), col. 224. Translation by the author.

27 For an extended discussion of these complaints, see the chapter "Abuses of the Orchestra" in Dolan, *The Orchestral Revolution*, 221–257.

Another Timbral Paradox

Numerous paradoxes lurk in the study of timbre. For Cornelia Fales, in her now-classic essay, timbre's fundamental paradox was the fact "that while timbre is a dimension of central importance to identifying sources, it is also the dimension that is most divergent from the sound in the physical world."[28] More recently, Isabella van Elferen has expanded on this with a robust list of timbral paradoxes and tensions: timbre does and does not function as both an index and icon, as both a surplus and a lack, and it is at once material and immaterial.[29] The idea of timbral breakthrough suggests yet another paradox.

The birth of the concept of timbre in the 18th century marked a way of talking about sound in general that was distinct from the specific sonic experience of a singular performance. Here is Jean-Jacques Rousseau's inaugural definition of timbre, from the *Encyclopédie* (1761):

> A sound's timbre describes its harshness or softness, its dullness or brightness. Soft sounds, like those of a flute, ordinarily have little harshness; bright sounds are often harsh, like those of the vielle or the oboe. There are even instruments, such as the harpsichord, which are both dull and harsh at the same time; this is the worst timbre. The beautiful timbre is that which combines softness with brightness of sound; the violin is an example.[30]

So, while timbre enters discourse as a name for something immediate in musical performance, the very process of naming it allows us to speak in generalities about those immediacies. In other words, the concept of timbre seems to open up a vast, unbounded world of sound, ready and ripe for analysis. But while timbre is a seemingly inescapable and omnipresent feature of music, we can only begin to name it when it sets itself apart and marks itself as something else. Timbre is made possible by generalization but is named in moments of exceptionality. This is to suggest, in part, that the common criticism that orchestration detracts or distracts from traditional musical values tells us less about the actual quality of any particular composition and more about what happens to our audile habits in the face of timbral breakthroughs.

This is what I mean by this chapter's title, "The Mahlerian Shape of Timbre Studies": Mahler's music and its reception lay bare the basic stakes of the general study of timbre, while simultaneously showing how it becomes discursively available. "Breakthrough," as theorized by Adorno, then, does not simply point to the ways in which Mahler's music plays with the complex relationship between orchestration and form, but thematizes the very idea of timbral attention itself. Perhaps this is the reason why, as challenging as it is to talk about timbre and orchestration, Mahler's music and reception have long led the way in helping us find our timbral bearings.

This does not mean, of course, that scholars cannot attend or have not attended to timbre in moments that are not striking, but it does perhaps suggest that we need to recognize a basic ontological difference between "breakthrough" timbre and other forms of timbre that recede into the background. In her introduction, van Elferen suggested, "[t]imbre is the most basic

28 Cornelia Fales, "The Paradox of Timbre," *Ethnomusicology* 46 (2002), no. 1, 56–95: 58.

29 See van Elferen, *Timbre: Paradox, Materialism, Vibrational Aesthetics*, 51–90.

30 Jean-Jacques Rousseau, "Tymbre," in: *Encyclopédie*, vol. 16, ed. by Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert, Paris 1765, 775. On the longer history of timbre, see also Daniel Muzzulini, *Genealogie der Klangfarbe*, Bern: Lang 2006.

attribute not just of music, but of sound: there is no sound without timbre […]."[31] But if timbre is born through timbral attention, then perhaps a challenge for timbre studies is to seek a more nuanced understanding of what it can mean to "have timbre," and even, perhaps, to entertain the possibility of sounds without timbre. Ultimately, this is to ask what timbre studies might look like if the field gave up its implicit Mahlerian values. While it might be difficult to talk about Mahler without talking about the power of orchestral sound, we might discover that it is equally, if not more, difficult to talk about sound and timbre without the influence of Mahler.

This chapter reflects on the position of timbre in analyses of Mahler's musical language and what this can teach us about the study of timbre more generally. The power of orchestral sound occupies a somewhat paradoxical place in Mahler, functioning as a basic structural element in his music, while directing attention beyond the purely musical toward extra-musical phenomena. The chapter explores these tensions in the context of broader contradictory impulses in timbre studies: scholars argue for timbre's ubiquitous importance, that it functions as a kind of "ground zero" in the ontology of music. At the same time, this power is demonstrated most saliently not through timbre's ordinary or normative behavior, but rather when it functions in extraordinary ways, as what Adorno called "breakthrough." Ultimately, this leads us to a kind of timbral paradox: timbre is made possible by generalization but is named in moments of exceptionality. This suggests, in part, that the common criticism that orchestration detracts or distracts from traditional musical values tells us less about the actual quality of a particular composition than about what happens to our audile habits in the face of timbral breakthroughs.

Schlagworte/Keywords: Außergewöhnlichkeit der Klangfarbe, breakthrough, Durchbruch, musical moments, musikalische Momente, Paradox des Timbre, paradox of timbre, Theodor W. Adorno, timbre exceptionality

Emily I. Dolan is Professor of Music at Brown University. Dolan works on the music of the late eighteenth and nineteenth centuries, focusing on issues of orchestration, timbre, and instrumentality. She is the author of *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre* (Cambridge University Press, 2013). With Alexander Rehding, Dolan co-edited *The Oxford Handbook of Timbre* (2021) and with Arman Schwartz and Emily MacGregor, she is finishing co-editing a volume *Sonic Circulations, 1900–1960*. Currently, Dolan is completing her second monograph, *Instruments and Order*.
https://orcid.org/0000-0002-1617-2443 | emily_dolan@brown.edu

Dolan, Emily I. 2026. "The Mahlerian Shape of Timbre Studies." In *Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception*, edited by Tobias Janz and Christian Utz, 73–80. Vienna: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_05

31 van Elferen, *Timbre: Paradox, Materialism, Vibrational Aesthetics*, 4.

Tuba contra Bombardon
Gustav Mahler und der tiefe Blechbläserklang des Orchesters

Jack Adler-McKean

Einleitung

Von den heute gebräuchlichen Instrumentenfamilien sind es wohl die Blechblasinstrumente, die mit der größten terminologischen Ambiguität verbunden sind. Die Bezeichnungen „Violine", „Klavier" und „Klarinette" haben universelle Bedeutungen, die seit mehr als einem Jahrhundert auf organologisch sehr ähnliche Instrumente verweisen, während die Begriffe „Trompete", „Horn" und „Posaune" eine ausführlichere technische und sprachliche Erläuterung hinsichtlich der Frage erfordern, auf welches der vielen verschiedenen möglichen Instrumente sie sich jeweils genau beziehen. Die Situation wird noch komplizierter, wenn man die Terminologie des 19. Jahrhunderts berücksichtigt. Solche terminologischen Untersuchungen betreffen nicht nur Fragen der Semantik. Viele früher verwendete Begriffe für Techniken, Technologien oder Klangfarben sind im heutigen Sprachgebrauch nicht mehr etabliert. Am deutlichsten wird dies in Bezug auf den jüngsten und am wenigsten erforschten Teil dieser Instrumentengruppe, die Tuba-Familie.[1]

Ein mehrdeutiger Instrumentenname, der seit Mitte des 20. Jahrhunderts kaum noch zu hören ist, ist „Bombardon". Obwohl der Begriff in früheren Quellen häufig erwähnt wird, wird er in der akademischen Literatur nach 1945 entweder uneinheitlich als Synonym für „Tuba" verwendet oder gar nicht erwähnt. 1980 bezeichnet Herbert Heyde einige Instrumente als „Basstuba" und andere als „Bombardon", ohne jedoch eine klare organologische Unterscheidung zwischen den Instrumenten zu treffen, von denen einige auch als „Contrabasse" benannt werden.[2] 1979 bezeichnet John Henry van der Meer drei Instrumente als „Kontrabasstuba", die sich in Bezug auf die absolute Größe der Bohrung, die Höhe, den Schalltrichterdurchmesser und die Gesamtform deutlich unterscheiden.[3] In jüngerer Zeit haben D. Murray Campbell, Joël Gilbert und Arnold Myers in ihrem Werk zur statistischen Organologie Tuben und Bombardons derselben Kategorie zugeordnet.[4] Heutige Tubist:innen wären überrascht zu erfahren, dass die Instrumente, auf denen sie die Musik Gustav Mahlers und vieler seiner Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger spielen, nach der damaligen Definition gar keine Tuben sind, sondern Bombardons.

1 In diesem Text werden „Tuba" (Mehrzahl „Tuben") und „Tuba-Familie" als Oberbegriffe verwendet, „Basstuba" oder „Kontrabasstuba" bezeichnet eine spezifische Verwendung dieses Begriffs durch einen Erfinder, Komponisten, Herausgeber oder eine sonstige Person.

2 Herbert Heyde, *Trompeten Posaunen Tuben*, Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig, Katalog, Bd. 3, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1980, 62–71.

3 John Henry van der Meer, *Verzeichnis der europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg*, Bd. 1: *Hörner und Trompeten, Membranophone, Idiophone*, Wilhelmshaven: Noetzel 1979, 52–53.

4 D. Murray Campbell, Joël Gilbert und Arnold Myers, *The Science of Brass Instruments*, Cham: Springer Nature 2021, 363.

Die Musik Gustav Mahlers stellt einen Höhepunkt in der Verwendung der Tuba im Orchester dar, doch die historisch-kritische Aufführungspraxis beginnt erst allmählich, sich mit seinem Werk auseinanderzusetzen. Die Tuba-Familie, in der bis heute die unkritischen Aufführungspraktiken des 20. Jahrhunderts dominieren, eignet sich ideal für eine Fallstudie, an der sich zeigen lässt, wie ein methodisch vielschichtiger Ansatz analytische, pädagogische und künstlerische Perspektiven für die Aufführung von Mahlers Musik erschließen kann.

Das Bombardon: eine kurze Geschichte

Das Wort „Bombardon" hat eine Geschichte, die lange vor den ersten tiefen Blechblasinstrumenten beginnt. Im Italienischen bezeichnete *bombardone* im Mittelalter eine große Steinkanone[5], während das französische *bombardo* auch für eine Donnerbüchse stand.[6] Hier deutet sich eine lautmalerische Ableitung an, der Begriff steht für Objekte, die einen tiefen, lauten oder „bombenartigen" Klang erzeugen. Auf musikalischem Gebiet wurde der Begriff erstmals für Doppelrohrblatt-Aerophone verwendet, insbesondere für die größeren Mitglieder der Schalmeienfamilie in der Spätrenaissance, die als „Pommern" oder „Bombarden" bekannt waren; eines dieser Instrumente wurde 1795 auch als „Bombardo" bezeichnet.[7] Die früheste Erwähnung des Begriffs für ein Blechblasinstrument findet sich in den 1820er-Jahren in einem Methodenbuch von Eugène Roy, in dem eine Grifftabelle „für das Bass-Signalhorn namens Bombardone" abgebildet ist, wobei festgestellt wird, dass „der Nahme dieses Instruments […] hinsichtlich seines kraftvollen Tons [gewählt ist]. Bey Orchestern sowohl als bey vollständigen Militaire Chören, der Cavalerie als [auch der] Infanterie ist es zur Verstärkung der Bassparthien sehr zweck gemäs"[8] (**ABB. 1**). Diese Klappenbombardons lassen sich wohl durch ihre engere Bohrung und ihr breiteres Schallstück von Ophikleiden unterscheiden[9], obwohl eine quantitative Analyse der beiden Instrumentenformen zu dem Schluss kommt, dass es „eine deutliche Überschneidung" gibt.[10] Dies ist die erste von vielen terminologischen Verwirrungen oder vielleicht falschen Gleichsetzungen, die im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts rund um den Namen „Bombardon" beobachtet werden können.

Während die ersten Ventile für Blechblasinstrumente aus dem Jahr 1814 stammen, findet sich der früheste Hinweis auf ein tiefes Blechblasinstrument mit Ventilen in einer Wiener Anzeige von Wenzel Riedl aus dem Jahr 1829 für „die neu erfundenen Baßbombardone mit

5 Clifford Bevan, „The Low Brass", in: *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, hg. von Trevor Herbert und John Wallace, Cambridge: Cambridge University Press 1997, 143–156: 148.

6 Christoph Reuter, *Klangfarbe und Instrumentation. Geschichte – Ursachen – Wirkung*, Frankfurt a. M.: Lang 2002, 468.

7 Anthony Baines, *Brass Instruments: Their History and Development*, London: Faber & Faber 1976, 204.

8 C. Eugène Roy, *Méthode de Cor de Signal à clefs… Supplement Gamme de Signal de Basse, nommé Bombardone*, Mainz: Schott 1825, 26, https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00126621 (30.6.2026).

9 Herbert Heyde, „The Bass Horn and Upright Serpent in Germany. Part 3: Bombardon and Ophicleide", *Historical Brass Society Journal* 29 (2017), 13–45: 14–19, https://www.historicbrass.org/images/hbj/hbj-2017/HBSJ_2017_JL01_002_Heyde.pdf (30.6.2026).

10 Ignace de Keyser, „The keyed ophicleide as a paradigm in the development of the new wind instruments in the 1830s and 1840s", in: *Vom Serpent zur Tuba. Entwicklung und Einsatz der tiefen Polsterzungeninstrumente mit Grifflöchern und Ventilen*, hg. von Christian Philipsen, Augsburg: Wißner 2019, 69–88: 78.

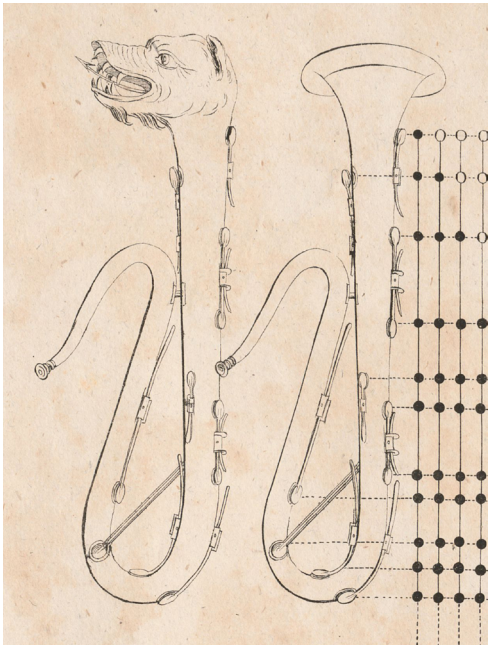


ABBILDUNG 1: „Bombardone"
(Roy, *Méthode de Cor de Signal à clefs*, 3).

12 Klappen, oder auch mit der Maschine"[11] (**ABB. 2**). Das Patent von 1833 für dieses Instrument bezieht sich ausdrücklich auf die „Erfindung und Verbesserung des Baß-Bombardon, wornach an demselben die chromatische Maschine erweitert [wird]."[12] Im selben Jahr stellte Othmar Berndl fest, dass „das Bombardon, wie es jetzt ist, keine Klappen [hat], sondern 3 Züge mit 3 Drückern".[13]

Wenzel Riedl könnte der erste gewesen sein, der Ventile für solche Instrumente verwendete; im Patent sind drei Doppelrohrschubventile abgebildet[14], die 1821 von Christian Friedrich Sattler in Leipzig erfunden und 1830 von Leopold Uhlmann in Wien weiterentwickelt und patentiert wurden. Möglicherweise existierte aber bereits ein „Bass Bombarton [*sic*] oder Harmonie-Bass", der als „das stärkste Bass-Instrument" bezeichnet wurde, das „nach Verbesserung des J[oseph] F[elix] Riedl [vielleicht ein Bruder von Wenzel[15]] mit Stimmzug durch alle Tonarten zu gebrauchen" sei.[16] Dieses Instrument war ebenfalls mit Doppelrohrschubventilen ausgestattet, obwohl Joseph Felix Riedl bald darauf das Drehventil patentieren

11 Wenzel Riedl, „Verkaufs-Anzeige messingener Blas-Instrumente", *Oesterreichisch-Kaiserliche privilegirte Wiener Zeitung* 104, 7. Mai 1829, 718.

12 „Wien", *Oesterreichisch-Kaiserliche privilegirte Wiener Zeitung* 250, 29. Oktober 1833, 1003.

13 Othmar Berndl, „Das Bombardon", *Berliner musikalische Zeitung* 73, 11. September 1833, 291–292.

14 Wenzel Riedl, *Beschreibung eines verbesserten Instrumentes Bombardon genannt*, österreichisch-ungarisches Patent, Privilegien Register Nr. 1558 (eingereicht 19.8.1833, erteilt 24.8.1833), Archiv der Technischen Universität, Wien.

15 Christian Fastl, „Riedl (Riedel), Familie" [15.5.2005], in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, hg. von Barbara Boisits, https://doi.org/10.1553/0x0001df42.

16 Joseph Felix Riedl, *Fabriks-Preis Courant*, Wien: Selbstverlag [ca. 1830–1835].



ABBILDUNG 2: „Bass-Pumpathon [*sic*] mit einer Maschine"
(Riedl, *Beschreibung eines verbesserten Instrumentes Bombardon genannt*, 3).

ließ, während Uhlmann 1834 seine Ventile in sein eigenes Ventilinstrument integrierte.[17] Während sowohl Joseph Felix Riedls als auch Wenzel Riedls Instrumente der uns heute bekannten Tubaform entsprechen (breiter Unterbogen, Ventile senkrecht zum Instrumentenkörper), montierte Uhlmann die Ventile direkt auf den ophikleidenartigen langen Schalltrichter und nannte sein Instrument deshalb „Maschin-Ophikleïde"[18] (**ABB. 3**). Dieses Instrument wurde aber bald darauf auch allgemein als „Bombardon" bezeichnet.[19]

Die zwischen Klappen- und Ventilinstrumenten mit verschiedenen Namen und in verschiedenen Formen entstandene Verwirrung wurde von Karl von Schafhäutl in seinem Bericht über Instrumente auf der Münchner Ausstellung von 1854 etwas aufgelöst. Bombardons

> hießen zuerst *corno basso* [nach „Basshorn", der aufrechte (fagottähnliche) Serpent mit Finger- und Klappenlöchern]. Das Baßhorn besaß [eine] engere Mensur und hatte die Pistons rechtwinkelig auf der Achse des Instruments [wie bei Joseph Felix Riedl und Wenzel Riedl]. Das Ophicleide [*sic*] mit Maschine, später Bombardon[,] hatte [eine]

17 Eduard Freiherr von Lannoy, „Die Ophikleide", *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* 27, Nr. 113, 7. Juni 1834, 451.
18 Ebd.
19 Andreas Nemetz, *Allgemeine Musikschule für Militär Musik*, Wien: Diabelli 1839, 95.

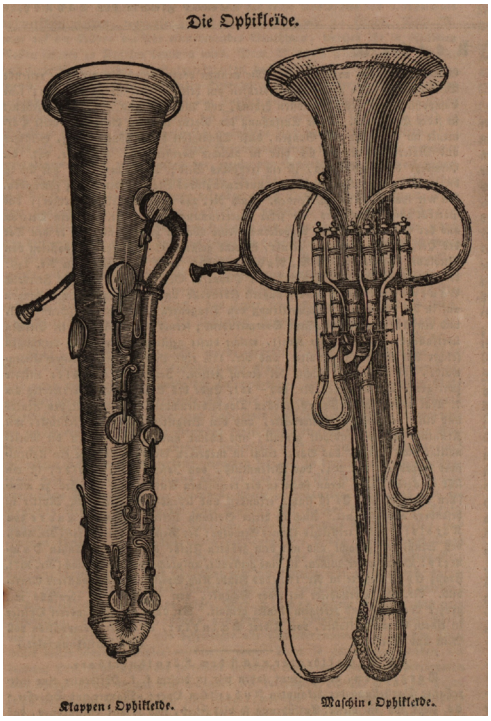


ABBILDUNG 3: Klappen- und Ventil-Ophikleiden (Lannoy, „Die Ophikleide", 451).

> weitere Mensur und die Maschine aufrechtstehend nach Wienerbauart [wie bei Uhlmann]. Gegenwärtig ist die Einrichtung des Bombardons ganz wie die des Baßhorns [d. h. die moderne Tubaform].[20]

In Eduard Freiherr von Lannoys Beschreibung von Uhlmanns Instrumenten heißt es:

> Diese Maschin-Ophikleïden haben große Vorzüge für Militär-Musiken […], [die Mechanik] kann […] durch die Form und die Einrichtung des Instruments beim Tragen […] nicht so leicht beschädigt werden. Auch ist es durch den, am Instrumente angebrachten, Riemen, sowohl bei der Infantrie als auch bei der Cavallerie sehr leicht zum Tragen eingerichtet. Übrigens aber ist in jeder anderen Beziehung die Klappen-Ophikleïde vorzuziehen, und in einem Orchester weit brauchbarer, ja gewisse Stellen, z. B. in *Robert der Teufel* […] könnten nur mit Mühe auf einer Maschin-Ophikleïde gespielt werden.[21]

20 Karl Emil von Schafhäutl, „VI. Gruppe – III. Abtheilung: Blasinstrumente", in: *Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der Allgemeinen Deutschen Industrie-Ausstellung zu München im Jahr 1854*, hg. von Friedrich Benedict Wilhelm von Hermann, München: Franz 1855, 199.

21 Lannoy, „Die Ophikleide", 452.

Die Instrumente, die sich aus den verschiedenen Formen der Ventilophikleide und des Bombardons entwickelt haben, wurden in ganz Europa im militärischen Bereich eingesetzt. Ihre Verwendung in der zeitgenössischen Orchesterliteratur zu erkennen ist allerdings schwierig. Der Militärkapellmeister Franz Fretzer war seit 1834 als „Bombardonbläser" im Orchester der k.k. Hofoper (ab 1842 Wiener Philharmoniker) engagiert und erhielt 1845 eine feste Anstellung.[22] Gerhard Zechmeister geht davon aus, dass Fretzer ein Ventilinstrument verwendete, es ist jedoch durchaus auch denkbar, dass er in der Militärkapelle ein Ventilinstrument und im Orchester ein Klappeninstrument verwendete. Ventilophikleiden (oder Bombardons in Ophikleidenstil) waren überwiegend in der österreichischen Militärstimmung (a^1 = ca. 461 Hz) gebaut, die etwa einen Halbton höher ist als die damals übliche Orchesterstimmung, und mussten daher für den Orchestergebrauch transponiert werden.

Richard Wagner und die Einführung der Tuba in das Orchester

Die Ophikleidenstimmen für Richard Wagners *Rienzi* (Uraufführung 1842) und *Der fliegende Holländer* (Uraufführung 1843) wurden in Paris komponiert, wo bis in die 1880er-Jahre Klappenophikleiden zu finden waren.[23] Die Uraufführung dieser Werke fand während Wagners erster Saison 1843–1844 als Hofkapellmeister an der Königlich-sächsischen musikalischen Kapelle in Dresden statt, auf die auch seine erste Begegnung mit der Tuba datiert. Die wichtigste Innovation der „chromatischen Baß-Tuba"[24] war die Verwendung einer weiten Bohrung und eines konischen Schallstücks, was eine tiefere Tonerzeugung mit einer stärkeren tiefen Resonanz als bei den zeitgenössischen Wiener Bombardons ermöglichte. Das am 12. September 1835 erteilte Patent von Johann Gottfried Moritz und Wilhelm Wieprecht bezog sich exakt auf die Konstruktion dieses Schallstücks und die Ventilanordnung des Instruments, wobei fünf „Berliner Pumpen"-Ventile verwendet wurden, die Wieprecht und Moritz zwei Jahre zuvor erfolglos zu patentieren versucht hatten (**Abb. 4**).[25] Die durchgehende konische Bohrung dieses Instruments weist Ähnlichkeiten mit der Klappenophikleide auf, dem bis dahin von Orchesterkomponisten am häufigsten verwendeten tiefen Blechblasinstrument, und es gibt auch etymologische Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Instrumenten. Es handelte sich um „the first valved bass instrument to be called the *Baß-Tuba*"[26], wobei die Wahl eines lateinischen Namens an die römische Antike erinnert, im Gegensatz zum militärisch-industriellen Image des Bombardons. Die Bezeichnung „Tuba" sollte es als Musikinstrument im Gegensatz zur lärmenden Maschine kennzeichnen. Im April 1836 wurde dem Direktor der

22 Gerhard Zechmeister, „Gustav Mahler (1860–1911): Musikinstrumente und Musizierpraxis – Tuba", in: *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers 2* (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Bd. 9), hg. von Hartmut Krones und Reinhold Kubik, Wien: Böhlau 2021, 265–274: 266.

23 Clifford Bevan, *The Tuba Family*, Winchester: Piccolo 2000, 166.

24 *Die Chromatische Baß-Tuba*, Preußisches Patent 9121, eingetragen am 9.8.1835, erteilt am 12.9.1835. Reproduziert bei Achim Hofer und Lucian Schiwietz, *Wilhelm Wieprecht (1802–1872): Korrespondenz, Schriften und Dokumente zu Leben und Wirken. Mit einem Werkverzeichnis von Achim Hofer*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020, 235–253.

25 Hofer und Schiwietz, *Wilhelm Wieprecht*, 3–9.

26 Bevan, *The Tuba Family*, 203.



ABBILDUNG 4: „Baß-Tuba" (Carl Wilhelm Moritz [d.Ä.], Berlin 1842, Scenkonstmuseet Stockholm M478, Foto: Jack Adler-McKean).

Staatskapelle Berlin, Gaspare Spontini, ein Exemplar dieses Instruments geschenkt; Wieprecht wusste zweifellos, dass die Ophikleide in Spontinis *Olimpie* (1819) an der Pariser Oper eingeführt worden war, da sie sich auf ein ähnliches klassisches Erbe berief (aus dem griechischen *ὄφις* [Schlange oder Serpent] und *κλείς* [Klappen]). Es wird nun spekuliert, dass Wagner die Tuba zum ersten Mal überhaupt hörte, als er im Jahr 1836 die Aufführung einer überarbeiteten Fassung von Spontinis *Ferdinand Cortez* (1809) in Berlin besuchte.[27]

Das Instrument von Wieprecht und Moritz hatte einen deutlich tieferen Tonumfang als die Klappen- und Ventilophikleide und die Bombardons jener Zeit. Ophikleiden mit Klappen sind gewöhnlich in 8-Fuß C oder 9-Fuß B gebaut und erzeugen einen tiefsten Ton H_1 bzw. A_1.[28] Ventilophikleiden wurden am häufigsten in 12-Fuß F gebaut. Die enge Bohrung dieser Instrumente bedeutet jedoch, dass ihre Grundtöne nicht voll mitschwingen können. Sie wurden damals als „Halbinstrumente" bezeichnet[29], weil sie nur die Hälfte ihrer Resonanzlänge effektiv nutzen konnten. Daraus ergibt sich als tiefster spielbarer Ton der zweite Teilton mit allen drei Ventilen, etwa ein *C*. Die Tuba von Wieprecht und Moritz in 12-Fuß F konnte jedoch aufgrund ihrer weiten Bohrung nicht nur den offenen Grundton F_1 verwenden, sondern auch mit dem Quartventil das eine Quarte tiefere (im Patent als „zweiter Mutterton"[30] bezeichnete)

27 Klaus Aringer, „Richard Wagners frühe Partien für Basstuba", in: *Vom Serpent zur Tuba. Entwicklung und Einsatz der tiefen Polsterzungeninstrumente mit Grifflöchern und Ventilen*, hg. von Christian Philipsen, Augsburg: Wißner 2019, 275–290: 276–277.

28 Die Größe von Blechblasinstrumenten wird durch ihre nominale Resonanzlänge in Fuß und die zugehörige Grundtonhöhe ohne betätigte Ventile definiert (Campbell, Gilbert und Myers, *The Science of Brass Instruments*, 338).

29 Schafhäutl, „VI. Gruppe – III. Abtheilung: Blasinstrumente", 170–173.

30 Hofer und Schiwietz, *Wilhelm Wieprecht*, 238.

C_1 erreichen. In Wagners *Lohengrin* (Uraufführung 1850) wird dieser tiefe Tonumfang zum ersten Mal verwendet, weshalb die entsprechende Partie nur mit einer Basstuba spielbar ist.

Wagners nächstes Bühnenwerk *Der Ring des Nibelungen* sollte weitere neue Instrumente erfordern. In einem Brief behauptete Wagner später, dass er „bisher zur Instrumentation der *Nibelungen* mehrere Instrumente verwendet [habe], welche [er] vor längerer Zeit bei dem Instrumentenmacher Sax, als dessen Erfindung, in Paris kennenlernte“[31], was sich vermutlich auf seinen Besuch in Paris im Oktober 1853 bezieht.[32] Seine Skizzen für *Das Rheingold* (Uraufführung 1869) enthalten eine transponierte Es-Stimme für ein „Saxhorn Contrabaß“ (**ABB. 5**)[33], und die Stimmen in den autographen Partituren von *Die Walküre* (Uraufführung 1870) und *Siegfried* (Uraufführung 1876) sind ebenfalls in Es transponiert geschrieben.[34] Als 1862 in Wien Aufführungen von Auszügen aus *Das Rheingold* und *Die Walküre* vorbereitet wurden, wurde das Instrument als „Contrabass-Tuba (in Es)“ bezeichnet, und Wagner bemerkte, die neuen Instrumente fänden „sich sämmtlich auch bei[m] österreichischen Musikcorps – nur werden sie vielleicht andre Namen, vielleicht auch andre Stimmungen haben“.[35] Die Stimmen für diese Aufführungen beschrieben das Instrument als „Bombardon“[36] und wurden auf einer „Tuba /: Hellingkon [*sic*]: / in C mit vier Cilinder“ gespielt (**ABB. 6**), die im Juni 1862 aus der Fabrik Uhlmann angeschafft worden waren, als das Orchester den tieferen französischen Stimmton übernahm.[37]

Welches Instrument bei der Münchner Erstaufführung von *Das Rheingold* und *Die Walküre* 1869/70 verwendet wurde, ist weniger klar, obwohl es zwischen dem Dirigenten der Hofkapelle Hans von Bülow und Wieprecht und Carl Wilhelm Moritz (d. J.) eine Korrespondenz über die neuen Instrumente gab. Moritz bietet an, eine neue Tuba zu liefern, aber es gibt keine Hinweise darauf, dass diese in München angekommen ist. Bülow dirigierte die Aufführungen schließlich nicht.[38] Angesichts dieses Mangels an Nachweisen wird die angebliche Erfindung der „Contrabass-Tuba“ im Jahr 1845 gemeinhin der böhmischen Firma von Václav František Červený zugeschrieben. Clifford Bevans Behauptung, „Wagner specified it [Červenýs ‚Contrabass-Tuba‘] from *Das Rheingold* onwards“[39], wird weithin als Tatsache akzeptiert.[40] Allerdings erwähnt kein zeitgenössischer Kommentator die Schaffung einer „Kontrabasstuba“, wo-

31 Richard Wagner an König Ludwig II., München, 16. September 1865 (Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 17: *Briefe des Jahres 1865*, hg. von Martin Dürrer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2009, 277–280: 277).

32 Curt von Westernhagen, *Die Entstehung des „Ring“. Dargestellt an den Kompositionsskizzen Richard Wagners*, Zürich: Atlantis 1973, 46.

33 Peter Nitsche, „Transponierte Notation bei Wagner. Zum Verhältnis von Notation und Instrument“, in: *Richard Wagner. Werk und Wirkung*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg: Bosse 1971, 221–236: 231.

34 John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, *Wagner Werk-Verzeichnis (WWV). Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*, Mainz: Schott 1986, 419.

35 Richard Wagner an Josef Standthartner, Biebrich, 16. Oktober 1862 (Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 14: *Briefe des Jahres 1862*, hg. von Andreas Mielke, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2002, 294–298: 296).

36 Deathridge, Geck und Voss, *Wagner Werk-Verzeichnis*, 414.

37 Reproduziert bei Zechmeister, „Gustav Mahler (1860–1911): Musikinstrumente und Musizierpraxis – Tuba“, 266.

38 Zu weiteren Details dieser Korrespondenz vgl. Jack Adler-McKean, „Serpents, Bombardons, and the ‚Wiener‘ Tuba. Richard Wagner and the Evolution of the Orchestral Contrabass Labrosone“, *Historical Brass Society Journal* 34 (2022), 113–150: 124–126.

39 Bevan, *The Tuba Family*, 306.

40 Vgl. u. a. Hans Kunitz, *Die Instrumentation. Ein Hand- und Lehrbuch*, Bd. 9: *Die Tuba*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1968, 868, Harvey Phillips und William Winkle, *The Art of Tuba and Euphonium*, Los Angeles: Summy-Birchard Music 1992, 10, und Doug Yeo, *An Illustrated Dictionary for the Modern Trombone, Tuba, and Euphonium Player*, Lanham: Rowman & Littlefield 2021, 38, 154.



ABBILDUNG 5: „Saxhorn contrabasse" (Adolph Sax, Paris 1845, Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments 5969, Foto: Raymond Parks).



ABBILDUNG 6: „Kontrabasstuba" [„Helikon"] (Ignaz Stowasser, Wien ca. 1850, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum MIR 71, Foto: Günther Kühnel).

bei Červený selbst seinen „Contrabaß" als ein Instrument „in Form des Bombardon's (Tuba) in Kontra F und C" beschreibt.[41] Červený übernahm die Bauform von Moritz, der weit ausladende tiefe Blechblasinstrumente mit konischen Schalltrichtern baute, im Unterschied zu den bayerischen und österreichischen Bombardons und den frühen Kontrabass-Saxhörnern, die Wagner 1853 gehört haben könnte.[42] Eine Abbildung von Červenýs „Contrabaß" aus dieser Zeit zeigt jedoch ein „Halbinstrument" in 24-Fuß F (es sind keine Exemplare in dieser Größe oder Form erhalten) (**ABB. 7**), was diesem Modell den gleichen effektiven Tonumfang wie denjenigen der Tuba von Moritz verleiht (ein „Ganzinstrument" mit halber Länge).[43] Die weite Mensur von Moritz' Instrument führte dazu, dass es auch als „Kontrabass" bezeichnet wurde[44], wobei Wieprecht selbst es als „ein Contra-Bass-Instrument" bezeichnete.[45] Zur Zeit der *Rheingold*- und *Walküre*-Uraufführungen in München war es mit zunehmender

41 Václav František Červený, *Die Metall-Musikinstrumente von V. F. Červený*, Königgrätz [Hradec Králové]: Selbstverlag 1872, 6–7.

42 „Blechinstrumente aus der Fabrik von Wenzel Cerveny zu Königsgräz in Böhmen", *Illustrirte Zeitung* 417, Anhang Nr. 8, 28. Juni 1851, 484, Gunther Joppig und Václav Korbel, *150 Jahre Václav František Červený & synové. Ein Blasinstrumenten-Hersteller in internationalem Format*, Prag: Senza 1991, 11.

43 *Preis-Courant der kais. koen. allerh. priv. Musik-Instrumenten-Fabrik des V. F. Červený zu Königgrätz in Böhmen*, München 1853, Bayerische Staatsbibliothek, Nachlass Emil Schafhäutl, Schafhäuteliana 3.1.7.

44 Vgl. u.a. Johann Philipp Schmidt, „Ueber die chromatische Bass-Tuba und das neu erfundene Holz-Bass-Blas-Instrument, genannt Bathyphon", *Allgemeine musikalische Zeitung* 42, Nr. 51, 16. Dezember 1840, Sp. 1041–1042: 1041, Johann Christian Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Composition*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1855, 388, Franz Ludwig Schubert, *Die Blechinstrumente der Musik. Ihre Geschichte, Natur, Handhabung und Verwendung in der Instrumental-Gesangs-Militair- und Tanzmusik erläutert*, Leipzig: Merseburger 1866, 96–98.

45 Hofer und Schiwietz, *Wilhelm Wieprecht*, 237.

Regelmäßigkeit in den Orchestern zu finden. Andererseits gibt es keine Belege für Kontakte zwischen Červený und Orchesterkomponisten (der „Contrabaß" wurde von der österreichisch-ungarischen Armee auf Initiative von Kapellmeister Joseph Alscher entwickelt)[46], die Wagners Austausch mit Sax und Wieprecht entsprechen würden.[47] Červenýs Instrumente mit großem Durchmesser waren zu dieser Zeit sehr beliebt[48], und Instrumente dieser Bauart werden heute noch häufig mit der Musik Richard Wagners in Verbindung gebracht[49], obwohl es keine Belege für die Verwendung dieser Instrumente in den Münchner Aufführungen von 1869 und 1870 oder überhaupt für eine weit verbreitete Verwendung in Orchestern bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts gibt.

In Vorbereitung der ersten *Ring*-Aufführungen in Bayreuth beauftragte Wagner seinen Protegé, den Hornisten Hans Richter, mit der Organisation der Blechbläser.[50] Bis 1872 war allerdings noch kein Tubist eingestellt worden.[51] Wagners Bitte an seine Verleger im Jahr 1873, dass „die Contrabasstuba […] nach C (aber sechs Töne tiefer als in Es) transponirt [wird], wie diess bisher ausgeführt wurde"[52], zeigt, dass er sich des 1862 verwendeten C-Helikons bewusst war, obwohl Richter 1875 einen Tubisten, Otto Waldemar Brucks, für das Orchester in Wien angestellt hatte und diesen im Sommer dieses Jahres auch für die Proben in Bayreuth engagierte.[53] Im Oktober 1875 wurde bei dem Berliner Instrumentenbauer Ernst Leberecht Paulus eine Tuba für Brucks bestellt[54], auf der er vermutlich 1876 in Bayreuth spielte (**ABB. 8**).[55] Paulus gehörte zu einer Reihe von Berliner Blechblasinstrumentenbauern, die in der Tradition der Moritz-Bauweise standen und diese bis ins frühe 20. Jahrhundert fortführten.[56] Das Instrument von Paulus scheint als Vorbild für sein Nachfolgemodell aus der Fabrik von Leopold Uhlmann gedient zu haben (der auch die früheren „Maschine-Ophicleide" und „Tuba / Hellingkon" herstellte), das ab 1885/86 bei den Wiener Philharmonikern zum Einsatz kam.[57]

---

46 Červený, *Die Metall-Musikinstrumente von V. F. Červený*, 6–7.

47 Vgl. Eugen Brixel, „Richard Wagners Beziehung zur Militärmusik", in: *Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners. Kongreßbericht Seggau/Österreich 1983*, hg. von Wolfgang Suppan, Tutzing: Schneider 1985, 177–188.

48 Červenýs Instrumente erhielten von Kommentatoren auf Ausstellungen in München 1854, Paris 1855, London 1862 und Wien 1873 hohes Lob, insbesondere als „ein Bombardon weitester Mensur mit 4 Pistons von außerordentlich kräftigem Tone und sehr reiner Scala" (Schafhäutl, „VI. Gruppe – III. Abtheilung: Blasinstrumente", 200).

49 Birgit Heise und Thierry Gelloz, *Goldene Klänge im mystischen Grund. Musikinstrumente für Richard Wagner*, Leipzig: Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig 2013, 22–23.

50 Richard Wagner an Hans Richter, Tribschen, 24. Mai 1870 (Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 22: *Briefe des Jahres 1870*, hg. von Martin Dürrer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2012, 141–143). William Melton vermutet, dass Richter in Vorbereitung auf die Münchener Aufführungen ähnliche Arbeiten durchführte, die für die Wagner-Tubastimmen dokumentiert sind (William Melton, *The Wagner Tuba. A History*, Aachen: Edition Ebenos 2008, 28, 34), nicht aber für die Kontrabasstuba.

51 Alfred Sous, *Das Bayreuther Festspielorchester. Geschichte und Gegenwart*, Hof/Saale: Ansporn 1988, 167.

52 Richard Wagner an Franz Schott, Bayreuth, 17. September 1873 (Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 25: *Briefe des Jahres 1873*, hg. von Angela Steinsiek, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2017, 215–216: 216).

53 Zechmeister, „Gustav Mahler (1860–1911): Musikinstrumente und Musizierpraxis – Tuba", 268–269.

54 Ebd.

55 „Orchesterpersonal", *Musikalisches Wochenblatt* 7, Nr. 24, 9. Juli 1876, 313.

56 Christian Breternitz, *Berliner Blechblasinstrumentenbau im 18. und 19. Jahrhundert*, Dissertation, Universität der Künste Berlin 2019, 434–435: 493. Es ist vielleicht kein Zufall, dass mehrere Nachfolger Brucks' bei den Wiener Philharmonikern, wie Emil Hartmann, Friedrich Knapke und Max Blanckenburg, ebenfalls in Berlin studiert oder gearbeitet haben, da das Moritz-Instrument dort bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein hergestellt, weiterentwickelt und eingesetzt wurde (Christian Merlin, *Die Wiener Philharmoniker*, Bd. 2: *Die Musiker und Musikerinnen von 1842 bis heute*, Wien: Amalthea 2017, 23, 57, 84).

57 Zechmeister, „Gustav Mahler (1860–1911): Musikinstrumente und Musizierpraxis – Tuba", 269.

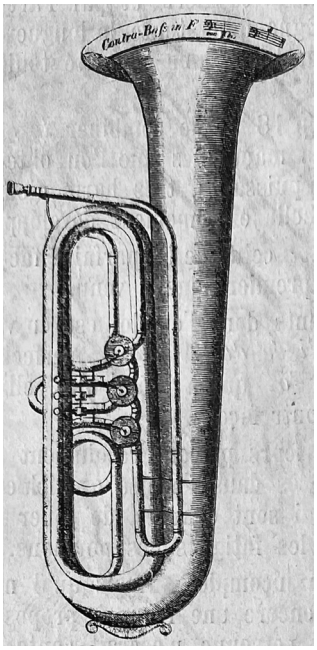


ABBILDUNG 7: „Contra-Baß in F" (*Preis-Courant*, Schafhäuteliana 3.1.7.).



ABBILDUNG 8: Tuba (Ernst Leberecht Paulus, Berlin ca. 1875. Sammlung Daniel Ridder, Foto: Jack Adler-McKean).

1894 erklärte Wilhelm Jahn, Direktor der Wiener Hofoper, Instrumentenbauer Wilhelm Heckel die Situation folgendermaßen: „Es gibt in den Wagner'schen Werken 2 Tenortuben in B […], ferner 2 Basstuben in F […] und eine fünfmaschinige Contrabasstuba […] Stimmung F […] Tonumfang vom Contra=C [C_1] bis zum zweigestrichenen c [c^2]. – Gebräuchlicher Umfang bis zum eingestrichenen F [f^1]".[58] Dieser Tonumfang ist identisch mit dem von Wieprecht im Patent von 1835 beschriebenen[59], was die Frage aufwirft, warum diese fünfventilige F-Tuba nun als „Contrabasstuba" bezeichnet wurde, während Wagner selbst im *Parsifal* (Uraufführung 1882) zur Bezeichnung „Basstuba" zurückkehrte.[60] Vielleicht war diese Bezeichnung ein Relikt des ursprünglichen Entwurfs für ein Kontrabass-Saxhorn oder sie wurde beibehalten, um Verwechslungen mit den später als „Wagnertuben" bezeichneten Instrumenten zu vermeiden. Vielleicht bedeutete sie aber auch, dass die Instrumente von Paulus und Uhlmann eine breitere Bohrung, einen breiteren Bogen und ein breiteres Schallstück hatten als die Instrumente von Moritz sowie ein konisches Mundrohr, was zusammen die Erzeugung eines „Kontrabass"-Klangs unterstützte. In jedem Fall wurde diese Form der Tuba, die heute als „Wiener"

58 Zitiert nach ebd., 270.

59 Hofer und Schiwietz, *Wilhelm Wieprecht*, 244.

60 Wagners einziger weiterer Hinweis auf eine „Kontrabasstuba" findet sich in seinem *Großen Festmarsch* (1876), der vor den Bayreuther Festspielen im Frühjahr 1876 geschrieben wurde. Als die Partitur jedoch Philadelphia erreichte, wo sie später im selben Jahr uraufgeführt werden sollte, wurde sie bereits als Stimme für „Basstuba" bezeichnet („Wagner's Centennial March", *Dwight's Journal of Music* 36, Nr. 2, 29. April 1876, 221).

Tuba bezeichnet wird, von Wiener Musikern in Bayreuth bis mindestens 1911 verwendet, als Emil Hartmann (der seine nun sechsventilige F-Tuba auch immer als „Contrabasstuba" bezeichnete)[61] dort zum letzten Mal spielte.[62]

Gustav Mahler und die „Wiener" Tuba

Eine Form der „Wiener" Tuba wurde nicht nur für die (vollständige) Uraufführung des *Ring* verwendet, sondern auch für viele Werke, die bis ins frühe 20. Jahrhundert geschrieben wurden und sich entweder auf „Bass-" oder „Kontrabasstuben" beziehen und seither zum Kernrepertoire für Orchestertubisten gehören.[63] Otto Brucks blieb zwar nur eine Saison lang bei den Wiener Philharmonikern, seine Amtszeit überschnitt sich aber mit Gustav Mahlers Studienzeit in Wien zwischen 1875 und 1878. Nach einer Reihe kurzfristiger Dirigierverpflichtungen im Anschluss an sein Studium trat Mahler 1886 eine Stelle am Neuen Stadttheater in Leipzig an, und im folgenden Jahr, während er seine Erste Symphonie komponierte, engagierte dieses Orchester erstmals einen Tubisten.[64] Die Erste Symphonie wurde in der fünfsätzigen Erstfassung 1889 in Budapest uraufgeführt, nach Revision fanden weitere Aufführungen 1893 in Hamburg und 1894 in Weimar statt; in der nochmals revidierten viersätzigen Fassung, deren Erstausgabe 1899 erschien, fügte Mahler beim ersten Einsatz der Tuba (erster Satz, T. 180) die folgende Fußnote (in der Partitur, aber nicht in der Einzelstimme) zu diesem tiefen *F* hinzu: „Wenn der Tubist diesen tiefen Ton nicht *pp* herausbringt, so ist derselbe dem Contrafagott zuzutheilen."[65]

Warum Mahler es für nötig hielt, diese Warnung hinzuzufügen, ist nicht bekannt, obwohl eine plausible Hypothese ist, dass er in Ungarn eine besonders schlechte Erfahrung mit einem Tuba- oder vielleicht Bombardonspieler gemacht hatte. Mahler begann 1888 mit der Komposition seiner Zweiten Symphonie, die eine wesentlich anspruchsvollere Tuba-Stimme enthält, obwohl hier die terminologischen Unterschiede wichtiger sind als die musikalischen. Im Gegensatz zur einfachen Angabe „Tuba" in der Ersten Symphonie wird das Instrument hier als „Contrabasstuba" bezeichnet, was die bereits erwähnte Wagner'sche Tradition widerspiegelt.[66] Ein Jahr zuvor hatte Anton Bruckner seine Achte Symphonie abgeschlossen, in der ebenfalls eine „Kontrabasstuba" gefordert ist und die, unter dem Dirigat von Hans Richter,

61 Zechmeister, „Gustav Mahler (1860–1911): Musikinstrumente und Musizierpraxis – Tuba", 271.

62 Merlin, *Die Wiener Philharmoniker*, Bd. 2, 57.

63 Jack Adler-McKean, *Tubas, Tubists, and Composers. A Mixed-Methodological Approach to Performer and Composer-Instrument Relationships*, Dissertation, Royal Northern College of Music 2022, 24–27.

64 Beatrix Darmstädter, „Die Blasinstrumente im Orchester des Wiener Hofoperntheaters zur Direktionszeit Gustav Mahlers", in: *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers*, hg. von Reinhold Kubik, Wien: Böhlau 2007, 47–110: 42.

65 Gustav Mahler, *Symphonie no. 1 in D-dur*, Wien: Weinberger 1899, 18, Archiv der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, N.I.14, https://www.gustav-mahler.org/libraryid/10519 (30.6.2026).

66 Vgl. GMW30-KA2: Kopistenabschrift der Sätze 1–3 und 5 (https://www.mahler-online.at/GMW_030.html#quellen, 30.6.2026), New Haven, CT, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library (US-NHub), Osborn Music MS 508, https://collections.library.yale.edu/catalog/2041957 (30.6.2026) bzw. Gustav Mahler, *Symphonie No. 2 in C moll*, Wien: Weinberger 1898 [Erstausgabe], Archiv der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, N.II.17, https://www.gustav-mahler.org/libraryid/10563 (30.6.2026).

mit der Uhlmann-Tuba uraufgeführt wurde (**ABB. 9**).[67] Es ist daher plausibel, dass Mahler auch seine Orchestrierung mit dieser neuen Terminologie „aktualisieren" wollte. Friedrich Müller war Tubist bei den Berliner Philharmonikern, als das Orchester die Zweite Symphonie 1895 uraufführte[68], doch für die Wiener Erstaufführung 1899 engagierte Mahler Emil Hartmann (der vermutlich auch die Uhlmann-Tuba benutzte), der bis dahin an der Königlichen Oper in Berlin tätig gewesen war[69], und somit ist es denkbar, dass Mahler Hartmann auch für die Berliner Premiere engagiert hatte. Hartmann spielte ab 1896 auch in Bayreuth, wo er vermutlich das gleiche Instrument wie in Berlin und später auch in Wien verwendete. Wie sehr sich Mahlers Beziehung zu diesem Instrument in dieser Zeit entwickelte, zeigt auch die Tatsache, dass er ab 1901 eine zweite Tuba-Stelle (eine Festanstellung für Hartmann) im Orchester einrichtete.[70]

Nach der Zweiten Symphonie wollte Mahler anscheinend jede terminologische Verwirrung vermeiden, indem er nur noch „Tuba" oder „Basstuba" angab. Vor dem Bestehen moderner kritischer Ausgaben[71] lassen sich jedoch bei vielen Herausgeber:innen, Verlegern und Musikwissenschaftler:innen Unstimmigkeiten und Missverständnisse beobachten. In der Erstausgabe von Mahlers Dritter Symphonie steht auf der ersten Seite „Contra-Basstuba", auf den folgenden Seiten wird dann aber zu „Btb." abgekürzt, wie auch in der Instrumentenübersicht vor Beginn der Partitur die Angabe „Basstuba" gewählt ist.[72] Die Fünfte Symphonie ist vielleicht der problematischste Fall: Trotz der Bezeichnung „Tuba" in der autographen Reinschrift (1902/1903)[73] findet man „Basstuba" in der Besetzungsliste der Erstausgabe (1904) und „Kontra-



ABBILDUNG 9: Tuba (Leopold Uhlmann, Wien ca. 1885. Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien IN 429, Foto: Karl Vouk).

67 Anton Bruckner, „8. Symphonie in c-Moll – WAB 108", in: *Digitales Werkverzeichnis Anton Bruckner*, hg. von Robert Klugseder und Clemens Gubsch, 27.4.2021, http://www.bruckner-online.at/wab-108 (30.6.2026).

68 Peter Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten*, Bd. 3: *Die Mitglieder des Orchesters, die Programme, die Konzertreisen, Erst- und Uraufführungen*, Tutzing: Schneider 1982, 954.

69 Merlin, *Die Wiener Philharmoniker*, Bd. 2, 57.

70 Darmstädter, „Die Blasinstrumente im Orchester des Wiener Hofoperntheaters zur Direktionszeit Gustav Mahlers", 100–106.

71 Kritische Gesamtausgabe der Werke Gustav Mahlers, hg. von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, unterschiedliche Verlage, 1960–2004, Neue Kritische Gesamtausgabe der Werke Gustav Mahlers, hg. von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, unterschiedliche Verlage, seit 2008.

72 Gustav Mahler, *3. Symphonie*, Wien: Weinberger 1899 [Erstausgabe], [2], Archiv der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, N.III.111, https://www.gustav-mahler.org/libraryid/10578 (30.6.2026).

73 GMW44-Aut: Autographe Partiturreinschrift der Fünften Symphonie (https://www.mahler-online.at/GMW_044.html#quellen, 30.6.2026), New York City, The Morgan Library & Museum, Mary Flagler Cary Music Collection (US-NYpm), M214.S9865 (CARY 509), https://www.themorgan.org/music/manuscript/115214 (30.6.2026).

bass-Tuba" in der revidierten Ausgabe der Stimmen (1913).[74] In seinem Vorwort zu einer neueren Eulenburg-Ausgabe trägt Stephen Johnson nicht dazu bei, die Verwirrung zu beseitigen, indem er das Instrument als „Bombardon/Basstuba" bezeichnet.[75] In einem Aufsatz aus dem Jahr 2015 argumentiert Reinhold Kubik, dass „Mahler […] stets ‚Basstuba' [schreibe], […] aber Kontrabasstuba [meine]", wobei er ein Bild der modernen sechsventiligen Tuba als Tuba mit acht Ventilen beschreibt und später die heute verwendeten Instrumente als „Powertubas" bezeichnet.[76] Eine andere neuere Darstellung von Altug Ünlü stützt sich unkritisch auf eine These aus einem Aufsatz von Hans Kunitz aus dem Jahr 1968, dessen technische Beschreibungen gewiss veraltet sind.[77]

Der Beginn der modernen Tuba-Aufführungspraxis im Orchester

Um zu verstehen, wie wichtig klare terminologische und organologische Unterscheidungen sind, muss man auf die Geschichte des Bombardons zurückkommen. Im Rahmen der großen Migrationswellen, die um die Wende zum 19. Jahrhundert stattfanden, wurden Militärmusikinstrumente von ausgewanderten europäischen Musikern in die USA eingeführt und in Ermangelung einheimischer Praktiken in die örtlichen Orchester integriert. Als wichtiges frühes Beispiel für diesen Prozess gilt der dänisch-norwegische Militärmusiker August Helleberg, der 1878 immigrierte und ab dem folgenden Jahr bei der New York Philharmonic spielte.[78] Gegen Ende der zweiten industriellen Revolution ging in Europa eine wichtige Generation von Tubisten in den Ruhestand, so etwa Emil Hartmann, der 1918 die Wiener Philharmoniker verließ, nachdem er mit Mahler, Bruckner und Strauss zusammengearbeitet hatte.[79] Als Leopold Stokowski 1933 das Philadelphia Orchestra dirigierte, schlug er vor, dass „the tuba player Mr. Philip Donatelli [der 1905 eingewandert war[80]] obtain an instrument more pipe organ-like in scope and breadth."[81] Dies führte zum Kauf von Instrumenten in 16-Fuß C von der York Band Instruments Company, die später als „Americas Standard Symphonic Bass" bezeichnet wurden[82], ähnlich denen, die bereits von Fred Geib, Hellebergs Nachfolger bei der New York

74 Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 5*, Leipzig: C. F. Peters 1904 [Erstausgabe]. Im Dezember 1913 wurden auf Anfrage Georg Göhlers neue Orchesterstimmen auf Basis von Mahlers Referenzpartitur durch den Verlag Peters hergestellt, 1919 erschien eine von Göhler herausgegebene „Neue Ausgabe" der Partitur, vgl. „Gustav Mahler, Symphonie Nr. 5 GMW 44: Entstehung und Edition", in: *Mahler online*, hg. von Christian Utz, Clemens Gubsch, Barbara Boisits und Federico Celestini, https://www.mahler-online.at/GMW_044.html#genesis (30.6.2026).

75 Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 5* (Eulenburg Audio+Score), Mainz: Eulenburg 2010, vi.

76 Reinhold Kubik, „Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers. Bericht über den Forschungsstand", in: *Mahler-Interpretation heute. Perspektiven der Rezeption zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, hg. von Lena-Lisa Wüstendörfer, München: edition text + kritik 2015, 130–158: 144.

77 Altug Ünlü, *Gustav Mahlers Klangwelt: Studien zur Instrumentation*, Frankfurt a. M.: Lang 2006, 57–59, Jerry Allen Young, *The Tuba in the Symphonic Works of Anton Bruckner and Gustav Mahler. A Performance Analysis*, Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign 1980, 89–95, und Kunitz, *Die Instrumentation*, 839.

78 Jørgen Voigt Arnsted, *The Great Danish/American Tubist August C. Helleberg*, https://www.windsongpress.com/jacobs/written/August%20Helleberg.pdf (30.6.2026).

79 Merlin, *Die Wiener Philharmoniker*, Bd. 2, 57.

80 *The Billboard*, 17. April 1954, 34.

81 „CSO York Tubas", *York Loyalist*, https://www.yorkloyalist.com/cso-york-tubas (30.6.2026).

82 York Band Instrument Company, *York Band Instruments: Famed for Tone since 1882*, Grand Rapids, MI: York Band Instrument Company 1938, 15.

Philharmonic, verwendet wurden (Geib war 1888 aus Deutschland eingewandert) (**ABB. 10**).[83] Donatellis Schüler war Arnold Jacobs, „rightfully called the father of modern orchestral tuba playing"[84], zu dessen Schülern wiederum Roger Bobo gehörte, der ab 1962 im Concertgebouw Orchestra spielte. Sowohl Jacobs als auch Bobo unterrichteten später Mel Culbertson, der im Orchestre Philharmonique de Radio France spielte und wiederum viele heute noch in Europa tätige Orchestertubisten und -pädagogen unterrichtete. Amerikanische Tubisten, die ab den 1960er-Jahren in Österreich und Deutschland arbeiteten, wie Mark Evans (Deutsche Oper Berlin) und Robert Tucci (Wiener Symphoniker, Bayerische Staatsoper), führten zunächst 16-Fuß-C-Instrumente ein, obwohl in den folgenden Jahrzehnten deutsche und österreichische Institutionen schließlich die Verwendung von 18-Fuß-B-Bombardons aus ihren eigenen Blaskapellentraditionen standardisierten. Eine 12-Fuß-F-Tuba wird weiterhin für höhere Orchestertubapartien verwendet, auch wenn sie im Gegensatz zu den „Wiener" Tuben seit den 1930er-Jahren eine böhmische Bombardon-Bauweise aufweist. Die Wiener Philharmoniker selbst haben 1971 den ersten Tubisten engagiert, der keine „Wiener" Tuba spielte.[85]

In der Orchesterpraxis zwischen etwa 1920 und 1970 ist also eine Verdrängung der „Tuba" durch Instrumente zu beobachten, die im vorangegangenen halben Jahrhundert als „Bombardons" bezeichnet worden waren. Heyde bemerkte, „between about 1875 and 1910 the name ‚bombardon' was gradually dropped in favor of the name ‚tuba.'"[86] In Publikationen um 1900 wurden im Allgemeinen noch beide Begriffe verwendet, aber anstatt zu versuchen, zwischen ihnen zu unterscheiden, wurden sie im Wesentlichen als synonym betrachtet. Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts waren solche Hinweise verschwunden, und ein Bombardon wird weder 1930 von Charles Koechlin noch 1941 von Joseph Schillinger noch 1959 von Hermann Erpf erwähnt.[87] Dennoch lassen sich die ab dieser Zeit verwendeten Orchesterinstrumente alle auf Formen des Bombardons zurückführen: Červenýs *Kaiser*-Instrumente aus den 1880er-Jahren sind nach wie vor in den deutsch-, slawisch- und russischsprachigen Ländern am populärsten (**ABB. 11**); Sax' Kontrabass-Saxhorn-Modelle aus demselben Zeitraum erfreuen sich in Frankreich und England (wo sie allgemein als Bombardons bekannt waren) nach wie vor großer Beliebtheit, und amerikanische Instrumente, die um 1900 aus einer Kombination solcher Modelle entstanden (insbesondere jene, die weiterhin von den oben genannten Modellen der York Band Instruments Company beeinflusst sind), sind weltweit beliebt. Die Wahl des Instruments liegt heute fest in der Hand des Interpreten, unabhängig davon, für welches Instrument der Tuba-Familie ein Komponist komponiert hat oder welche nationalen oder lokalen Praktiken herrschten, zumal der Tubist wahrscheinlich nichts davon weiß.

---

83 Geib ist mit seiner ähnlichen Tuba bei Arthur Edward Johnstone in dessen *Instruments of the Modern Symphony Orchestra* (New York: Carl Fischer 1917, 47) abgebildet.

84 John Taylor, „Arnold Jacobs. The End of an Era", *TUBA Journal* 26 (1999), H. 2, 6.

85 Gerhard Zechmeister, *Die Wiener Konzert-Tuba. Historische, akustische und instrumententechnische Aspekte zur Verwendung der Wiener Baßtuba in der Literatur*, Dissertation, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien 1987, 78.

86 Heyde, „The Bass Horn and Upright Serpent in Germany. Part 3", 37. Dies ist der Fall im Englischen, Deutschen, Französischen (wo Bombardons als *Saxhorns* bezeichnet wurden) und Italienischen. Während *bombardón* im Spanischen nicht mehr verwendet wird, ist ein Euphonium immer noch unter dem Diminutiv *bombardino* bekannt.

87 Charles Koechlin, *Traité de l'harmonie*, Paris: Max Eschig 1930, 101–103, Joseph Schillinger, *The Schillinger System of Musical Composition. Book XII: Theory of Orchestration*, New York: Carl Fischer 1941, 1534–1535, und Hermann Erpf, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz: Schott 1959, 211.



ABBILDUNG 10: York Basses, No. 692 – In C (York Band Instrument Company, *York Band Instruments: They Speak for Themselves,* Grand Rapids, MI: York Band Instrument Company 1926, 28).



ABBILDUNG 11: „Kaiser-Tuba" (Václav František Červený ca. 1900, Klingendes Museum Bern 225, Foto: Jack Adler-McKean).

Quantitative und qualitative Analysemethoden

Angesichts des dramatischen Wachstums von Militär- und Handelsunternehmen in ganz Europa zwischen der Mitte des 19. und der Mitte des 20. Jahrhunderts und der relativen Seltenheit von Instrumenten, die für den Konzertsaal oder das Opernhaus produziert wurden, ist es nicht überraschend, dass es bis heute unbewusst eine Vorliebe für bombardonartige Tuben gibt, nicht nur in der Aufführungspraxis und Pädagogik, sondern auch in Instrumentensammlungen und Forschungseinrichtungen. Dennoch ermöglichen vorhandene Instrumentensammlungen quantitative und qualitative Vergleiche zwischen historischen und zeitgenössischen Instrumenten. Zur Annäherung wird der Spectral Enrichment Factor (*E*) verwendet.[88] Dieser Wert berücksichtigt Messungen des Bohrungsprofils entlang der Länge des Hauptrohrs, um einen *E*-Wert zwischen 1 und 10 zu ermitteln, wobei 1 für eine schwache spektrale Anreicherung oder einen ‚dunklen' Klang und 10 für einen ‚hellen' Klang steht. Ein typischer Serpent erzeugt beispielsweise einen *E*-Wert von etwa 2–2,5, während eine

88 D. Murray Campbell, Joël Gilbert und Arnold Myers, *Sounding Brass: Brasswind Instruments and How They Work*, Cham: Springer 2025, 50–54.

Museumsstandort / Inventarnummer	Baujahr	Firma, Ort	Größe (nominale Resonanzlänge)	SEF (E)
Privatbesitz	ca. 2000	B&S, Markneukirchen	16-Fuß C	2,26
Berlin (AM) / 4946	ca. 1900	V. F. Červený, Königgrätz	18-Fuß B	2,42
Mailand (AM) / 1530	1884	V. F. Červený, Königgrätz	18-Fuß B	2,43
Bern (AM) / 225	ca. 1900	V. F. Červený, Königgrätz	13-Fuß Es	2,51
Privatbesitz	ca. 2005	B&S, Markneukirchen	12-Fuß F	2,61
Kopenhagen / F9	ca. 1840	J. C. Selboe, Kopenhagen	12-Fuß F	3,16
Landskrona / LM6562	ca. 1840–55	J. W. Wahl, Landskrona	12-Fuß F	3,26
Kopenhagen / F28	ca. 1850	L. Bertram, Rendsburg	12-Fuß F	3,29
Privatbesitz	ca. 1890	L. Uhlmann, Wien	12-Fuß F	3,30
Stockholm (AM) / F46	ca. 1840–55	J. W. Wahl, Landskrona	12-Fuß F	3,32
Wien (AM) / 429	ca. 1875–85	L. Uhlmann, Wien	12-Fuß F	3,40
Stockholm / M478	1842	C. W. Moritz (d. Ä.), Berlin	12-Fuß F	3,44
New York / 2014.18	ca. 1845–55	Anon., Markneukirchen(?)	12-Fuß F	3,45
Privatbesitz	ca. 1875	E. L. Paulus, Berlin	12-Fuß F	3,45
Köln / 1942/183; II/28	1860	C. F. Zetsche, Berlin	12-Fuß F	3,55
Kopenhagen / CL561	ca. 1870	Ahlberg & Ohlsson, Stockholm	12-Fuß F	3,68
Privatbesitz	ca. 1845–55	Anon., Markneukirchen(?)	13-Fuß Es	3,85
Stockholm (AM) / F48	ca. 1845–50	J. W. Wahl, Landskrona	12-Fuß F	4,12

TABELLE 1: *Spectral Enrichment Factors* für ausgewählte Basstuben; AM = Daten von Messungen Arnold Myers (E-Mail-Korrespondenz mit dem Autor, 17.9.2022, 2.5.2023, 6.6.2023 und 12.4.2024).

Naturtrompete einen Wert von 8,5–9 aufweist. Bei den bisherigen Messungen von „Berliner" oder „Wiener" Tuben (**TABELLE 1**) ergibt eine Moritz-Tuba einen Wert von 3,44, die Paulus-Tuba (wahrscheinlich bei der Uraufführung des *Ring* verwendet) 3,45 und die Uhlmann-Tuba, die dieses Instrument dann in Wien ersetzte, 3,40. Im Vergleich ergibt eine *Kaiser-Tuba* von Červený aus dem Jahr 1884 einen Wert von 2,43, eine moderne F-Tuba 2,61 und eine moderne C-Tuba 2,26. Dieser Unterschied, der etwa mit dem Unterschied zwischen einem typischen Naturhorn und einem modernen Horn oder zwischen einer modernen Zugposaune und einer Barockposaune vergleichbar ist, hat unbestreitbare Auswirkungen auf Mahlers sorgfältig ausgehörte Klangwelt.

Es bleibt auch die Aufgabe der Forschung zur Aufführungspraxis, diese klangliche Unterscheidung zu untersuchen und die Bedeutung der Instrumentennamen zu ergründen. Hermann von Helmholtz war einer der frühesten und einflussreichsten Theoretiker, der Bezeichnungen wie „Kontra" auf die absolute Tonhöhe und nicht auf die relative Klangfarbe anwandte.[89] Heute ist dies eine stillschweigende Norm: moderne Instrumente in F oder Es werden als „Basstuben" bezeichnet, moderne Instrumente in C oder B als „Kontrabasstuben". Um jedoch etwaige Zweifel daran auszuräumen, dass diese modernen, von Bombarden abgeleiteten sogenannten „Powertubas" tatsächlich eine tiefere Tonlage als eine originale Moritz-Tuba erzeugen können, sei hier ein Bericht eines schwedischen Journalisten wiedergegeben,

89 Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Vieweg 1863, 30.

der bei einem Besuch Wieprechts in Berlin und Potsdam im Jahr 1853 die folgenden Beobachtungen machte:

> Die Tuba ist in der Lage, einen Ton zu spielen, der zwei Oktaven unter dem tiefen B [*B*] liegt. Experten werden über diese Geschichte den Kopf schütteln. Ich habe es auch nicht geglaubt. Wieprecht, der vor dem Zögern gewarnt hatte, bat dann um eine praktische Erklärung der tatsächlichen Situation. […] Die sechs anwesenden Basstubisten wurden aufgefordert, auf der Tonleiter Schritt für Schritt über zwei Oktaven abzusteigen. Sie beginnen beim B des Basses auf der zweiten Linie und kommen eine Oktave tiefer, also beim Kontra-B [B_1], an. Aber hier hören sie nicht auf, wie der Zweifler vermutet hatte, sondern steigen *eine weitere ganze Oktave* hinab [bis B_2] […]. Wieprecht behauptet, dass jeder Tuba-Spieler, der die Kraft dazu hat, die oben genannten wunderbaren Töne nicht nur erzeugen *kann*, sondern auch lernen *sollte*.[90]

Eine audiovisuelle Dokumentation soll die Unterscheidung zwischen solchen Instrumenten demonstrieren und die genannten organologischen Forschungen praktisch kontextualisieren. Auszüge aus Mahlers Erster Symphonie mit einer früheren „Wiener" Tuba (**VIDEOBSP. 1**) und aus seiner Sechsten Symphonie mit einer späteren „Wiener" Tuba (**VIDEOBSP. 2**) zeigen beispielsweise eine deutlich hellere Klangfarbe, als sie üblicherweise von modernen Tuben erzeugt wird, was den oben erwähnten quantitativen Nachweis bestätigt. Anhand von Vergleichsbeispielen lässt sich zeigen, wie sich die Klangfarben historischer Instrumente von den heute verwendeten unterscheiden. Brahms' Zweite Symphonie wurde mit der Paulus-Tuba uraufgeführt[91], die auch in Bayreuth verwendet wurde, die der Komponist aber als „Basstuba" bezeichnete und die daher heute mit einem F- oder Es-Instrument gespielt wird, wie man im Vergleich mit der früheren „Wiener" Tuba hören kann (**VIDEOBSP. 3**). In seiner Zweiten Symphonie gab Mahler dagegen „Contrabasstuba" an, was erklärt, warum sie heute mit einer C- oder B-Tuba gespielt wird, wie im Vergleich wiederum mit der späteren „Wiener" Tuba zu hören ist (**VIDEOBSP. 4**).[92] Die vergleichenden Beispiele zeigen, wie das Konzept der „Kontrabass"-Klangfarbe durch die Einführung von Militärkapelleninstrumenten (d. h. Instrumenten, die heute als „Basstuben" in F oder Es und „Kontrabasstuben" in C oder B bekannt sind) in das Orchester beeinflusst wurde und welche Unterschiede zwischen den modernen Instrumenten hinsichtlich ihrer Effektivität bei der Übernahme der von ihren historischen Vorgängern ausgeübten Rollen bestehen. Sie zeigen, dass es bei niedrigen Lautstärken nur einen geringen wahrnehmbaren Unterschied im Klangbild dieser Instrumente gibt, dass allerdings, sobald die mittlere Lautstärkeschwelle überschritten wird, die relative Dunkelheit der modernen Instrumente in den Vordergrund tritt.

---

90 „Musikalisk Korrespondens", *Svenska Tidningten*, 13. Juli 1853, 3–4. Übersetzung des Autors, Hervorhebungen original.

91 Diese Symphonie wurde im Dezember 1877 in Wien uraufgeführt, ein Jahr, nachdem die Paulus-Tuba für Brucks nach Bayreuth geliefert worden war. Da Brucks zu diesem Zeitpunkt bereits nach Berlin zurückgekehrt war, wurden diese Partie und dieses Instrument von Rudolf Huber gespielt (Merlin, *Die Wiener Philharmoniker*, Bd. 2, 70).

92 Weitere Aufnahmen auf historischen Instrumenten und vergleichende Beispiele mit modernen Instrumenten sind zu finden unter https://tinyurl.com/5ycshrkn und https://tinyurl.com/4jfax57y (30.6.2026).



VIDEOBEISPIEL 1: Gustav Mahler, Symphonie Nr. 1, iv, T. 254–284; Instrument von Peter Emanuel Schmidt (Kopenhagen, ca. 1880), Sammlung Louis Jake Klein. Jack Adler-McKean, Berlin, Mai 2021.
VIDEOBEISPIEL 2: Gustav Mahler, Symphonie Nr. 6, iv, T. 706–725; Instrument von Augustus Kley (Berlin, ca. 1918), Sammlung Louis Jake Klein. Jack Adler-McKean, Berlin, Mai 2021.
VIDEOBEISPIEL 3: Johannes Brahms, Symphonie Nr. 2, iv, T. 353–405; erstes Instrument wie in Videobeispiel 1, zweites Instrument von Besson (Markneukirchen, ca. 2003), Sammlung Louis Jake Klein. Jack Adler-McKean, Berlin, Mai 2021.
VIDEOBEISPIEL 4: Gustav Mahler, Symphonie Nr. 2, v, T. 379–402; erstes Instrument wie in Videobeispiel 2, zweites Instrument von B&S (Markneukirchen, ca. 2000). Jack Adler-McKean, Berlin, Mai 2021.
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20443476

Schlussfolgerung

Nach dieser historischen, quantitativen und performativen Analyse sind die Unterschiede zwischen den einst als Bombardons bekannten Instrumenten – Instrumenten, die für den Einsatz in Militärkapellen konzipiert waren und im Freien als „Waffen" gespielt wurden, um einen möglichst lauten Klang zu erzeugen – und den sogenannten Tuben, die von Mahler und anderen Komponisten des 19. Jahrhunderts für ihre dynamischen, komplexen und nuancierten Klangwelten gefordert wurden, unüberhörbar. Erste Vergleiche der quantitativen und qualitativen Daten mit heute gebräuchlichen Instrumenten legen nahe, dass Heyde mit seiner 2017 aufgestellten Hypothese richtig lag, dass „the modern tuba shares characteristics of Wieprecht's tuba (the generally wide bore) and the bombardon (conical bore, wide flaring bell), but the sound qualities follow more the line of the bombardon."[93]

Eine solche Diskrepanz ist jedoch im Zusammenhang mit der allgemeinen Aufführungspraxis der Tuba-Familie nicht ungewöhnlich. Die Geschichte dieser Instrumentenfamilie und der Musiker:innen, die sie spielen, ist eine Fallstudie über die Folgen einer fehlenden organologischen Differenzierung. Nach ihrer religiösen, militärischen und volkstümlichen Verwendung fanden diese Instrumente ihren Weg in Orchester, Opernhäuser und Bildungseinrichtungen in ganz Europa. Gleichzeitig lässt sich beobachten, wie diese unterschiedlichen Kontexte die Aufführung und Rezeption von Mahlers Werken seit ihrer Entstehung beeinflusst haben. Das Bombardon ist für bestimmte historische Situationen, in denen seine Musik eine Rolle spielte, relevanter als die „Wiener" Tuba oder jedes andere Instrument, das Mahler sich für sein Orchester vorgestellt haben könnte. Im Zeitalter kritischer Ausgaben und historisch informierter Aufführungspraxis hat man die Möglichkeit, das richtige Instrument für die jeweilige Situation sorgfältig auszuwählen, anstatt einfach nur die Praxis der Vorgänger nachzuahmen. Heute besteht eine weit verbreitete Diskrepanz zwischen den

93 Heyde, „The Bass Horn and Upright Serpent in Germany. Part 3", 23.

spezifischen instrumentalen Praktiken, dem (alten und neuen) Repertoire und den Spieler:innen selbst. Sowohl Komponist:innen als auch Interpret:innen sind sich der Möglichkeiten und Grenzen der Instrumente noch immer nicht bewusst. Die Musik der letzten 200 Jahre wird routinemäßig mit Instrumenten gespielt, die oft ohne Kenntnis oder Wertschätzung des historischen Kontextes ausgewählt wurden.

Ein vielseitiger methodologischer Ansatz ist notwendig, um Verbindungen zwischen Interpret:innen, Komponist:innen und Instrumenten herzustellen, die sowohl für historisch-kritische als auch für zeitgenössische Aufführungspraktiken anwendbar sind. Der hier gezeigte Ansatz könnte auch auf andere Instrumentenfamilien angewandt werden, bei denen es ebenfalls bis heute oft an einer reflektierten, kritischen Bewertung fehlt. Historisch informierte Ensembles, die sich auf das Repertoire des 19. und frühen 20. Jahrhunderts spezialisiert haben, sind immer noch relativ selten zu finden, aber ihre Zahl nimmt zu. Beispielsweise finden zwischen 2023 und 2026 jährlich Aufführungen der einzelnen Teile von *Der Ring des Nibelungen* mit dem Concerto Köln unter der Leitung von Kent Nagano statt. Bei einer früheren Aufführung von *Das Rheingold* mit diesem Ensemble kam ein Bombardon aus der Mitte des 20. Jahrhunderts zum Einsatz.[94] Nach Rücksprache mit Kollegen hinsichtlich neuerer Forschungsergebnisse wird seit 2023 jedoch ein Modell der „Wiener" Tuba für diese Aufführungen verwendet. Es besteht daher Grund zur Hoffnung, dass die kritische Aufführungspraxis in diesen Bereichen in naher Zukunft in größerem Umfang und auf breiterer Ebene an Potenzial gewinnen wird.

Of all the families of musical instruments found today, it is perhaps the brass instruments that are associated with the greatest terminological ambiguities, especially with regard to 19th-century practices. Terms used by earlier generations which aimed to provide clarity in differentiating between archetypes or to refer to specific techniques, technologies, or timbral qualities have often lost their original contexts or even fallen out of usage altogether, with significant implications for both current scholarly discourse and performance practice of music from this era. Particularly ambiguous is an instrument name that has scarcely been heard since the mid-20th century: the "bombardon." The tuba parts in works by Gustav Mahler and his contemporaries are no longer played on tubas as defined at the time of their composition, but on instruments that were then known as bombardons. Modern teaching methods for the tuba family remain dominated by uncritical bombardon performance practices inherited from the mid-20th century. This chapter demonstrates how a combination of cultural-historical contextualization, quantitative organology, and performance practice studies can enable more nuanced interpretations that reflect the subtleties and diversity of Mahler's sonic worlds.

Schlagworte/Keywords: Aufführungspraxis, Blechblasinstrumente, brass instruments, Gustav Mahler, orchestration, Orchestrierung, Organologie, organology, performance practice, Richard Wagner

94 Dieses Instrument ist zu sehen unter https://www.jackadlermckean.eu/s/Concerto-Koln-Kent-Nagano-2021.png (30.6.2026), archiviert von Shirley Apthorp, „The Ring on Period Instruments – It's a Significant Difference: First Review", in: *Slipped Disc*, hg. von Norman Lebrecht, 21.11.2021, https://slippedisc.com/2021/11/the-ring-on-period-instruments-its-a-significant-difference-first-review (30.6.2026).

Jack Adler-McKean ist Musiker und künstlerischer Forscher, dessen Arbeit musikwissenschaftliche, akustische, organologische und ethnographische Perspektiven auf die Aufführungspraxis aus der Sicht der tiefen Blechblasinstrumente umfasst. Er spielt sowohl Neue Musik als auch Alte Musik auf einer Vielzahl historischer und moderner Instrumente und ist zudem als Herausgeber, Arrangeur und Kurator von Werken für die Tuba-Familie tätig. Zu seinen wissenschaftlichen Publikationen zählen *Die Spieltechnik der Tuba* (Bärenreiter-Verlag, 2020) sowie Artikel und Kapitel in *Performance Research*, dem *Historic Brass Society Journal*, *Innovation in Music: Innovative Creative Practice*, *Early Music Performance and Research*, *Timbre and Orchestration Resource* und *The Oxford Handbook of Wind Instruments*. Seit seiner Promotion, die er 2023 am Royal Northern College of Music (Großbritannien) erwarb, wurde seine Forschung u.a. vom Berliner Senat, dem EU-COST-Programm, einer zweijährigen Postdoc-Stelle an der Universität Lund (Schweden) und dem RCG Junior Research Fellow Scheme (Hong Kong) unterstützt.
https://orcid.org/0009-0004-3652-2094 | jackamck@hotmail.com

Adler-McKean, Jack. 2026. „Tuba contra Bombardon. Gustav Mahler und der tiefe Blechbläserklang des Orchesters." In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 81–101. Wien: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_06

Chorische Hornbehandlung in Gustav Mahlers Orchester

Klaus Aringer

I

Der spektakuläre, bei der Uraufführung 1902 im Wortsinn wahrhaft „unerhörte“[1] Beginn von Mahlers Dritter Symphonie verleiht der chorischen, mehrfachen Besetzung einzelner Hornpartien und ihrer Relevanz für Mahlers Orchesterklang exemplarischen Ausdruck: Der einstimmige *Fortissimo*-„Weckruf“ von acht unisono geführten Hörnern prägt sich unauslöschlich bereits beim ersten Hören ein. So einzigartig neu dieser Anfang einst gewirkt haben mochte, so deutlich bezieht er sich doch (phänomenologisch) auf zwei andere berühmte symphonische Introduktionen zurück: den Beginn von Bruckners Neunter Symphonie (begonnen 1887) einerseits und den Anfang von Schuberts C-Dur-Symphonie D 944 (1825)[2] andererseits. Das verbindende Element zwischen den so gegensätzlichen Bezugspunkten stellt die chorische Hornbesetzung dar, im Falle von Bruckners letzter Symphonie lässt sich auch auf die Tonart d-Moll sowie die Besetzung mit acht Hörnern verweisen. Bruckners statisch-tastender Beginn mit dem Horn-Unisono im *piano* (T. 5–17) mag als äußerster Gegenpol zum entschieden selbstbewussten Aufbruch Mahlers erscheinen; über das Moment des chorischen Hornklangs aber wirkt er, wie Egon Wellesz 1928 betonte, „technisch auffallend verwandt“[3] und ist daher als wichtige Inspirationsquelle für Mahlers Hornbehandlung anzusehen. Schuberts Symphonieeinleitung wiederum wurde durch den Dirigenten Mahler nicht nur in der Artikulation und Dynamik entscheidend uminterpretiert.[4] Wie erhalten gebliebenes Aufführungsmaterial zeigt, hat er das einleitende Thema bei Hamburger Aufführungen im Jahr 1894 anstelle von zwei Hörnern im Unisono (wie von Schubert vorgesehen) von vier Hörnern ausführen lassen[5] und damit das entscheidende innovative Moment der doppelten Besetzung ausgeweitet (**NBSP. 1**).

Ganz gewiss ging es Mahler im Kontext der Orchesterbalance bei der mehrfachen Besetzung oft um eine rein dynamische Profilierung. Im großen Orchester signalisiert der chorische Hornklang fast immer symphonische Monumentalität und den Charakter heldenhafter Stärke. In diesem Sinne markiert das von vier Hörnern im *Fortissimo*-Unisono artikulierte

1 Egon Wellesz, „Mahlers Instrumentation“, *Musikblätter des Anbruch* 12 (1930), H. 3, 106–110: 106.

2 Vgl. Wolfram Steinbeck, „Erste bis Vierte Symphonie: ‚Eine durchaus in sich geschlossene Tetralogie‘“, in: MH, 217–268: 242.

3 Egon Wellesz, *Die neue Instrumentation*, Berlin: Hesse 1928, 92.

4 Vgl. Peter Andraschke, „Die Retuschen Gustav Mahlers an der 7. Symphonie von Franz Schubert“, *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), H. 2, 106–120: 109–110 und 117.

5 Vgl. David Pickett, *Gustav Mahler as an Interpreter. A Study of his Textural Alterations and Performance Practice in the Symphonic Repertoire*, Dissertation, University of Surrey 1988, https://openresearch.surrey.ac.uk/esploro/outputs/99513924502346, 177–178, 484–486, 492–493 und 517, und David Pickett, „‚Ich muß aus dem Gefühl der Selbsterhaltung heraus und der Achtung vor mir selbst Konzerte dirigieren‘. Über Mahlers schöpferische Aktivitäten im Konzertsaal: Repertoire und Quellen“, in: GMI-2, 428–484: 443–444.



NOTENBEISPIEL 1: Schubert, Symphonie C-Dur D 944, i, T. 1–4, in Mahlers Version (Pickett, „‚Ich muß aus dem Gefühl der Selbsterhaltung heraus und der Achtung vor mir selbst Konzerte dirigieren'", 444).

C-Dur-Thema (T. 313–350) in Strauss' *Don Juan* (1889) für die Instrumentierungskunst des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts einen aufsehenerregenden Durchbruch. In der blendenden Wirkung der Kräftemassierung, die Salomon Jadassohns Lehrbuch aus rein instrumentationstechnischer Perspektive erwähnt („Vier Hörner aber, welche ff im Einklange geführt werden, sind von ausserordentlicher Kraft und sie sind durch ein grosses Orchester durchdringend"[6]), lagen zugleich Gefahren; selbst bei experimentierfreudigen Komponisten blieb diese avancierte Schreibweise, wie sich exemplarisch an Antonín Dvořáks 1893 vollendeter Neunter Symphonie „Aus der Neuen Welt" op. 95 ablesen lässt, auf wenige Stellen beschränkt (1. Satz, T. 392–397, 4. Satz, T. 104–105, 132–136 und 140–144).

Der zu Mahlers Zeit wie heute im Musikerjargon bei Werkbeschreibungen ebenso bedenken- wie gedankenlos gebrauchte Begriff „Verdoppelung" und das auch von Mahler selbst gebrauchte Wort „Verstärkung"[7] sind problematisch, weil sie die klangästhetische Einordnung als Phänomen sui generis eher verdecken denn enthüllen. Schuberts Hornintroduktion ist seiner Haltung nach gewiss ein ‚Solo', doch handelt es sich nicht um ein individuelles, sondern um ein ‚Gruppensolo'. Vielleicht zum ersten Mal ist hier in der chorischen Besetzung das signalhafte, an die offenen Naturtöne gebundene Jagd-Idiom des Hornrufs – wie es charakteristisch zitathaft etwa in Haydns Symphonie D-Dur Hob. I:73 (1. Satz, T. 1–6) oder in den *Jahreszeiten* (*Der Herbst*, Chor Nr. [15b], T. 1–5, 16–21, 27–30, 39–43, 50–54, 58–60 und 63–66) auftritt – zugunsten einer lyrisch leisen Kantilene überwunden. Für die von Schubert festgelegte Ausführung durch zwei Naturhörner entscheidend ist der eigentümlich zwischen Dur und Moll schwankende melodische Gestus, der zwei Töne vorsieht, die beim ventillosen Horn mit der Hand im Schallbecher hervorzubringen (a^1) bzw. in der Intonation zu korrigieren (f^2) sind.

Die Unisono-Ausführung durch zwei Instrumente nivelliert nicht nur die Individualität der Tongebung bzw. Klangfarbe (wie Schubert sie zugunsten eines amalgamierten eigenständigen Timbres auch in der Mischung von Oboe und Klarinette in den Takten 13 bis 20 im Kopfsatz der „Unvollendeten" anstrebt), sie mildert zugleich die Unterschiede in der Tonstärke und -qualität der Naturhorntöne ab. Für Bruckners, Dvořáks und Mahlers Ventilhornpartien sind derlei Erwägungen bezüglich der Tonerzeugung bedeutungslos, keineswegs aber bezüglich der Tonvorstellung. Auch Mahler changiert in seinem Gruppensolo artifiziell zwischen Tonarten und (wenn nicht real, so doch intentional) zwischen Natur- und Ventiltönen. Mit den Ventilinstrumenten entsteht eine gewissermaßen ‚entindividualisierte' klangliche

6 Salomon Jadassohn, *Lehrbuch der Instrumentation*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1889, 260.
7 Vgl. Pickett, *Gustav Mahler as an Interpreter*, 73.



NOTENBEISPIEL 2: Mahler, Symphonie Nr. 3, i, T. 1–4.

Einheit, wenn auch die gemeinsame Tongebung, die acht Instrumente zu einer Stimme verbindet, in jeder Aufführung erst gefunden werden muss. Das unbegleitete Unisono am Beginn von Mahlers Dritter Symphonie wirkt mächtig und raumgreifend, zugleich abgerundet und voll, keineswegs hart oder roh (**NBSP. 2**). Die Passage illustriert gleichsam die Maxime von Richard Strauss „Großes Blech klingt eher weich!“[8] und exemplifiziert Mahlers Äußerung, dass die Besetzungsvergrößerung primär nicht mit Lautstärke, sondern mit einer erweiterten Differenzierung des Ausdrucks einhergehe.[9] Mahler sah sich bekanntlich förmlich dazu gezwungen, „mit dem Inhalt auch die Ausdrucksmittel“[10] anwachsen zu lassen, weil „Tonfülle“ und „Tonvolumen“[11] für ihn charakteristische Mittel des orchestralen Ausdrucks waren. Der melodische Gestus der „Weckruf“-Introduktion verweist (wie oft bei Mahler) in seiner Individualität zugleich auf ein musikalisches Assoziationsfeld[12], das sich als tönender Ausdruck einer Gemeinschaft und nicht als der eines Individuums ausweist (wie seine Verwandtschaft mit einem bekannten Studentenlied bestätigt[13]).

II

Historische Genese und Phänotypen der chorischen Hornbesetzung im Orchester wurzeln in einer Aufführungspraxis, die durch das gesamte 19. Jahrhundert hindurch in den Orchestern die Blasinstrumente gegenüber den in der Partitur angegebenen Größen vervielfachte und damit neue Wirkungen generierte.[14] Komponisten wie Mahler und Strauss sicherten durch die kompositorische Festlegung dieser Praxis die klangliche Intensität ihrer Werke in großen Räumen ab und suchten mittels weitreichender instrumentatorischer Differenzierung und Ordnung die orchestrale Balance vor Verzerrung durch unzureichende musikalische Wiedergabe zu bewahren. In der häufigen Verwendung mehrfach besetzter Bläserpartien machen sich bei Mahler gleichermaßen Einflüsse aus den Militärkapellen wie aus dem Instrumentenbau bemerkbar. Die Ventilinstrumente ermöglichten nicht nur eine stärkere dynamische

8 Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig: C. F. Peters 1905, 438.
9 Vgl. Kurt Blaukopf, *Mahler. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, Wien: Universal Edition 1976, 221.
10 NBL-2, 60.
11 Vgl. Sander Wilkens, *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie. Quellen und Instrumentationsprozeß*, Frankfurt a. M.: C. F. Peters 1989, 5–6.
12 Vgl. Friedhelm Krummacher, *Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild*, Kassel: Bärenreiter 1991, 60–61.
13 Vgl. Claudia Maurer-Zenck, „Dritte Symphonie“, in: GMI-1, 289–354: 296.
14 Vgl. Ottmar Schreiber, *Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850*, Berlin: Triltsch & Huther 1938, 122–147.



NOTENBEISPIEL 3: Mahler, Symphonie Nr. 3, i, T. 7–18, Holz- und Blechbläser.

Durchsetzungsfähigkeit, sondern auch die unbeschränkte melodische Führung (in der Richard Strauss die folgenschwerste Neuerung der Orchestertechnik nach Berlioz sah[15]). Im Unterschied zur chorischen Einstimmigkeit eignete sich das unisono geführte Ventilblech aber auch uneingeschränkt für den chorisch besetzten mehrstimmigen Satz.

Wirft man nochmals einen Blick auf den Beginn der Dritten Symphonie, dann findet man diese These bestätigt, denn die Einheit des Unisono-Rufs zersplittert nach dem Vorbild von Bruckners Neunter Symphonie (T. 19–26) ab Takt 9 und geht fünf Takte später unvermittelt in einen vierstimmigen Satz über, der im *pianissimo*, *pianissimo possibile morendo* von acht Instrumenten horntypisch verhallt (**NBSP. 3**). Damit sind die beiden dynamischen und satztechnischen Pole des Hornchores also bereits zu Beginn deutlich abgesteckt.

Jener schwungvolle Marsch, der sich thematisch auf den „Weckruf" zurückbezieht, erklingt zunächst von drei Hörnern allein und folgt dann zweimal im chorischen Hornsatz, dabei ist die Melodie im 1. Horn beim ersten Mal vierfach, Mittel- und Unterstimme zweifach besetzt (T. 315). Bei der dritten Präsentation (T. 247) reduziert Mahler die Hornbesetzung auf sechs Instrumente, da die Diskantstimme nun eine Oktave darüber in den beiden Trompeten liegt.

15 Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre*, 279.

Ein zweiter Typus von chorischem Hornklang findet sich im letzten Satz der Dritten Symphonie. Die klangliche und motivisch-thematische Dichte dieses Adagios beruht auf vielfachen Teilungen des Streicherapparats; zum Typus der Orchesterkantilene gehören jedoch auch Bläserstimmen, die Mahler solistisch wie chorisch eingliedert. Er macht sich dabei die beschriebene Anpassungs- und Wandlungsfähigkeit zunutze, die Richard Strauss' schwärmerische Charakterisierung des Ventilhorns als „wahre Proteusnatur"[16] auslöste. Im *piano* genügen einzelne Bläserstimmen, bei den *Forte*-Aufschwüngen jedoch bündeln sich die Kräfte: Ab Takt 71 wie auch an den Satzhöhepunkten (T. 180–181, T. 220–239 und T. 304–307) fügt Mahler alle acht Hörner zu einer einzigen, in das Satzgefüge integrierten Stimme zusammen. Von Wagner beeinflusst ist die Annäherung der Hörner an die Streicherstimmen durch ein raffiniert verteiltes *colla parte* vor dem letzten Höhepunkt (T. 276–283): Die paarig besetzten Hornpartien gliedern sich hier mit Leuchtkraft in den auratischen Streicherton ein. Auch Richard Strauss hat von diesem chorischen *colla parte* reichlich Gebrauch gemacht; weite Teile seiner Tondichtung *Ein Heldenleben* op. 40 (1898) zeugen davon.

III

Mahlers Affinität zur chorischen Hornverwendung ist ein Charakteristikum symphonischer Monumentalität. Hiervon distanziert sich die Vierte Symphonie entschieden: Mahlers Reduktion des Blechbläserapparats (ursprünglich waren auch hier ein drittes Hornpaar sowie eine Bassposaune und Basstuba vorgesehen[17]) bewirkt zwar ein aufgelichtetes, linear verschlanktes orchestrales Klangbild, jedoch verzichtet Mahler auch in diesem Werk keineswegs auf den chorischen Hornton. In der gesamten Partitur werden zwei Hörner immer wieder dann unisono geführt, wenn die betreffende Stimme besonders hervortreten soll. Dies gilt vor allem für thematische Stellen, wie im dynamischen Höhepunkt der Durchführung des Kopfsatzes (T. 209–222) oder für die ebenso „idyllisch-sentimentalische wie naive musikalische Imagination"[18] des Seitenthemas der Reprise (T. 272–281), aber auch für die ausdrucksvolle Hornkantilene, die den Abbruch der Variationen im zweiten Satz herbeiführt (T. 282–286), eine der wenigen Stellen in dieser Symphonie, an denen Mahler (im *piano*!) alle vier Hörner im Unisono führt. Eine andere Stelle vom Beginn der Durchführung des ersten Satzes (**NBSP. 4**) verdeutlicht, wie die geschlossene melodische Linienführung eines Hornsolos (T. 110–115) durch die punktuelle Hinzunahme eines zweiten Hornes (T. 112–113) mit dem orchestralen Umfeld (Oboen, Klarinetten und 1. Violine) korrespondiert.

Die Mehrzahl der Symphonien Mahlers überschreitet in ihrer Besetzung das Ende des 19. Jahrhunderts in Orchestermusik übliche Hornquartett, zu dem nach der Vierten Symphonie auch die Siebte und Neunte Symphonie zurückkehren. Bereits in seiner Ersten Symphonie fordert Mahler die ungewöhnliche, weil ungerade Anzahl von sieben Hörnern, in den Symphonien Nr. 2 und 5 setzt er sechs und in den Symphonien Nr. 3, 6 und 8 sogar acht Hörner ein (die in Wagners *Ring*-Partitur, Bruckners Symphonien Nr. 8 und 9 sowie

16 Ebd.

17 Vgl. Renate Stark-Voit, „Vorwort", in: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 4 in vier Sätzen für großes Orchester und Sopran-Solo* (NKG, Bd. 4), hg. von Renate Stark-Voit, Wien: Universal Edition 2021, XII–LI: XXXVI.

18 Hartmut Hein, „Vierte Symphonie", in: GMI-1, 355–397: 387.



NOTENBEISPIEL 4: Mahler, Symphonie Nr. 4, i, T. 110–113.

Strauss' *Ein Heldenleben* ein Vorbild haben).[19] In der Instrumentenanzahl spiegeln sich die Werkindividualitäten jedoch nur bedingt. Wer den Hornsatz vergleichend untersucht, stellt fest, dass Mahler selbst bei sechs oder acht Instrumenten nur selten die Vier- oder Fünfstimmigkeit überschreitet. Anders ausgedrückt: Die Vergrößerung der Instrumentenanzahl führt nicht zu einem Mehr an Tönen in der Partitur oder *tacet*-Stellen, die Partien verlaufen vielmehr gleichsam automatisch öfter *colla parte* mit den anderen. Großen Hornbesetzungen sind chorische Wirkungen auf diese Weise gleichsam immanent eingeschrieben.

Zum ersten Mal erprobte Mahler dieses Verfahren in seiner Ersten Symphonie. Sie wurde sowohl 1889 in Budapest als „Symphonische Dichtung in zwei Abteilungen" als auch 1893 in Hamburg als „Tondichtung in Symphonieform" unter dem Titel *Titan* mit vier Hörnern uraufgeführt, erst für die Weimarer Aufführung 1894 kamen im Zuge einer Aufstockung auf vierfache Holzbläser drei weitere Hörner hinzu, die in einem Particell zum fünften Satz notiert und später in die Partitur übertragen wurden.[20] Mit den drei zusätzlichen Hörnern kam Mahler in erster Linie den Musikern bei der Realisierung des kraftraubenden letzten Satzes entgegen, zugleich schärfte er damit aber auch die thematisch-dynamischen Konturen. Für den triumphalen Schluss ab Ziffer 56 empfahl Mahler sogar, „die Hörner so lange zu verstärken, bis der hymnenartige, alles übertönende Choral die nöthige Klangfülle erreicht hat."[21] Wie zentral für Mahler der nochmals gesteigerte chorische Hornklang am Ende war, zeigt ein Brief Mahlers an Franz Schalk vom Februar 1898: „Haben Sie eine genügende Verstärkung für den Schluß‚choral' der Hörner? Dieß ist mir von äußerster Wichtigkeit; und ich bitte im schlimmsten Falle eine Extra-Trompete und Extra-Posaune zur Verstärkung dazu [zu] benutzen. Aber natürlich viel Hörner sind mir am liebsten!"[22] Tatsächlich sind die meisten Aufführungen Mahlers Wunsch nach einer Ausführung mit mindestens neun Hörnern, wie er auch im Erstdruck des Stimmenmaterials dokumentiert ist, aus nachvollziehbaren Gründen nicht oder nur eingeschränkt nachgekommen.[23]

Das sechsfache Horn-Unisono innerhalb des Tutti am Beginn des Finales der Ersten Symphonie (T. 1–5) kündigt mit schockierender Direktheit die bevorstehende infernalische Entfesselung des Orchesterklangs an. Mahler lässt die Supplementhörner zumeist *colla parte* mit dem vorhandenen Hornsatz laufen; an einigen Stellen teilt er die musikalischen Aufgaben auf zwei sich abwechselnde Gruppen auf (T. 107–109 und 386–388). Mitunter bindet er die zusätzlichen drei Hörner auch an die Holzbläser (T. 73) oder gibt ihnen ursprünglich den Posaunen zugewiesene Töne (T. 122–124). Damit verändern die Supplement- bzw. Ripieno-Hörner das klangliche Erscheinungsbild gegenüber der ersten Fassung nicht grundsätzlich, tragen aber zu

19 Zur erweiterten Horngruppe in Kompositionen um 1900 vgl. Richard Hofmann, *Praktische Instrumentationslehre. Theil IV. Die Hörner*, Leipzig: Dörffling & Franke ³1913, 11.

20 Vgl. Reinhold Kubik und Stephen E. Hefling, „Vorwort", in: Gustav Mahler, *Titan. Eine Tondichtung in Symphonieform in zwei Teilen und fünf Sätzen für großes Orchester* (NKG, Supplement, Bd. 5), hg. von Reinhold Kubik und Stephen E. Hefling, Wien: Universal Edition 2019, XII–XXXVI: XIV.

21 Anmerkung Mahlers in der Partitur, Erste Symphonie, 4. Satz, Auftakt zu Takt 657: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 1 in vier Sätzen für großes Orchester* (KGA, Bd. 1, Verbesserte Ausgabe), hg. von Sander Wilkens, Wien: Universal Edition 1992, 162.

22 Gustav Mahler an Franz Schalk, Februar 1898 (GMB-U1, 160–161: 161).

23 Vgl. Sander Wilkens, „Vorwort", in: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 1 in vier Sätzen für großes Orchester* (KGA, Bd. 1, Verbesserte Ausgabe), hg. von Sander Wilkens, Wien: Universal Edition 1992, V–XVII: X–XI und XIV.

einer Flexibilisierung des Orchestersatzes bei, die den massierten Kräften verdeutlichende und auflockernde Wirkung zumisst.

Warum Mahler nicht mit einem zusätzlichen Hornpaar zufrieden war, sondern noch ein siebentes Horn hinzunahm, erklärt sich aus dem Finale nicht, hierzu bedarf es eines Blickes zurück auf den Beginn des Werkes. Die *Lontano*-Wirkung der drei Hörner gehörte zu Mahlers Grundideen für den Anfang, der unüberhörbar von Wagners *Rheingold*-Beginn inspiriert ist. Die unvollständige Kopistenpartitur aus dem Jahr 1888 zeigt, dass Mahler drei der vier Hörner des Orchesters „stark geblasen in so weiter Entfernung womöglich außerhalb des Saales aufgestellt" haben wollte, so „daß sie vom Publikum nur *ppp* gehört werden können."[24] Die für die Rückkehr der Musiker ins Orchester notwendigen Pausen aber fehlen in diesem Stadium noch. Welche aufführungspraktische Lösung für die Stelle bei der Budapester Uraufführung gefunden wurde, lässt sich aufgrund des Verlusts der Stimmen nicht sagen. In Mahlers autographer Reinschrift von 1893 ist die Stelle mit Dämpfern auszuführen, bei der Weimarer Aufführung 1894 (vielleicht auch schon bei der Hamburger 1893) wurde das Problem durch die Hinzufügung dreier zusätzlicher Hörner gelöst.[25] Mahler definierte sie ausdrücklich als reguläre Orchesterhörner Nr. 5–7, die nach Verrichtung ihrer Aufgabe „in weiter Entfernung" (T. 6–8) „ihren Platz im Orchester wieder" (T. 47–48) einnehmen. Diese Erweiterung nahm er vielleicht erst kurz vor der Aufführung am 4. Juni 1894 vor, als feststand, dass im selben Konzert auch Brünnhildes Schlussgesang aus Wagners *Götterdämmerung* zur Aufführung kam (womit klar war, dass acht Hörner zur Verfügung standen) und das Weimarer Orchester durch Mitglieder der Meininger Hofkapelle verstärkt werden würde.[26] In der letzten Fassung als Erste Symphonie sind die betreffenden Passagen dann in einer Art instrumentationstechnisch imaginierten Abstraktion den Klarinetten zugeteilt, der reale Fernklang bleibt nur in den Trompeten erhalten.[27]

Besonders markant und zugleich sinnstiftend tritt die vergrößerte Hornbesetzung an jener Stelle des Kopfsatzes hervor, der als „Durchbruch"[28] eine Schlüsselrolle für die Interpretation des Satzes bildet: Chorische Fanfarenstöße der Hörner führen auf der gestauten Dominante zur Tonika, wo im Hornchor der bereits aus der Mitte des Satzes geläufige Anfang einer Jagd-Fanfare erschallt (T. 358–363). Diese bildet die Folie für die siebenfache Besetzung: Die Oberstimme des dreistimmigen Satzes wird von drei Hörnern ausgeführt, Mittel- und Unterstimme sind jeweils zwei Hörnern zugewiesen – zusätzlich laufen in der viersätzigen Fassung von 1896 noch drei Posaunen mit (T. 358–361).

24 GMW11,1-KA: Kopistenabschrift der Sätze 1, 3 und 5 der fünfsätzigen Erstfassung der Ersten Symphonie (1888), CDN-Lu, The Gustav Mahler – Alfred Rosé Collection, https://archive.org/details/Symphony1Part1Langsam-Schleppend/page/n1/mode/2up (30.6.2026), Quellensigla nach *Mahler online*, hg. von Christian Utz, Clemens Gubsch, Barbara Boisits und Federico Celestini, https://www.mahler-online.at (30.6.2026). Vgl. Reinhold Kubik und Stephen E. Hefling, „Kritischer Bericht", in: Gustav Mahler, *Titan. Eine Tondichtung in Symphonieform in zwei Teilen und fünf Sätzen für großes Orchester* (NKG, Supplement, Bd. 5), hg. von Reinhold Kubik und Stephen E. Hefling, Wien: Universal Edition 2019, 243–268: 252.

25 GMW11-KA1: Kopistenabschrift der fünfsätzigen Fassung der Ersten Symphonie mit zahlreichen Eintragungen Mahlers (vor Mai 1894), US-NYp, Bruno Walter Collection, JOB 85-2, https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e4-298a-a3d9-e040-e00a18064a99/book#page/15/mode/2up (30.6.2026). Vgl. Kubik und Hefling, „Vorwort", XIII–XXI, und Harald Hodeige, *Komponierte Klangräume in den Symphonien Gustav Mahlers*, Berlin: Mensch & Buch 2004, 36–37.

26 Vgl. Kubik und Hefling, „Vorwort", XX–XXI.

27 Vgl. Hodeige, *Komponierte Klangräume*, 24–47.

28 Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (Gesammelte Schriften, Bd. 13, 149–319), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, 161–162.

IV

Im Finale der Zweiten Symphonie erklingt die einstimmige chorische Hornfanfare von Hörnern „in möglichst großer Anzahl sehr stark geblasen, und in weiter Entfernung aufgestellt" (T. 44–47). Im Partiturmanuskript[29] und in der Abschrift von Ferdinand Weidig[30] ist diese Stelle mit der Anmerkung „Der Rufer in der Wüste" versehen, womit szenisch-musikalisch die Aura des Schofar blasenden biblischen Propheten heraufbeschworen wird.[31] Für den „großen Appell" (ab Takt 448) dürfte der erfahrene Theaterkapellmeister Mahler von derselben starken Fernbesetzung ausgegangen sein, obgleich er hier lediglich den unbestimmten Plural „Hörner" notierte. Die einzelnen, aus großer Entfernung zu vernehmenden Signale sollen langsam gespielt und ihre Schlusstöne lange gehalten werden, bevor sie allmählich verklingen.[32] Bezeichnenderweise konkretisierte Mahler die für Bühnenmusiken immer wieder anzutreffende Forderung nach einer möglichst stark besetzten chorischen Ausführung (Wagner etwa verlangt am Beginn der 1. Szene des 2. Aktes von *Tristan und Isolde* sechs Hörner auf dem Theater, „womöglich doppelt, oder auch noch mehrfach zu besetzen"[33]) auf die konkrete Anzahl von vier Instrumenten, wenn die Bühnenhörner als Supplement im Orchester mitwirken (T. 202–205 und 248–251). Da im Orchester dieser Symphonie bereits sechs Hörner besetzt sind, kommt es im Finale zu einer auch in seinem Schaffen einzigartigen (und später selten überschrittenen) Massierung von bis zu zehn Instrumenten. Im Zeichen des Hornrufs erlangen chorische Hornpassagen im Unisono bzw. in Oktavierung hier eminente Bedeutung für den Orchesterklang: Das chorische Unisono beschränkt Mahler auf sechs Instrumente, nur bei Oktavierungen kommen zehn Hörner zum Einsatz (entweder fünf für beide Partien oder sechs für die obere und vier für die untere Stimme). Dabei ist die Notierung der drei regulären Systeme nicht aufgegeben, die hohen Hörner (7. und 9. Horn) werden in das erste System integriert, die tiefen (8. und 10. Horn) in das dritte System (T. 203–205). Die Relevanz und technische Umsetzung mehrfacher Besetzung der Stimmen lassen sich im dreistimmigen Hornsatz des ersten Choralzwischenspiels (T. 497–500) besonders gut studieren (**NBSP. 5**): Während das dritte Hornpaar mit dem zweiten parallel geführt ist, treten die Fern- bzw. Supplementhörner zur einstimmigen Melodie des ersten Hornpaares hinzu. Die primäre Aufgabe der zusätzlichen Hörner liegt also darin, auch im Orchestersatz einstimmige Melodien plastisch hervorzuheben.

Als Flucht- und Höhepunkt dieses chorischen Horngebrauchs ist das finale Zusammentreten mit dem einstimmig oktavierten Chorsatz „Sterben werd' ich, um zu leben" anzusehen (T. 696–706). Das *colla parte* von zehn Hörnern sorgt für eine klangliche Krönung der menschlichen Stimmen; die Instrumente sollen die Stimmen nicht decken, sondern sich im *mezzoforte* in deren *fortissimo* integrieren. Erst davon losgelöst tritt der zehnfach besetzte Hornchor im *ff*

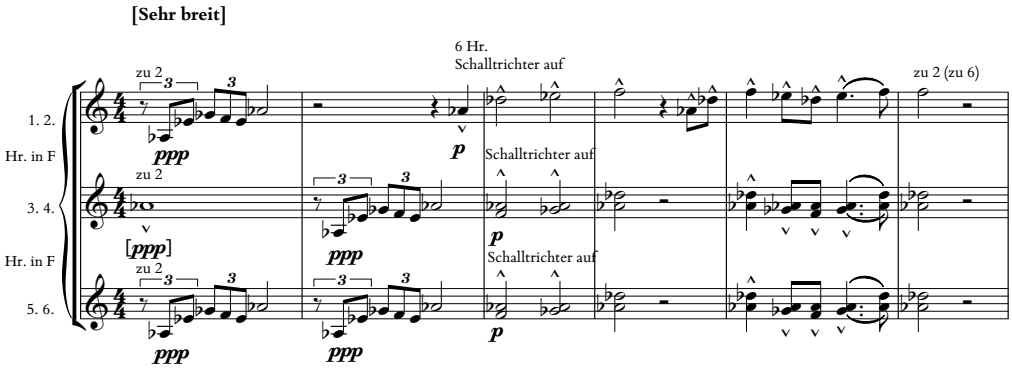
29 Abbildung bei Hodeige, *Komponierte Klangräume*, 51.

30 Vgl. GMW30-KA2: Kopistenabschrift der Sätze 1–3 und 5 der Zweiten Symphonie (Ferdinand Weidig, undatiert), US-NHub, Osborn Music MS 536, 5. Satz, 7, https://collections.library.yale.edu/catalog/2041957 (30.6.2026).

31 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, München: Piper 1982, 97–98.

32 Vgl. Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 2 in fünf Sätzen für großes Orchester* (NKG, Bd. 2, Partitur), hg. von Renate Stark-Voit und Gilbert Kaplan, Wien: Universal Edition 2010, 246–247.

33 Richard Wagner, *Tristan und Isolde. Handlung in drei Aufzügen WWV 90. Zweiter Aufzug* (Sämtliche Werke, Bd. 8/II), hg. von Isolde Vetter und Egon Voss, Mainz: Schott 1992, 9.



NOTENBEISPIEL 5: Mahler, Symphonie Nr. 2, v, T. 497–500.

und *fff* mit nach oben gerichtetem Schalltrichter auf (ab T. 708). Neben dem Bühnensignalruf ist in Mahlers Zweiter Symphonie also der vokale Chor als grundlegende Inspiration für die mehrfache Hornbesetzung zu betrachten. In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass zu den wenigen chorischen Hornpartien in Symphonien vor Bruckner und Mahler der A-Dur-Epilog des vierten Satzes aus Mendelssohn Bartholdys Symphonie Nr. 3 a-Moll op. 56 (1842) zählt, der deutlich auf Chormusik anspielt. Mendelssohn Bartholdy selbst meinte in einem Brief gegenüber Ferdinand David, die Passage solle „deutlich und stark wie ein Männerchor“[34] klingen, und Salomon Jadassohn rühmte in seiner Instrumentationslehre von 1889 die „neue und eigenartige Wirkung“[35] der Stelle.

Aufgrund dieser Kontexte überrascht es nicht, dass gerade die Achte Symphonie einen Höhepunkt in der chorischen Hornbehandlung Mahlers darstellt. Im Vergleich der autographen Partitur mit der Druckfassung zeichnen sich wichtige Stationen in der Entwicklung von Mahlers Vorstellungen eines strukturell und durch Aufführungserfahrungen erweiterten Hornsatzes ab.

Im ersten Satz des Autographs ging Mahler zunächst noch von vier Hörnern aus, in Takt 262 zeichnet sich durch nachträgliche Korrekturen eine Erweiterung durch ein drittes, später durch ein viertes Hornpaar („a 8“, Vermerk in Takt 392) ab.[36] Mahler geht dabei nie über vier Hornpartien hinaus. Im zweiten Satz der Symphonie ging Mahler von anfangs sechs Hörnern später zu acht über.[37] Mahlers Veränderungen (wie in Takt 520 die nachträgliche Ergänzung des 7. und 8. Horns[38]) lassen sich an einzelnen Stellen deutlich nachvollziehen.

34 Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an Ferdinand David, 12. März 1842 (Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus Leipziger Archiven*, hg. von Hans-Joachim Rothe und Reinhard Szeskus, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1972, 178).

35 Jadassohn, *Lehrbuch der Instrumentation*, 260.

36 GMW48-Aut: Autographe Partiturreinschrift der Achten Symphonie, D-Mbs, Mus.ms. 13719, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00065616, [32] und [48] (30.6.2026).

37 Vgl. ebd., [136].

38 Vgl. ebd., [182].



NOTENBEISPIEL 6: Mahler, Symphonie Nr. 8, i, T. 559–563, 333–336, 30–31 und 429–431.

Der Vergleich der autographen Partitur mit dem Erstdruck zeigt einen schrittweise von vier über sechs auf acht Instrumente erweiterten Prozess. Resultat ist eine registerartig abgestufte Instrumentierung, in dem der ein-, zwei-, drei- und vierstimmige Hornsatz fast durchgängig mehrfach besetzt ist und in dem zwischen der zwei- und achtfachen Besetzung einer Stimme (mit Ausnahme der siebenfachen) alle Zwischenstufen zu finden sind. Das achtfach besetzte Unisono ist regulären Tutti-Stellen in großer Lautstärke vorbehalten (wie z. B. im ersten Satz, T. 296–302, 308–311, 548–554 und 558–563), kommt ausnahmsweise aber auch in einer kurzen *Piano*-Passage vor (T. 510–511). Plakativ verkürzt ließe sich es so ausdrücken: Der vierstimmige Hornsatz, bei dem jedem Instrument eine Stimme zufällt, wird in wenige, mehrfach besetzte Stimmen aufgelöst, wie die abgebildeten ein- bis vierstimmigen Beispiele zeigen (**NBSP. 6**).[39]

Die in den ersten drei Symphonien erprobten chorischen Hornwirkungen perfektionierte und verfeinerte Mahler in den Symphonien Nr. 5 und 6; im von kontrapunktischen Verfahren geprägten Finale der Fünften Symphonie treten sie vielleicht am eindrücklichsten und differenziertesten in Erscheinung. Während Mahler im Kopfsatz die Horngruppe vorwiegend in zwei Gruppen von drei Instrumenten teilt[40] und bei den Unisono-Führungen mehrerer Instrumente deutlich die zweifache und dreifache chorische Ausführung vorherrscht, changiert das Finale kontinuierlich zwischen vier verschieden stark abgestuften Besetzungen einer Partie, was sich äußerlich in einer ständig wechselnden Anordnung der Hörner in der autographen Partitur niederschlägt, wie folgende Übersicht zeigt:

— Unisono à 2: T. 98–99, 110–111, 113, 142–143, 161–164, 187, 404–405, 407, 411–413, 415–422, 465–470, 504–506, 522–525 und 627–692.
— Unisono à 3: T. 315–346, 566–580, 663–672, 694, 696, 707–710, 719–741, 748–758 und 771–778.
— Unisono à 4: T. 95–97, 169–176, 277–285, 307–312 und 442–454.
— Unisono à 6: T. 292–295, 353–366, 483–495, 530–535, 543–549 und 555–557.

In den Rahmensätzen der Sechsten Symphonie kommt darüber hinaus einmal sogar das fünffach (4. Satz, T. 46–47) und mehrmals das achtfach besetzte Horn-Unisono vor (1. Satz, T. 107, 278–285, 290, 357–358, 461–462 und 467–473; 4. Satz, T. 229–231 und 704–705). Richard Strauss hingegen begrenzte die besondere Wirkung der achtfach besetzten Hornstimme in *Ein Heldenleben* bewusst auf den Beginn der Reprise (T. 638–652).

V

Im Scherzo aus der Fünften Symphonie wird der Gegensatz zwischen chorischem und solistischem Hornton, mit dem Bruckner in rahmender und zugleich transformatorischer Weise den Beginn und Schluss der zweiten Fassung (1878–1880) des Kopfsatzes seiner Vierten Symphonie

39 Vgl. Wellesz, *Die neue Instrumentation*, 92.

40 Mahlers Partiturautograph fasst im ersten Satz 1.–3. Horn und 4.–6. Horn je in einem System zusammen, erst im zweiten Satz wechselte er zu der von NKG generell realisierten Notierung mit 1., 3. und 5. (oberes System) sowie 2., 4. und 6. Horn (unteres System); vgl. GMW44-Aut: Autographe Partiturreinschrift der Fünften Symphonie, Winter 1902/03, US-NYpm, Cary 509, http://www.themorgan.org/music/manuscript/115214 (30.6.2026).

kennzeichnete (T. 3–17 und 557–573), für die Komposition konstitutiv. Mahler hingegen disponierte, wie aus einer autographen Anmerkung in der Stichvorlage hervorgeht, die Horngruppe für diesen Satz vorübergehend neu: Das 1. Horn agiert nunmehr als Soloinstrument (Corno obligato), die vier Orchesterhörner sind anders verteilt: 3. und 5. Horn übernehmen die Partien des 1. und 3. Horns, 2. und 4. Horn bleiben unverändert.[41] Innerhalb der für den gesamten Satz konstitutiven semantischen Konstellation von Ruf und Antwort[42] führt Mahler die nahtlose melodische Herauslösung des Solohorns aus dem chorisch einstimmigen Ruf der Gruppe (2.–5. Horn, T. 1–3) zu Beginn des Satzes vor. Im Partiturautograph fällt die veränderte Disposition durch den Nachtrag am Beginn optisch besonders ins Auge (**ABB. 1**).[43]

Sämtliche Quellen zur Fünften Symphonie zeigen, dass die Veränderung der am Unisono beteiligten Instrumente ein zentraler Aspekt der mehrfachen Revisionsprozesse war, die mit fortschreitenden Aufführungserfahrungen Mahlers dazu tendierten, die Massierung der chorischen Partien zu reduzieren.[44] So nahm Mahler die Wiedergabe der Takte 27–34 durch das 1.–3. Horn im dritten Satz nachträglich auf eine zweifache Ausführung durch das 1. und 2. Horn zurück (**ABB. 2**);[45] auch der Einsatz in Takt 177 sollte ursprünglich gemeinsam von Corno obligato und 1. Horn ausgeführt werden, wurde aber noch im Partiturautograph allein dem Solohorn zugewiesen.[46] Umgekehrt zeigt die später in den Besitz Bruno Walters gelangte Dirigierpartitur, aus der Mahler 1905 in Straßburg probte und dirigierte, dass die Takte 292 bis 295 aus dem Finale der Symphonie von vier auf sechs Hörner verstärkt wurden.[47]

Chorischer und solistischer Hornklang wechseln im Scherzo wie in einem Vexierspiel miteinander ab. So erklingt die Solopassage des Beginns wenig später etwas abgewandelt in den vier Orchesterhörnern (T. 100–105), dabei wird das chorische Spiel bis zum Solo verschlankt. Das Corno obligato[48] ist nicht allein der Horngruppe gegenübergestellt, mehrfach tritt es mit einem oder zwei anderen Instrumenten zu einer chorischen Unisonostimme (T. 189–200, 419–423, 469–471, 476–479 und 505–506) zusammen, in der Reprise erklingen erstmals alle fünf Hörner im Unisono (T. 566–570), und im wirbelnden Stretta-Satzschluss (ab T. 784) ist das Solohorn komplett in die chorische Horngruppe integriert.

41 Vgl. Reinhold Kubik, „Kritischer Bericht", in: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 5 in fünf Sätzen für großes Orchester* (KGA, Bd. 5, Kritische Neuausgabe), hg. von Reinhold Kubik, Frankfurt a. M.: C. F. Peters 2002, 334–384: 341 und 354.

42 Vgl. Peter Revers, *Mahlers Sinfonien. Ein musikalischer Werkführer*, München: Beck 2020, 87.

43 Der Nachtrag der bereits in den Skizzen vorhandenen zwei einleitenden Takte lässt sich nur dadurch begründen, dass Mahler vorübergehend einen anderen Anfang im Sinn gehabt haben könnte; vgl. Kubik, „Kritischer Bericht", 339, GMW44-Aut, http://www.themorgan.org/music/manuscript/115214 (30.6.2026).

44 Vgl. die Quellenabbildungen bei Wilkens, *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie*, 34, 39, 44, 53, 136, 157, 174–175, 187–188 und 199–200.

45 Vgl. ebd., 34; die Kombination von 3./5. Horn (= 1./3. Horn) in Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 5 in fünf Sätzen für großes Orchester*, 156, scheint aus den erhaltenen Quellen nicht ableitbar.

46 GMW44-Aut, Scherzo, 8, http://www.themorgan.org/music/manuscript/115214 (30.6.2026).

47 GMW44-DP-EA-GM-Str: Von Mahler eingerichtete und verwendete Dirigierpartitur für die Aufführung in Straßburg 1905 aus dem Nachlass von Bruno Walter, A-Wmk, https://dacapo.mdw.ac.at/AC17049597. Vgl. Wilkens, *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie*, 136.

48 Hierbei handelt es sich fraglos um ein Ventilhorn, die Deutung Gunther Joppigs als Althorn in F ist spekulativ; Gunther Joppig, „‚Schalltrichter auf!' Die Klarinettenfamilie im Werk Gustav Mahlers", in: *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers*, hg. von Reinhold Kubik, Wien: Böhlau 2007, 145–163: 160.



ABBILDUNG 1: Mahler, Symphonie Nr. 5, iii, T. 1–5, Hörner;
autographe Partiturreinschrift, The Morgan Library and Museum, New York, Cary 509;
http://www.themorgan.org/music/manuscript/115214.

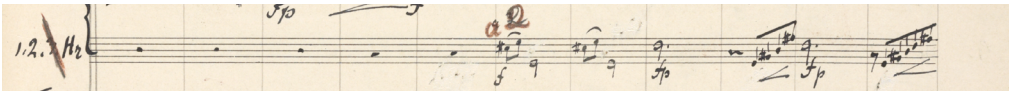


ABBILDUNG 2: Mahler, Symphonie Nr. 5, iii, T. 27–32, Hörner;
autographe Partiturreinschrift, The Morgan Library and Museum, New York, Cary 509;
http://www.themorgan.org/music/manuscript/115214.



NOTENBEISPIEL 7: Mahler, Symphonie Nr. 5, iii, T. 271–283.

Im zweiten Trio des Scherzos inszeniert Mahler in Form einer in seinem Schaffen singulären „abstrahierten Räumlichkeit“[49] gleichsam die Epiphanie des chorischen Hornklanges. In abrupter Abänderung der Faktur öffnet sich aus der starren Fixierung des Tones *D* durch ein Streichertremolo plötzlich eine akustische Gegenwelt: Die vier Orchesterhörner stoßen mit erhobenem Schalltrichter das f^1 sukzessive mit größter Intensität an (**NBSP. 7**). Erst in der revidierten Version fixierte Mahler die beabsichtigte, echoartig pulsierende Klangwirkung,[50] indem er die *ff*-Dynamik der einzelnen Instrumente sofort zurücknahm, um den neu hinzukommenden Instrumenten Gehör zu verschaffen (T. 271–277). Die extravagante Stelle wirkt metrisch (als Kontraktion des dreizeitigen auf den zweizeitigen Takt) wie akustisch (durch die große Schallkraft der Signalstöße) entgrenzt. Zwei Takte lang finden die vier Hörner dann im gemeinsamen *fortissimo* zusammen (T. 274–275). Aus der allmählichen Rücknahme des gemeinsam modellierten Gruppentons wächst schließlich das Individuelle in Gestalt des Solohorns aus der Gruppe hervor (T. 277–282), sein verklingender letzter Ton verhallt im chorischen vierfachen *piano* der anderen Hörner (T. 281–285).[51]

Die bereits von Egon Wellesz zitierte[52] Schlüsselstelle greift das wie zufällige Ineinanderklingen des Jagdrufs sowie den produktiven Anpassungsprozess, der hinter dem chorischen Spiel steckt, das im Ton und Klang Zueinanderfinden und Auseinandertreten der Musiker auf. Damit wirkt der dynamisierte Gruppenton wie eine Illustration von Adornos hellsichtiger Bemerkung, Orchesterpraxis entbinde bei Mahler die kompositorische Fantasie.[53] Zugleich handelt es sich um eine Spielart des räumlich inspirierten Klangfarbenwechsels, den wenig später Schönberg ins Zentrum seiner Überlegungen stellte.[54] Diese Eigenschaft tritt gegen Ende des Scherzos zugunsten eines von Trompeten und Posaunen gestützten massiven Gegengewichts zu Holzbläsern und Streichern ganz in den Hintergrund (T. 696–700), während der Rufcharakter der Stelle durch die Auftaktquarte noch deutlicher herauskommt (T. 706–708).

VI

Gegenüber den Symphonien Nr. 1 bis 6 zeugen die Siebte und Neunte Symphonie sowie das *Lied von der Erde* vom Bestreben Mahlers, den chorischen Hornklang auch innerhalb der zurückgenommenen Besetzung mit vier Hörnern beizubehalten. Bezüglich der Siebten Symphonie betonte Mahler ausdrücklich, sie verlange „nur vier Hörner“[55]; über diese reguläre Besetzung hinaus aber wollte er (wohl als Folge seiner Erfahrungen in der Prager Uraufführung) für die zweite Aufführung in München am 27. Oktober 1908 weitere „2 Hörner […]

49 Alfred Stenger, *Die Symphonien Gustav Mahlers. Eine musikalische Ambivalenz*, Wilhelmshaven: Noetzel 1995, 141.

50 Vgl. Wellesz, „Mahlers Instrumentation“, 109.

51 Vgl. Donald Mitchell, „Eternity or Nothingness? Mahler's Fifth Symphony“, in: *Discovering Mahler. Writings on Mahler, 1955–2005*, hg. von Gastón Fournier-Facio, Woodbridge: Boyell & Brewer 2007, 225–351: 322–323.

52 Wellesz, *Die neue Instrumentation*, 92–93.

53 Adorno, *Mahler*, 179.

54 Vgl. Gustav Mahler, *Werk und Interpretation. Autographe, Partituren, Dokumente*, zusammengestellt und kommentiert von Rudolf Stephan, Köln: Volk 1979, 11–12.

55 Brief Mahlers an Emil Gutmann, Wien, nicht datiert, Anfang 1908 (GMB-2^2, 360).

zur Verstärkung".[56] Wie diese zusätzlichen Instrumente eingesetzt waren und ob damit die chorischen Wirkungen des Hornsatzes verstärkt worden sind, lässt sich leider aufgrund des Verlusts der Stimmmaterialien nicht sagen.[57] In der Siebten Symphonie kommt das Phänomen in nennenswerter Häufung nur in den Ecksätzen vor, wobei Mahler die Bündelung der Stimmen und die klangliche Auffächerung im Hornsatz so ausbalanciert, dass die vier im Einklang spielenden Hörner sich auf kurze, markant hervortretende Passagen beschränken.[58] Der Ripieno-Hornklang wandelt sich damit vom Generellen zum Charakteristikum. Signifikant neuartige Wirkungen erzielt Mahler in diesem Werk (wie auch später in der Neunten Symphonie) mit dem gedämpften zweifachen Unisono, sowohl im *piano* (2. Satz, T. 141–146) als auch im *fortissimo* (5. Satz, T. 140–144).

Im *Lied von der Erde* erscheint das vierfache Horn-Unisono nur im einleitenden „Trinklied vom Jammer der Erde" im Zusammenhang mit dem charakteristischen Rufmotiv des ersten Satzes[59] sowie in abgestufter zweifacher Form im fünften[60] und sechsten Satz.[61]

In Mahlers Neunter Symphonie steht die mehrfache Ausführung von Hornstimmen in auffälligem Zusammenhang mit der chorischen linearen Konzeption des gesamten Orchestersatzes im Kopfsatz und in der Rondo-Burleske. Die Horngruppe gliedert sich hier in die mehrfach besetzten Holzbläserlinien ein,[62] während sie für die Instrumentation des zweiten und vierten Satzes keine spezifische oder gar beherrschende Bedeutung besitzt.

VII

Die treffende Bemerkung Theodor W. Adornos, die „Konfiguration des Deutlichen und Gebundenen wäre an Mahlers Kunst der Verdopplung zumal der Holzbläser zu studieren"[63], gilt auch für die chorische Handhabung der Hornpartien. Mahler wusste aus seiner Dirigierpraxis, dass „das Prinzip homogen gebundenen Klanges" allein die Gefahr von „schlechten Füllstimmen" birgt[64] und „wie sehr der Orchesterapparat das Komponierte vergröbert".[65] Die abgestufte Mehrfachbesetzung einzelner Hornpartien ist daher nicht nur mit einer dynamischen Profilierung der Einzelstimmen verknüpft, sondern mit einem klanglichen Gefüge des großen Orchesters, dessen Klangfülle, Differenzierungen und geschärfte Konturen zum kompositorischen Konzept gehören. Instrumentationshistorisch werden hier zwei Stränge fortentwickelt und einander angenähert, die sich als Solo und Ripieno bezeichnen lassen. Mahler stellt

56 Brief Mahlers an Emil Gutmann, Wien, nicht datiert, Herbst 1908 (ebd., 372–373: 373).

57 Vgl. Reinhold Kubik, „Kritischer Bericht", in: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 7 in fünf Sätzen für großes Orchester* (NKG, Bd. 7), hg. von Reinhold Kubik, Berlin: Boosey & Hawkes/Bote & Bock 2012, 313–334: 313–321.

58 1. Satz, T. 50–57, 63–72, 99–102, 163–169, 373–383, 394–400, 412–419, 440–442, 450–461 und 531–535; 5. Satz, T. 200–202, 267–269, 361–366, 447–459 und 465–475.

59 T. 1–9, 33–36, 90–94, 98–102, 106–109, 114–116, 125–128, 326–339, 353–360 und 393–396.

60 T. 1–2, 13–16, 27–31, 72–73 und 75–78.

61 T. 263–273.

62 1. Satz, T. 92–95, 115–116, 182, 184–185, 196–198, 221–223, 226–227, 234–236, 288–289, 308–319 und 337–343; 3. Satz, T. 44–47, 64–65, 83–84, 180–185, 198–199, 228–233, 252–257, 287–295, 311–319, 348–351, 402–413, 518–521, 523–529, 592–599, 648–655 und 661–664.

63 Adorno, *Mahler*, 266.

64 Ebd.

65 Ebd., 182.

die klangliche Entindividualisierung des Hornregisters in den Dienst des polyphonen Satzgeflechts und generiert chorische Bläserwirkungen, die gleichrangig an die Seite der Streicher und Holzbläser treten. Ein für die Geschichte des Phänomens Orchester historisch produktiver Gegensatz ist damit zwar nicht aufgehoben, aber um eine entscheidende Komponente bereichert, die als Grundlage der Blasorchesterformationen des späten 19. Jahrhunderts bereits vorhanden war: Chorisch besetzte Bläsergruppen treten an die Seite des Streicherchors. Dass sich damit auch eine neue Tongebung des Gruppenspiels der Blasinstrumentalisten im Orchester herausbildete (deren Traditionen in Mitteleuropa zunehmend schwinden, weil Bläserverdopplungen heute allgemein weniger praktiziert werden als noch vor wenigen Jahrzehnten), sei nur am Rande vermerkt. Man wird das kompositorisch fixierte chorische Timbre der Blasinstrumente bei Mahler letztlich als Ausdruck seines Strebens nach einer musikalischen Idealität ansehen können, mit dem Unschärfen zugunsten maximaler Präzision gemieden werden sollen. Im Verlauf seiner Schaffensentwicklung ist (von der Vierten Symphonie abgesehen) bis zur Sechsten und Achten Symphonie ein extensiver und zunehmend differenzierter Gebrauch dieses Instrumentationsmittels zu konstatieren, trotz äußerlicher Zurücknahme zeichnet sich auch in den späteren Symphonien ein genereller, aber höchst charakteristischer Einsatz ab. Über alle Entwicklungen hinweg ist unter den vielen Faktoren, die für den unverwechselbaren idiosynkratischen Ton in Mahlers Orchester verantwortlich zeichnen, das Phänomen des chorischen Bläserklangs (nicht nur der Horngruppe) ein gewiss zentraler.

Mahler's horn section offers a prime example of the expansion of orchestral forces around 1900. With six, seven, and eight horns, Mahler broke new ground within the symphonic literature. His general tendency to duplicate parts characterizes both the woodwind and brass sections. This approach, reflected in the scores through specific compositional instructions and performance directions, is rooted in Mahler's demand for absolute clarity; as such, it can be understood as expressing an ideal representation of structure. While primarily serving to balance symphonic monumentality, the choral principle in Mahler's work acquires a wide range of tonal gradations and elaborations, which, from an aesthetic point of view, demonstrate the malleable group tone of the horns as a key characteristic of his orchestration in all his works. Valve instruments provided the technical basis for this development, while the massed forces employed for performances in large spaces and the choral treatment of wind instruments in military music proved equally stimulating. Further roots lie in the traditional *colla parte* practice, through which Mahler brings the woodwinds and brass closer to the strings (and also the vocal choir) in his scores. In creating effects of spatial distance and layering, he employs the monophonic, multi-part horn call familiar from stage music. In the Scherzo of the Fifth Symphony, the contrast between solo and ripieno horn sounds is central to the instrumental concept.

Schlagworte/Keywords: Blechbläser, brass, clarity, Deutlichkeit, Gustav Mahler, Horn, Instrumentation, orchestration, Räumlichkeit, spatiality, Symphonie Nr. 5, Symphony no. 5

Klaus Aringer ist seit 2005 Universitätsprofessor für historische Musikwissenschaft an der Kunstuniversität Graz. Er studierte Musikwissenschaft, Geschichte und ältere deutsche Sprache und Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität München (M.A. 1992 und Dr. phil. 1997). Zwischen 1995 und 2005 war er wissenschaftlicher Assistent und Kurator der Instrumentensammlung Stiftung Dr. h.c. Karl Ventzke an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, wo er sich 2003 für das Fach Musikwissenschaft habilitierte. Gastweise lehrte er auch an den Universitäten Graz und Wien. Von 2017 bis 2022 wirkt er am von Peter Revers geleiteten FWF-Projekt „Analyse musikalischer Interpretation: Herbert von Karajan" mit. Seit 2019 ist er Mitglied der Leitenden Kommission der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich. Schwerpunkte seiner Forschungs- und Publikationstätigkeit bilden die Musik J. S. Bachs und der Wiener Klassiker, die Geschichte der Musikinstrumente, der Instrumentation und Instrumentationslehre sowie Fragen von Aufführungspraxis und Interpretation.
https://orcid.org/0000-0002-2529-133X | klaus.aringer@kug.ac.at

---

Aringer, Klaus. 2026. „Chorische Hornbehandlung in Gustav Mahlers Orchester." In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 103–120. Wien: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_07

„Wechsel und Gegensätzlichkeit“
Formale Architektur und Klangdramaturgie in Gustav Mahlers Symphonien[1]

Dimitrios Katharopoulos

Die Musik Gustav Mahlers gehört zu den meist erforschten Gegenständen der europäischen Musikgeschichte. Mahlers unabschließbare Schaffensprozesse und die zahlreichen Revisionen sowie die inner- und außermusikalischen semantischen Ebenen seiner Werke gehören zu den Hauptinteressen der Mahlerforschung. Darüber hinaus wurden zahlreiche Studien zu den harmonischen, formalen und klanglichen Charakteristika der Musik Mahlers veröffentlicht.[2] Forschungen zu Mahlers Instrumentation beschränken sich bisher weitgehend auf Studien zu seinen Revisionen von Werken anderer Komponisten sowie seiner eigenen Kompositionen.[3] Darüber hinaus gibt es zahlreiche Untersuchungen zu Aspekten der Instrumentation in einzelnen Werken, jedoch nur wenige umfassende Studien zu Mahlers Orchestertechnik.[4] Bei Letzteren fehlt bislang eine systematische Berücksichtigung der Wechselwirkung des Orchesterklangs mit der formalen Struktur.

Dieses Kapitel versucht daher einzugrenzen, wie Mahler instrumentationstechnische Merkmale seines Orchesterdenkens mit formbildenden Funktionen verbindet. Diese Forschungsfrage zielt auf den Zusammenhang von Form und Instrumentation, wofür hier auf Tobias Janz' Konzept der Klangdramaturgie Bezug genommen wird. Als Klangdramaturgie

---

1 Dieses Kapitel wurde im Rahmen der Mitarbeit des Autors im Forschungsprojekt „Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies“ (FWF P 34710, https://institut1.kug.ac.at/mahler, 30.6.2026) und der entstehenden Dissertation des Autors an der Kunstuniversität Graz zum Thema *Klangdramaturgien und ihre Inszenierung. Die strukturelle Rolle der Instrumentation in Gustav Mahlers Symphonien und ihre Interpretation* (https://phd.kug.ac.at/hauptnavigation/laufende-dissertationen/hist-mw/katharopoulos-dimitrios, 30.6.2026) verfasst. Die Verknüpfung von Form- und Performanceanalyse und die Anwendung von „close“ und „distant listening“ in Form eines „augmented listening“ inspirierten mich zur Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Form- und Orchesterdenken in Gustav Mahlers Schaffen. Zur Definition der Begriffe „close listening“, „distant listening“ und „augmented listening“ siehe Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performanc*e, New York: Oxford University Press 2013, Kapitel 5 und 6.

2 Vgl. u.a. Leopold Brauneiss, „Klang im ersten Satz der Neunten Symphonie Gustav Mahlers. Anmerkungen zu Details der Instrumentation und Harmonik“, *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 39 (1998), 15–29, und Rainer Boss, „Analytische Bemerkungen zu Form und Struktur in Mahlers Fünfter Symphonie“, *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 41 (1999), 3–26.

3 Vgl. u.a. Gustav Mahler, *Werk und Interpretation. Autographe, Partituren, Dokumente*, zusammengestellt und kommentiert von Rudolf Stephan, Köln: Volk 1979, 69–83, David Pickett, „Arrangements und Retuschen. Mahler and Werktreue“, in: CCM, 178–199, Knud Martner, *Mahler's Concerts*, New York: Kaplan Foundation 2010, I–XVIII, und Reinhold Kubik, „‚Zuviel Zierrat' im *Klagenden Lied*? Über Jugendkühnheiten, Revisionen und Anpassung“, in: *Das klagende Lied: Mahlers „Opus 1“. Synthese, Innovation, kompositorische Rezeption*, hg. von Elisabeth Kappel, Wien: Universal Edition 2013, 70–141.

4 Vgl. u.a. Arthur William Koenig, *The Orchestral Techniques of the Mahler Symphonies with Emphasis on the Second and Ninth Symphonies*, Dissertation, Michigan State University 1971, Klaus Aringer, „Technique and Aesthetics of Mahler's Large Orchestra“, in: *The Total Work of Art. Mahler's Eighth Symphony in Context*, hg. von Elisabeth Kappel, Wien: Universal Edition 2011, 126–137, Jürgen Maehder, „Orchesterbehandlung und Klangfarbendisposition im Spätwerk Gustav Mahlers: *Das Lied von der Erde*“, *Archiv für Musikwissenschaft* 70 (2013), H. 1, 31–65, und Altug Ünlü, *Gustav Mahlers Klangwelt. Studien zur Instrumentation*, Frankfurt a.M.: Lang 2006.

verstehe ich dabei das Zusammenwirken des Orchesterklangs und der mikro- oder makroformalen Ebenen von Mahlers Werken.[5]

Basisparameter und Instrumentationskategorien

„Ambitus" und „Disposition" können als Basisparameter einer strukturellen Instrumentationsanalyse verstanden werden. Der Ambitus (A) ist der (hier in Halbtönen angegebene) Gesamtumfang eines Klangereignisses vom tiefsten zum höchsten Ton, die Disposition (D) beschreibt die Verteilung der einzelnen Töne innerhalb des Ambitus unter Berücksichtigung von Verdoppelungen, die ein über Lautstärkeabstufungen hinausgehendes dynamisches Verhältnis zwischen den Stimmen des Orchesters bewirken. Im weiteren Verlauf der vorliegenden Studie kalkuliere ich die Disposition überwiegend taktweise. Bei der Berechnung des Ambitus werden darüber hinaus Änderungen in Harmonik oder Satztechnik berücksichtigt. Ich unterscheide grundsätzlich drei Kategorien von Dispositionen: spektral, disparat und gleichmäßig.[6] Eine spektrale Disposition der Töne weist Korrespondenzen zur Obertonreihe auf (im tiefen Bereich eher weit, oben eher eng disponiert), eine disparate Disposition kombiniert Bereiche hoher und geringer Dichte, wobei meist die mittlere Lage besonders variabel gehandhabt wird, eine gleichmäßige Disposition weist weitgehend gleiche Intervallabstände im Gesamtklang auf, wobei hier häufig die hohe Lage fehlt (**TABELLE 1**). Die Phänomene der Disposition und des Ambitus werden in der Literatur manchmal auch als „Klangdichte" zusammengefasst.[7]

Instrumentationslehren sind überwiegend praxisorientiert und fassen Instrumentation meist, trotz aller Regeln und Vorgaben, vorwiegend als eine intuitive und schöpferische Tätigkeit auf.[8] Auch konzentrieren sie sich meist auf die individuellen Klangeigenschaften von Instrumenten oder Instrumentengruppen und tendieren dazu, die Beschreibung von Klang(farben)-

5 Vgl. Tobias Janz, *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners „Ring des Nibelungen"*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, 253–278.

6 Rimski-Korsakow und Voigt erwähnen die spektrale Disposition der Einzeltöne im Sinne einer tendenziellen Aufteilung in große Intervalle in der tiefen Lage und in kleinere Intervalle in der hohen Lage als das konventionellste der verschiedenen Dispositionsschemata. Siehe dazu Nikolai Rimski-Korsakow, *Grundlagen der Orchestration. Mit Notenbeispielen aus eigenen Werken*, Bd. 1, übersetzt von Alexander Elukhen, Berlin: Russischer Musikverlag 1922, 75, und Wolfgang Voigt, *Dissonanz und Klangfarbe. Instrumentationsgeschichtliche und experimentelle Untersuchungen*, Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft 1985, 171–172. Beides zitiert nach Ünlü, *Gustav Mahlers Klangwelt*, 173–174.

7 Siehe dazu Walter Gieseler, Luca Lombardi und Rolf-Dieter Weyer, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts. Akustik, Instrumente, Zusammenwirken*, Celle: Moeck 1985, 169–170, und Ünlü, *Gustav Mahlers Klangwelt*, 172–174. In beiden Studien werden die Begriffe nur kurz dargestellt und nicht weiter untersucht. Gieseler et al. verwenden „Klangdichte" als Überbegriff, der den Gesamtumfang sowie die Disposition der Einzeltöne eines Klangereignisses umfasst. Darüber hinaus erwähnen sie Beispiele extremer Dichte wie etwa Halb- oder Vierteltoncluster sowie Begrenzungen und Probleme, die das Konzept aufweist. Ünlü unterscheidet zwischen „Klangbreite" (Ambitus) und „Klangdichte" (Disposition), ohne konkrete Analysebeispiele zu liefern.

8 In den letzten Jahrzehnten sind Instrumentationsstudien veröffentlicht worden, die auf den Zusammenhang von Instrumentation und Klang eingehen: Gieseler, Lombardi und Weyer, *Instrumentation*, Voigt, *Dissonanz und Klangfarbe*, Christoph Reuter, *Klangfarbe und Instrumentation*, Frankfurt a.M.: Lang 2002, Peter Jost, *Instrumentation: Geschichte und Wandel des Orchesterklanges*, Kassel: Bärenreiter 2004, und Emmanouil Vlitakis, „Beobachtungen zum Verhältnis von Form und Instrumentation am Beispiel des Menuetts aus W. A. Mozarts Sinfonie Nr. 40 in g-Moll KV 550", *ZGMTH* 11 (2014), H. 1, 63–73.

Dispositionskategorien		Beispiel aus Mahlers Symphonien
K1	spektrale Disposition	Symphonie Nr. 6, i, T. 110–111
K2a	disparate Verteilung	Symphonie Nr. 2, i, T. 300–303
K2b	disparate Verteilung; dichte mittlere Lage	Symphonie Nr. 5, i, T. 471–478
		Symphonie Nr. 6, i, T. 111–114 [ohne Bassregister]
K2c	disparate Verteilung; dünne mittlere Lage	Symphonie Nr. 1, i, T. 100–108
K3	gleichmäßige Disposition	Symphonie Nr. 3, i, T. 61–68 [ohne hohe Lage]

TABELLE 1: Die fünf primären Kategorien der Disposition von Einzeltönen in orchestralen Klanginstanzen mit Beispielen aus Gustav Mahlers Symphonien.

Instrumentationskategorie		Beispiel aus Mahlers Symphonien
solistische Struktur (solS)		
	ohne Begleitung	Symphonie Nr. 5, i, T. 1–11
	mit Begleitung	Symphonie Nr. 7, i, T. 12–18
Strukturklang		
kS	kammermusikalisch	Symphonie Nr. 4, i, T. 58–65
oS	orchestral	Symphonie Nr. 2, i, T. 159–166
tS	tuttiartig	Symphonie Nr. 3, i, T. 194–203
Tutti		
dT	durchbrochenes	Symphonie Nr. 6, i, T. 6–12
vT	vollständiges	Symphonie Nr. 9, i, T. 309

TABELLE 2: Instrumentationskategorien mit Beispielen aus Mahlers Symphonien.

kombinationen zu vernachlässigen. Begriffe wie „Tutti“ werden meist ohne eine klare Definition oder Abgrenzung verwendet. Die folgenden Instrumentationskategorien versuchen über solche Ansätze hinauszuweisen, indem sie eine holistische Perspektive der Klangbeschreibung einführen, die für eine Analyse von Mahlers Orchesterklang angemessen ist.

Klanggestalten in Mahlers Symphonien, die über die Grenzen eines Motivkomplexes hinausgehen, lassen sich grundsätzlich in (1) solistische Strukturen (mit oder ohne Begleitung), (2) Strukturklänge und (3) Tutti-Strukturen unterteilen (**TABELLE 2**). Diese Kategorien stellen zunächst nicht mehr als ein heuristisches Hilfsmittel für die Analyse dar und lassen sich nicht rein quantitativ bestimmen. In den weiter unten eingeführten Instrumentationstabellen finden sich häufig aufeinanderfolgende Strukturen, die trotz einer identischen oder ähnlichen Orchesterbesetzung unterschiedlichen Kategorien zugeordnet werden, was etwa mit Parametern wie Dynamik oder Tempo zusammenhängen kann. Die Strukturklänge lassen sich dabei weiter unterteilen in kammermusikalisch, orchestral und tuttiartig, während auf der Ebene des Tutti zwischen durchbrochenem und vollständigem Tutti unterschieden wird.

Das Konzept des „Strukturklangs“ wurde von Helmut Lachenmann eingeführt, der ihn definiert als einen

> Klangerfahrungsbereich, dessen inneres Zeitgefüge so reich wird, daß es nicht nur klangliche, sondern nun auch formale Bedeutung gewinnt. […] im Strukturklang erfahren wir

> eine Menge unterschiedlicher Details, Einzelklänge, die keineswegs identisch sind mit dem Gesamtcharakter des Klangs, vielmehr im Hinblick auf ihn zusammenwirken.[9]

Lachenmanns Strukturklang bezieht sich also auf Klangereignisse, die nicht punktuell zu verstehen sind, sondern Klanginstanzen von größerer Dimension konstituieren. In der klanginhärenten Substanz des Materials tragen Einzelelemente zum Gesamtklang lokal und global bei und betreffen somit nicht (nur) die Setzweise lokaler Gestalten, sondern die Klangdramaturgie in ihrer zeitlichen Entwicklung. Nach Lachenmann kann ein Strukturklang aus diversen untergeordneten Klangtypen wie „Kadenzklang", „Ausschwingklang", „Farb-" oder „Fluktuationsklang" zusammengesetzt sein.[10] Vor diesem Hintergrund kann ein Strukturklang im Kontext von Mahlers Symphonik als ein komplexer Gesamtklang verstanden werden, der durch innere Entwicklungen und Beziehungen zwischen einzelnen Klangereignissen gekennzeichnet ist. Strukturklänge sind stets mehr als die Summe ihrer Einzeltöne und -komponenten. Es handelt sich um Klanggestalten, die sich dynamisch entwickeln und immer wieder neue Form annehmen können, aber nicht einfach in zeitlich distinkte Phasen oder Segmente unterteilt werden können. Strukturklänge fallen somit vorwiegend mit Formsegmenten auf mikroformaler Ebene zusammen, können in Einzelfällen aber auch als klangdramaturgisches Grundprinzip großformaler Abschnitte postuliert werden.

Solistische Strukturen (solS) verweisen auf starke Kontrastmomente in Mahlers Werk und übernehmen somit eine besonders wirkungsvolle formbildende Funktion, obwohl sie deutlich seltener auftreten als kammermusikalische, orchestrale oder tuttiartige Strukturen. Sie können gattungsgeschichtlich auf Konvergenzen zwischen Symphonie und Solokonzert von Mozart bis Strauss zurückgeführt werden. Bisweilen unterstreichen sie die Ritornell-Funktion von Formabschnitten oder inszenieren Episoden. Darüber hinaus finden sich bei Mahler aber auch weniger stark formal konnotierte solistische Strukturen: Einzelne Klangfarben emanzipieren sich nur kurz, ohne strukturell mit einer formbildenden Funktion verbunden zu sein (z. B. Mahler, Symphonie Nr. 9, i, T. 434–440).

Die Solovioline im zweiten Satz der Vierten Symphonie ist mit den Scherzo-Hauptabschnitten verbunden (erstmals T. 6–22, **NBSP. 1**), während das Tenorhorn im ersten Satz der Symphonie Nr. 7 ausschließlich in der langsamen Einleitung (T. 2–18) und in deren Wiederkehr am Beginn der Reprise (T. 343–362) eingesetzt wird. In beiden Fällen wird also die Formarchitektur durch die solistische Behandlung eines Instruments verdeutlicht. Analog dazu sind auch die unbegleiteten Violen im ersten Satz der Zehnten Symphonie mit der Funktion eines Ritornells verbunden, das *Andante*-Thema wird stets durch diesen unbegleiteten Instrumentalgesang inszeniert.

NOTENBEISPIEL 1 veranschaulicht Mahlers Strategien zur Hervorhebung der Solovioline im zweiten Satz der Vierten Symphonie. Mahler bereitet das motivisch-thematische Material der Solovioline bereits in der Einleitung vor (T. 1–6), in der alle Instrumente *pp* spielen. Wenn die Solovioline in Takt 6 einsetzt, spielt sie ohne Dämpfer (so auch im ganzen weiteren Satz) und hebt sich dadurch sowohl dynamisch als auch klanglich vom übrigen Streicherapparat ab: Sie

9 Vgl. Helmut Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik", in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966 bis 1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1997, 1–20: 17. Vgl. auch die Anwendung des Begriffs im Kapitel von Anna Ficarella im vorliegenden Band.

10 Siehe dazu Lachenmann, „Klangtypen der neuen Musik", 3–8.



NOTENBEISPIEL 1: Mahler, Symphonie Nr. 4, ii, T. 1–16, instrumentationsanalytische Reduktion.

spielt *mf* und erhält durch die Skordatur eine Klangfarbe, die einen volkstümlichen Fiddle-Charakter und die Bilder des Teufelsgeigers und des Totentanzes evoziert.[11] **NOTENBEISPIEL 2** zeigt das chorische Solo der Violoncelli im zweiten Satz der Symphonie Nr. 5 (T. 189–213), in der die leise Paukenwirbelbegleitung allmählich durch Violen (T. 204–210) und Klarinetten

11 Natalie Bauer-Lechner dokumentiert Mahlers Konzeption dieser klangfarbentechnischen Pathopoeia im zweiten Satz der Vierten Symphonie: „Das Geigensolo des Scherzos änderte er dahin ab, daß er die Violine um einen Ton höher stimmen ließ und es statt in E-Moll in D-Moll schrieb, damit die Geige schreiend und roh klänge, ‚wie wenn der Tod aufspielt‘.“ (NBL-2, 179.) Mahler legte die Skordatur nach Abstimmung mit Arnold Rosé fest. Vgl. Renate Stark-Voit, „Vorwort“, in: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 4* (NKG, Bd. 4), hg. von Renate Stark-Voit, Wien: Universal Edition 2021, XII–LI: XIX.



NOTENBEISPIEL 2: Mahler, Symphonie Nr. 5, ii, T. 188–213, instrumentationsanalytische Reduktion.

(T. 210–213) ergänzt wird. Die beiden Beispiele zeigen unterschiedliche orchestrale Herangehensweisen Mahlers an einen Klangtypus, der in seinem symphonischen Schaffen eher eine Ausnahmeerscheinung bildet.

Unter einem „kammermusikalischem Strukturklang" (kS) kann in Folge der Definition Lachenmanns eine transparente Klanggestalt mit eigenständigen Stimmen oder Klangebenen verstanden werden. Dabei sind Klangebenen und Klangfarben von einer ständigen Variabilität geprägt und zeigen eine Tendenz zur analytischen Instrumentation im Sinne einer klangfarbentechnischen Veranschaulichung der motivisch-thematischen Entwicklung.[12] Dieser

12 Siehe dazu Carl Dahlhaus, „Analytische Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns" [1969], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2000, 441–449.



NOTENBEISPIEL 3: Mahler, Symphonie Nr. 4, i, T. 57–73, instrumentationsanalytische Reduktion.

Klangtypus kann sich über längere Passagen ausbreiten, wobei sich Besetzung und Klangfarben kontinuierlich verändern können. **NOTENBEISPIEL 3** zeigt eine Instanz des kammermusikalischen Strukturklangs aus dem ersten Satz der Vierten Symphonie (T. 57–73). Die Holzbläserstimmen werden nach dem Prinzip der analytischen Instrumentation bzw. durchbrochenen Arbeit transformiert, bevor die auskomponierte Wiederholung der Exposition einsetzt (T. 72).



NOTENBEISPIEL 4: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, T. 266–283, instrumentationsanalytische Reduktion.

Demgegenüber zeigt **NOTENBEISPIEL 4** (Symphonie Nr. 7, i, T. 266–283) eine Kombination von einfach und mehrfach besetzten Stimmen, die in eine Überlagerung und dialektische Verarbeitung des motivisch-thematischen Materials verwoben sind. Eine Zuordnung zum kammermusikalischen Strukturklang im Rahmen der Analysen setzt die weitgehende Eigenständigkeit der Einzelpartien und variable klangliche Dimensionen voraus. Klangliche Erweiterungen durch Unisoni oder Oktavverdoppelungen, der oft zu Wucherungen tendierende Streicherklang und die Mitberücksichtigung von Dynamik und Satztechnik legen aber die Folgerung nahe, dass kammermusikalischer und orchestraler Strukturklang oft fließend ineinander übergehen. Dies erfordert eine kasuistische Herangehensweise während der Instrumentationsanalyse und bisweilen eine retrospektive Revision von deren Ergebnissen.[13]

Mahlers „orchestraler Strukturklang“ (oS) ist meist durch eine kontinuierliche Klangentwicklung in Schichten gekennzeichnet, die sich teilweise unabhängig voneinander entwickeln. Dieser Klangtypus besitzt oft Übergangscharakter und transformiert dabei den Klang von kleinen zu großen Dimensionen oder umgekehrt. **NOTENBEISPIEL 5** zeigt im ersten Satz der Zweiten Symphonie neben der eigenständigen vierstimmigen Schicht der Hörner (T. 160–166), der um die Hälfte reduzierten Violoncelli und Kontrabässe (T. 159–168) und den Melodiefloskeln der Violinen (T. 161, 163, 165–166) eine Steigerung der melodischen Ebene durch das Hinzutreten von fünf und anschließend noch zwei zusätzlichen Instrumenten (T. 164, 167). Das sich daraus ergebende ausnotierte *crescendo* wird auch instrumentatorisch durch den Einsatz aller Violoncelli und Kontrabässe und die siebenfache Verdopplung bzw. Oktavierung der Melodie (T. 164) unterstrichen, was hier den Übergang von einer orchestralen zu einer tuttiartigen Struktur signalisiert.

Der „tuttiartige Strukturklang“ (tS) ist in seiner Klanggestalt wesentlich stabiler und kompakter als der orchestrale Strukturklang. Es handelt sich nicht um einen Übergang, sondern um eine konstante, blockartige Klangstruktur. Die konstituierenden Partien bleiben im Verlauf weitgehend konstant, sodass die Partitur auf den ersten Blick den Eindruck eines voll besetzten Orchesters vermittelt. Bei näherer Betrachtung fällt jedoch in der Regel auf, dass mehrere Instrumente oder Instrumentengruppen ausgespart werden, die für die Bildung eines vollständigen Tutti-Klangs erforderlich wären. So sind in **NOTENBEISPIEL 6** zwar alle Instrumentengruppen (Holz, Blech, Schlagzeug, Streicher) vorhanden, aber die hohe Lage fehlt: Flöten, Oboen, Trompeten und Violinen sind ausgespart, was dem Klang dieser Passage einen besonders dunklen Charakter verleiht. Das Schlagzeug und vereinzelte Blechbläsereinsätze setzen dramatische Akzente.

Das „durchbrochene Tutti“ (dT) setzt zwar den gesamten Orchesterapparat in Bewegung, jedoch gibt es innerhalb des konstant wirkenden Klanges kleinere Lücken oder Unterbrechungen des linearen Verlaufs. Diese haben kaum Einfluss auf die motivisch-thematische Entwicklung, verleihen dem Material aber durch Kontrastbildungen klangliche Beweglichkeit und Kontinuität (**NBSP. 7**). Das Klanggeschehen setzt sich ununterbrochen fort, und die Pausen werden nicht als Reduktion des Gesamtklangs hörbar. Durchbrochenes Tutti (dT), orchestraler und tuttiartiger Strukturklang stehen in besonders engem Zusammenhang mit

13 Vgl. Symphonie Nr. 2, i, T. 18–21, Symphonie Nr. 4, i, T. 58–65, und Symphonie Nr. 10, i, T. 112–114. Trotz der überwiegend schlichten Besetzung sind in allen drei Beispielen mehrere Einzelpartien beteiligt, von denen im Falle der Beispiele aus den Symphonien Nr. 2 und 10 einige mehrfach besetzt sind.



NOTENBEISPIEL 5: Mahler, Symphonie Nr. 2, i, T. 159–168, instrumentationsanalytische Reduktion.



NOTENBEISPIEL 6: Mahler, Symphonie Nr. 3, i, T. 194–203, instrumentationsanalytische Reduktion.



NOTENBEISPIEL 7: Mahler, Symphonie Nr. 6, i, T. 6–12, instrumentationsanalytische Reduktion.

der durchbrochenen Arbeit und dem Prinzip der analytischen Instrumentation[14], die das orchestrale und motivisch-thematische Denken der Mahler'schen Symphonik generell prägen.

Im „vollständigen Tutti" (vT) sind tatsächlich alle Kräfte des Orchesters beteiligt. Es handelt sich um sporadische und sehr kurze Momente, die meist als Höhepunkte im Verlauf übergeordneter Tutti-Abschnitte auftreten.[15] Der erste Satz der Zehnten Symphonie stellt eine überraschende und besonders eindrucksvolle Ausnahme von Mahlers Tendenz dar, die Instanzen des vollständigen Tutti als Zielpunkte von Entwicklungen längerer tuttiartiger Strukturen zu inszenieren. Das Orchester setzt nach einer langen zweistimmigen Passage der ersten und zweiten Violinen (T. 184–193) in Takt 194 plötzlich in zwei- oder dreifachem *forte* ein. Das vollständige Tutti wird dabei erst in der zweiten Hälfte des Taktes 195 erreicht. Darüber hinaus finden sich in Mahlers symphonischem Schaffen auch ganze Sätze, die durchgehend besonders wuchtig angelegt sind und einen fast konstanten Tutti-Charakter aufweisen, vor

14 Siehe dazu Adorno, *Mahler*, 244, und Dahlhaus, „Analytische Instrumentation".

15 Vgl. Mahler, Symphonie Nr. 3, vi, T. 328, Symphonie Nr. 6, iv, T. 96, Symphonie Nr. 7, i, T. 394, Symphonie Nr. 9, i, T. 309, und Symphonie Nr. 10, i, T. 195–196.



NOTENBEISPIEL 8: Mahler, Symphonie Nr. 9, i, T. 308–311, instrumentationsanalytische Reduktion.

allem die Kopfsätze der Sechsten und Siebten Symphonie. **NOTENBEISPIEL 8** veranschaulicht den punktuellen Charakter des vollständigen Tutti in einer Passage des Kopfsatzes der Neunten.

Bei der Analyse der Klangdramaturgie ist auch eine Kategorisierung der Besetzungstypen in Bezug auf die Instrumentengruppen Holz, Blech und Streicher von großer Bedeutung. Sie soll dazu beitragen, die Beziehungen zwischen Klangtypen und Formabschnitten sowie deren Zusammenhang mit durchbrochener Arbeit und analytischer Instrumentation zu präzisieren. Grundsätzlich lassen sich fünf Besetzungstypen, im Folgenden als „Mischtypen" bezeichnet, unterscheiden:

1. Holzbläser und Streicher.
2. Blechbläser und Streicher.
3. Holz- und Blechbläser.
4. Alle drei Instrumentengruppen, wobei eine untergeordnet ist.
5. Alle drei Instrumentengruppen, wobei eine übergeordnet ist.

Dabei entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen den Mischtypen 4 und 5, durch die das dynamische Gleichgewicht zwischen den Instrumentengruppen thematisiert wird, das in Instrumentationslehren oder -analysen in der Regel kaum behandelt wird.[16] Die Instrumente des Schlagzeugapparates werden in den Mischtypen nicht systematisch berücksichtigt, da Mahler sie vorwiegend zur Erweiterung des Klangvolumens einsetzt und nur gewissen Instrumenten wie etwa dem Glockenspiel oder dem Xylophon motivisch-thematisches Material zuweist.

Zusammenwirken von Instrumentation und Form

Die erläuterten Kategorisierungen bilden die Grundlage der folgenden Analysen der Klangdramaturgie im eingangs definierten Sinn. Auf Basis des Vergleichs von Instrumentationsverlauf und Formschema sollen zunächst einfache Beziehungen zwischen großformalen und orchestralen Strukturen aufgezeigt werden. Als formanalytische Grundlage wurden hierbei die Segmentierungsanalysen des Forschungsprojekts „Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies" (2021–2025) herangezogen. Grundlage dieser Analysen ist die Unterteilung der Form in Abschnitte und Segmente, markiert einerseits durch Änderungen in Motivik und/oder Harmonik auf großer und mittlerer Ebene, andererseits durch Modifikationen des Tempos.[17]

16 Siehe dazu Richard Hofmann, *Praktische Instrumentationslehre*, Leipzig: Dörffling & Franke 1893, Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig: C. F. Peters 1905, Salomon Jadassohn, *Lehrbuch der Instrumentation*, Leipzig: Breitkopf & Härtel ²1907 (1889), Hermann Schröder, *Instrumentationslehre. Unterrichts-Briefe. Methode Rustin*, Hamburg: Bonneß & Hachfeld 1909, Rimski-Korsakow, *Grundlagen der Orchestration*, Gieseler, Lombardi und Weyer, *Instrumentation*, Alfred Blatter, *Instrumentation and Orchestration*, Belmont: Wadsworth/Thomson Learning 1997, Samuel Adler, *The Study of Orchestration*, New York: Norton ³2002, Reuter, *Klangfarbe*, Jost, *Instrumentation*, und Ertuğul Sevsay, *Handbuch der Instrumentationspraxis*, Kassel: Bärenreiter 2005.

17 Vgl. Christian Utz, Thomas Wozonig und Philipp Gaspari (Hg.), *Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies*, Datenrepositorium, veröffentlicht am 31.3. und 1.4.2026, https://zenodo.org/communities/mahler-symphonies (30.6.2026). Zur Methodik der Segmentierungsanalysen vgl. insbesondere MMD_general_data, „MMD_segmentational_analyses_guidelines.pdf", https://doi.org/10.5281/zenodo.18945804.

Abschnitt	Segment	Instrumentations-abschnitt (Takte)	Instrumentations-kategorie
Introduktion 2	X4	338–342	oS
		343–353	tS
Reprise	C4	354–356	dT
	X5 (T. **358**) / C5 (T. 362)	357–368	oS
		369–372	dT
	A4	373–378	kS
		379–383	kS
		384–390	tS
		391–393	*oS*
		394	**vT**
		395–400	**dT**
	A5 (T. **404**)	401–422	tS
		423–426	dT
	B3 (T. **426.3**)	427–438	tS
		439–449	dT
	[A6-Einschub, T. **450–456**]	450–465	tS
	C6 (T. **465**)	**466**	**vT**
		467–470	**tS**
		471–477	**dT**
		478	**vT**
		478–486	**dT**
	D3	487–494	tS
Coda	A7	495–498	dT
		499–500	tS
	A8 (T. **512**)	501–514	dT
		515–522	tS
	A9	**523–546**	**dT**
		547	**vT**

TABELLE 3: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, T. 338–547.
Gegenüberstellung von Form- und Instrumentationsanalyse.

Die **TABELLEN 3** und **4** zeigen zunächst anhand der Kopfsätze der Symphonien Nr. 7 und 9, dass Mahler weitgehend den Rahmen der (groß-)formalen Abschnitte durch korrespondierende Änderungen in der Instrumentation stärkt. **TABELLE 3** hebt Instanzen des vollständigen Tutti (vT) im Kopfsatz der Siebten hervor, die punktuell innerhalb von längeren tuttiartigen Klangentwicklungen auftreten, also in Kombination mit oS, tS oder dT. **TABELLE 4** zeigt anhand des Kopfsatzes der Neunten, wie generell eine Verknüpfung von Form- und Instrumentationsanalyse angelegt sein kann. Die vereinzelt auftretenden Stellen, an denen sich Abweichungen zwischen Form- und Instrumentationsabschnitten finden, können als gelegentliche Instrumentation „über den Taktstrich“ aufgefasst werden, die einer stärkeren Verklammerung von formalen Prozessen dient. Solche Verklammerungen können unterschiedliche Ausmaße haben und von einigen Zählzeiten bis zu mehreren Takten reichen. Im Kopfsatz der Siebten Symphonie häufen sich solche Phänomene gegen Ende hin. Mahlers

Makroform	Abschnitt	Segment	Instrumentations-abschnitt (Takte)	Instrumentations-kategorie	Mischtyp
Strophe 1	Introduktion	A1	1–6	kS	2
	Exposition		7–26	oS	5
		B1	27–31		
			32–46	**dT**	
Strophe 2		A2	**47–55**		
			56–61		4
			62–79	oS	5
		B2	80–83	kS	4
			84–90	oS	4
			91–107	dT	
	Durchführung	Y1	108–129	oS	5
			130–147	***kS***	
Strophe 3		A3	***148–153***		1
			154–167	oS	5
			168–173	dT	
		Y2	**174–203**		
		B3	204–210	kS	4
			211–233	kS/oS	5
			234–238	dT	
			239–243	***kS***	5
		Y3 [T. 243.3]	***244–266***		
Strophe 4		A4	267–274	oS	4/5
		B4	275–308	dT	
			309	***vT***	
			310–315	dT	
		Y4	316–337	oS	5
			338–346	kS	4
Strophe 5	Reprise	A5	347–355	oS	5
			356–371	dT	
		B5	**372–375**		
	Episode	C1	376–390	kS	4
	[Reprise]	B5 [2]	391–405	oS	
	Coda	Z1 [T. 405.4]	*406–433*	*kS*	4/5
Strophe 6		A6 [T. 433.4.2]	*434–454*		

TABELLE 4: Mahler, Symphonie Nr. 9, i, T. 1–454.
Gegenüberstellung von Form- und Instrumentationsanalyse mit Einbeziehung der Mischtypen.

Kommentar zu Max Marschalk, dass Letzterer lange Passagen zu gleichmäßig instrumentiere und rhythmisiere, und seine Gegenempfehlung dürften in dieser Hinsicht auf eine eigene Instrumentationsstrategie hindeuten: „Sie führen *weite* Strecken oft in derselben *Rhythmisierung* und sogar Orchestrierung weiter. Das wirkt monoton: *Wechsel* und *Gegensätzlichkeit!* Das ist und bleibt das Geheimnis der *Wirkung!*“[18]

18 Gustav Mahler an Max Marschalk, undatiert, Hamburg [12. April 1896], GMB-2², 175–176: 176, Hervorhebungen original.

Darüber hinaus lässt sich in **TABELLE 3** anhand des Kopfsatzes der Siebten Symphonie beobachten, dass Mahler tendenziell eine übergeordnete Instrumentationskategorie pro Formabschnitt verwendet, die von anderen Klanggestalten unterbrochen werden kann. So modifiziert der orchestrale Strukturklang der Takte 391 bis 393 den übergeordneten Tutti-Klang, der den größten Teil der Reprise (T. 354–494) und die gesamte Coda (T. 495–547) des Satzes prägt. Dabei korrespondieren die Dimensionen der untergeordneten Abschnitte dieses Tutti-Klangs mit jenen der Formsegmente, was ebenfalls auf das enge Verhältnis zwischen formaler Architektur und Klangstrukturierung hinweist. Dazu trägt auch die Beobachtung bei, dass die vier Instanzen des vollständigen Tutti, die jeweils einen Takt oder weniger dauern, sowohl in zeitlichen Proportionen als auch taktgruppenweise unterschiedlich weit auseinanderliegen.

TABELLE 4 weist auf eine Veränderung in Mahlers Umgang mit über- und untergeordneten Klanggestalten in seinem Spätwerk hin. Zum einen häufen sich die Fälle, in denen gemeinsame Instrumentationskategorien die Gliederung der Abschnitte ausbalancieren, sodass an Randsegmenten zweier Abschnitte dieselbe Instrumentationskategorie verwendet wird (B1–A2, Y1–A3, A3–Y2, B3–Y3, A5–B5, Z1–A6), während in früheren Werken die Instrumentationskategorien häufiger wechseln und die Wechsel weitgehend der Gliederung der Segmente entsprechen (vgl. **TABELLE 3**). Zum anderen vermeidet Mahler im späteren Werk übergeordnete Klanggestalten und gestaltet einen fortwährend sich wandelnden Orchesterklang. Hierzu werden insbesondere die Mischtypen 4 und 5 herangezogen, die ein dynamisches Verhältnis zwischen den Instrumentengruppen bezeichnen. Oft lässt sich die Grenze zwischen diesen beiden Mischtypen (eine bzw. zwei dominierende Instrumentengruppen) nur schwer bestimmen.

Mahlers Klangdramaturgien

In den nun folgenden detaillierteren Analysen werden die Klanggestalten in „Klangfortschreitungstabellen“ dargestellt. Diese veranschaulichen den Verlauf des Orchesterklangs und die verwendeten Instrumente für diverse makro- und mikroformale Abschnitte. Drei Passagen werden hinsichtlich ihrer instrumentationstechnischen Charakteristika analytisch dargestellt. Dabei werden allgemeine orchestertechnische Tendenzen der Mahler'schen Instrumentation sichtbar, die über die Grenzen punktueller Instanzen oder kurzer Abschnitte hinausgehen und größere klangdramaturgische Einheiten prägen.[19]

ABBILDUNG 1 zeigt eine tabellarische Darstellung der Orchesterbesetzung in den Takten 273 bis 332 des ersten Satzes der Zweiten Symphonie. Hier kann man den Übergang zu und von einer Tutti-Struktur beobachten. Der Tutti-Abschnitt beginnt in Takt 285 (mittel- bzw. dunkelgrau), kurz nach Beginn des letzten Abschnitts der zweiten Durchführung in Takt 282, und endet genau einen Takt nach Beginn der Reprise (T. 329). Ab Takt 297 ist eine Zunahme der Besetzung zu beobachten, die in den Takten 302 und 304 ihr Maximum erreicht, bevor sie wieder reduziert wird (T. 316; mittelgrau).

19 Mahlers großformale Klangdramaturgien, die ganze Symphoniesätze umfassen. werden im Kontext dieses Kapitels nicht behandelt. Ihre Analyse bildet ein eigenes Kapitel meiner entstehenden Dissertation, die Analysebeispiele für alle Satztypen der Mahler'schen Symphonik enthält: Kopfsatz, langsamer Satz, Scherzo und Rondo.

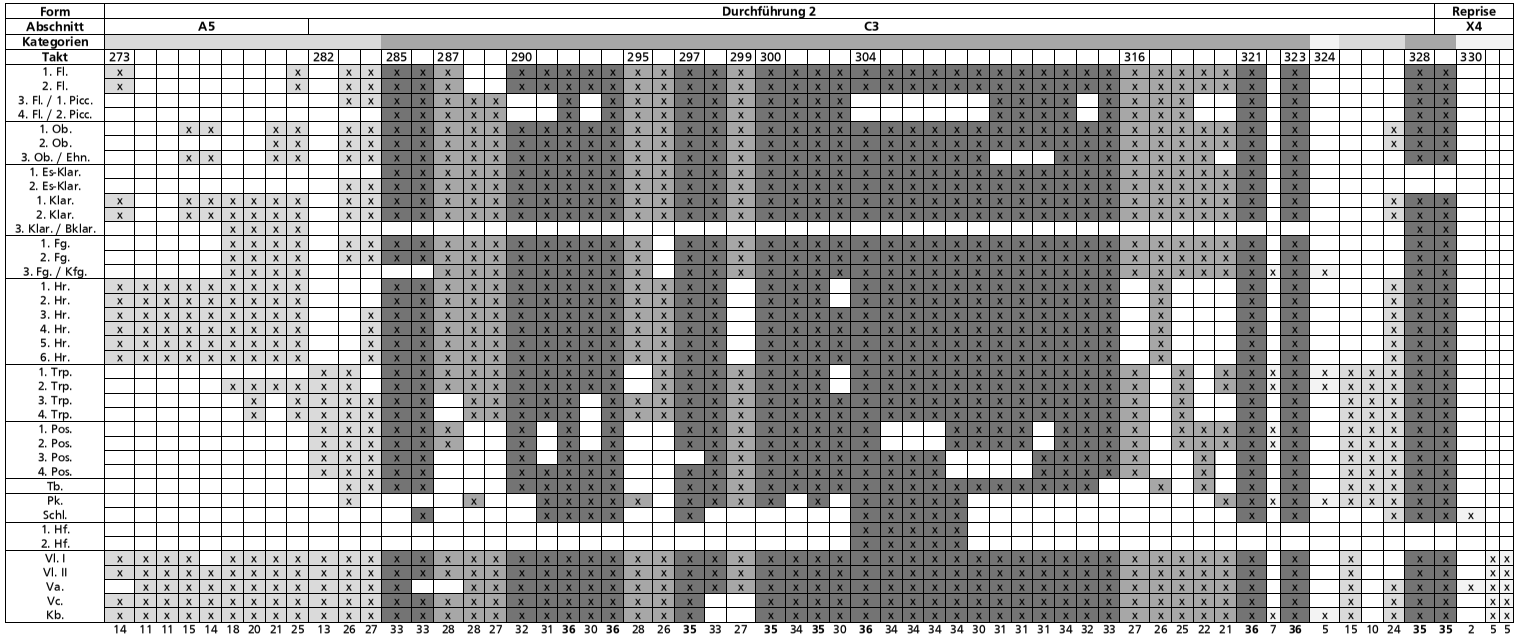


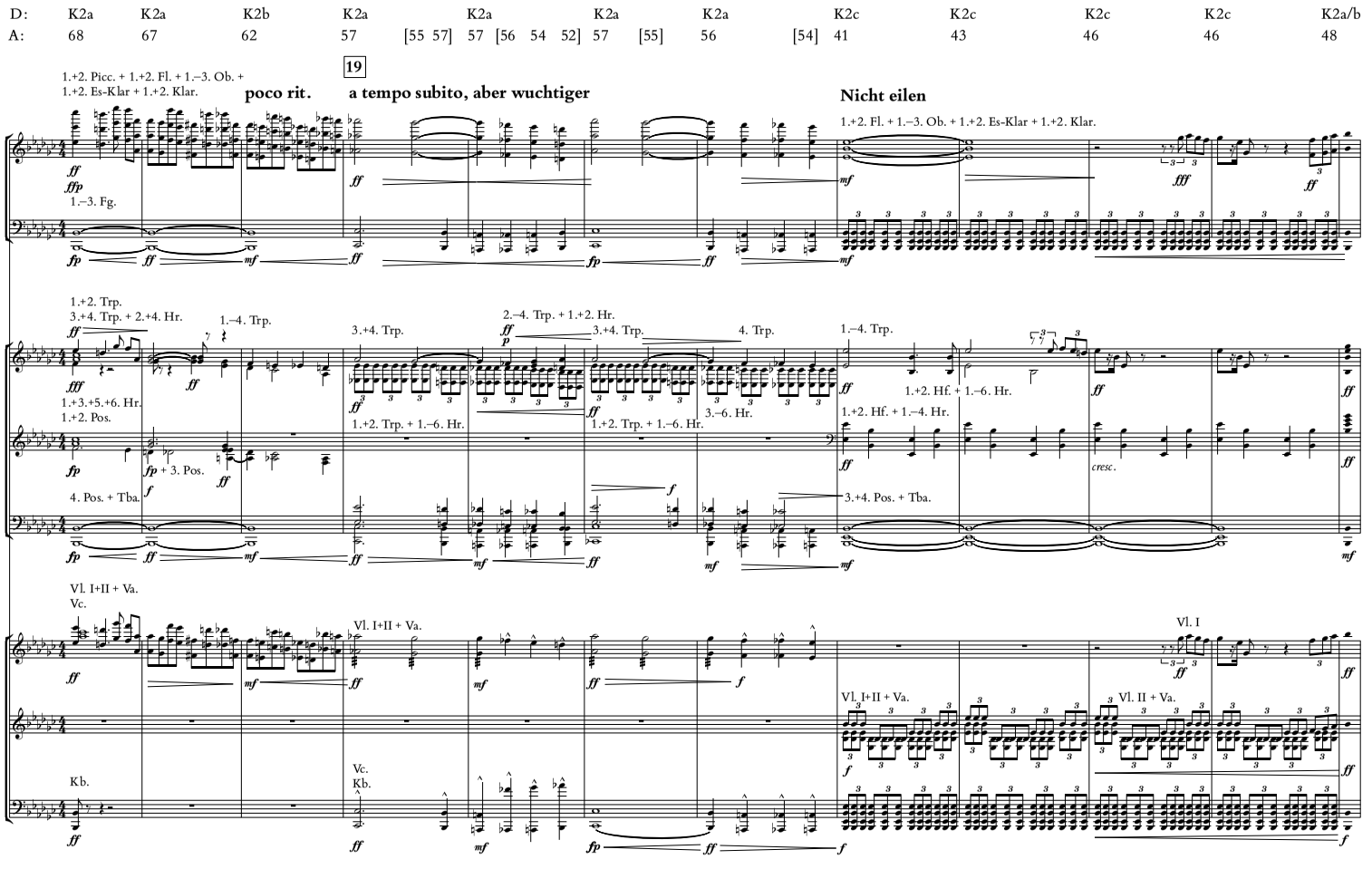
ABBILDUNG 1: Mahler, Symphonie Nr. 2, i, T. 273–332, grafische Darstellung der Orchesterbesetzung; lichtgrau: kammermusikalischer Strukturklang; hellgrau: orchestraler Strukturklang; mittelgrau: tuttiartiger Strukturklang; dunkelgrau: Höhepunkte des tuttiartigen Strukturklangs.

NOTENBEISPIEL 9 stellt den Kern dieses Tutti-Abschnitts dar (Symphonie Nr. 2, i, T. 297–308). Taktweise indiziert sind der Ambitus (A) und die Disposition (D; K1: spektral, K2a: disparat, K2b: disparat, dichte mittlere Lage, K2c: disparat, dünne mittlere Lage). Beim Ambitus sind die Konturen der Bass- und Oberstimme mitberücksichtigt. Die Passage erweckt den Eindruck einer Überlagerung verschiedener Vorgänge, aber sowohl Ambitus (58→41) als auch Disposition (K1→K2c) ändern sich gleichzeitig in Takt 304. Die Wiederherstellung der Beweglichkeit der Bassstimme und der Einsatz der Triolen in der mittleren Schicht (T. 300–303) verleihen der Passage neue Kraft, bevor der Höhepunkt der Besetzung erreicht wird (T. 304–307). Die harmonische Erweiterung von es-Moll durch die triolische Rhythmik führt zu einer neuen Klangqualität, die auf einer Verdichtung in tiefer Lage basiert.

ABBILDUNG 2 zeigt die grafische Darstellung der Orchesterbesetzung der Takte 57 bis 128 aus dem Kopfsatz der Sechsten Symphonie (Exposition ab dem „Dur-Moll-Siegel“ X1 und Überleitungsthema B1 bis zum Beginn der Durchführung X2–A2). Hier finden sich zahlreiche Stellen, die aufschlussreich für Mahlers Klangdramaturgie sind. Zunächst fällt auf, dass am Anfang und am Ende der Passage jeweils kammermusikalische (T. 57–66) und orchestrale Strukturklänge (T. 116–128) eingesetzt werden, welche die Formabschnitte X1 (T. 57–60) mit B1 (T. 61–76) sowie D1 (T. 115–122) mit X2 (T. 123–124) und A2 (T. 125–177) verbinden und klanglich ineinanderfließen lassen. Diese Strategie widerspricht also der oben beobachteten Strategie Mahlers, Formsegmente durch Instrumentationswechsel zu akzentuieren. Zugleich stützt sie die Beobachtung eines fortwährenden Wandels seines Orchesterklangs und zeigt damit eine Tendenz zur Überlagerung der Formarchitektur durch prozessartige Klanggestalten. Daneben findet sich am Ende des Segments C1 ein Beispiel für das „Instrumentieren über den Taktstrich“ (T. 115). Die Ausdehnung der Strukturklänge über die Grenzen der Formabschnitte hinweg verbindet also formale Gliederungselemente durch kontinuierliche Klanggestalten, während das Instrumentieren „über den Taktstrich“ der formalen Abschnittsgliederung nur eine minimale Unschärfe hinzufügt. Die Kombination beider Techniken verweist auf Mahlers differenzierte Handhabung der Beziehungen zwischen Klang und Form.

Das Seitenthema der Exposition (C1) besteht aus drei Instrumentationsabschnitten, wobei zwei tuttiartige Strukturen (T. 77–90 und 98–115) eine orchestrale Struktur (T. 91–97) umrahmen. Die beiden tuttiartigen Strukturen (mittelgrau) sind ähnlich aufgebaut: Ihre Besetzungsmaxima (jeweils T. 85–86 und 109–111; mittel- und dunkelgrau) liegen etwa in der Mitte der jeweiligen Abschnitte und tendieren zum vollständigen Tutti, ohne jedoch die vollständige Besetzung zu erreichen. Dabei ist die zweite Maximalphase etwas länger als die erste und erreicht die größte Besetzungsstärke in Takt 111. Die Entwicklung der Besetzungsstärke ist zum zweiten Besetzungsmaximum hin linearer als jene zum ersten.

Neben dieser Symmetrie der tuttiartigen Strukturklänge lassen sich hier zwei weitere Aspekte der Mahler'schen Orchestertechnik beobachten. Zum einen ist die übergeordnete Klangstruktur des Abschnitts C1 als ein einziger beweglicher Strukturklang interpretierbar, der sowohl orchestral als auch tuttiartig wirken kann und dessen Klanglichkeit sich fortwährend wandelt. Die Grundlage wird zuvor mit einer in X1 und B1 etablierten kammermusikalischen Struktur gelegt, die in der Folge mehrfach zu orchestralen und tuttiartigen Strukturen erweitert wird, die in der ausgewählten Passage fast gleich viel Raum einnehmen (29 Takte orchestraler Strukturklang, 33 Takte tuttiartiger Strukturklang). Zum anderen stellt sich bei diesem Beispiel wie auch beim ersten Satz der Siebten Symphonie die Frage,



NOTENBEISPIEL 9: Mahler, Symphonie Nr. 2, i, T. 297–307, instrumentationsanalytische Reduktion.

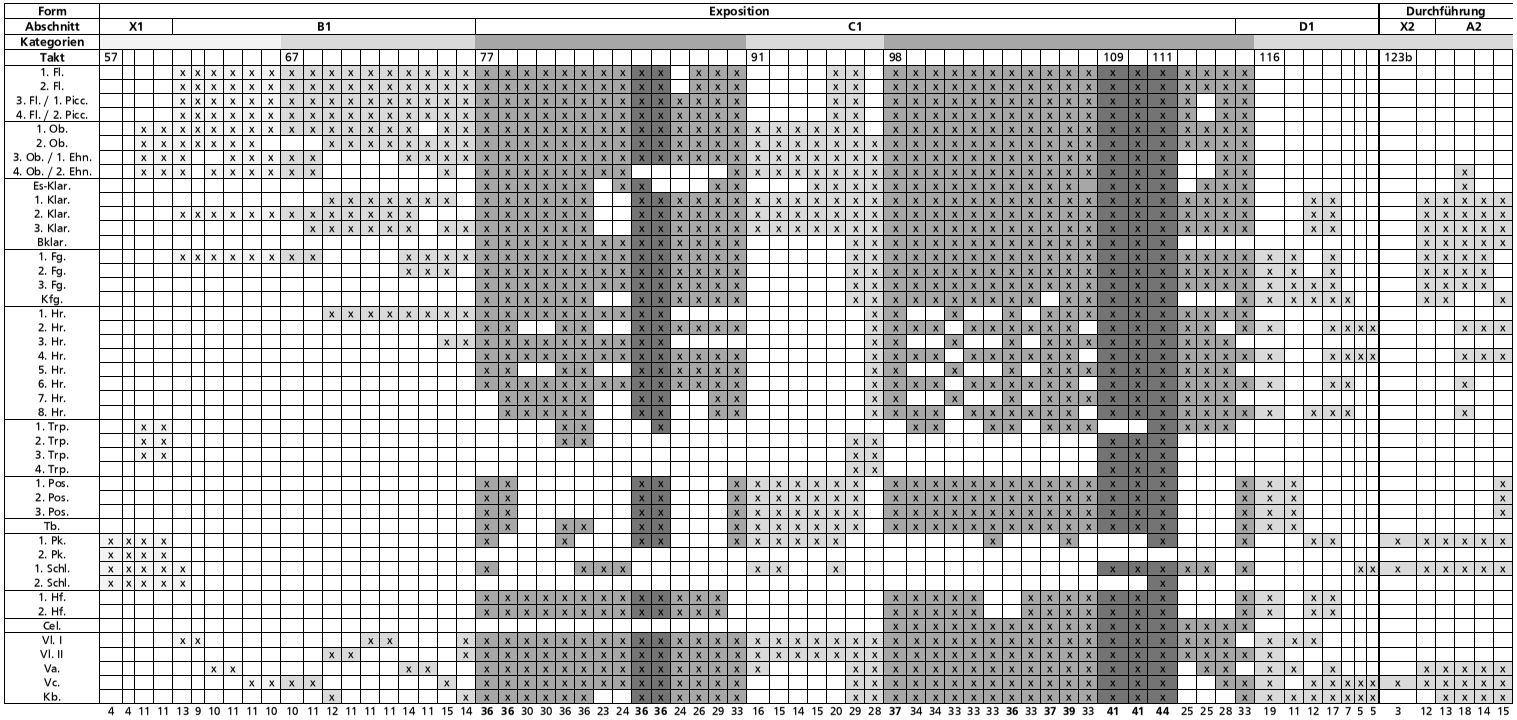


ABBILDUNG 2: Mahler, Symphonie Nr. 6, i, T. 57–129, grafische Darstellung der Orchesterbesetzung; lichtgrau: kammermusikalischer Strukturklang; hellgrau: orchestraler Strukturklang; mittelgrau: tuttiartiger Strukturklang; dunkelgrau: Höhepunkte des tuttiartigen Strukturklangs.



NOTENBEISPIEL 10: Mahler, Symphonie Nr. 6, i, T. 107–114, instrumentationsanalytische Reduktion.

ob von Instanzen eines vollständigen Tutti gesprochen werden kann. Die Fluktuation der Instrumentationskategorien und die Berücksichtigung verschiedener Zwischenstufen sprechen eher gegen eine solche Einordnung.

NOTENBEISPIEL 10 zeigt den Höhepunkt in der zweiten tuttiartigen Struktur des Abschnitts C1 (T. 107–114). Auch hier ändern sich Ambitus und Disposition gleichzeitig (Takt 111), obwohl die Dispositionskategorie K2b (disparate Verteilung mit dichter mittlerer Lage) bereits im Takt 109 einsetzt. Hier ändert sich der Ambitus häufiger als im vorangegangenen Beispiel, was eng mit der durchbrochenen Arbeit zusammenhängt. In Takt 111.3/112 ist die Aussparung der tiefen Lage für die große Änderung des Ambitus nach dem Höhepunkt (59→25) verantwortlich, die auf dem Höhepunkt fast fünf Oktaven (59 Halbtöne, B_1–a^3) umfasst. Die Verwendung einer dichten mittleren Lage ohne Bassregister kann als Variante der Dispositionskategorie K2b (disparat, dichte mittlere Lage) aufgefasst werden (K2b★). Der Höhepunkt wird durch ein graduelles Anwachsen unter starken Schwankungen des Ambitus erreicht, der Zielakkord dauert aber nur eine halbe Zählzeit. Seine Vorbereitung führt zu einer Änderung der Disposition, in der die Kategorie K2b★ durch die Kategorie K1 (spektrale Disposition) ersetzt wird.

Beide Beispiele verweisen auf Mahlers grundlegend prozessuale Klangvorstellung. Seine Klangstrukturen sind keine statischen, in sich geschlossenen Blöcke, die aneinandergereiht werden, sondern bewegliche Klangorganismen, die sich in ihren Dimensionen fortwährend verändern.[20] Besetzungsstärke, Dynamik und Ambitus durchlaufen teilweise eigenständige, teilweise ineinanderfließende Verläufe, die durch den Übergang von einer Gestalt in eine andere geprägt sind. Vor allem die Prozesse der Wucherung und Reduktion der klanglichen Parameter sind in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung. Wenn eine Dimension zunimmt, nimmt eine andere ab, und dies geschieht durch eine ständige Fluktuation der drei Parameter, die jede Klangstruktur definieren, nämlich Besetzung, Ambitus und Disposition.

ABBILDUNG 3 zeigt eine andere Herangehensweise Mahlers anhand des Beginns der Durchführung des ersten Satzes der Neunten Symphonie (T. 108–173). Nach dem Schluss- und Höhepunkt der Exposition in den Takten 102 bis 107 beginnt eine Klangfläche, die eine Fernorchester-Wirkung erzeugt (T. 108–116, lichtgrau).[21] Diese kehrt allmählich wieder zum „normalen" Orchesterklang in Form eines orchestralen Strukturklangs zurück (T. 116–128). Der kammermusikalische Strukturklang, der anschließend mit einer Violoncello-Kantilene beginnt (T. 130 mit Auftakt), führt zu einem schlichten Klanggebilde mit kurzen Gesten der Streicher und einem harmonischen Ostinato der Harfe. Der Einsatz der Klarinetten und Fagotte in den Takten 148 bis 151 sowie die unmittelbar darauf einsetzende Hornkantilene (T. 152 mit Auftakt) unterstreichen die Schlichtheit der Passage, deuten aber zugleich fast unmerklich die anschließende Klangwucherung an. Tatsächlich kehrt der Klang ab Takt 156 allmählich zu einer orchestralen Wirkung zurück, wobei der orchestrale Strukturklang von durchbrochener

20 Vgl. Egon Wellesz, „Mahlers Instrumentation", *Musikblätter des Anbruch* 12 (1930), H. 3, 106–110: 107–109, und Maehder „Orchesterbehandlung und Klangfarbendisposition im Spätwerk Gustav Mahlers", 39–42.

21 Vgl. Constantin Floros, *Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel ²1987 [1977], 151–159, Klaus Aringer, „‚Raumklang' – Instrumentarium, Aufführungspraxis und instrumentale Klangdisposition im *Klagenden Lied* Gustav Mahlers", in: *Das klagende Lied: Mahlers „Opus 1". Synthese, Innovation, kompositorische Rezeption*, hg. von Elisabeth Kappel, Wien: Universal Edition 2013, 142–163, und Kubik „‚Zuviel Zierrat' im *Klagenden Lied*?", 76–79.

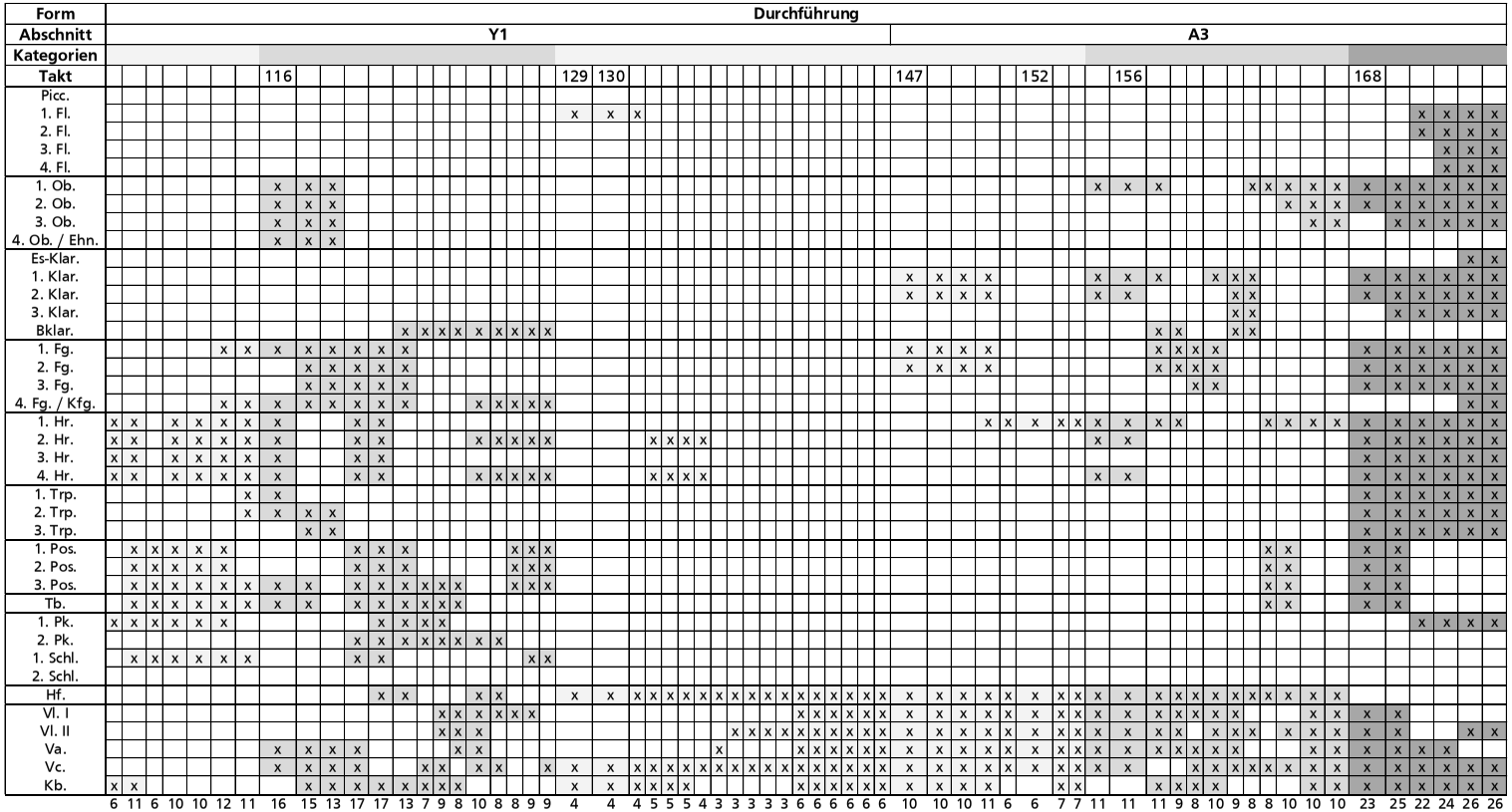


ABBILDUNG 3: Mahler, Symphonie Nr. 9, i, T. 108–173, grafische Darstellung der Orchesterbesetzung; lichtgrau: kammermusikalischer Strukturklang; hellgrau: orchestraler Strukturklang; mittelgrau: tuttiartiger Strukturklang.

Arbeit geprägt ist. Dies setzt sich bis Takt 167 fort, ehe im Takt 168 ein tuttiartiger Strukturklang einsetzt, der im Verlauf immer wieder in ein durchbrochenes Tutti übergeht.

NOTENBEISPIEL 11 (T. 148–159) verdeutlicht den Übergang vom kammermusikalischen zum orchestralen Strukturklang. Der zuvor etablierte schlichte Streicherklang besteht aus einem motivischen Dialog zwischen den ersten und zweiten Violinen, während die Bratschen, die zweifach geteilten Violoncelli und die Kontrabässe das pulsierende Ostinato der Harfe klangfarblich und motivisch unterstützen. Die Ambitusberechnung erfolgt in diesem Beispiel aufgrund der transparenten Harmonik und der durchbrochenen Arbeit taktweise. Die homophonen Figuren der Klarinetten und Fagotte (T. 148–151), gefolgt von der Hornkantilene (T. 151–159), erweitern die reduzierte Klanggestalt der Streichinstrumente, bevor in Takt 156 die Fortsetzung der Hornkantilene den Übergang zum orchestralen Strukturklang markiert. An dieser Stelle (T. 156) setzen zugleich die Holzbläser und die tiefen Hörner ein, während das Harfenostinato nun eine stärker harmonische Funktion einnimmt und die durchbrochene Arbeit der tiefen Streicher endet.

Aus **NOTENBEISPIEL 11** und **ABBILDUNG 3** lässt sich Mahlers differenzierter Zugang zur Wechselwirkung zwischen Form und Instrumentation gut ablesen. Der gesamte Abschnitt deutet auf eine weniger symmetrische als lineare Strategie Mahlers hin. Die Klangtypen folgen so aufeinander, dass sie durch gemeinsame Komponenten verbunden werden, wobei für Mahlers Orchestertechnik typische Klangcharaktere wie die Kantilene oder das Fernorchester das Ineinanderfließen der Strukturklänge unterstützen: Die Violoncello-Kantilene (T. 129–137), mit welcher der kammermusikalische Strukturklang einsetzt, kehrt in Form der Hornkantilene (T. 151–159, 1. Hr.) als Bindeglied zwischen diesem und dem darauffolgenden orchestralen Strukturklang wieder. Die durchbrochene Arbeit zu Beginn der Durchführung (T. 108–346) setzt sich durch den gesamten kammermusikalischen Strukturklang fort, während die Fanfaren der Blechbläser zu Beginn des tuttiartigen Strukturklangs (T. 168–173) auf die Andeutung des Fernorchesters (T. 108–116) zurückgehen.

Fazit

Die diskutierten Beispiele zeigen, dass Instrumentation und Orchesterklang in Mahlers Symphonik in einzigartiger Weise zum kompositorischen Prinzip erhoben werden. Dabei geht Mahlers Orchesterdenken über eine bloße koloristische Verwendung der Klangfarben hinaus und versteht Klanglichkeit als inhärenten Bestandteil des formalen Prozesses.[22] Instrumentation und Orchesterklang prägen daher auch den Schaffensprozess Mahlers von der ersten Idee bis zur orchestralen Umsetzung und zu den zahlreichen Revisionsstadien.[23] Die hier eingeführten Instrumentationskategorien und Mischtypen können zu einer angemessenen Analyse dieses Prozesses beitragen. Sie veranschaulichen das permanente Zusammenwirken

22 Siehe dazu Arnold Schönberg, „Gustav Mahler" [1912], in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a.M.: Fischer 1992, 7–24, und Wolfgang Dömling, *Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke*, Leipzig: Reclam 1979, 29–30.

23 Siehe dazu Reinhold Kubik, „‚Progress' and ‚Tradition'. Mahler's Revisions and Changing Performance Practice Conventions", in: PGM, 401–415.



NOTENBEISPIEL 11: Mahler, Symphonie Nr. 9, i, T. 148–159, instrumentationsanalytische Reduktion.

von großformalem und orchestralem Denken und deuten auf die Notwendigkeit einer engen analytischen Verknüpfung von Form und Instrumentation hin.

Erste Ansätze einer digital gestützten Klanganalyse ausgewählter Tonaufnahmen haben gezeigt, dass die klangdramaturgischen Schlüsselmomente im formalen Verlauf von Mahlers Werken von den Interpret:innen zwar meist sehr deutlich dargestellt werden, die Realisierung dieser Klangdramaturgie im Detail aber stark divergieren kann.[24] Zwei gegenläufige Interpretationsstrategien seien hier erwähnt: zum einen eine Strategie, die sich auf die Schlüsselmomente der Klangdramaturgie eines Satzes konzentriert und die Aufbauprozesse eher als Durchgangsstadien behandelt, um den nächsten Höhe- oder Haltepunkt zu erreichen, zum anderen eine Strategie, die gerade diese Aufbauprozesse herausarbeitet und so detailliert gestaltet, dass durch sie der interpretatorische Gehalt eines Satzes neu belebt wird. Mahlers Klang- und Formvorstellungen werden so von Interpret:innen dialogisch angeleuchtet, und die hier skizzierten Analysemodelle können im Licht eines solchen Dialogs konkretisiert werden.

This chapter examines characteristics of Gustav Mahler's orchestral thinking that relate to micro- and macro-formal structures. Constantly changing combinations of orchestral timbres enable Mahler to construct local and global climaxes through the principles of sonic proliferation and reduction, whereby the sonic organization can often be understood as a form of analytical instrumentation. To elucidate the relationship between the aesthetic, technical, and structural principles of Mahler's sound, this chapter first defines range and disposition (distribution of registers), and then proposes a new terminology of instrumentation categories to describe the wide range of sound types in his works. Based on the form-shaping function and structural integration and disintegration of these categories, interactions between formal sections and instrumentation in selected works by Mahler are examined. Particular emphasis is placed on the constant fluidity of Mahler's sound and its connection to formal strategies. From soloistic structures, through transparent structural sounds, to full tutti passages, the fluctuation of instrumental categories illustrates the plasticity of Mahler's large-scale formal thinking.

Schlagworte/Keywords: dimensions of sound, form analysis, Formanalyse, Instrumentation, Klangdimensionen, Klangtypologien, orchestration, sound typologies, structural sound, Strukturklang

Dimitrios Katharopoulos wurde 1991 in Athen geboren. Er studierte Klavier, Stilistik und Musiktheorie am Thukydides-Privatkonservatorium in Alimos und schloss sein Studium an der Fakultät für Musikwissenschaft der Universität Athen mit Auszeichnung ab. Von 2014 bis 2019 studierte er Komposition (Diplom mit Auszeichnung) bei Jakob Gruchmann am Kärntner Landeskonservatorium (heute Gustav-Mahler-Privatuniversität für Musik) und schloss 2020 das Masterstudium in Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz bei Christian Utz ab (Masterarbeit: *„Fremd bin ich eingezogen …“. Musikalisches Arrangement als eigenständiger kreativer Prozess*). Katharopoulos hat an Seminaren und Workshops renommierter Künstler teilgenommen. Seine Kompositionen wurden in Griechenland, Österreich und anderen Ländern aufgeführt. Im Sommer 2018 war er Composer in Residence des Festivals „Dark City – K18“ in Krumpendorf am Wörthersee. Als Musikwissenschaftler gilt sein

24 Vgl. hierzu die Kapitel von Christian Utz und Nikolaus Urbanek im vorliegenden Band.

Hauptinteresse den Kompositionsprozessen der alten und modernen Musik. Seit 2019 nimmt er regelmäßig an internationalen Symposien und Konferenzen teil. Im akademischen Jahr 2021–2022 arbeitete er als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Grazer Forschungsprojekt „Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies". Seit Oktober 2022 promoviert er an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz unter der Betreuung von Christian Utz zum Thema „Klangdramaturgien und ihre Inszenierung: Die strukturelle Rolle der Instrumentation in Gustav Mahlers Symphonien".
d.katharopoulos@kug.ac.at

Katharopoulos, Dimitrios. 2026. „‚Wechsel und Gegensätzlichkeit'. Formale Architektur und Klangdramaturgie in Gustav Mahlers Symphonien." In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 121–148. Wien: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_08

Amongst the Topics of Darkness and Light
Mahler's Music as Sound-World

Fredrica Roos

In 1907, Gustav Mahler met Jean Sibelius in Helsinki, where, during a walk together, they began to discuss the meaning of the symphony. Sibelius declared his admiration for the form's strictness and the profound logic that creates an inner connection between all its motifs, but Mahler objected that "the symphony must be like the world. It must contain everything."[1] A slightly similar, related quote is "But, to me, 'symphony' means constructing a world with all the technical means at one's disposal,"[2] which has implications for the composer's vision of the symphony as well as my own interpretation of it as a concept of world.

Mahler's comments have been extensively cited in the literature, often constituting the basis for interpretations of his music. Connections to "world" have been made in various ways, such as linking the concept with different types of symbols or narratives, in many cases related to aspects of autobiography. Mahler's programmes, statements, and song texts have also been considered in these kinds of readings, together with the music's unusual features and the rich diversity of topics that pertain to the concept of world.

In what follows, I will demonstrate a method of analyzing Mahler's œuvre that applies his comments about "the world" in a new way, based on the actual sounds and their generation of imaginary musical worlds during listening. This model aims to acknowledge Mahler's unique treatment of orchestration and its implications for the resulting multitude of expressions, spanning from grotesque brutality to shimmering beauty. From a wider perspective, however, the aim is to suggest other means of listening to and analyzing musical works, which recognize the prominent role of timbre and its imaginary power. The present chapter is a condensed version of my dissertation on musical worlds in Mahler's orchestration, providing a general outline of its suggested model and theoretical framework. This stems from literary cognitive theories of world-making and narrative that I adapt to a corresponding notion of the musical sound-world. Several selected "world topics" in Mahler will be addressed, as exemplified by his Fourth and Fifth Symphonies, which by means of their specific orchestration, style, and presentation techniques manifest different kinds of musical worlds. I start with a discussion of timbre's function as a compositional element and how the exploration of sound-worlds can be served by giving it a focal position. This is accompanied by discussion of features representative of Mahler's sound-world and molded by his parallel careers as composer and conductor.

Compared with other musical parameters such as pitch, harmony, and tonal-motivic relationships, the so-called secondary parameters of timbre and orchestration have received significantly less attention. This concerns both analytical practices as well as the musicological field in general. There are many reasons for this skewed situation, going far back in time to

1 Andrew Barnett, *Sibelius*, New Haven: Yale University Press 2007, 185.
2 NBL-E, 40.

views and value judgments ascribed to the different compositional elements of a musical work. While these historical directions will be further addressed in relation to the later discussion of Mahler's sound-world, I will first point out some useful analytical tools for timbral analysis centered on the investigation of musical worlds.

In contrast to primary, structural parameters, timbre is inherently more difficult to study since it cannot be organized or measured in the same systematic manner. Attempts to develop a coherent method for examining timbre have generally been directed towards physical properties of sound, such as the spectrograph, which graphically represents the multiple components that constitute a complex of *Klang*. Whereas these kinds of objective data can give valuable information about the acoustics and construction of timbre, they are of little use when looking at the imaginary perception of sound from the vantage point of listening. Thus, alternative analytical approaches that take into account a broader, more all-encompassing listening experience are needed. Norwegian scholar Rolf Inge Godøy's theory of instrumentation and John J. Sheinbaum's concept of multivalence offer two such approaches that I have found valuable for the interpretation of world and narrative.[3] Both authors treat timbre as part of, and in dialogue with, music's other compositional parameters, hence granting it equal hierarchical status. In Godøy's article *Skisse till en instrumentasjonsanalytisk systematikk*, he places the complex and multidimensional phenomenon of sound production into three mutually dependent main categories: timbre, texture, and harmony. To begin, "timbre" is defined as "a term describing the tonal quality of a sound."[4] This term, used in both English and French, corresponds to the similar German term *Klangfarbe*, which literally means "sound-color."[5] What studies of timbre generally illuminate – and what can be productively transferred to a focus on sounds as worlds – is the central importance of metaphors. This underlines the significance of human conceptual language and the need to connect aural input with aspects of reality in order to make sense of what we hear. The second category of "texture," referring to "the sound aspects of a musical structure,"[6] is vital for the perception of musical worlds for several reasons. The principal aspect of texture, I would argue, concerns the distribution of orchestral parts and their subsequent roles in the sound mass, counting for both the construction of certain spatial milieus as well as the voices, characters, and events situated therein.

Sheinbaum's proposed multivalence perspective for the analysis of timbre suggests a similar way of thinking to Godøy's model. For Scheinbaum, multivalence occurs when "various factors are compared side by side and can be seen to work against, as well as with one another".[7] An especially important constitutive parameter for multivalence is form, which also serves as the focus of Sheinbaum's central investigation of timbre. Since the analysis of timbre entails listening, the experience of form becomes more dynamic when experienced through time. Thus, a focus on timbre alters the standard apprehension of this parameter, which is normally

3 Rolf Inge Godøy, *Skisse till en instrumentasjonsanalytisk systematikk*, Dissertation, Oslo University 1993, https://hdl.handle.net/11250/4436270, and John J. Sheinbaum, *Timbre, Form, and Fin-de-Siècle Refractions in Mahler's Symphonies*, Dissertation, Columbia University, New York 2002.

4 Murray Campbell, "Timbre (i)," in: *Grove Music Online*, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27973.

5 Thomas Erma Møller, *Symfoni nr. 4 og 5 av Jean Sibelius: En komparativ analyse av orkestreringens utforming*, Master's Thesis, Department of Musicology, University of Oslo 2011, 9.

6 "Texture," in: *Grove Music Online*, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27758.

7 Sheinbaum, *Timbre, Form, and Fin-de-Siècle Refractions in Mahler's Symphonies*, 10.

concerned with temporality, as illustrated by the graphic design of formal schemata. This further entails that the division of formal parts does not always coincide with changes in themes and motives, but rather with alterations of *Klang*. As I also argue in relation to musical worlds, formal parts might be understood as various sub-worlds within a larger sound-world that places a greater emphasis on spatiality. This suggests that music's inherent capacity for repetition enables the establishment and continuity of a world's various elements, such as places and characters. Transformation and narrative development arises in turn from the recurring, yet slightly varied formal sections. Marie-Laure Ryan's notion of "fictional recentering," which describes the imaginative and immersive transportation of the reader into a literary story, offers a useful perspective on the phenomenon of returning to either a new or subtly altered realm of the world.[8] Timbre's dependence on some or all parameters of a musical work makes it plausible to think of music in terms of all-encompassing sound, which is, after all, what we actually hear.

Foundations for Musical World-Making

Having sketched a general method for the analysis of sound, I now turn to the theoretical framework for investigating Mahler's compositions as musical worlds. These theories largely derive from the field of literary narratology, which might seem counterproductive in light of the many problems posed by applying language-dependent concepts onto the non-semantic specificity of sounds. However, considering that music, in comparison with the visual media of drama and film, shares with literature the interactive production of worlds, such theories might help to elucidate processes of imaginary generation in listeners. It is important to point out, however, that the model I propose in the following provides a blueprint for the study of musical worlds rather than an exact reconstruction of the terms discussed.

In my analyses, the concept of "world" functions as an umbrella term for exploring a plurality of worlds on various levels in Mahler. A valuable definition of "world" is as a totality or wholeness – "a total environment or surround space."[9] This totality consists of several sub-worlds, each of which contain their own set of entities. They are all are interconnected in various ways and together form one, complete world. Based on Mahler's statement that a symphony comprises a world, I equate this totality with the symphonic work. In line with cognitive narratology, where the rendering of an imaginative universe is an act of co-creation between the reader and the text, a corresponding pairing for music would be that of the listener and the sounds themselves. The score thus functions more as a sort of script for the coming forth of the world in the interactive process of listening.

This way of interpreting the symphonic work – as an imaginary world experienced by the listener – inevitably demands further clarification concerning the affiliation, reception, and perception of world and its relation to Mahler and the listener, as well as to myself, the analyst. Whose world are we speaking of and how can it be defined? Because of the large quantity of

8 Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2001, 93–94, and David Herman, *Basic Elements of Narrative*, Chichester: Wiley-Blackwell 2009, 119–120.

9 Michael Heim, *Virtual Realism*, New York: Oxford University Press 1998, 90–91.

extra-musical material that Mahler left behind, we are invited to adhere to the popular assumption that it is he himself – the composer – who speaks through the music. When we hear his works, we consequently hear his feelings, life, and *world*. At the heart of this attitude lies the dichotomy between absolute and programmatic music, in which Mahler presents a particularly complicated case. As is well known, he wished to be seen as a composer of absolute music yet supplied the audience with programmatic notes for several of his symphonies, in addition to leaving behind a vast number of statements regarding narrative and autobiographical interpretations. In line with Vera Micznik, however, I believe that these kinds of sources should be regarded more as reception rather than documentary proofs.[10] As with Mahler's own intentions, they form signposts or "cues" for the apprehension of world, but in no way constitute final truths. The objective of musical imagery instead leads to a focus on Mahler the composer-creator rather than Mahler the man, who in the manner of a craftsman or "master builder" constructs his works as worlds, using all available technical means.

Despite mediating features from his own life, these emotions and expressions are distilled and neutralized by means of sound. Hence, while listeners to this day continue to feel and participate in Mahler's world, its universal entities ultimately enable them to appropriate the conjured images, atmospheres, and related elements as their own, and to relate to them in terms of *intersubjectivity*. But more precisely, who is the envisioned listener? I assume the reader of the following analyses has some fundamental knowledge of Western classical music, yet the wider aim here is to also include those without any specialized musical background. Following the cognitive approach of storyworlds, every individual will make up and perceive the resulting world in their own, unique way, based on their various experiences and competences. This model thereby suggests another approach to world-making than, for example, that of "Weltanschauungsmusik," which centers on a more philosophical and aesthetically colored world view.[11] It is important to note, however, that the musical worlds I investigate do not claim any direct correspondence with reality or the real world, but are rather products of the imagination. As for myself, the analyst, my goal is to stay as true to the representative characteristics of Mahler's compositions as possible. Owing to the abstract nature of musical imagery, however, there will inevitably be, to a larger or lesser degree, an element of subjectivity. But then, the point of my interpretations is to present a *general* framework for hearing the composer's music in new ways, rather than to prescribe any exact content. Helpful in this regard is Marion Guck's notion of "analytical fictions," which argues that musical analytical practice by means of language-usage always conveys a personal involvement with musical works on the analyst's part, even in the most technically oriented instances.[12] Neither the analyst nor the listener can therefore perceive or describe musical works in a manner that fully accommodates predetermined interpretations. On the contrary, I wish to suggest new,

10 Vera Micznik, "Music and Aesthetics: The Programmatic Issue," in: CCM, 35–49: 39.

11 See Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen: Edition Argus 2009, and Hermann Danuser, "Musical Manifestations of the End in Wagner and in Post-Wagnerian 'Weltanschauungsmusik,'" *19th-Century Music* 18 (1994), no. 1, 64–82.

12 Marion A. Guck, "Analytical Fictions," *Music Theory Spectrum* 16 (1994), no. 2, 217–230. See also Veronika Muchitsch, *Vocal Figurations: Technique, Technology, and Mediation in the Gendering of Voice in Twenty-First-Century Pop Music*, Dissertation, Uppsala University 2020, 41–43, for a discussion of this matter and the notion of "accountability" in musical analysis.

creative analytical methods that specifically acknowledge aspects of music and timbre that stimulate the imagination.

The study of musical worlds builds on theories of world-making and narrative, and, more specifically, on the notions of "storyworld" and "possible worlds" theory. Introduced by David Herman as a psychological model, storyworld is a sort of "worldmaking practice" whereby readers use textual cues to build representations of the worlds evoked by narratives.[13] In its most basic sense, storyworld is the world in which the characters and actions of the story are set. When mentally constructing the storyworld, the reader uses knowledge and concepts from reality in order to make sense of the narrative universe. "Worldedness" describes the connection between the literary world and the real world that we live in.[14] This interrelationship is necessary for the imaginative construction of world. It also acknowledges that each subject, depending on their different life experiences, will perceive the storyworld in their own, personal way. Hence, as Nelson Goodman puts it, "worldmaking as we know it always starts from worlds already on hand; the making is a remaking."[15]

Possible worlds theory overlaps with and expands the notion of storyworld into that of a plurality of worlds. As in storyworld, this theory presents a cognitive approach where the could-be-possible exists alongside more concrete narrative facts. The basic idea is that reality is a universe that consists of a number of different worlds, including both aspects we can imagine and those that physically exist. This universe is conceived as a solar system where other, possible worlds orbit like satellites around the actual world that we live in. For the current investigation, Ryan's application of possible worlds theory to literature has been crucial. She proposes a similar system of co-existing multiple worlds, centered around a "textual actual world," that is, the one assumed as actual in the narrative, and possible worlds created by the characters through their mental activities of imagining and dreaming et cetera. In contrast to narrative facts, possible world theory is about the possible world-making that takes place inside the world of the literary work.[16]

Both theories' cognitive orientations offer a necessary complement to narratology's more structural elements of plot and event sequences. I argue that the same widening of perspective is also productive for musicology. Here, the concept of world can broaden and develop the sort of narrative-focused research that has long dominated Mahler studies, facilitating exploration of elements such as spatiality and opening up new paths of narration based on timbre, texture, and tone. Understanding narrative as a subsidiary component of the encompassing interpretive framework of world thus leads to a rethinking of its definition, wherein music further mediates a state of being, freed from the necessity of action and causality. In addition,

13 David Herman, "Storyworld," in: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. by David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan, London: Routledge 2005, https://doi.org/10.4324/9780203932896, 569–570. See also Herman, *Basic Elements of Narrative*, 105–123.

14 Eric Hayot, *On Literary Worlds*, New York: Oxford University Press 2012, 42–47.

15 Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett 1978, 6.

16 See Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, and Wolf Schmid (eds.), *Handbook of Narratology*, Berlin: de Gruyter 2009, Ryan, *Narrative as Virtual Reality*, 103, Marie-Laure Ryan, "From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative," *Poetics Today* 27 (2006), no. 4, 633–674: 644–649, Marie-Laure Ryan, "Possible-Worlds Theory," in: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. by David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan, London: Routledge 2005, https://doi.org/10.4324/9780203932896, 446–450, and Herman, *Basic Elements of Narrative*, 120–122.

the world concept is an analytical approach that allows for connections to be made with realms other than literature, such as cinematic techniques and spatial-scenic conceptions of theatre. From my point of view, this intermedial perspective can shed light on music's own unique and complex narrative potential.

World-making in Mahler's Symphonies

I now address how these theories of world-making can be applied to the investigation of worlds in Mahler's symphonies. Using the parts of these theories that are transferrable to music, I propose a modified and elaborated model for the exploration of plural worlds from various perspectives. The foundation for this model is the equation of "storyworld" with a musical "sound-world," engendered by the cognitive interaction between the listener and the aurally perceived sounds. I borrow the concept of "sound-world" from Jens Hesselager, who developed the term from our perception of "world-sound," designating the way in which we hear sounds in the real world.[17] It is important to point out, however, that musical storyworlds do not tell stories in the same, detailed ways as those of literature, but rather mediate the imaginary elements of a world and its narrative processes.

Just as previous knowledge and experience from the real world influence the reader's construction of the storyworld, I argue that similar connections to our environment play a role in the imaginary production of sound-worlds through listening. Metaphorical concepts related to spatiality (for example binaries of high/low, up/down) and embodiment are of particular importance in this regard, as are evocations of timbre, which form necessary tools for orientation in the sound-world. In the manner of textual cues, one can speak about different kinds of "soundposts" that work as interpretive triggers in the construction of a musical sound-world.

Together, the notion of storyworld and possible worlds theory provide a framework for the investigation of multiple kinds of worlds in Mahler. As a totality comprising a network of sub-worlds, storyworld is comparable with the entire musical work. The Fourth and Fifth Symphonies therefore present their own storyworlds respectively, though they are constructed from the same categories of world. The movements in each symphony relate to the storyworld of the entire work in various ways, sometimes presenting one world but often containing several. Worlds can also appear from outside of the storyworld, which in Mahler often coincides with the effect of the "breakthrough," or marked differences in timbre and texture.[18] To conceptualize the distinction between inside and outside the storyworld, I apply the terms "diegetic" and "non-diegetic" from the study of film music, the former coming from a source within the film's diegesis – its storyworld – and the latter, by contrast, coming from outside the diegesis.[19]

17 Jens Hesselager, *Making Sense of Sounds: Nineteenth- and Twentieth-Century Ideas on Instrumentation*, Copenhagen: Dansk Musik Tidskrifts 2004, 155–159.

18 Theodor W. Adorno, *Mahler: A Musical Physiognomy*, translated by Edmund Jephcott, Chicago: The University of Chicago Press 1992, 41.

19 See Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington: Indiana University Press 1987, 3, 14–20, and 22–26.

When addressing the different smaller sound-worlds that together form the total sound-world of the symphonies, I make a general distinction between a single main world and other possible worlds, loosely based on the criteria of possible worlds theory. As for the main world, I regard it as the outer, physical realm of places, milieus, and entities that establish a space for their constituent entities. As in possible worlds theory, the main world acts as a vantage point from which to view other possible worlds, which is useful in differentiating sound-worlds with deviating timbres. This can be specified further in music categorizing different worlds into various kinds or topics, such as social worlds (dance milieus, conversations) and worlds of nature (e.g., landscapes, natural processes). Possible worlds, meanwhile, are the inner spheres of the story's characters, but also, as I claim, those of the listener's, who can sometimes take on the position of an agential character. All the possible worlds of the symphonies are characterized by variations in sound and atmosphere, often coinciding with abrupt sectional changes or ruptures.

Crucial for my analysis of musical worlds is the notion of point of view or focalization. Consequently, alternating worldviews or world versions arise, resulting in different ways of seeing and being in the world. Some of these are the perspectives of the story's characters, who 'cue' the mediation of the world, but many spring from the various positions of the listener in relation to the surrounding sounds. In this sense, musical worlds are mostly made by and for the listener, who becomes the imagining, possible world-making subject.

All the worlds that comprise the total storyworld coexist and relate to each other within an interconnected system. Compared to the static satellite system of possible worlds theory, however, I suggest that musical sounds generate a more fluid and interchangeable spectrum, existing, for example, in terms of levels, layers, and oscillations. Related to the system of worlds is the transportation between them. Mahler's specific compositional techniques thus provide the means by which listeners are imaginatively transported into, between, and out of these worlds. Examples of such transitions are thresholds, collapses, or even silence.

I investigate the sound-worlds in Mahler's music and their resulting storyworld from a set of different categories, relating to construction and content. These are space and time, together with characters, voices, and gestures. This selection partly stems from their essential functions in narratology, but also their universal importance for human experience. Spatial and temporal dimensions form the constitutive elements of world, representing the where and when components of storyworlds.[20] Together with event and action sequences, they function as the organizing principles of their constituent entities, such as characters, objects and places.[21]

In the musical domain, the closest one gets to the presence of characters in narratives is the concept of virtual human agency, which has been studied most prominently by Robert Hatten.[22] As the term virtual implies, the idea is not of an actual agent but refers to the simulation of actions, emotions, and reactions of human agents.[23] Related to virtual human agency is Edward Klorman's theory of multiple agency and Edward T. Cone's discussion of agents in his seminal work *The Composer's Voice*.[24] Taking these notions as point of departure,

20 Herman, *Basic Elements of Narrative*, 128.
21 Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press 1994, 8.
22 Robert Hatten, *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, Bloomington: Indiana University Press 2018.
23 Ibid., 1–2.
24 Edward Klorman, *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works*, Cambridge: Cambridge University Press 2016, and Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley: University of California Press 1974.

I further explore many different kinds of musical agencies, encompassing performative, narrative, and subjective dimensions. In addition, I propose other agencies specific to Mahler's music and sound-world, such as world-organizational forces analogous to directors, discussed below in the section on world topics. Virtual human agency generally plays an important role in the cueing of perspectives of world, and, by extension, the listener's related position. The categories of voice and gesture are also intimately bound up with human agency.

These categories offer a lens through which to investigate the contrasts and specific features that characterize Mahler's sound-world. In the manner of a creative director, he collects material from the real world that is subsequently transferred into the musical work of art. These world materials have their origin in the fundamental dichotomy of life and death, consisting of variations on topics such as darkness and light; the grotesque and the beautiful; irony or humor and sincerity; nature and the urban; and dreams and realism. Because of the constant presence of these world topics and their ever-shifting nuances in Mahler, it is plausible to speak of a *discourse on world*.

Mahler's Sound-World

As a complement to the presented theoretical framework, it is necessary to outline the specific characteristics of Mahler's sound-world. This part of the study focuses on Mahler's instrumentation practices, which constitute a point of departure for exploring his music as worlds created by means of sound. Even though instrumentation was vital for Mahler's symphonic composing, his conception of and interest in the area was also closely related to his main occupation as a conductor. These two parallel careers influenced his unique understanding of sound, and ultimately various features of world.

As previously noted, timbre's generally marginalized position in musicology is indebted to difficulties in its study as well as a lack of analytical tools and pedagogical traditions. Since the potential combinations of instruments are enormous, the resulting harmonic and timbral contexts become infinite and thereby problematic to determine. This is also one of the reasons why treatises of instrumentation, such as Berlioz's landmark *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*,[25] remain handbooks in practical craftmanship rather than complete theories of orchestration. In addition, variations in timbre arise from specific playing techniques, together with changes in dynamics and register, further complicating the possibility of a comprehensive analytical method encompassing all co-operating elements.

However, this situation also relates to historical circumstances, where contexts of reception and specific value judgements about orchestration were highly influential – and still might be. During the 19th and most of the 20th centuries, the prevailing aesthetic theory deemed timbre to be hierarchically lower than other, primary compositional parameters. Through its associations with sensuality and surface, sound was understood as an external feature of the musical work, functioning more as "clothes" for the music's essential substance and inner meaning.[26] A related analogy from the 19th century differentiates between the musical "draw-

25 Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris: Schonenberger 1843.

26 Hesselager, *Making Sense of Sounds*, 4. See also Karen Painter, *The Aesthetics of the Listener: New Conceptions of*

ing" and the musical "painting." While the drawing referred to the abstract musical structure, consisting of pitches and durations, the painting referred to the instrumental coloring of that structure – i.e., its orchestration. Timbre was thus seen as something that came *after* the structure, as detached from the composition's initial construction and therefore redundant.[27]

However, one might argue that the "painting" presents the most complete version, given that all elements, including dynamics and articulation, are present. This further implies that it is the actual *sound* of music, and not its primary skeleton, that forms the concrete totality. In fact, this seems more in line with Mahler's own vision of composition, in which orchestration was inextricably linked to the structural idea of the work. By regarding timbre as an important means of expression, on par with other parameters, Mahler's apprehension, approaching a more modern concept of sound design, stood in sharp contrast to contemporary views of it as subordinated to pitch and other primary parameters. This is apparent in the composer's endless revisions, or *Retuschen*, of his own works, which were largely concerned with aspects of dynamics and, above all, instrumentation.[28] The fact that Mahler almost never changed the compositional structure of a work makes it clear that, for him, timbre and tone were music's main expressive devices.[29]

Mahler's instrumentation principles are not only valuable for understanding his creative process, but also for their interconnection with different elements of world. It is significant that the composer himself referred to world in various senses in his statements about orchestration. Most of these spring from the retellings of Natalie Bauer-Lechner, in addition to comments found in Mahler's letters and correspondences. The principles I discuss here are similar to some of the maxims initially outlined by Altug Ünlü in his book *Gustav Mahlers Klangwelt*: clarity, lyricism, primacy of melody, tonal radiance as well as contrast and alternation.[30]

One of Mahler's most frequent mottos concerns clarity and layers of voices. Following a performance of *Carmen*, he exclaimed to Bauer-Lechner: "The most important thing in composition is clarity of line [der reine Satz] – that is, every voice should be an independent melody, just as in the vocal quartet, which should set the standard here."[31] Thus, for Mahler, timbre was not a superficial, external feature of the musical work but rather a composite means to achieve exactness in communication: "Instrumentation […] is not there for the sake of sound-effects, but to bring out clearly what one has to say."[32]

In Mahler's compositional output, clarity of line is often achieved through the use of solo instruments with distinct timbres or other heterogenous material, usually also featuring a part with a rhythmic *Eigenprofil*.[33] Ultimately, this goes back to the blending of different timbres to achieve the result of mixed or unmixed combinations, of a homogeneous or heterogeneous instrumental constellation.

Musical Meaning, Timbre, and Form in the Early Reception of Mahler's Symphonies 5–7, Dissertation, Columbia University, New York 1996, 83–84.

27 Hesselager, *Making Sense of Sounds*, 7.

28 David Pickett, "Arrangements and *Retuschen*: Mahler and *Werktreue*," in: CCM, 178–199: 184.

29 Herta Blaukopf, "Mahler as Conductor in the Opera House and Concert Hall," in: CCM, 165–177: 176.

30 Altug Ünlü, *Gustav Mahlers Klangwelt: Studien zur Instrumentation*, Frankfurt/M: Lang 2006, 3–30.

31 NBL-E, 75.

32 Ibid., 178.

33 Peter Jost, "Mahlers Orchesterklang," in: MH, 114–126: 116.

Instead of the standard procedure of first composing at the piano and then orchestrating, Mahler favored a point of departure in the violin and the voice. This contributed to the central principle of *Gesanglichkeit* (singability) in his instrumentation, relating to both his prioritization of clarity and the essential primacy of melody (*Primat der Melodie*), and gesture or contour. All of these features are important for my localization of virtual human agents and their expressions through various kinds of voices. The composer's exploitation of the actual, human voice in his œuvre is well-known, but it is remarkable how the melodic, lyrical quality also applies to his instrumental writing.

In a letter to Marschalk offering advice on composition, Mahler emphasized "*Variety* and *contrast*! That is, as it always was, the secret of *effectiveness*!"[34] This dictum illuminates the constant, ever-evolving shifts that permeate his music, in which timbre often plays a prominent role. It has importance for the expressive range of Mahler's musical worlds, as well as their overarching compositional processes.

Mahler's concept of variation also manifests in what Adorno later termed the "variant technique." According to Adorno, Mahler's variant distinguishes itself from Schoenberg's principle of "developing variations" as "a technical formula for the epic and novel-like element of the always different yet identical figures"; in the manner of "gestalts," the composer's themes constantly change, but without losing their recognizability as themes, similar to how characters function in novels.[35] However, modifications of instrumentation are not covered by Adorno's term, despite, playing an equally important role as thematic-motivic modifications in the development of the world and its elements. One could even say that timbre forms the central element of this technique, since the expressive effect of the variations largely derives from the changes in instrumentation. But, as previously mentioned, such variations in orchestral combinations are in themselves endless and can therefore pose difficulties in theorization, at least in a more physical, acoustic sense. Furthermore, there is reason to believe that Mahler himself ascribed another kind of meaning to the concept of variation, one associated with the constant evolution of world and life rather than the novel. This is evidenced in several of his statements to Bauer-Lechner, which emphasize his quest for the avoidance of repetition. For example, on the ballad composer Carl Löwe:

> [H]e repeats individual stanzas, whereas I have come to recognize a perpetual evolution of the song's content – in other words, through-composition [das Durchkomponieren] – as the true principle of music. In my writing, from the very first, you won't find any more repetition from strophe to strophe; for music is governed by the law of eternal evolution, eternal development – just as the world, even in one and the same spot, is always changing, eternally fresh and new. But of course this development must be progressive, or I don't give a damn for it![36]

34 Gustav Mahler, "Statements on Orchestration," in: *Orchestration: An Anthology of Writings*, ed. by Paul Mathews, New York: Routledge 2006, 47–52: 49. See also the title and content of Dimitrios Katharopoulos's chapter in the present volume.

35 Adorno, *Mahler*, 72 and 86–88.

36 NBL-E, 130.

In connection to a discussion of Schubert:

> For each repetition is already a lie. A work of art must evolve perpetually [immer weiter entwickeln], like life. If it doesn't, hypocrisy and theatricality set in.[37]

And in relation to his own Fifth Symphony:

> That's why the chordal progressions are so difficult, particularly in view of my principle that there should be no repetition, but only evolution.[38]

Mahler's specific composition techniques also affect the perception of form and its structure. While working on the Third Symphony in Steinbach am Attersee, he declared: "My calling it a symphony is really inaccurate, for it doesn't keep to the traditional form in any way. But, to me 'symphony' means constructing a world with all the technical means at one's disposal. The eternally new and changing content determines its own form."[39]

In eschewing the traditional in favor of eternally changing forms, this comment gives the term "symphony" a quite different meaning. By proceeding from a compositional principle of world procedures, writing a symphony becomes similar to constructing a world. This also suggests another possible way of approaching form, which follows the course of the world rather than those of established molds.

Mahler's treatment of timbre was also highly influenced by his experiences at the opera house, where observations of the orchestra's acoustic possibilities in combination with scenic aspects of drama and spatiality affected his approach to composition.[40] During the prestigious directorship of the Vienna Court Opera (1887–1907), Mahler was deeply involved in theatrical productions in collaboration with stage designer Alfred Roller, acting as a multi-tasking director bringing together all cooperative elements.[41] The dual role of conductor-director is analogous to the composer-director who builds his symphonic works, with the theatrical organization of *mise-en-scène* corresponding to the similar organization of a world, sculpted in sounds.

This kind of dramatic thinking is evidenced within Mahler's œuvre by scenic telling or *tableaux vivants*,[42] various speech types and narrative positions, off-stage voices (fanfares, calls), and the use of sounds as props. However, the reworking of these features into the symphonic work also leads to a transgression of their original meanings and functions. The result is a mobile drama in sounds, or a sort of abstract theatre, where the dramatic and scenic is transferred to a musical sound-world.

37 Ibid., 147.
38 Ibid., 172.
39 Ibid., 40.
40 Thomas Peattie has extensively explored spatiality in his study on Mahler's incorporation of theatrical devices in the symphony. See Thomas Peattie, *Mahler's Symphonic Landscapes*, Cambridge: Cambridge University Press 2015.
41 Ibid., 37–38, and Julian Johnson, *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, New York: Oxford University Press 2009, 182.
42 Johnson, *Mahler's Voices*, 174.

Strangely enough, despite his lifelong preoccupation with the form, Mahler never wrote an opera himself. This was due to the conflict in the composer's musical thinking between the overt nature of drama and the imaginatively mediated nature of expressive sound. The integration of theatrical elements thus affected the conception of the symphonic genre, inviting new generic perspectives on instances where these techniques become means in the construction of world. Through their release in music, however, there is scope for other forms of generic reference, approaching a kind of intermedial narration in which elements drawn from literature, as well as analogies with film, coexist.

Topics of World

In this section, I will present three selected topics of world, illustrated by musical examples from Mahler's Fourth and Fifth Symphonies. These topics treat the subjects of dreams, brass instruments as directors of world, and the aspect of voice respectively. Embedded within the analyses are the foundational categories of space, temporality, virtual human agency, and voice and gesture, although what is discussed here only forms a fraction of Mahler's wide and complex sonic universe.

My main reason for choosing these works concerns their differences in orchestration, style, and absolute-programmatic outline, facilitating the exploration of various types of storyworlds and their diverse techniques of mediation. While the Fourth Symphony forms part of the so-called *Wunderhorn* symphonies, containing programmatic implications and the presence of a human voice, the Fifth Symphony, lacking any singers or text, claims to be absolute music. These differing traits mirror an important larger shift in Mahler's compositional development, with the Fifth moving towards an extended counterpoint filled with harsher timbres, in contrast to the smaller scale of the classical design and orchestral forces of the Fourth. Both works evoke worlds centered on oppositions that characterize life and death, but molded and expressed in their own specific ways. Owing to this multifariousness, I interpret them as belonging to the genres of fairy tale and realism, respectively, as illustrated by the childlike dream universe of the Fourth and the Fifth's darkly suffused world, which is largely built on generic connotations. This division of genre types is found in narratology, depending on how we relate to fictional worlds; that is, to what degree the story recalls the real world.

The first topic of dreams is particularly prominent in the Fourth Symphony. The examples presented in the following stem from the symphony's first movement, which mediates the fairy-tale storyworld from a childlike perspective. Here, one finds dreams as both inner refuge and horrific nightmare, illustrating the contrasting topics in Mahler of darkness and light. These realms establish themselves through particular timbres and atmospheres, granting the listener different perspectives of world, either as immersed subject or embodied observer.

The first example takes place at the end of the exposition, which I interpret as the movement's main world. Until now, the music has displayed various elements of world – such as characters, settings, and song – by means of a portraitlike, scenic presentation. The seventh and last theme (mm. 91–101), however, breaks this procedure and the expected, cyclical order of themes by introducing a new sound-world, which alters the dimensions of time and space. As the tempo slows down, the intense work of the strings early on is transformed into a drawn-

out carpet of interweaving lines, in which the cellos are especially prominent, with glissandos spanning wide intervals. The bassoons' long pedals and extended phrases in the woodwinds underscore the sensation of spatial expansion, as though the world's imaginary frames had swelled into a more expansive sphere. This also effects the evocation of temporal suspension and detachment from the immediate surroundings. Suspension (*Suspension*) is one of Adorno's categories for a "material theory of form" in Mahler, alongside breakthrough (*Durchbruch*) and fulfilment (*Erfüllung*).[43] The seventh theme's detachment from the surrounding music reflects his likening of the composer's suspensions to sedimented episodes. However, this feature can also be explained by concepts from narratology.

Duration represents one of the influential categories proposed by Gérard Genette in his theory of narrative discourse, in addition to order and frequency.[44] This means speed in relation to the length of events and the text devoted to them, normally referred to as story and discourse time. Genette localizes four types of duration – scene, summary, ellipsis, and pause – which present various sorts of story-discourse relations. Up until this point, the themes have mainly come across as scenes that belong to the showing mode, analogous to drama, as opposed to the mode of telling found in a summary.[45] With the seventh theme and its spatio-temporal expansion, however, this manner of mediation is broken, while simultaneously dissolving the previous themes' portraitlike distance and framing. Although it could be tempting to use the pause category to describe the specific mode evoked here – "a descriptive dwelling on a point in time in which action does not move forward" – I find a more suitable term in a newly added fifth category called "stretch."[46] This occurs when text time exceeds event time, similar to filmic slow motion, which captures the music's feeling of enlargement and languorous rest. In addition, one should also consider the formal dimension of the passage, where the calming in the tonic takes place in the middle of the development rather than at the end of the exposition, which would normally be the case.

The spatio-temporal effects generate a sensation of withdrawing from the outside world into an inner sphere reminiscent of dreams and longing. Together with the expressive and languorous tone, the music evokes a high degree of virtual subjectivity, opening up an emotional room in which to dwell. At the same time, a recentering from the main world into another, possible one takes place. But to whom does this interior world belong? In novels, when there is no character to whom the consciousness described by the text can be attributed, the reader identifies with the story-internal position and imaginatively transports themselves into the scene of events.[47] Since, in a corresponding way, no virtual agent is musically present as a character, I propose that the listener takes this position, immersed in the field of sounds. This state differs from the previously portrait-like mediation of world externally observed by the listener, who now, for the first time in the movement, imaginatively enters inside its formerly

43 Adorno, *Mahler*, 41.

44 See Monika Fludernik, "Time in Narrative," in: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. by David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan, London: Routledge 2005, https://doi.org/10.4324/9780203932896, 608–612, and Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, New York: Cornell University Press 1980.

45 Martin Löschnigg, "Summary and Scene," in: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. by David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan, London: Routledge 2005, https://doi.org/10.4324/9780203932896, 576–577.

46 Monika Fludernik, "Time in Narrative," 609.

47 Ryan, *Narrative as Virtual Reality*, 133.

enclosed frames. At this point, the seventh theme further functions as a direct transition into the subsequent dream sequence of the development; an inner world of dreams resulting in other dreams similarly produced by mental activity.

The second dream example occurs in the development (mm. 102–238), which starts abruptly with a return to the sleigh bell motif that opened the movement and also cued the fairy-tale, childlike storyworld. In contrast to its initial, shimmering tone, the sleigh bell is now subjected to a number of timbral and thematic distortions. The development section transforms the main world into a dream sequence by means of deformation. Deformation represents one of Nelson Goodman's means of world-making and takes place here from the vantage point of the sleigh bell motif.[48] In the following, I present an excerpt from my analysis of the development as a coherent dream sequence alternating between different kinds of dream worlds characterized by light and darkness – one luminous and paradisical, the other horrific and nightmarish.

A crucial reason for regarding the development as representing another world than the exposition is the significant disruptions between the two sections, as identified by several critics.[49] The differences also lie in the more fragmentary, heterogeneous texture and motivic and timbral distortions that permeate most of the music. As for the dreamlike features, the episodic and discontinuous structure mirrors the common sequential experience of dreams – through transformations of sound, the world constantly recreates itself. Out of the dream sequence's total of six episodes, I will now analyze the third, which forms part of the horrific nightmare world encompassing episodes 3–5.

At the end of the childlike paradise of the second episode, the music abates in a short, wave-like gesture that leads into the third episode (mm. 145–154). Mahler's orchestration is significant in this version of the nightmare world, producing an imaginative space of what can be termed "environmental sounds." This is similar to Michel Chion's definition of "ambient" or "territory sounds" on screen, i.e., sounds that establish a space and characterize its locale.[50]

The third episode with the first distorted variant of the paradise theme starts in the woodwinds in measure 145, where short, ascending gestures in an uncomfortably high register approximate the contour and expression of screaming. Instructed to play with bells up (*Schalltrichter auf*), the forced, accented tones of the clarinet and oboes result in a strained and shrieking timbre. Since the theme is performed in unison, it becomes plausible to apply the notion of multiple agency, as opposed to that of a virtual subject. In his study of Mozart's chamber works, Klorman adapts the multiple-agency concept to the interaction among individual players in a chamber ensemble.[51] Concerning the woodwinds' statement, however, I prefer to formulate multiple agency as a shared utterance analogous to that of a choir. This resonates with Cone's idea of a multiple persona. However, in accordance with Klorman, I view the players as individual agents in contrast to the persona of the composer.[52] The differing timbres of the woodwind instruments underline such a distinction, coming together as

48 Goodman, *Ways of Worldmaking*, 16–17.

49 See Donald Mitchell, "'Swallowing the Programme': Mahler's Fourth Symphony," in: MC, 187–216: 213, Raymond Knapp, "Suffering Children: Perspective on Innocence and Vulnerability in Mahler's Fourth Symphony," *19th-Century Music* 22 (1999), no. 3, 233–267: 248, and Adorno, *Mahler*, 96.

50 Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, New York: Columbia University Press 1994, 75.

51 Klorman, *Mozart's Music and Friends*, 122.

52 Cone, *The Composer's Voice*, 103–104.

a group but still constituting separate virtual human agents, thus suggesting multiple agency in collective terms. Muted trumpets (mm. 150 and 153–154) add to the menacing sound-world through their echoes of a series of three accented notes, and, by playing *mf* and thus pressing the tone, produce sounds of horror and eeriness.

Together these sounds create a mixture of atmosphere, tension, and voices, forming cues for the setting of some kind of horror milieu. Because of their juxtaposition and fragmentary nature, one perceives them as various components spread out in space, emanating from different directions. This reflects Mahler's conception of polyphony as heterogeneous, multidirectional sound perceived *en plein air*.[53] However, compared with sounds heard in the real world – referred to by Hesselager as "world-sound" – the listener cannot identify their exact origins in terms of determinate objects.[54] However, the music's sound-world provides a similar spatio-temporal orientation of its sounds, which function as aural landmarks in terms of distance and proximity, foreground and background, et cetera. This further relates to the phenomenon of spatial imagery, in which we similarly apprehend our bodies as situated in space by means of language metaphors.[55] By applying concepts that are relatable to reality, the listener consequently becomes an observer, imaginatively situated at the scene of events, albeit through interlinking with sounds instead of words. A sensation of three-dimensional surround-sound thus emerges, resulting in an expansion of musical space.

My second example of Mahler's world topics concerns the brass instruments' various functions as what I liken to "world directors." These instruments have a special prominence in Mahler's orchestration in general, being innovatively used in a rich set of roles, primarily relatable to various kinds of speech and structuring of world. This arises both from the composer's way of letting the instruments come to the front with clearly marked, human-like voices, as well as from his reinvention of standard conventions.

The marked role of the brass instruments as narrators is strongly reflected in their organizational function in the storyworld. This stems from Mahler's way of placing the instruments' traditional gestures of fanfares, signals, and calls between formal sections so that new meanings arise out of old conventions. The effect becomes similar to off-stage voices sounding from behind the theatre stage, with the difference that these voices now come from inside the symphonic work, appearing to exist outside the storyworld but with the authority to steer its unfolding. This act of superior control is also manifested in the instruments' chameleon-like ability to occasionally enter into the storyworld and take on other types of roles, such as characters. The brass instruments' mobile interlinking of world ultimately makes it plausible to define them as directors, with Mahler transferring his own profession into these particular instruments to create a composite drama in sounds. Through his specific scoring technique, they variously call forth, stop, transport us to, or even destroy worlds. Because of the diversity of Mahler's musical materials, there is a need for a structural force linking all the disparate parts of the world together into a totality, which, by extension, also enables the listener to move across its vast geography.

53 See Mahler's statement in NBL-E, 155–156.

54 See Hesselager's discussion of world-sound and sound-world in Hesselager, *Making Sense of Sounds*, 155–161.

55 Marie-Laure Ryan, "Space," in: *The Living Handbook of Narratology*, ed. by Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, and Jörg Schönert, Hamburg: Hamburg University 2012, revised 2014, https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/55.html (30/06/2026).

I will now present two short examples from the Fourth Symphony, where the solo horn plays a particularly important role for the overarching organization of world. The solo horn that initiates the second movement sounds estranged and foreboding, presenting a deep contrast to the stable, positive ending of the Allegro. Its lingering on the interval of a minor second marked by accentuated swells, together with the uncertainty in key and direction of its harmonically ambiguous position in G minor, generates an ominous, threatening atmosphere. During the course of just three measures, Mahler transfers us to another part of the work's storyworld – the world of Death, personified by the solo violin, tuned in scordatura, which enters for the first time in measure 7. In measure 3, the horn is joined by woodwinds on staccato notes, permeated by non-harmonic resolution, expanding the initial atmosphere into a more concrete sense of place. The instrument thereby carries out two primary functions: announcing a new scene in the fairy-tale world while simultaneously foreshadowing its atmosphere. Through Mahler's placement of the traditional gesture of calling in this particular formal position, the horn's associations with hunting in nature are transmuted into a role that structures as well as generates world.

Later in the movement, the horn, together with clarinets, functions as a portal into the nature world of the fairy-tale storyworld, as represented by its two trio parts (mm. 71–101 and 203–245).[56] This nature world forms one of several sub-worlds of the movement's fairy-tale storyworld, constituting its own sound-world. The entrance into the first trio takes place in measure 68, when two clarinets and a solo horn disrupt the expected return of Death's fiddling dance theme by means of a calling gesture, marking the shift to a new space. Whereas the calling figure in itself would signal the appearance of world, the specific combination of the two instruments' timbres makes it into a particular means of transportation. The wide registral spread generates an estranged, quasi-magical tone, evoking a vast, voluminous space. This creates a sensation of opening that I regard as a portal, imaginatively moving the listener into the first trio (m. 71) and its fairy-tale nature realm, inhabited by humorous animal voices. Consequently, the sub-world in question is perceived as being situated at a great distance, the portal function thus exemplifying how Mahler's instrumental treatment produces effects of spatial distance and mobility.

Finally, I turn to my third and last example which addresses the topic of voice. The aspect of "songfulness" or "vocality" plays a defining role in the perception of Mahler's instruments as virtual agents that embody humanlike voices and gestures. Frequently, they are marked with performance directions such as *singend*, *gesangvoll*, *sehr gesangvoll*, *ausdrucksvoll*, *espressivo*, and so on. A further important link between song and symphony is the speech-like element of Mahler's orchestration. Adorno draws attention to the "language-like" ("Sprachähnlichkeit") element that runs through the composer's music, claiming that "extreme proximity to language is one of the roots of Mahler's symbiosis of song and symphony, in which nothing changed even in the instrumental middle symphonies."[57] What is more, voices and virtual human agency are important in cueing the perspective of worlds, which I will now demon-

56 My differentiation of formal sections here might not be entirely congruent with the norm, due to the interpretation of portals and other transitional functions, as discussed below.

57 Adorno, *Mahler*, 22, and Johnson, *Mahler's Voices*, 19. See also the original German edition of Theodor W. Adorno, *Mahler: Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1960, 34–35.

strate with an excerpt from the Fifth Symphony's second movement, displaying various types of voices situated in nature.

The first and second movements that constitute the work's Part I mediate a dark type or topic of world due to their shared somber mood and their permeation by harsh timbres. The timpani roll heard at the climax (m. 65) is the only instrument left in the wake of the first theme's (mm. 1–73) collapse, functioning as a barely audible, one-measure transition to the second theme (mm. 74–140). Out of the silence that follows the destruction of what I interpret as an action space, a different kind of sound-world emerges. The raw brutality characterized by the heavy brass timbre now gives way to a soft, yet cautious woodwind choir. Their sound appears even more out of place due to the unprepared key change to F minor and the altered tempo (*bedeutend langsamer*, "significantly slower"). Together, these sudden shifts produce the effect of an imaginary recentering, transporting the listener into a space situated somewhere else in the storyworld.

The motifs that open the section derive from the accompaniment of the first movement's second trio (mm. 323–390),[58] consisting of a triplet figure and an ascending gesture of a ninth. Through the modified instrumentation from strings from woodwinds, however, the motifs are transformed into a new setting of what I view as a place in nature.

In terms of texture, these motifs appear among the various woodwind parts so that they emerge as voices from different locations in space. This surround-sound effect arises from Mahler's way of dynamically differentiating the parts to produce the impression of echoes. The strained tone generated by the clarinet in its higher register (mm. 74–75) and the group of three oboes performing a compressed, nasal-sounding F minor chord (mm. 75–76) further endow these voices with a tone of disturbing intrusiveness. Constant *sf–p* dynamics increase both the quality of timbre and the presence of echo effects. Together, the instruments evoke a group of fragmentary animal voices, emerging in an empty space, appearing alternately and creating a cacophony through the repeated triplets or calling gestures of the ascending ninth.

Following on from this initial cueing of a natural setting, there is yet another motif derived from the second trio, as the cellos enter (m. 78) with a variant of the first violin theme. Their elegiac melody and lamenting tone clearly resonate with the voice of a virtual human agent, underlined by Mahler's performance direction of *molto cantando*. The sonority of a group of cellos in unison is closer to the sound of a human voice than that of the other strings, such as the violins, while also mediating a sense of melancholy and inward contemplation.

Mahler believed Man to have two forms of relations with Nature: "He [i.e., Man] may find himself in a harmonious and happy relationship with Nature, or alternatively in painful and hostile opposition to her."[59] The alienation of the virtual subject from nature's voices suggests the latter, in contrast to the mediation of the natural world as a place of safety and refuge in the Fourth Symphony's second movement. Further reflected in the persistent and intrusive surrounding of the animal voices, this voice mode illustrates Mahler's ever-shifting nuanced approach to the representation of the same topic, where nature emerges as a lonely place, mirroring the darkness experienced by the virtual subject. Through identification with

58 Again, since my formal division takes into account various kinds of transitions into and out of worlds and its entities, it differs slightly from the standard schemata.

59 NBL-E, 96–97.

the speech and mode of this voice, the listener becomes integrated in the natural place, experiencing the simultaneous sounds that surround them from the position of an agent instead of an observer as before.

Conclusion

In this chapter, I have presented what I hope to be a new and fruitful model for analyzing Mahler's music as an interactive sound-world. Through the composer's rich variety of orchestral combinations, together with their constantly changing settings and functions, a vast plurality of different kinds of musical worlds arises, which mediate an expressive diversity analogous to that of the real world. In Mahler, no instrument has a fixed or predetermined role but is continuously transformed with regard to timbre and textural position, resulting in a collective of orchestras. Timbre thereby becomes something plastic and moldable, mediating the idea of the work as well as its structure. From the distinction of a main world as the base for several possible others, this chapter has explored a set of different topics of world, including dreams, nature, the brass as directors, and the aspect of voice. These sound-worlds are manifested through various cues, enacted by a combination of timbre, texture, and genre manipulation. Although the basis for the sound-worlds of the Fourth and Fifth Symphonies have been their respective genres of fairy tale and realism, both explore oppositions of life and death, darkness and light, with Mahler's diverse orchestration acting as a means to illustrate these nuances. Hence, it is plausible to speak of a discourse on world concerned not so much with plot as with an endless development of the same, continuous topics.

Mahler's treatment of the orchestra ultimately challenges the symphony as a genre, turning it into a dramatization of worlds through sounds. This results in another kind of intermedial experience, which invokes a mobile, spatial presentation approaching the cinematic. Immersing oneself in Mahler's œuvre thus becomes like walking around in a huge cathedral that incessantly re-builds itself. A sound-world arises that takes the listener on a fascinating musical journey, directed not by the composer but by the instruments' multifaceted voices. Defining his musical works in this way suggests an approach that reaches beyond the traditional notions of programme music and autobiography to become more in line with Mahler's own vision of the symphony as a construction of world. Perhaps this way of hearing in sounds can also reveal something *about* the world. If we listen closely to Mahler's unique sound, how he scores the world, we can see it shimmering in all of the colors of the rainbow, emerging as a multifaceted and complex palette where no element holds any single static meaning.

Gustav Mahler's comment to Sibelius in 1907 that a symphony must be like the world is one of the most cited in classical music and has functioned as an essential point of departure for interpretations of the composer's œuvre. However, these interpretations have generally focused on autobiographical, programmatic, or narrative aspects of the music, mostly relating to features of "plot" or various kinds of semiotic references. In this chapter, I use the concept of "world" with the aim of investigating Mahler's music as a "sound-world" and its imaginative production through listening. The focus lies particularly on timbre and orchestration, elements that have often been bypassed in musicological research. This chapter applies a theoretical framework of world-making and narrative from cognitive literature but also makes references to theatre and film. The "storyworld" notion and the related "possible worlds" theory form the vantage point for examining "world" from different perspectives. In the analyses of "world," I explore the categories of space and temporality, together with those of voice, virtual agency, and gesture, to represent the domains of construction and content. These are applied to Mahler's Fourth and Fifth Symphonies, which respectively represent generic worlds of fairy tale and realism. Mahler's rich and mercurial orchestral combinations create a multifaceted realm of shifting worlds with complex interrelationships that give rise to a sort of intermedial drama in tones. Hearing his symphonies as worlds also permits new methods of analysis that are more dynamic, thereby emphasizing the imaginative and structural possibilities of sound.

Schlagworte/Keywords: Gustav Mahler, Klangwelt, music analysis, Musikanalyse, Narratologie, narratology, orchestration, Orchestrierung, sound-world, Welterzeugung, world-making

Fredrica Roos completed her PhD in musicology 2023 at Uppsala University with a dissertation on Gustav Mahler's orchestration. She has also studied literature, French, and journalism, and taken a one-year Master's course in music at Royal Holloway University London. In addition to writing music criticism, Fredrica works as a music theory teacher and is training to become a church musician. Performing Mahler's symphonies as an orchestral musician sparked her fascination with the composer's music and his unique conception of sound.
fredrica.roos@hotmail.se

Roos, Fredrica. 2026. "Amongst the Topics of Darkness and Light: Mahler's Music as Sound-World." In *Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception*, edited by Tobias Janz and Christian Utz, 149–167. Vienna: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_09

Queering Mahler's Orchestration

Sam Reenan

Gender and Sexuality in Mahler's World

Gender and sexuality have enjoyed a long and enduring scholarly discourse in Mahler studies. Morten Solvik and Stephen E. Hefling situate one of the earliest sources on the subject: a sixty-page letter report to Hans Riehl by Natalie Bauer-Lechner, the composer's close friend and chronicler, from 1917, six years after Mahler's death.[1] Solvik and Hefling recognize in Bauer-Lechner's letter a certain reticence to publicize "intimate details from the life of someone she had known so well,"[2] despite her understanding of the historical importance of the composer and the public interest in his complex personality and interpersonal relationships. Over a century later, the journal *19th-Century Music* recently published a 2024 special issue re-examining Mahler's music and personal life in light of contemporary thinking.[3] Throughout the reception history associated with Mahler's gender identity, his intimate life, and his family affairs, commentators have shown interest in the relationship Mahler had with women and his conception of the feminine.

Bauer-Lechner's sixty-page letter to Hans Riehl of February 1917 represents one of the earliest accounts of the composer's encounters with women. The document includes what Bauer-Lechner terms the "most personal" details of Mahler's life, which she had been pressured to leave out of her published recollections by the composer's wife and sister.[4] In the letter, Bauer-Lechner chronicles a wide range of emotions associated with Mahler's womanly interactions: his worries, fears, and self-accusations over various engagements that would go "unfulfilled";[5] a forbidden love for the married and more mature Marion von Weber that contributed to a decade-long period of compositional impotency; the rejuvenating power Bauer-Lechner herself held over him during a long night, "locked in tight quarters […] unfolding our entire lives for each other";[6] Mahler's "jealous little sister" Justine, who "would certainly have been one of his greatest passions" were they not siblings;[7] some murmurings of Mahler's possible homosexuality, including due to his closeness with Bruno Walter, rumors that, according to Peter Franklin, were silenced by his very public fixation on Anna von Mildenburg;[8] and finally his marriage to Alma, about which Bauer-Lechner would "have

1 Morten Solvik and Stephen E. Hefling, "Natalie Bauer-Lechner on Mahler and Women: A Newly Discovered Document," *The Musical Quarterly* 97 (2014), no. 3, 12–65.
2 Ibid., 15.
3 Jeremy Barham (ed.), "Mahler, Sex, and Gender," *19th-Century Music* 47 (2024), no. 3 (Special Issue).
4 Solvik and Hefling, "Natalie Bauer-Lechner on Mahler and Women," 13.
5 Ibid., 24.
6 Ibid., 34.
7 Ibid., 34, 38.
8 Ibid., 44 and Peter Franklin, "Missing Love-scenes, Evasion, and the Inexpressible in Early Mahler," *19th-Century Music* 47 (2024), no. 3, 192–208: 195.

nothing to say."[9] What her letter seems to reveal about the composer's "love of women" is that it could swing wildly from affairs of convenience to full-blown *affaires de cœur*, and that Mahler did not manage the situation very well at either end of this spectrum. Moreover, Bauer-Lechner reports that Mahler became intimate with several of the female singers (mostly sopranos) that performed under his baton. Considering Mahler's application of the alto voice in *Das Lied von der Erde* – a voice that Lawrence Kramer describes as "ambisexual" in Mahler's hand – his avoidance of the soprano may suggest an attempt to subvert his own sexual proclivities.[10]

Stuart Feder and Franz Willnauer summarize various accounts of the sometimes fractious relationships Mahler had with the women in his life, corroborating some of the intimate details in Bauer-Lechner's letter.[11] Feder articulates the influence of Mahler's mother (including in the naming of his child),[12] adds to Bauer-Lechner's remarks on Justine and Anna von Mildenburg,[13] and also interrogates the relationship between Mahler and his closest confidante. In the latter relationship, Feder analyzes how Mahler and Bauer-Lechner grew close through shared familial challenges. To Feder, perhaps in contrast to Bauer-Lechner's testimony, "Mahler largely took Natalie for granted," showing no signs of the "deeper attachment" that "might correspond to her feelings for him."[14] In other words, the reality of Mahler's relationship with Bauer-Lechner – and thus the authenticity of her recollections about their intimate relationship and the other female encounters portrayed in her letter – may not match the story that she presented and which would go on to influence decades of Mahler reception. These biographical details add to the sense that the social, gender, and sexual dynamics at work in Mahler's life and in his social sphere eschewed any sort of simplistic binary, and that Mahler himself struggled with the subject of his own masculinity as well as with the intimacy he may or may not have felt and the relationships he cultivated with the women in his life.

According to Kristin Knittel and Genevieve Robyn Arkle, Mahler's public image – indeed, how the public viewed his masculinity and his relations with women – was fundamentally connected to his Jewish identity.[15] Knittel associates the anti-Semitic response to Mahler with negative public descriptions of his conducting style – his "fluttering" movements,[16] his "thin and nervous and sensitive" style,[17] and the supposed "feminine" aspects of the Jewish body that some identified in his conducting personage.[18] Arkle shows how, in Mahler's Vienna, the composer's heritage exposed him to an association with "an inferior, degrading, and weak form of male Jewish femininity."[19] She describes the composer's marital relationship with

9 Solvik and Hefling, "Natalie Bauer-Lechner on Mahler and Women," 52.
10 Lawrence Kramer, "Mahler's Contralto Voice," *19th-Century Music* 47 (2024), no. 3, 209–218: 217.
11 Stuart Feder, "Before Alma… Gustav Mahler and 'Das Ewig-Weibliche'," in: *Mahler Studies*, ed. by Stephen Hefling, Cambridge: Cambridge University Press 1997, 78–109, and Franz Willnauer, *Frauen um Mahler: Die Wegbegleiterinnen des Komponisten*, Mainz: Schott 2022.
12 Feder, "Before Alma," 84.
13 Ibid., 85–88, 91–101.
14 Ibid.,102.
15 Kristin Knittel, "'Ein hypermoderner Dirigent': Mahler and Anti-Semitism in *Fin-de-siècle* Vienna," *19th-Century Music* 18 (1995), no. 3, 257–276, and Genevieve Robyn Arkle, "Gustav Mahler and the Crisis of Jewish Masculinity," *19th-Century Music* 47 (2024), no. 3, 157–175.
16 Knittel, "'Ein hypermoderner Dirigent'," 268.
17 Ibid., 270.
18 Ibid., 261, 270.
19 Arkle, "Gustav Mahler and the Crisis of Jewish Masculinity," 160.

Alma Mahler, which featured a withdrawal of sexual intimacy after 1905: "If female independence and sexuality posed a threat to masculinity, Alma was a threat to Mahler's. He adored her, but only a version of her that conformed to his ideals and posed no threat to his identity as man, as Jew, as husband, as composer."[20] Moreover, if, as Henry-Louis de La Grange suggests, Alma Mahler could have used her sexual appetite to control the men in her life, and if, as Arkle summarizes, contemporaries like Otto Weininger would describe Jewish males as, like women, expressing a "a strong desire for sex," then "Mahler's celibacy can be understood as an opportunity for him to transcend his inherent Jewish femininity and establish a sense of masculine control inside his marriage."[21] Arkle finds other evidence of Mahler's reaction in his public perception, including the composer's attempts to rebuff criticism of his masculinity through physical fitness as well as religious conversion to Catholicism.[22] Our understanding of how Mahler conceptualized gender and sexuality cannot ignore his marital experience, public reception, and the reciprocal influence that his experience of gender would have had on his experience of religious identity.

Of course, the title of this chapter is not "Gender and Sexuality in Mahler's Orchestration," but "Queering Mahler's Orchestration." Rather than simply examine how Mahler's music implicates the gendered and sexual political landscape in which he was situated, my goal is to propose a transgressive rethinking of the composer's orchestrational approach, one that implicates queerness directly in his compositional design. This study aims to intervene in the conventional analytical thinking applied to Mahler's compositional choices, reconceiving orchestrational analysis as a means of hermeneutic *queering*. Recent accounts in queer music studies – particularly by scholars like Judith Peraino, Fred Maus, Danielle Sofer, and Gavin S. K. Lee – have articulated how the concept of queerness associates with notions of subversion, non-normativity, hidden meanings, and a concerted focus on subjective experience.[23] Such epistemological concerns are the focus of this chapter, offering a queer way of knowing Mahler's music, a methodology to "hear queer."

By applying the active term "queering," I propose that we apply a gender queer critical lens to Mahler's orchestration. In queering Mahler's orchestration, we will consider how his music might be said to encode a normative gender binary, and we will attempt to "hear queer," to creatively listen for hidden meanings associated with gender ambiguity, fluidity, and nonconformity that push back against prevailing norms of reception.[24] I aim to accomplish something like Susan McClary's analysis of masculinity in Franz Schubert's music, which

20 Ibid., 175.

21 Ibid., 172.

22 Ibid., 166–167.

23 Judith Peraino, *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity From Homer to Hedwig*, Berkeley, CA: University of California Press 2006, Fred Maus, "Classical Concert Music and Queer Listening," *Transposition* 3 (2013), http://journals.openedition.org/transposition/148, Danielle Sofer, "Specters of Sex: Tracing the Tools and Techniques of Contemporary Music Analysis," *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17 (2020), no. 1, 31–63, https://doi.org/10.31751/1029, and Gavin S. K. Lee (ed.), *Queer Ear: Remaking Music Theory*, New York: Oxford University Press 2023.

24 I consider a difference between "queer listening" and the kind of creative interpretive hearing proposed here. "Queer listening," as Sofer notes, fails to center queer experiences by bracketing off queer listeners as "an unintended audience" (Sofer, "Specters of Sex," 52). In the present chapter, my goal is to imagine how the musical characteristics in Mahler's songs create the possibility of centering the experiences of anyone who might hear queerness in his music.

offers an account of "his particular constructions of subjectivity" through gendered narratives and constructions of male subjectivity that set him apart from his contemporaries.[25] For our purposes, Mahler's "particular constructions of subjectivity" invite us to hear resonances between Mahler's orchestrational practices and the non-normative, fluid, and ambiguous aspects of queerness recognizable in contemporary gender discourse.[26] That Mahler would construct a clear-cut binary strategy for feminine and masculine characters in "Von der Schönheit" – only to defy that binary in significant moments of dramatic narrative – offers us an opportunity to understand Mahler's subjective experience with, and understanding of, gender and sexuality. Moreover, by actively reading hidden meanings into these compositional choices, Mahler's orchestration becomes a hermeneutic space where we can hear queerness into music. Even if we do not suspect that Mahler explicitly questioned his sexual or gender identity in the sense that some have written about in relation to Schubert,[27] we can still apply the concept of queering in the spirit articulated by Lee: "The power of epistemological queering lies in the systemic paradigm shift demanded by queer theorists, such that everyone is called upon to revise their normative understanding of the world around us."[28]

Interpreting Binary Orchestrations of Gender in "Von der Schönheit"

"Von der Schönheit" serves as a critical starting point for understanding the orchestration of gender in *Das Lied von der Erde*. It is the only song of the cycle to include a direct textual reference to both the female and male characters. Mahler sets the text into five strophes, distributed as follows: strophe 1 = lines 1–7; strophe 2 = lines 8–12; strophe 3 = lines 13–17; strophe 4 = lines 18–26; strophe 5 = lines 27–33.

25 Susan McClary, "Constructions of Subjectivity in Schubert's Music," in: *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, ed. by Philip Brett, Elizabeth Wood, and Gary Thomas, New York: Taylor and Francis 2006, 205–233: 214.

26 Fred Everett Maus, "Queer Sexuality and Musical Narrative," in: *Queer Ear: Remaking Music Theory*, ed. by Gavin S. K. Lee, New York: Oxford University Press 2023, 233–265: 238.

27 This sort of interpretation follows from Peraino's usage of the term "queer" (Peraino, *Listening to the Sirens*, 6).

28 Gavin S. K. Lee, "Introduction: Queer Ear," in: *Queer Ear: Remaking Music Theory*, ed. by Gavin S. K. Lee, New York: Oxford University Press 2023, 7–30: 7.

1	**[1]** Junge Mädchen pflücken Blumen, pflücken Lotosblumen an dem Uferrande. Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie, sammeln Blüten in den Schoß und rufen 5 sich einander Neckereien zu.	Young girls are plucking flowers, plucking lotus flowers at the river's bank. Between bushes and leaves they are sitting, collecting blossoms in their laps and jesting with each other.
	Goldne Sonne webt um die Gestalten, spiegelt sie im blanken Wasser wider.	The golden sun weaves around their forms, reflecting them in the pure water,
	[2] Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder, ihre süßen Augen wider. 10 Und der Zephir hebt mit Schmeichelkosen das Gewebe ihrer Ärmel auf, führt den Zauber ihrer Wohlgerüche durch die Luft.	Sun mirrors their slender limbs, their sweet eyes. And the breeze with gentle caress lifts the fabric of their sleeves, disperses the magic of their perfume through the air.
	[3] O sieh, was tummeln sich für schöne Knaben dort an dem Uferrande auf mut'gen Rossen? 15 Weithin glänzend wie die Sonnenstrahlen; schon zwischen dem Geäst der grünen Weiden trabt das jungfrische Volk einher!	O see, what handsome boys are assembled there at the bank of the river on spirited horses? Glistening from afar like the rays of the sun; between the branches of the green willows the fresh young people are cantering already!
	[4] Das Roß des einen wiehert fröhlich auf und scheut und saust dahin, 20 über Blumen, Gräser wanken hin die Hufe, sie zerstampfen jäh im Sturm die hingesunknen Blüten, hei! Wie flattern im Taumel seine Mähnen, dampfen heiß die Nüstern!	The steed of one whinnies joyfully and shies and rushes off, over flowers, grasses, the hoofs fly, trampling suddenly like a storm the fallen blossoms, hey! How his mane flutters in the frenzy, how hotly the nostrils are steaming!
	25 Goldne Sonne webt um die Gestalten, spiegelt sie im blanken Wasser wider.	The golden sun weaves around their forms, reflecting them in the pure water.
	[5] Und die schönste von den Jungfraun sendet lange Blicke ihm der Sehnsucht nach. Ihre stolze Haltung ist nur Verstellung: 30 In dem Funkeln ihrer großen Augen, in dem Dunkel ihres heißen Blicks schwingt klagend noch die Erregung ihres Herzens nach.	And the loveliest of the maidens sends longing glances of yearning after him. Her proud bearing is only pretense. In the sparkle of her large eyes, in the darkness of her passionate glance the excitement of her heart still resonates plaintively.[29]

Mahler constructs a sharp orchestrational binary to set this gender dynamic, which he then manipulates for narrative effect. Notably, the composer sets the alto voice in a low, contralto register, repeatedly reaching as low as A3; according to Kramer, this vocal writing has elsewhere represented for Mahler a "cancellation of sexual difference, the annulment of sex."[30] Mahler's intimate attractions to soprano vocalists in particular – as recounted by Bauer-Lechner – may corroborate the non-sexualized character of the contralto voice. The first, second, and final strophes of text in Mahler's "Von der Schönheit" focus on young female characters. Each of the first two strophes begins with a couplet of poetic text that situates the young girls in their environment, before shifting in the second half of the strophe to observation of their physical attributes and actions. The third and fourth strophes, meanwhile, divert attention to the youthful male figures. In Kramer's words: "At no point do the girls and boys meet. Desire does not arise until the brief last stanza, where the most beautiful of the girls gazes at

29 Mahler's German text and the English translation appear in HLG-E4, 1352–1353.
30 Kramer, "Mahler's Contralto Voice," 213.



EX. 1A



EX. 1B

EXAMPLE 1: Mahler, "Von der Schönheit," reduction showing the distribution of instruments into three stable groupings: **A.** mm. 7–13; **B.** mm. 24–29.

a boy on horseback."[31] Offering a clear textual depiction of a binary conception of masculine and feminine gendered composition, "Von der Schönheit" therefore represents something of a baseline for our consideration of the intersections between Mahler's orchestration and his understanding of gender dynamics.

Before we can dig into the specific gendered construction of *Das Lied von der Erde*, I should first address my mindset and methodology regarding the analysis of orchestration. Despite the extensive scholarship on Mahler's conception and experience of gender, it is rare to find scholars addressing specific music-analytical details that contribute to this discourse.[32] My interest in the composer's approach to orchestration in *Das Lied von der Erde* was first piqued by Tobias Janz, who led a workshop in Toblach, Italy, in September of 2022. The primary objective of this workshop was to explore methods for analyzing orchestration, in effect to counter the 19th-century critical perspective, paraphrased by Emily Dolan, that "good orchestration defies analysis."[33] My approach in contemplating orchestration in *Das Lied* is generative in nature – that is, I began by considering what I found to be notable in "Von der Schönheit" and then applied these research questions to the remaining repertoire. This approach led me to consider three primary aspects of Mahler's orchestrational language: the distribution of musical structure into particular instrumental groupings, the integrated or independent role of the voice within the ensemble texture, and the composer's characteristic instrumentation choices. While these factors form the bulk of the analytical discussion to follow, they only scratch the surface of how we might apply formalist analysis to Mahler's orchestration.

Mahler's orchestrational portrayal of femininity in the opening strophe of "Von der Schönheit" is reproduced in **EXAMPLE 1**. The ensemble forms a simple, stratified texture of instrumental groupings and unison doublings of the contralto voice, effectively approximating a chamber group. The strophe begins with two musical phrases that respond to the poetic form: the first phrase sets the opening couplet of text, and the second extends further over the remainder of the strophe. The opening (mm. 7–13, **EXAMPLE 1A**) and concluding (mm. 24–29, **EXAMPLE 1B**) couplets of strophe 1 establish the core features of Mahler's "feminine sound." In each case, the texture is organized into three groupings: a treble group of solo upper woodwinds, a bass group of viola and bassoon, and a contralto grouping of harp and second violins doubling the voice at unison for the entire phrase. Mahler's feminine sound can thus be characterized by the musical intimacy, inwardness, and closeness evoked by his chamber ensemble orchestration. Moreover, although the sonic orchestrational strategy represents a "feminine sound," reflected in the poetic text, the voice's complete integration within the ensemble through unison doubling suggests that its contribution to the feminine sound is functionally passive. The sonic closeness of the orchestration is a result of the unison doublings of the voice, the limited instrumentation, and the compact registral span which keeps all pitches within the two octaves from G3 to G5, essentially duplicating the range of the voice. The harp is perhaps the greatest signifier of the feminine sound in "Von der Schönheit"; as we will see momentarily, it disappears during the third strophe.

31 Ibid., 215.

32 Recent contributions represent welcome additions to this area of research, especially those found in the 2024 special issue of *19th-Century Music* (Barham, "Mahler, Sex, and Gender").

33 Emily Dolan, *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre*, Cambridge: Cambridge University Press 2013, 17.

Strophe 2 problematizes this conception of feminine sound, although the overall orchestrational strategy persists. The text depicts the bodily features of the young women, awash in the light of day: their "slender limbs," their "sweet eyes," "the fabric of their sleeves," and "the magic of their perfume." The instrumentation is largely the same as in strophe 1, but in measures 30 to 42 it is stratified into the five more disjointed groupings charted in **TABLE 1**, with the woodwinds and strings rarely overlapping. Additionally, the solo violin enters for the first time in measure 33, and the cello establishes a true bass register. No instrument doubles the contralto voice at the unison; instead, the violins and piccolo intermittently join the voice at the octave or tenth, while the voice also performs as an independent line without any doubling in measures 36 and 39 to 42. In strophe 2, we can view these changes to orchestrational approach as representational signals of a gendered shift. As the text describes details of the young women's bodies, the change in key combines with new instrumentation and texture, a wider register, and a more distant approach to the voice, suggesting a new perspective that observes the young women from afar, something akin to Laura Mulvey's concept of the "male gaze."[34] In this case, the particular emphasis on the *bodily* features of the young women reinforces this conception – Mahler's orchestration contributes to an expressive objectification of these characters, replacing the *inward* intimacy of strophe 1 with a sense of *carnal* intimacy, not quite lust, but tinged with the sexual objectification embedded in the male gaze concept. Here, Mahler's feminine sound is refracted through the prism of a male observer's eroticism, preserving the overall orchestrational approach while modifying it to reflect a perspectival shift.

The essential strategy of Mahler's feminine sound in "Von der Schönheit" can thus be summarized by several orchestrational features. Instrumental distribution is consistent and stratified into three or four coherent groups that remain throughout the strophe. The contralto voice tends to be integrated into the ensemble through unison doubling, thereby conveying its lack of independence or agency. The ensemble instrumentation is reserved and chamber-like, primarily featuring strings, woodwinds, and harp. These details of orchestration elicit a connection to the "Urlicht" movement of Mahler's Second Symphony.[35] In both the very opening and the final vocal phrases of the earlier symphonic movement, the orchestrational approach summarized in **TABLE 2** bears a striking resemblance to Mahler's feminine sound. At the outset (mm. 15–30), as the text references the relief from pain that heaven offers, the second violins double the voice with only an accompanying string ensemble, solo oboe, and a single measure of brass as the voice rests. Later, Mahler returns to a sparse, close textural setting for the religious affirmation of the final phrase: "Dear God will give me a light, Will light my way to eternal blessed life." Joined now by the harp, the contralto voice continues to be doubled by strings and accompanied by an ensemble of woodwinds and horns, all of which dissipate in the close.

The intertextual connection between "Von der Schönheit" and "Urlicht" offers an important extension of the core interpretive concepts in Mahler's gendered orchestration. Namely, Mahler's feminine sound incorporates aspects of an *eternal*, or *transcendent*, or *heavenly* sound,

34 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16 (1975), no. 3, 6–18.

35 Kramer draws a connection between the "Urlicht" and *Das Lied von der Erde* in the usage of the contralto voice, but he does not specifically address the intertextual orchestrational approach (Kramer, "Mahler's Contralto Voice," 210–214).

Strophe 1 (mm. 7–27)			Strophe 2 (mm. 30–42)
part 1 (mm. 7–13)	part 2 (mm. 14–22)	part 3 (mm. 24–27)	
fl. 1, ob. 1, cl. 1	pic., vn. I	fl. 1, ob. 1, cl. 1	pic., fl., **solo-vn., vn. I**
hp., vn. II	**vla.**	**hp., vn. II**	ob., cl., hn. 1
bn., hp., vla.	hn. 1, glockenspiel	cl. 2, bn., hp., vla.	vn. II
	vc.		hp., vla., vc.
voice doubled at **unison**	voice doubled at **unison**	voice doubled at **unison**	**variable, intermittent doubling** of voice (e.g. octave, tenth)

TABLE 1: Mahler, "Von der Schönheit," mm. 7–27 and 30–42, instrumental distribution; here and in the following tables bold instrument labels indicate the instruments that double the voice.

following keywords in the text. The strategic connections of the feminine sound to "Urlicht" also reframe the bodily imagery of strophe 2 of "Von der Schönheit." In the middle section of "Urlicht," the text refers to a "little angel" who intervenes in the progression of man to heaven, attempting to turn him back from God:

> O Röschen roth!
> Der Mensch liegt in grösster Not!
> Der Mensch liegt in grösster Pein!
> Je lieber möcht' ich im Himmel sein,
> je lieber möcht' ich im Himmel sein!
> Da kam ich auf einen breiten Weg;
> da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen.
> Ach nein! Ich liess mich nicht abweisen!
> Ach nein! Ich liess mich nicht abweisen:
> Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!
> Der liebe Gott, der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
> wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben![36]

At this stage, the orchestrational characteristics resemble those of the stratified texture of strophe 2 of "Von der Schönheit" described above, featuring a solo violin trading off with the piccolo and intermittent doublings of the voice. The angelic figure offers a different model of the feminine at the gates of heaven from, say, the eternal-feminine that guides man into heaven in the Eighth Symphony. In "Urlicht" and "Von der Schönheit," the orchestrational linkage of the carnal and the angelic suggests that bodily (and sexual) transcendence merge when man is faced with the desire to supplicate and return to God. These associations of the feminine with transcendence of the earthly body will later bear fruit in our consideration of "Der Abschied."

36 The German text was drawn by Mahler from *Des Knaben Wunderhorn*. Mahler would make adjustments to the punctuation throughout; the text is presented here according to the 1897 first edition of the score of the Second Symphony (Gustav Mahler, *Symphonie in C-moll No. 2. Für grosses Orchester, Chor und Soli*, Leipzig: Hofmeister 1897).

first vocal phrase (mm. 15–30)		final vocal phrase (mm. 55–65)
part 1 (mm. 15–20) ("man lies in direst need, man lies in direst pain")	part 2 (mm. 23–30) ("I would rather be in heaven")	"I am from god and to god I will return. Dear god will give me a light, will light my way to eternal blessed life"
vn. I+II, vla.	**ob. 1**	**solo-vn. 2 → 3 fl., 2 ob. → vn. I → cl. 1 → vn. II**
vc., cb.	vn. I, **vn. II**, vla.	eng. hn., vn. II
	vc.	hp., bn., hn., vn. II, vla., vc., cb.
voice doubled at **unison**	voice doubled at **unison**	voice doubled at **unison**

TABLE 2: Mahler, Symphony No. 2, iv, "Urlicht," mm. 15–30 and mm. 55–65, instrumental distribution.

Strophe 3 (mm. 62–74)								
62	63	64	65	66	67	68–69	70–71	72–74
ob., cl.	ob., cl.	**fl.**	ob., cl.	vn. I	ob.	vn. I	fl., ob., cl.	fl., ob., cl.
vn. I, vc.	**vn. I**	vn. I	vn. I, vc.	**vn. II, vla.**	vn. I	hn., vn. II, vla.	**vn. I**, vc.	vn. I
vn. II, vla.	vn. II, vla.	vn. II	timp.		**vla.**	vc.	vn. II, vla.	vn. II
								hn.
bn., cb.	timp.				bn., vc.	bn., vc., cb.	bn., hn., tpt., timp.	bn., vla., vc.
voice doubled at **unison and octave**	voice doubled at **unison**	voice doubled at **octave**	voice **independent**, no doubling	voice doubled at **third**	voice doubled at **third**	voice **independent**, no doubling	voice doubled at **unison and octave**	voice drops out

TABLE 3: Mahler, "Von der Schönheit," mm. 62–74, instrumental distribution.

Strophe 4 (mm. 88–95)							
88	89	90	91	92	93	94	95
vn. I+II, hn.	vn. I+II	fl., cl.	fl., ob., cl.	vn. II	fl., ob.	vn. II	vn. II
vla., vc.	fl., ob.	**vla., vc.**	vn. I+II	**fl., cl., vla., vc.**	**cl.**	**cl. 1**	**fl., ob., cl.**
bn.	**hn. 1+3**	bn.	**hn. 1+3**	bn.	vc.	vla.	vla.
cb.	vla.	cb.	vla.	hn.		vc.	bn., vc.
	vc., cb.		vc., cb.				
voice doubled at **unison and octave**	voice doubled at **unison and octave**	voice doubled at **unison and octave**	voice doubled at **unison and octave**	voice doubled at **unison, octave, third, and sixth**	voice doubled at **unison**	voice doubled at **unison**	voice doubled at **unison**

TABLE 4: Mahler, "Von der Schönheit," mm. 88–95, instrumental distribution.

Whereas the first two strophes of "Von der Schönheit" focus our attention on a musical setting of the feminine, the third and fourth strophes construct a sonic masculinity that is marked by starkly contrasting instrumental distribution, vocal integration, and ensemble makeup. In preparation for the third strophe, Mahler composes one of the rare true tutti passages of the whole of *Das Lied von der Erde* (mm. 45–61).[37] This outburst of orchestrational abundance signifies the shift from the inwardness of the feminine to the dynamic energy of the masculine. The first part of strophe 3 (mm. 62–74) is charted in **TABLE 3**. The contralto voice introduces the male characters in this passage, which features a complex of shifting roles: a full woodwind section that is later joined by brass; a bass voice that includes the timpani; a variegated set of imitative parts; and sporadic doublings of the voice at the octave, third, and unison. Later, in strophe 4, the text metaphorically relates the youthful vigor of the boys to the horses they ride. **TABLE 4** shows how strophe 4 maintains a thicker texture, stratified into at least five distinct and constantly shifting instrumental groupings. At this stage, the ensemble spans five octaves of pitch space, includes horns and low strings, and continues to double the voice at the octave.

In contrast to the prioritization of intimacy, inwardness, unison doubling, and instruments like the harp in Mahler's "feminine sound," his "masculine sound" spreads out over a wide registral span; presents an irregular approach to distribution and vocal integration; and prioritizes new instruments including the timpani, horn section, and pizzicato low strings. The result is a sense of expansiveness, instability, and a full – but not, necessarily loud – orchestral sound. Examining the textural distribution more carefully, we can see that the groupings change every measure, as do the instruments that double the voice. The more than five octaves of orchestral span (from as low as G1 up to F6), the shifting vocal doubling, and the unstable groupings create an energetic, somewhat nervous, construction of symphonic masculinity.

Notably, the final couplet of strophe 4 in measures 98 to 103 returns to the text that ended strophe 1. Mahler's setting in **EXAMPLE 2** responds by arriving *subito* at the orchestrational approach of his feminine sound, thus effecting a perspectival shift – if the musical narration previously embodied a male character leering at the young women, we now recognize a "female gaze," a longing look by the women characters themselves. The "female gaze" is a transformed version of the original feminine sound, transposed into a higher register and key. It moreover leads to a final strophe in which the contralto voice takes up a mezzo-soprano tessitura while describing the "longing glances" of the "loveliest of the maidens" toward the male figures. Perhaps Mahler sought in these moments to frustrate the binary distinctions embedded in his orchestration of femininity and masculinity, or to situate lustfulness squarely in a feminine gendered space which he himself would not inhabit. Should we therefore hear in this moment a sense of female sexual desire as against the male Jewish femininity that could place such desire in Mahler's masculine body? Or does it depict an effeminate sonic masculinity, in which the song's young men are emasculated by Mahler's compositional decisions, which weaken their virility and endow their feminine counterparts with a sexual power not unlike that of Alma Mahler? Or, as Kramer describes it, do we hear a distant, unrealizable desire shared among the

37 In his study of Mahler's orchestration in *Das Lied von der Erde*, Jürgen Maehder notes how Mahler's strategy of reduced orchestration in the inner movements of the *Wunderhorn* symphonies seems to become an organizing principle for the entirety of *Das Lied*, where true tuttis are exceedingly rare (Jürgen Maehder, "Orchesterbehandlung und Klangfarbendisposition im Spätwerk Gustav Mahlers: *Das Lied von der Erde*," *Archiv für Musikwissenschaft* 70 [2013], no. 1, 31–65).



EXAMPLE 2: Mahler, "Von der Schönheit," mm. 98–101, reduced score excerpt of the final part of strophe 4.

characters, a desire that, perhaps fittingly for Mahler, "literally comes to grief"?[38] Whatever the case, the final couplet of strophe 4 offers an opportunity to hear queer by contemplating the ambiguous array of interpretive possibilities in the orchestrational juxtaposition of feminine and masculine sonic strategies.

Queering and Transcending Gender in "Der Abschied"

By examining Mahler's orchestration techniques as manifestations of the portrayal of a somewhat strict gender binary, "Von der Schönheit" offers a backdrop against which comparable practices can be interpreted in the final song of *Das Lied*, "Der Abschied." This longest movement in the cycle describes the departure of two friends, two male characters sung by the contralto voice in Mahler's original plans. Mahler shifts pronouns – e.g., changing "ich" to "er" – to reinforce the masculine nature of the musical characters, much as he did in changing the title of the second movement from "Die" to "Der Einsame im Herbst."[39] But Mahler's texts represent a deeper metaphor for earthly transcendence in death. As the friends bid each other farewell, the text and music undergo a dramatic transformation, panning out from the individual characters to a generalized reflection of human mortality in relation to the cyclic nature of life on earth, and of heavenly life in death.

38 Kramer, "Mahler's Contralto Voice," 216.

39 Stephen Hefling reports that throughout the process of drafting versions of *Das Lied von der Erde*, the work was conceived for alternating tenor (or soprano) and alto (or baritone) voices, but it is clear that "Der Abschied" was always planned as one of the alto-voice songs (Stephen E. Hefling, "*Das Lied von der Erde*: Mahler's Symphony for Voice and Orchestra – or Piano," *The Journal of Musicology* 10 [1992], no. 3: 293–341).



EXAMPLE 3: Mahler, "Der Abschied," mm. 19–26, score reduction.

Throughout "Der Abschied," Mahler's approach to orchestration marks a stark departure from that of the earlier five songs. This is no more apparent than in the three so-called "recitatives"[40] – beginning in measures 19, 158, and 374, respectively – in which the music seems

40 These moments have commonly been referred to as recitatives in the literature on "Der Abschied," see for example Donald Mitchell, *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death*, Berkley: University of California Press 1985, Hefling, "*Das Lied von der Erde*: Mahler's Symphony for Voices and Orchestra – or Piano," and Christian Utz, "Multivalent Form in Gustav Mahler's *Lied von der Erde* from the Perspective of Its Performance History," *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies* (2018), https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/37 (30.6.2026).

to come to a dramatic halt (what Theodor W. Adorno would term a period of "suspension"[41]), even as the textual narrative progresses forward. In these moments, the orchestrational approach reflects an amplification of certain characteristics of the masculine sound presented in "Von der Schönheit." Examining the first recitative in **EXAMPLE 3**, we see that the registral disparities between the flute and low strings are extreme, there is no instrumental grouping strategy at all, and the declamatory voice has no doubling support from the ensemble. But rather than conveying a sense of *hyper*masculinity, this sparse, disjunct, and discoordinated strategy of orchestration represents a lonely and isolated masculine subject, one whose only companion is the natural scenery and the light cast by the moon above. Later in "Der Abschied," when the two friends meet for the final time, the last of these moments of recitative evokes an even more extreme sense of distancing and alienation as only the pedal strings and tam-tam accompany the lone voice.

Given these striking moments of coldness and alienation, it may come as a surprise that Mahler makes a prominent return to the intimate chamber texture of "Von der Schönheit" near the close of "Der Abschied." During and after the final recitative, the text describes the friends taking leave of each other on horseback. As shown in **EXAMPLE 4**, the musical passage in measures 446 to 459 features the return of the chamber-like texture that we have come to understand in relation to Mahler's feminine sound: solo flute, solo oboe, clarinets, (muted) horns, and strings. Here, the text recalls the relief from earthly suffering through transcendence: "My heart is still and awaits its hour."

Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trank des Abschieds dar. Er fragte ihn wohin er führe und auch warum es müßte sein. Er sprach, seine Stimme war umflort: Du, mein Freund, mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold.	He descended from his horse and handed him the farewell drink. He asked him, where he was going, and why it had to be. He spoke, his voice was veiled: You, my friend, fortune has not been kind to me in this world.
Wohin ich geh? Ich geh', ich wandre in die Berge. Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.	Where am I going? I am leaving, I shall journey to the mountains, I shall seek peace for my lonely heart.
Ich wandle nach der Heimat! meiner Stätte!	I shall journey toward my native land! my home!
Ich werde niemals in die Ferne schweifen. Still ist mein Herz und harret seiner Stunde.	I shall never stray far. My heart is still and awaits its hour.
Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!	The dear earth everywhere blossoms in spring and grows green again!
Allüberall und ewig blauen licht die Fernen!	Everywhere and forever the distant horizons shine blue!
Ewig … ewig …	Forever … forever …[42]

41 Theodor W. Adorno, *Mahler: A Musical Physiognomy*, translated by Edmund Jephcott, Chicago: The University of Chicago Press 1992, 41.

42 Mahler's German text and English translation are quoted after HDG-E4, 1371–1372.



EXAMPLE 4: Mahler, "Der Abschied," mm. 446–459, score reduction.

The breakthrough that ensues in measure 460 underscores the sense of a shift toward Mahler's feminine sound, once more adopting the orchestrational strategy first established in "Von der Schönheit." **EXAMPLE 5** reproduces the score of measures 460 to 467, which features two harps and the string ensemble, together with the contralto voice, now in a higher register and doubled at the unison and octave by the violins and violas. During this breakthrough, the text metaphorically celebrates the cyclic renewal of the earth in springtime, rejecting the life/death binary in favor of an eternal sense of joyful rejuvenation: "The dear earth everywhere blossoms in spring and grows green again!" The transgressive, exultant denial of a binary understanding of life and death stands metaphorically as an equally jubilant rebuke of the gendered binary established in "Von der Schönheit," finding, in a moment of masculine transcendence,



EXAMPLE 5: Mahler, "Der Abschied," mm. 460–467, score reduction.

the celebratory achievement of a quality of the feminine. That Mahler sets this moment with a surprise shift to the parallel major and an orchestrational approach that features the harp, the strings, and the voice in its highest register all contributes to a sense of transcendence of the (masculine) body through heavenly departure.

Approaching the moment of breakthrough, and setting the transcendent arrival of the words "Die liebe Erde" in the final strophe, Mahler thus repurposes his feminine sound as a sonic depiction of intimacy and inwardness, but also of the *eternal* and *never-ending*, again following the keywords in the text. In "Der Abschied," this sonic imagery evokes the departure of a man and his transition to an eternal afterlife, or perhaps an eternal shedding of the bodily and the subjective through the cyclic renewal of nature. Before the breakthrough moment of transcendence, the voice part remains separate, not integrated into the texture. No instrument doubles the singer as she states "Still ist mein Herz, und harret seiner Stunde!" The chamber orchestra sound, which could point to Mahler's feminine sound during this passage, nevertheless employs shifting instrumental groupings and a wide registral span of almost four octaves. The independence of the voice and the subtle modifications to the orchestration's feminine sound are paradoxically all signals of the masculine musical body, the male body of the departing friend, refracted through the angelic, feminine lens of its impending departure from

the earthly realm. The transcendence of that masculine body from the earthly to the heavenly subsequently manifests in Mahler's orchestration as a transition from male to female characteristic sounds. At measure 460, the ensemble returns to three stable instrumental groupings and unison and octave doublings of the voice, signaling a feminine conception of gendered sonic imagery.

Crucially, a queer lens allows us to identify further hidden meaning in this transition and thus aspects of nonconformity embedded in Mahler's orchestral strategy. Throughout this passage, for example, the contralto voice has in fact morphed into the mezzo-soprano register, just as it did at the end of "Von der Schönheit," never straying below G4 and reaching as high as the G5 above. This shift in tessitura highlights a parallel shift in our rigid understanding of the masculine/feminine sounds first presented in "Von der Schönheit." While aspects of masculine sound (shifting groupings, wide register, vocal independence) appear in the ensemble before the breakthrough – only to yield to a seemingly feminine sound afterwards – both periods actually combine the binary orchestrational characteristics. Before the breakthrough, the chamber ensemble instrumentation of solo woodwinds recalls the feminine sound and its intimate sonic closeness. Afterwards, the wide orchestral register and octave vocal doublings allude to the masculine sound and its sonic expansiveness. Mahler's muddling of gendered orchestration thus blurs the binary set forth in "Von der Schönheit," holding space for various non-normative interpretations. Kramer offers one possible Goethean take: in this transformational moment, "what we hear in the singer's timbre is an Eternal Not-Quite-Feminine that becomes, as if irrevocably, Mahler's contralto voice."[43]

Obscuring Gender in the Schönberg/Riehn Chamber Arrangement of *Das Lied von der Erde*

One final example further challenges our view of a gendered binary orchestration in Mahler's music by queering the very materials of orchestration itself. In doing so, this example asks us to reconsider the factors that contribute to gender construction within Mahler's orchestral music but also within the dynamics and economics of social discourse. Arnold Schönberg initiated a chamber reorchestration of *Das Lied von der Erde* which was ultimately completed in the 1980s by Rainer Riehn. The arrangement for chamber ensemble – consisting of flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, first and second violin, viola, cello, and bass, as well as piano, harmonium, and percussion – was intended for performance at the *Verein für musikalische Privataufführungen*, a membership-only group which Schönberg organized to promote new music in the 1920s. He entrusted the orchestration to his pupil, Alban Berg, but it was not completed due to financial difficulties until Riehn finished it decades later. Riehn summarized Schönberg's goal, which was "not initially aimed at a 'new interpretation,' but rather at the humbly respectful, but extremely difficult, technical task of preserving (without loss) the original sound using incomparably more economical, even drastically reduced means."[44]

43 Kramer, "Mahler's Contralto Voice," 218.

44 Rainer Riehn, "Über Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* und *Das Lied von der Erde* in Arnold Schönbergs Kammerfassungen," in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen* (Musik-Konzepte, vol. 36), ed. by Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn, Munich: edition text + kritik 1984, 8–30: 26.

If Mahler's original versions of "Von der Schönheit" and "Der Abschied" encode sonic representations of an early 20th-century Viennese understanding of the complex dynamics of gender within the orchestrational fabric of the concert symphony, we can ask whether Schönberg and Riehn were able to "preserve" the gendered aspects of Mahler's "original sound." Moreover, we can reflect on the social and intellectual ecosystem in which such an arrangement was imagined. What, for Schönberg or Riehn, constitutes sonic originalism? For these figures, would the "original sound" of *Das Lied* even include sonic expressions of gender (non-)conformity like those discussed earlier in this chapter? Or within the *Verein*, which surely invited a predominantly male audience and an exclusively male list of composers,[45] would arrangements amplify either feminine or masculine gendered sonic strategies, reflecting in the *Verein*'s output, respectively, a version of the male gaze or a notion of masculine privilege?

In the interpretations offered in this chapter, we have considered gendered aspects of orchestration in Mahler's music as direct reflections of the composer's lived experience with gender in his personal and public life. To preserve Mahler's original sound would, in this view, necessarily mean observing the spectrum of gendered sounds reflected in "Von der Schönheit" and "Der Abschied." Of course, this poses some challenges to the analysis presented above, not least because one of the principal ways that Mahler differentiated between gendered sounds was through instrumentation and the distinction between a chamber and a full orchestra. Of course, the Schönberg/Riehn reorchestrations blur this gendered binary by casting the entirety of the piece in a chamber setting, replacing string, woodwind, and brass sections with soloists and adding the piano and harmonium. The dynamic binary between intimacy and expansiveness thus becomes attenuated in this version, and the instrumental gender signifiers of the harp and solo violin no longer carry the same sonic significations.

TABLE 5 summarizes the Schönberg/Riehn recasting of the quintessential feminine sound in the opening of the first strophe of "Von der Schönheit." Comparing **TABLE 5** to **TABLE 1**, we notice certain correspondences as well as important changes. Although the flute, oboe, and clarinet function as a trio of soloists in both versions, the context in which they appear is quite different: in Mahler's *Das Lied* these soloists are parts of fuller sections (comprising three flutes, three oboes, and four clarinets), so that the trio in measures 8 to 13 is marked as a distinctly chamber-like presentation of the upper woodwinds in the broader context of the song cycle. The trio gains even more marked distinction because of how it is introduced: the woodwind pickups on beat three of measure 7 that lead into the trio double each woodwind instrument with accented *forte* notes in the doubling players' parts, so that the downbeat of measure 8 conveys a *subito* lightness of sound, chamber intimacy, and thinness of texture. In the arrangement for chamber ensemble, the woodwind trio is never differentiated from the fuller woodwind sections, and the eighth-note pickups to measure 8 are supported instead by the harmonium.

Two other notable instrumental changes accompany the chamber reductions to the woodwinds described above: first, the piano's replacement of the harp divorces it from its gendered sonic role, and second, doubling of the voice shifts to the cello. With no harp available in

45 For example, in the first season alone, 45 works were performed, all by male composers. The list of performers for these performances did include a number of women, however, so that the group was by no means exclusively male (Alban Berg, "Prospekt des Vereins für musikalische Privataufführungen" [1919], in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen* (Musik-Konzepte, vol. 36), ed. by Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn, Munich: edition text + kritik 1984, 4–7).

Strophe 1
part 1 (mm. 7–13)
fl. ob., cl., harmonium
pf., vn. II, vc.
vla., bn. pf.
voice doubled at **unison**

TABLE 5: Mahler, "Von der Schönheit," Schönberg/Riehn arrangement, mm. 7–13, instrumental distribution.

"Der Abschied" – breakthrough	
before breakthrough (mm. 446–459)	after breakthrough (mm. 460–467)
fl., ob., **cl.**, vn. I	**vn. I+II**
vn. II	**pf., vla.,** vc., cb,
bn., vla., vc., harmonium	
hn., pf., harmonium, cb.	
voice sporadically doubled at **unison, octave, and third**	voice doubled at **unison, octave, and third**

TABLE 6: Mahler, "Der Abschied," Schönberg/Riehn arrangement, mm. 446–467, instrumental distribution.

the *Verein*'s chamber ensemble, the piano ends up replacing the harp's doubling of the voice and contribution to the functional bass. However, this creates a representational problem in relation to the harp's gender-signifying role in the original. In Mahler's original version, the third and fourth strophes set the contrasting masculine characters; one of the factors that contributes to this contrast is the *absence* of the harp, suggesting that the instrument be recognized as a sonic signifier of the feminine sound. In the chamber reorchestration, the piano does not adopt the harp's exclusively feminine role: in just the first portion of the third strophe (when the young boys are first introduced), the piano fills the roles of the timpani (e.g., mm. 63 and 65), bassoon (m. 70), and trumpets and clarinets (m. 71). When it comes to the doubling of the voice, the Schönberg/Riehn orchestration transfers the unison doubling of the voice in the first strophe from the harp and second violin to the piano and cello, placing the cello in a higher registral position than the second violin. With this role reversal, the cello takes on a uniquely transformative role, performing at times as the lowest bass voice in an ensemble with a wide range, suggestive of a masculine sound, and, at other times, as an intimate partner to the voice in a closely devised ensemble, suggestive of a feminine sound. The cello becomes, perhaps anachronistically, a sort of sonic drag performer, manipulating the ambiguity of gendered orchestrational strategies by playfully switching between a defining role in masculine and feminine sonic spaces. This passage's reconstruction of Mahler's "feminine sound" therefore changes some of the basic sonic signifiers, while preserving a sense of intimacy and closeness.

The impact of the modified chamber reorchestration on the transcendent ending of "Der Abschied" is somewhat more problematic. In Mahler's original, there was a blending of

"masculine and "feminine sounds" across the transition to "Die liebe Erde": before the transition, the orchestration leaned toward the masculine and later shifted toward the feminine. In the reorchestration charted in **TABLE 6**, those signifiers are less prominently implicated, with the ensemble reflecting less sense of transformation across the breakthrough period. The effect of the strings and piano is most notable. Before the transition, the string ensemble lacks the fullness of sound that would give the expansive ensemble quality the suggestion of the masculine sound. In fact, the harmonium seems to attempt to resolve this sonic problem by filling in here, doubling string instruments at times to fill out the thin texture. After the breakthrough, the ensemble again struggles to embody the intimacy and inwardness of Mahler's feminine sound because of the missing harp. The piano cannot convincingly contribute to the feminine sound because it does not carry the sonic qualities of the two harps in Mahler's original. Instead, the transcendent moment at the end of "Der Abschied" functions differently in the Schönberg/Riehn arrangement, no longer embodying a sense of masculine-to-feminine transition, but instead amplifying the fluidity and ambiguity that underpins that transition.

Conclusions

In this chapter, I have explored how Mahler establishes sexual difference in his orchestration and how this construction of gender can reflect the complex understandings of gender that existed in the early 20th century. Mahler's feminine sound is exemplified in "Von der Schönheit" by characteristics of intimacy and inwardness. When applied beyond the opening strophes of this song, in moments that may be interpreted as depictions of female sexual desire, masculine impotency, and even an eternal afterlife, the quality of the feminine sound changes in both subtle and striking ways. "Von der Schönheit" suggests a binary contrast with Mahler's masculine sound, but its expansive, energetic, and nervous quality underpins moments of both male vigor and, in "Der Abschied," departure and grief. In the process of analyzing these select moments, I have suggested that the creative interpretive approach of hearing queer offers new perspectives on how we understand Mahler's music in relation to contemporaneous understandings of the composer and the social dynamics of gender and sexuality. Queering Mahler's orchestration elicits new questions about Mahler's lived experience, his worldview pertaining to gender and sexuality, the expressive dynamics of his music, and our capacity as interpreters to apply queer listening practices in service of new ways of knowing canonic music. The variety of ways that Mahler experiments with gender through musical form and orchestration suggest that he may have exhibited some openness toward or understanding of the fluidity of gender and sex categories. Whether or not Mahler himself experienced homoerotic desire, or heterosexual impotency, or questions of his own gender and sexual identity, *Das Lied von der Erde* dramatizes the fluid boundaries of those social categories. With these considerations in mind, I hope that this chapter has offered an example of how music analysis can contribute to the discourse surrounding Mahler's biography, gender, and sexuality. Additionally, I hope that the queer framing of my analytical approach demonstrates that biographical considerations of gender and sexuality can think beyond the conventional and can consider non-normative, nonconforming, and hidden interpretations of the composer's life and world.

This chapter examines Gustav Mahler's orchestrational choices in his final orchestral song cycle, *Das Lied von der Erde*, as reflections of social constructions of gender in the early 20th century. By applying a gender queer epistemological frame, we can critically consider those decisions in light of contemporary analytical approaches to orchestration, gender, and sexuality. In order to contextualize Mahler's approach to gendered orchestration, I begin by examining some of the long (and recent) history of critical commentary on Mahler's lived experience with gender and sexuality. Given these biographical considerations, I recognize a conventional gender binary established by the composer in his music, and I propose *queering* that binary, invoking both Mahler's non-normative decisions and our contemporary hermeneutic agency. Then, I analyze two songs from *Das Lied von der Erde*. "Von der Schönheit" represents a theoretical baseline, featuring a stark orchestrational differentiation between (and navigation across) masculine and feminine conceptions of gender. In "Der Abschied," gender fluidity is implicated by orchestration itself in a final transition that refers back to the orchestrational language of "Von der Schönheit." Finally, I contemplate how the chamber version of the song cycle initiated by Arnold Schönberg and completed by Rainer Riehn simultaneously reifies and neuters the gender dynamics embedded in Mahler's original score. My hope is that these music-analytical ideas can contribute to the broader discourse surrounding critical gender studies and Mahler's lived identity, a discourse which tends to eschew formalist music analysis.

Schlagworte/Keywords: arrangement, Bearbeitung, *Das Lied von der Erde*, gender, Geschlecht, Gustav Mahler, männlich/weiblich, masculine/feminine, narrative, Narrativität, orchestration, Orchestrierung

Sam Reenan is Assistant Professor of Music Theory at the University of Cincinnati's College-Conservatory of Music. His research examines genre mixture, symphonic form, and the intersecting contexts of identity and reception. His first book, *Symphonic Spectacles: Form, Identity, and Hybridity in the Early Twentieth Century* (Oxford University Press 2025) explores these issues across a range of Germanic, American, and British symphonic works. Other writings appear in *Music Theory Spectrum*, *Music Theory Online*, *Journal of Music Theory Pedagogy*, *News about Mahler Research*, and *Music & Letters*.
https://orcid.org/0000-0002-1392-7257 | reenansl@ucmail.uc.edu

Reenan, Sam. 2026. "Queering Mahler's Orchestration." In *Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception*, edited by Tobias Janz and Christian Utz, 169–189. Vienna: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_10

"Undomesticated" Sounds in Gustav Mahler's First Symphony

Federico Celestini

Natalie Bauer-Lechner, a violist and close friend of Gustav Mahler who frequently engaged in music-related conversations with him and recorded their discussions, offers us an approach to the subject of "undomesticated" sounds in the composer's music. On 18 November 1900, Mahler conducted a Philharmonic concert featuring his First Symphony alongside Beethoven's overture to *The Creatures of Prometheus* and Schumann's overture to *Manfred*. Despite the orchestra's statutes, Bauer-Lechner was granted permission to attend the rehearsals, offering her an opportunity to discuss her impressions with Mahler. Unsurprisingly, her comments focused on the First Symphony. She was particularly struck by the sound effects of the first and third movements, especially the latter "Bruder Martin" movement. Mahler took the opportunity to explain the strategies and techniques behind his sound design in this symphony:

> [The sound effect] is because of the way I use the instruments. In the first movement, I make them completely vanish behind a shining sea of sound – as a luminous body is eclipsed by the light that streams from it. In the third movement, the instruments are quite differently disguised and masked, and appear, as it were, in strange shapes; everything must sound muted and subdued, like passing shadows.[1]

In both movements, Mahler continues, "the orchestra completely retires behind its subject-matter," whereas in the second and fourth movements it comes into its own "as brilliantly as possible."[2] From this authorial description, three modes of using the orchestral instruments can be distinguished:

Phantasmagoria: In the first movement, the instruments "vanish behind a shining sea of sound – as a luminous body is eclipsed by the light that streams from it." This refers to the evocation of the sound of nature at the beginning of the movement through the flageolet A of the strings in the high register and the descending fourths of the woodwinds.

Alienation: The instruments are said to sound "muted and subdued, like passing shadows" in the third movement, evoking the "Bruder Martin" canon at the beginning.

Brilliance: In contrast to the first and third movements, where the orchestra "completely retires behind its subject-matter," the instruments come into their own "as brilliantly as possible" in the second and fourth movements.

1 NBL-E, 159, NBL-2, 175: "[Die Klangwirkung] liegt in der Art, wie ich die Instrumente verwende, die im ersten Satz ganz hinter einem Strahlenmeer von Tönen verschwinden – wie der Leuchtkörper hinter dem Glanz, der von ihm ausgeht, unsichtbar wird. Im dritten Satz sind die Instrumente wieder auf andere Weise verkappt und gehen wie in fremder Erscheinung um: alles soll dumpf und stumpf klingen, wie Schatten an uns vorüberziehen."

2 NBL-E, 160, NBL-2, 175: "so habe ich mich beim zweiten und vierten [Satz] im Gegenteil bemüht, [das Orchester] aufs glänzendste zur Geltung zu bringen."

The following analysis scrutinizes Mahler's self-described strategies of instrumentation and their sound-aesthetic implications more closely. It is surely important to apply source criticism to Mahler's alleged statements as they were reported by a third party. Nevertheless, this is not an attempt to explain Mahler's compositional style on the basis of Bauer-Lechner's memoirs. Instead, it is an effort to use these text fragments to illuminate Mahler's orchestration practice and aesthetics. Therefore, the value of what follows depends not on the reliability of Bauer-Lechner's memoirs or Mahler's statements, but on the consistency and quality of the thoughts that underlie them. Let us begin with the third mode.

Brilliance

The third mode addresses the traditional goal of a brilliant orchestral sound in the orchestration of a symphonic work. Mahler interprets this category very broadly, as it undoubtedly contains the concept of "beautiful" sound, but is by no means limited to it. The second movement of the First Symphony that is mentioned in this context by Mahler consists of a *Ländler*-like peasant dance as main section and a slow waltz as trio section. The characters of the two sections could hardly be more different. The main section features coarse sounds and powerful playing, as instructed in the score ("Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell", m. 1), which contrast with the delicate, finely orchestrated, and somewhat sentimental waltz.

The Finale follows the pattern of Beethoven's Ninth Symphony, beginning with a screaming, dissonant tutti chord in *fortissimo*. The dualism of the sonata form is taken to an extreme here: The infernally connoted main theme in F minor bears the score indications "Stürmisch bewegt" (m. 1), "Energisch" (m. 55), and "Mit großer Wildheit" (m. 73). The secondary theme in D♭ major is characterized in the score as "Sehr gesangvoll" (m. 175). The recapitulation brings a magnificent manifestation of symphonic transcendence, culminating in the solemn brass chorale in D major (mm. 623–656).

In both movements, the sonic identities of the orchestral instruments always remain recognizable, despite a diversity of characters, playing styles, and groupings. This means that the orchestra stays true to the symphonic sound tradition of the 19th century but expresses it with a particular intensity. This effect may be captured by the term "brilliance" (*Glanz*), serving as a contrasting foil to the "masking" effects associated with the other two modes.

Phantasmagoria

The first modality relates to the evocation of the sound of nature. Mahler's description of the orchestration strategies in the first and third movements emphasizes his deliberate concealment of the traditional timbre of the instruments. In order to conjure up the illusion of sounds of nature at the beginning of the first movement, the orchestral instruments must in fact be unrecognizable as such. The term phantasmagoria, which is used here to describe this effect, originally referred to the optical illusion of ghostly apparitions that were projected onto the stage using a magic lantern from around 1790 (**FIG. 1**).

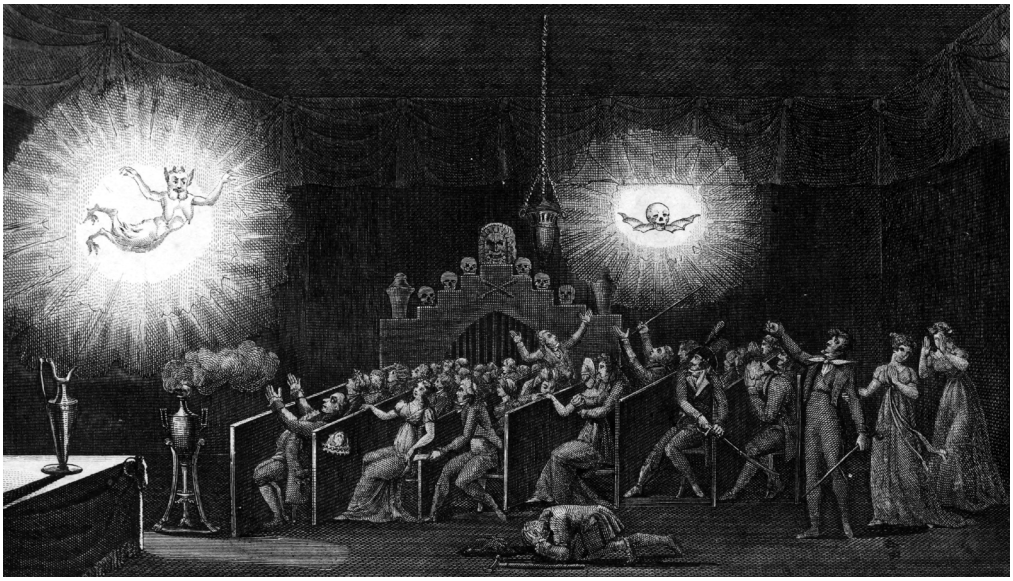


FIGURE 1: Étienne-Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, Paris: Chez l'auteur et à la Librairie de Wurtz 1831, front page.

The origin of the term is thus closely connected to the theatre. Yet it also has a philosophical dimension, owing to the clear association of the concept of phantasmagoria with Plato's famous cave allegory. Plato's allegory describes a group of people who live in a cave and only perceive the world through shadows projected onto the cave wall.[3] Similarly, Arthur Schopenhauer refers to the "phantasmagoria of the objective world" to describe the dream-like quality of sensory reality as filtered through Kantian categories. According to Schopenhauer, the real world, a shadow world for Plato, has a "dreamlike quality."[4] In his major work *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819/44), Schopenhauer repeatedly refers to Pedro Calderón de la Barca and his drama *La vida es sueño* (1635), illustrating the close connection between the aesthetic experience of appearance in the theatre and philosophical reflection on appearance per se. It is precisely this proximity that becomes productive in the concept of phantasmagoria.

A few decades after Schopenhauer, Karl Marx expanded the philosophical significance of the phantasmagoria socially and politically. He spoke of it in the context of his analysis of commodity fetishism in the first volume of *Capital* (1867).[5] Here, Marx uses the term to depict the illusions and mystifying phenomena that arise in the capitalist economic system. He describes the relationship between people and commodities as phantasmagorical, because the presentation and perception of the commodity conceals the labor that was necessary for its production.

3 Plato, *Politeia* VII, 514a – 520a.

4 Arthur Schopenhauer, "Criticism of the Kantian Philosophy," in: *The World as Will and Representation*, vol. 1, translated by Eric F. J. Payne, New York: Dover 1969, 414–534: 419.

5 Karl Marx, *Capital*, translated by Ben Fowkes, vol. 1, Harmondsworth: Penguin Books 1976, 163–177.

Finally, Theodor W. Adorno brings together the conceptual strands of the theatrical, the philosophical-metaphysical, and the critical perspective on capitalism, when he subsumes Richard Wagner's law of form under the concept of phantasmagoria:

> The occultation of production by means of the outward appearance of the product – that is the formal law governing the works of Richard Wagner. The product presents itself as self-producing: hence too the primacy of chromaticism and the leading note. In the absence of any glimpse of the underlying forces or conditions of its production, this outer appearance can lay claim to the status of being.[6]

In Adorno's analysis, the transition from aesthetic appearance to phantasmagoria points to the exemplary character of Wagner in relation to the ambivalence of work and commodity in bourgeois art. Mahler's work does not escape this ambivalence in Adorno's eyes either, especially not when he stages transcendence in the concert hall, namely in the apotheosis-like finales of the first three symphonies.[7] It is exactly here where Mahler brings the orchestral instruments to the fore, as Bauer-Lechner reports, "as brilliantly as possible." It is not easy to distinguish between aesthetic appearance and phantasmagoria. Aesthetic appearance acquires a reality *sui generis* in the work of art, based on the latter's illusionary character.[8] The designation *phantasmagoria*, however, is justified for the beginning of Mahler's First Symphony insofar as the evocation of sounds of nature is not achieved solely through aesthetic appearance but requires the concealment of the means of production.

Alienation

In the second mode, the masking of the instruments is realized as alienation. The aim here is not to evoke sounds of nature phantasmagorically, but to make the orchestral sound seem uncanny. This mode will be given special attention here because it contains occurrences of "undomesticated" sound that bring to light a peculiar dialectic between concealing and revealing.

Mahler understands alienation as a form of disguise. Unlike phantasmagoria, the effect here is to expose the concealment of physical labor in the production of beautiful sound. Let us look once more at Mahler's words as reported by Bauer-Lechner:

> If I want to produce a soft, subdued sound, I don't give it to an instrument which produces it easily, but rather to one which can get it only with effort and under pressure – often only by forcing itself and exceeding its natural range. I often make the basses and the bassoon squeak on the highest notes, while my flute huffs and puffs down below. There is

6 Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner*, translated by Rodney Livingstone, London: New Left Books 1981, 85.

7 Theodor W. Adorno, *Mahler: A Musical Physiognomy*, translated by Edmund Jephcott, Chicago: The University of Chicago Press 1992, 137–138.

8 Adorno, *In Search of Wagner*, 85: "[The perfection of the appearance] is at the same time the perfection of the illusion that the work of art is a reality *sui generis* that constitutes itself in the realm of the absolute without having to renounce its claim to image the world."

> a passage like this in the fourth movement – you remember the entry of the violas? [mm. 519–529] I always enjoy this effect; I could never have produced that powerful, forced tone if I had given the passage to the cellos (the most obvious choice here).[9]

Mahler is speaking in general terms here, but the starting point for this explanation seems to be the solo double bass in its high register at the beginning of the funeral march. When a professional orchestra performs, the physical effort of the musicians is usually acoustically and visually imperceptible. This is achieved through many years of training and disciplining the musician's body to learn artful playing technique. This ideal of a "transparent" musical body was developed and propagated since the beginning of the 19th century by the French violin school around Pierre Baillot, Pierre Rode, and Rodolphe Kreutzer on the basis of the enlightened pedagogical ideas of Jean-Jacques Rousseau.[10] In their 1793 *Méthode de Violon*, the three violinists emphasized a noble, relaxed attitude, and a mastery of technique through practice, aimed at completely forgetting the body while playing.[11]

By using the instruments so that the notes to be played can only be made to sound with effort, Mahler obscures this transparency of the music-making body and thereby disavows the phantasmagoria of the philharmonic sound. The physicality of music-making that emerges affects the sound by intensifying its raw material qualities. Seventy years later, Mahler became an important influence on Helmut Lachenmann's concept of *musique concrète instrumentale*, as the latter composer expressed it:

> The piece of wood that splinters away at the blow of the great hammer [in the finale of Mahler's Sixth Symphony], the string that breaks at the upbeat in the third string row, the involuntary vibrato of the tuba player whose lips flutter with exertion at the end of the Sixth: they interest and shake me, precisely in relation to the process from which they originate.[12]

---

9 NBL-E, 160, NBL-2, 175–176: "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. Hierher gehört auch die Stelle im vierten Satz (der Eintritt der Violen ist dir ja gegenwärtig?) [T. 519–529] 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."

10 See Federico Celestini, "Zur Materialität des Klangs," in: *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik: Musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*, ed. by Melanie Wald-Fuhrmann and Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler 2018, 33–48: 33–35.

11 Pierre Baillot, Pierre Rode, and Rodolphe Kreutzer, *Méthode de Violon*, Paris: Faubourg [after 1793], 3. See on the musical pedagogical ideal of a transparent body Jonas Traudes, *Musizierende "Wunderkinder": Adoration und Observation in der Öffentlichkeit um 1800*, Wien: Böhlau 2018, 196–215.

12 Helmut Lachenmann, "Mahler – eine Herausforderung," in: *Musik als existenzielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, ed. by Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, 263–269: 269, translated by the author ("das Holzstückchen, das beim Schlag des großen Hammers wegsplittert, die Saite, die beim 'zufahrenden' Auftakt in der dritten Streicherreihe reißt, das unfreiwillige Vibrato des Tubaspielers, dem am Ende der *Sechsten* vor Anstrengung die Lippen flattern: Sie interessieren und erschüttern mich, und zwar gerade in Beziehung zu dem Prozeß, dem sie entstammen."). On Lachenmann's reception of Mahler, see Martin Kaltenecker, "Lachenmann und Gustav Mahler," in: *Nachgedachte Musik: Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, ed. by Jörn Peter Hiekel and Siegfried Mauser, Saarbrücken: Pfau 2005, 44–61.

The peculiarity of this unmasking gesture, with which the phantasmagoria of the philharmonic sound is broken, is that the associated emergence of physicality in no way negates the aesthetic appearance, for instance, in the name of an art-hostile realism. Mahler's "undomesticated" sound in the third movement of the First Symphony is an aesthetic appearance just as the glamorous sound in the finale is. This is why the adjective "undomesticated" is placed in quotation marks in the title of this chapter. The alienation of the instruments and the muffled and dull sound that Mahler achieves are the result of artful orchestration: the unmasking of the phantasmagoria is not a kind of unmasking of the aesthetic appearance, but rather an integral part of it. The materiality of sound that emerges amidst aesthetic appearance shows that it is a component of our aesthetic experience of music. Roland Barthes comes to a similar conclusion in his essay on "The 'Grain' of the Voice":

> The "grain" is the body in the singing voice, in the writing hand, in the performing limb. If I perceive the "grain" of this music and if I attribute this "grain" a theoretical value (this is the assumption of the text in the work), I cannot help making a new scheme of evaluation for myself, individual no doubt, since I am determined to listen to my relation to the body of someone who is singing or playing and since that relation is an erotic one, but not at all "subjective" […].[13]

Barthes discusses the grain of the voice and its absence using the example of two singers, Charles Panzéra and Dietrich Fischer-Dieskau, and establishes a close connection between this characteristic of the "grain" and language, particularly French. Towards the end of his text, however, Barthes concedes the possibility that the "grain" he defines can also be present in instrumental music and thus also represents a criterion of evaluation in this domain. This evaluation focuses on the "image of the body" rather than aspects of interpretation.[14] The fact that we can and (according to Barthes) should make an aesthetic judgment confirms that we are completely in the realm of aesthetic appearance, i.e., of art. Barthes concludes his text by pointing out that the "consideration of musical 'grain' could lead to another history of music than the one we know," one in which, he continues, we should attach "less importance to the tremendous break on tonality which modernity has produced."[15] Barthes's view is that the "grain" of the voice or sound is not just a category of performance, but also of composition. This implies that the history of music could be written differently by taking this category into account. Barthes expressed these thoughts in 1972, and since then the revaluation of sound in musicology has led to a different perspective on the history of 20th-century music. The fact

13 Roland Barthes, "The 'Grain' of the Voice," in: *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, translated by Richard Howard, Berkeley: University of California Press 1991, 267–277: 276. Roland Barthes, "Le grain de la voix," in: *L'obvie et l'obtus: Essais critiques III*, Paris: Seuil 1982, 236–245: 243–244: "Le 'grain', c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute. Si je perçois le 'grain' d'une musique et si j'attribue à ce 'grain' une valeur théorique (c'est l'assomption du texte dans l'œuvre), je ne puis que me refaire une nouvelle table d'évaluation, individuelle sans doute, puisque je suis décidé à écouter mon rapport au corps de celui ou de celle qui chante ou qui joue et que ce rapport est érotique, mais nullement 'subjective' […]."

14 Barthes, "The 'Grain' of the Voice," 276. Barthes, "Le grain de la voix," 244: "l'image du corps".

15 Ibid., 277. Roland Barthes, "Le grain de la voix," 245: "mais il va de soi que la simple considération du 'grain' musical pourrait amener une autre histoire de la musique que celle que nous connaissons […] nous accorderions sans doute moins d'importance à la formidable rupture tonale accomplie par la modernité."

that the musical "grain" and the materiality of sound are categories of musical composition is clearly attested to by Mahler and Lachenmann.

Grotesque Bodies

The third movement of the First Symphony exhibits a dense network of intertextual and intermedial relationships, the most important of which are Moritz von Schwind's engraving *Wie die Thiere den Jäger begraben*, Jean Paul's novel *Titan*, E. T. A. Hoffmann's *Fantasiestücke in Callot's Manier*, together with Jacques Callot's grotesque graphic work, and finally Hector Berlioz's *Symphonie fantastique*. All of these works are closely linked to the grotesque tradition. Mahler wrote programmatic notes for the second performance of his First Symphony (in five movements), which took place under the title *Titan* in Hamburg in 1893. The most controversial discussions were sparked by the funeral march, appearing here as the fourth movement, which had already faced the most difficult reception at the premiere in Budapest in 1889.[16] According to Mahler, the external stimulus for this piece was provided by

> *Des Jägers Leichenbegängnis* (The Hunter's Funeral Procession), a parodistic picture that is well-known to all Austrian children and is taken from an old book of children's fairy tales. The animals of the forest escort the coffin of a deceased hunter to the grave site. Rabbits carrying a banner follow a band of Bohemian musicians accompanied by music-making cats, toads, crows, and so on; stags, does, foxes, and other four-legged and feathered animals of the forest follow the procession in amusing poses. At that point the piece in some ways expresses an ironic, humorous mood and in other ways expresses an eerie, brooding mood, followed immediately by V. Dall'inferno (Allegro furioso) – as the sudden outburst of despair from a deeply wounded heart.[17]

Most commentators agree that this is a description of a woodcut drawing by Moritz von Schwind, printed in 1850 under the title *Wie die Thiere den Jäger begraben* as one of the Munich illustrated sheets (**FIG. 2**).

The fact that the weeping forest animals carry the deceased hunter to his grave refers to the motive of hypocrisy. This motive, which Mahler referred to several times in his letters,[18] finds an equivalent in chapters 46 and 47 of Jean Paul's novel *Titan*, in which the prince's funeral is

16 See, for example, August Beer's review of the premiere concert in *Pester Lloyd*: "After the funeral march the mood changed, and after the finale there was a small but nevertheless audible opposition." (Quoted after Constantin Floros, *Gustav Mahler III: Die Symphonien*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1985, 23.) Natalie Bauer-Lechner also comments on this: "The third movement is the 'Bruder Martin' piece which was more misunderstood and scorned than all the rest of the work" (NBL-E, 158).

17 Quoted after Constantin Floros, *Gustav Mahler III: The Symphonies*, translated by Vernon Wicker, Aldershot: Scholar Press 1994, 30 (Floros, *Gustav Mahler III*, 26: "Zur Erklärung dieses Satzes diene Folgendes: die äußere Anregung zu diesem Musikstück erhielt der Autor durch das in Österreich allen Kindern wohlbekannte parodistische Bild: Des Jägers Leichenbegängniß, aus einem Kindermärchenbuch: Die Thiere des Waldes geleiten den Sarg des gestorbenen Jägers zu Grabe; Hasen tragen das Fähnlein, voran eine Capelle von Böhmischen Musikanten, begleitet von musicirenden Katzen, Unken, Krähen etc., und Hirsche, Rehe, Füchse und andere Vierbeinige und gefiederte Thiere des Waldes geleiten in possirlichen Stellungen den Zug. An dieser Stelle ist dieses Stück als Ausdruck einer bald ironisch lustigen, bald unheimlich brütenden Stimmung gedacht, auf welche dann sogleich 5. 'Dall'Inferno al Paradiso' (Allegro furioso) folgt, als der plötzliche Ausdruck eines im Tiefsten verwundeten Herzens.")

18 See, for example, the young Mahler's letter to Josef Steiner of 17–19 June 1879 (GMB-2², 30–33).



FIGURE 2: Moritz von Schwind, *Wie die Thiere den Jäger begraben,* Münchner Bilderbogen 1850.



FIGURE 3: Jacques Callot, Etching No. 19, Balli di Sfessania (ca. 1620).

depicted and the hypocrisy of those present is denounced.[19] As is well known, Mahler referred to this novel on the occasion of the Hamburg and subsequent Weimar performances of the symphony by giving it the title *Titan*.[20] In the Hamburg performance, the fourth movement of Mahler's first symphony was entitled "Todtenmarsch in Callot's Manier." Mahler's allusion to E. T. A. Hoffmann's *Fantasiestücke in Callot's Manier* is obvious.

Numerous musical and technical elements link the "Todtenmarsch in Callot's Manier" with the "Songe d'une Nuit du Sabbat," the fifth and final movement of Hector Berlioz's *Symphonie fantastique*.[21] The boldness of composing a grotesque movement within the framework of a symphony was unparalleled in 1830 and not attempted again until Mahler's First Symphony. The similarities go far beyond this, however, extending to basic elements of the conception of the two movements and several compositional means of their realization. Both movements base their effect on the humorous distortion of a funeral service: Mahler's parodied funeral march corresponds to Berlioz's "parodie burlesque du Dies irae."[22] The use of the trivial is striking, taking shape in Mahler through the Bohemian-style street music (mm. 38–60) and in Berlioz through the distortion of the "idée fixe" (mm. 40–64, anticipated in mm. 21–28). Both composers use the E♭ clarinet, which originated in military music and was considered vulgar because of its shrill sound and therefore alien to the symphonic tradition. Mahler's *col legno* effect for the strings in this part of the movement (mm. 39–43 and 135–137), meanwhile, is introduced by Berlioz in the last section of the finale (mm. 444–460).

This slow movement of Mahler's First Symphony can be viewed as a paradigmatic manifestation of the musical grotesque and its latent intermedial character.[23] The reference to the aesthetic category of the grotesque also reveals a further perspective on physicality, as demonstrated by the unmasking alienation of the philharmonic sound in Mahler's instrumentation. In his 1965 study on *Rabelais and His World*, the literary scholar Mikhail Bakhtin discusses the special nature of the body in grotesque art. According to Bakhtin, the confines between body and world and between body and body in grotesque art are different from those in classical or naturalistic art.[24] In the grotesque body, emphasis falls on those parts where the body "outgrows its own self," transgressing its boundaries.[25] The grotesque body emphasizes the gross physicality of human existence and is therefore clearly different from that of the classical

19 For more details see Federico Celestini, *Die Unordnung der Dinge: Das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885–1914)* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, vol. 56), Stuttgart: Steiner 2006, 29–30.

20 See, among others, Eckhard Roch, "Erste Symphonie," in: GMI-1, 88–126: 90–94.

21 The premiere of the Symphonie fantastique took place in Paris on 5 December 1830. Mahler performed the work very often during his conducting career. See Henry-Louis de La Grange, "Berlioz und Mahler: Vom musikalischen Roman zum Sphärengesang," in: *Musikkulturgeschichte: Festschrift für Constantin Floros zum 60. Geburtstag*, ed. by Peter Petersen, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1990, 87–104: 87.

22 Hector Berlioz, "Programme" [version 1855], in: *Symphonie fantastique*, ed. by Nicolas Temperley, Kassel: Bärenreiter 1972, without page numbers. However, the German version of the program of the fourth movement is already reminiscent of Mahler's, especially the change of mood that occurs early on: "Der Zug nähert sich unter den Klängen eines bald düsteren und wilden, bald prächtigen und feierlichen Marsches […]." (Ibid.)

23 See Federico Celestini, "Das Groteske als Überlieferung, Intertext und Performanz: Der dritte Satz von Gustav Mahlers Erster Symphonie," in: *Das Groteske und die Musik der Moderne* (Zürcher Festspiel-Symposien, vol. 8), ed. by Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter 2017, 20–32.

24 Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, translated by Helene Iswolsky, Bloomington: Indiana University Press 1984, 315.

25 Ibid., 317.

canon, which assumes an "entirely finished, completed, strictly limited body, which is shown from the outside as something individual."[26]

In this etching from Callot's *Balli di Sfessania*, published around 1620, the characteristics of the grotesque body described by Bakhtin are clearly recognizable (**FIG. 3**). Although Bakhtin's definition of the grotesque body is mainly inspired by literature and the visual arts, it opens up a fruitful perspective for the consideration of the grotesque in music and the slow movement of Mahler's First Symphony in particular, namely the idea of music played by a grotesque body. Through their exertions, the physical labor of the musicians becomes acoustically perceptible in the materiality of the sound – ironically, within the temple-shaped concert halls of the late 19th century, where the ritualized cultivation of high art as a substitute for religion demands the suppression of the everyday and prosaic. It is no surprise that audiences and critics reacted negatively to this movement.[27] The physicality that emerges through the alienation of the philharmonic sound causes a desublimation, which is further intensified by the recourse to the grotesque. The sonic manifestation of the grotesque body also implies crossing the boundary between folk culture and high culture. Bakhtin saw a unique rapprochement between the two cultural spheres and their expressions at the time of the Renaissance, citing Boccaccio, Rabelais, Cervantes, and Shakespeare as examples of this.[28] Whether such an approximation can also be attributed to Mahler remains open to question. In the slow movement of the First Symphony, the musical grotesque is clearly employed as a satirical critique of certain aspects of bourgeois culture. The positivity of the grotesque – characteristic of popular culture according to Bakhtin, with its explicit affirmation of the material and corporeal realm – seems scarcely applicable to Mahler. Nevertheless, the alienation of conventional sounds and idioms within the symphonic context destabilizes the art work's coherence, albeit in a productive manner.

Noisiness

If we attempt to characterize the "undomesticated" sound and its particularly pronounced physicality from a phenomenological perspective, we find that such sounds are marked by a significant noise component.[29] Mahler himself seems to have been aware of this characteristic. In the passage from Natalie Bauer-Lechner's memoirs quoted above, we find clear traces of this: basses and bassoon must "squeak in the highest notes," the flutes "huff and puff down below," and the violas in the fourth movement produce a "forced tone."[30] There are numerous passages in Mahler's scores in which the noise component is heightened by special instrumentation and playing techniques.[31] In addition to the distortion of timbre created by playing in unusual registers, occurring in every Mahler work – perhaps with the sole and therefore significant exception of the Eighth Symphony – one should also note the wide range of extended and intensified techniques he employs: *col legno*; playing near the fingerboard or the bridge by

26 Ibid., 320.

27 See among others NBL-2, 176–178. This part is missing in the English edition.

28 Renate Lachman, "Vorwort," in: Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1987, 7–46: 24.

29 This was recognized early on by Jürgen Maehder, "Verfremdete Instrumentation – ein Versuch über beschädigten Schönklang," *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 4 (1980), 103–150: 109.

30 NBL-E, 160. See note 9.

31 For an overview, see Altug Ünlü, *Gustav Mahler's Klangwelt: Studien zur Instrumentation*, Frankfurt/M: Lang 2006, 33–162.

the strings; harmonics; flutter tonguing; brutal outbursts of sound; powerful *sforzandi*; Bartók *pizzicato*; *glissando*; *scordatura*; and an enormously expanded percussion section, including herd bell, hammer, rod, and bells. It can therefore be argued that Mahler was intensely concerned with increasing the noise component in the symphonic sound and thus expanding the musical material with which he could compose. As a result, Mahler clearly demonstrated the practice of composition as sound design, operating alongside the traditional conception of composition as the construction of tone relationships.

Review and Outlook

In a touchstone article from 1980, Jürgen Maehder addresses the phenomenon of alienated instrumentation from a historical and sound-aesthetic perspective. He pinpoints the origins of this phenomenon in French revolutionary opera and identifies seminal moments in German Romantic opera, notably in the Wolf's Glen scene from Carl Maria von Weber's *Der Freischütz*, and in the music of Hector Berlioz.[32] Maehder shows how the conquest of new regions of sound, achieved through the negation of the ideal of beautiful sound, took place in the compositional practice of the 19th century. He describes the process of the denaturation of a single tone and the deformation of orchestral movement procedures as "alienation" (*Verfremdung*), following the theatrical theory of Bertolt Brecht.[33] However, whereas Brecht's alienation of existing social relations in his epic theatre aims to disrupt their apparent self-evidence and to reveal them as human-made and therefore changeable, the distortion of instrumental timbres and orchestral compositional technique, according to Maehder, served the 'progress' of musical material without affecting the social form of musical reception – the concert. Surprisingly, Maehder, who subsequently analyzed the orchestral treatment in Mahler's late works in detail, does not mention Mahler in his early article on alienated instrumentation. In this early text, he points out that Wagner does not use alienated instrumentation because, according to Maehder, he had an "idiosyncratic defense against any deformation of the work's totality."[34] That Mahler's "undomesticated" sounds have no social significance whatsoever seems questionable. The emergence of physicality and the audibility of physical labor in the production of sounds, as well as the integration of idioms and styles from less well-off social classes – in Adorno's famous words: "Jacobinically the lower music irrupts into the higher"[35] – at least suggest that such a meaning cannot be ruled out. Critics often condemned Mahler's works as an unacceptable violation of the high style of symphonic music, repeatedly accusing them of triviality.[36] In Mahler's music, where phantasmagoria, alienation, and beautiful sound appear on an equal footing, the work-like totality is, if not deformed, at least shaken in its foundations. The raw materiality of sound thus exposes the phantasmagorical character of the aesthetic appearance without questioning it.

32 Maehder, "Verfremdete Instrumentation."
33 Ibid., 108.
34 Ibid., 138 ("idiosynkratisch[e] Abwehr jeder Deformation werkhafter Totalität").
35 Adorno, *Mahler*, 35.
36 See Federico Celestini, "Der Trivialitätsvorwurf an Gustav Mahler: Eine diskursanalytische Betrachtung (1889–1911)," *Archiv für Musikwissenschaft* 62 (2005), no. 3, 165–176.

Mahler frequently emphasized his tendency to employ instruments in a manner that requires effort and exertion to produce the desired tones. In such passages, the familiar, polished sound of traditional symphonic timbre becomes so alienated that the instruments become difficult to identify. In a manner reminiscent of Roland Barthes's remarks on the "grain" of the voice, the disruption of symphonic sound results from the bodily effort of sound production. The resulting corporeality of music-making intensifies the raw qualities of Mahler's sound, making its physically embedded materiality perceptible. By using the instruments in this way, Mahler obscures the transparency of the music-making body and thereby exposes the phantasmagoria of philharmonic sound. This chapter explores the aesthetic, political, and music-historical implications of the emergence of "undomesticated" sound in Mahler's work.

Schlagworte/Keywords: alienated sound, Erste Symphonie, First Symphony, grotesque, Groteske, Gustav Mahler, klangliche Materialität, materiality of sound, phantasmagoria, Phantasmagorie, verfremdeter Klang

Federico Celestini is Professor for Musicology at the University of Innsbruck. He studied in Rome at La Sapienza University and at the Karl Franzens University in Graz, Austria. Celestini has been awarded several fellowships and guest professorships, e.g., from the British Academy (University of Oxford), the Alexander von Humboldt Foundation (Freie Universität Berlin), and the Mellon Foundation (University of Chicago). Celestini is Director of the Gustav Mahler Research Centre in Dobbiaco and a member of the Austrian Academy of Sciences. His publications include books on Haydn's piano sonatas, on Viennese modernism, on Giacinto Scelsi, and on Nietzsche's music philosophy.
https://orcid.org/0000-0003-0320-495X | Federico.Celestini@uibk.ac.at

Celestini, Federico. 2026. "Undomesticated Sounds in Gustav Mahler's First Symphony." In *Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception*, edited by Tobias Janz and Christian Utz, 191–202. Vienna: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_11

QUELLEN UND SCHAFFENSPROZESS | SOURCES AND CREATIVE PROCESS

The Philology of Sound[1]

Nikolaus Urbanek

Sound and Philology, or: From Stage to Page

The laconic wording of this chapter's title conceals a problem: for a long time, aspects of sound were regarded as merely "secondary parameters" in musicology, which, since its foundation as an academic discipline, has operated primarily as a philologically oriented science of the musical score,[2] identifying the written text with the musical work – to the detriment of considering the dimensions of musical sound. The occasional diagnosis of musicology's "forgetfulness" in relation to sound occupies a precarious position within the history of the discipline, precisely in its juxtaposition of "sound" and "philology."[3] Insofar as it can only be experienced through its mediatization, the catchword "sound" refers directly to a work's performance, and thus to interpretation. Accordingly, the question of a "philology of sound" finds itself at the centre of the debate between "music as text" and "music as performance," which is often staged as a conflict. The disciplinary developments in the field of musicology in recent years that emphasize performative aspects – exemplified by Nicholas Cook's much-cited *Beyond the Score: Music as Performance*, which has served as a cornerstone of research into the performative space[4] – may largely be seen as an explicit departure from musicology as a primarily philological science. This shift towards performativity goes hand in hand with a special attention to sonic phenomena.

The specific circumstances surrounding the musical works of Gustav Mahler seem to be relevant to a productive discussion of a "philology of sound." On the one hand, it is well known that a fascinating variety of sonic phenomena can be observed in Mahler's musical works, which pose considerable challenges for the formulation of an adequate concept of "sound." The discursive reception history of Mahler's symphonies is consequently marked by intense discussions of questions of sound, with diverse sonic phenomena constituting a critical aspect of their performative history – an aspect that can ultimately be traced back to the

1 This chapter is linked to Anna Ficarella's chapter in the present volume, which discusses the theoretical and historical aspects presented here in relation to the revision processes of Mahler's Fifth Symphony.

2 For a general discussion of musical philology see Nikolaus Urbanek, "Was ist eine musikphilologische Frage?," in: *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, ed. by Michele Calella and Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler 2013, 147–183.

3 See the basic outline of this issue in Tobias Janz, *Klangdramaturgie: Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners "Ring des Nibelungen,"* Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. I have already made some comments on this discussion in Nikolaus Urbanek, "Vom Sinn des Klangs: Ein Vortrag in posthermeneutischer Perspektive," in: *Klang und Semantik in der Musik des 20. Jahrhunderts*, ed. by Jörn Peter Hiekel and Wolfgang Mende, Bielefeld: transcript 2018, 47–69, Nikolaus Urbanek, "Spur des Klangs: Eine posthermeneutische Skizze zum Eigensinn der Musik (nicht nur) in der Wiener Schule," in: *Organized Sound: Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* (musik.theorien der gegenwart, vol. 6), ed. by Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2013, 113–136, https://doi.org/10.25366/2023.87, and Nikolaus Urbanek, "Vom Zögern der Wiener Schule zwischen Klang und Sinn," *Musiktheorie* 26 (2011), no. 1, 55–68.

4 Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press 2013.

composer-conductor Mahler himself.[5] On the other hand, it is evident that Mahler's musical texts pose specific challenges which are particularly related to sound. The developmental process that many of his symphonies underwent resulted in a strikingly large number of different sources and a remarkable heterogeneity of source types. In addition to the usual sketches and workshop materials, score manuscripts, and sources relating to the printing process (engravers' copies, proofs, etc.), further documents often point to the particular relevance of performative aspects: conducting scores, annotated orchestral parts, correspondence with performers, etc. Many retouchings, modifications, additions and corrections resulted directly from rehearsals, from performances directed by the composer, and those by other conductors – events that sometimes took place after a work's premiere or after the score was printed. These sources demonstrate the significance and textual relevance of revision processes. While this leads to a multitude of text variants, it also gives rise to a creative process that can by no means be adequately described as linear. To a certain extent, these revision processes represent a field of performative experimentation that is reflected in the text structure.

While addressing the general problem implied by this chapter's title, the following discussions are basically concerned with the specific situation of Mahler's works as a way of understanding the extent to which a "beyond" can creep into the "score," settle there, as it were, and – in a counter-movement "from stage to page"[6] – exert its own influence.

Sound

Banality and Brokenness: Mahler's Sound

Reflections on aspects of sound accompanied the reception of Mahler's œuvre from the very beginning, characterizing various reviews of the premieres of his symphonies.[7] In his famous Prague speech of 1912, Arnold Schoenberg discussed the beauty of the "delicate, airy sounds" in the Seventh Symphony and, with this reference to the art of orchestration, also reacts to a line of (positive and negative) Mahler criticism that had developed since the first premieres of his works. Schoenberg's Mahler lecture and the essay that later emerged from it, published in English translation in *Style and Idea* in 1950,[8] is of fundamental importance for the Mahler reception of the 20th century with regard to central themes such as the relationship between musical thought and its representation; between structure and sound, and form and content; the question of objectivity, clarity, and distinctness of instrumentation (and inseparably linked to this, the avoidance of anything of a merely ornamental nature); the significance of Mahler's dual role as composer and conductor; and, not least, questions relating to performance theory. The following passage, for example, is often referred to:

5 The reference to an authorial performance tradition, as it were, which can be traced back to Mahler himself, has always played a decisive role in the historiography of interpretations of Mahler's symphonies – especially with regard to conductors who worked with Mahler himself, such as Willem Mengelberg or Bruno Walter.

6 See Cook's original inversion of this formulation in Cook, *Beyond the Score*, Chapter 2: "Page and Stage", 33–55.

7 For an overview, see Juliane Wandel, "Mahler und die zeitgenössische Kritik," in: MH, 408–417, including a list of relevant contemporary reviews by symphony.

8 Arnold Schoenberg, "Gustav Mahler," in: *Style and Idea*, New York: Philosophical Library 1950, 7–36.

> What first strikes one about Mahler's instrumentation is the almost unexampled [*sic*] objectivity with which he writes down only what is absolutely necessary. His sound never comes from ornamental additions, from accessories that are related not at all or only distantly to the important material, and that are put down only as decorations. But where it soughs, it is the theme which soughs; the themes have such a form and so many notes that it immediately becomes clear that the soughing is not the *aim* of the passage, but its *form* and its *content*. Where it grunts and groans, the themes and harmonies grunt and groan; but where it crashes, gigantic structures clash against one another; the architecture crumbles; the architectonic relationships of tension and pressure are in revolt. But among the most beautiful sounds are the delicate, fragrant ones. Here, too, he brings unheard-of novelty, as, for example, in the middle movements of the Seventh Symphony, with their sonorities of guitar, harp, and solo instruments. This guitar in the Seventh is not introduced for a single effect, but the whole movement is based on this sonority. It belongs to it from the very beginning, it is a living organ of the composition; not the heart, but perhaps the eyes, whose glance is so characteristic of its aspect. This instance is very close – in a more modern way, naturally – to the method of the classical composers, who built whole movements or pieces on the sonority of a specific instrumental group.[9]

Notions already introduced here by Schoenberg persisted in the same form for a long time in the discourse surrounding Mahler's symphonies – largely due, no doubt, to the dense network of protagonists committed to the Viennese School in the early history of Mahler reception.[10] To pick out a few examples, several articles in the magazine *Pult und Taktstock* of the Vienna Universal Edition in the late 1920s were devoted to various aspects of sound, starting with an essay by Erwin Stein on "Mahlers Instrumentations-Retuschen."[11] The 1930 issue of *Anbruch* dedicated to Mahler contains Hanns Gutmann's essay on Mahler's "banality," which is frequently referenced in the Mahler literature.[12] With this keyword, Gutmann focuses on an aspect to which Schoenberg had already devoted himself intensively and which at various points touches on the concept of sound (I need only mention the sound of the "military" E♭ clarinet, which is semantically loaded in many respects, or the nostalgically sentimental charge that is often attributed to the "scandalous" post horn). Gutmann's essay is framed by an essay by Erwin Stein on "Mahlers Sachlichkeit" (Mahler's Objectivity)[13] and an essay by Egon Wellesz on "Mahlers Instrumentation."[14] Not only is the article by the Schoenberg biographer Wellesz

9 Schoenberg, "Gustav Mahler," 25.

10 As is well known, the Mahler reception of the Viennese School represents an important strand in the history of Mahler reception until well into the 1960s; see Bernd Sponheuer, "Grundzüge der Mahler-Rezeption seit den 1920er Jahren," in: MH, 419–436.

11 Erwin Stein, "Mahlers Instrumentations-Retuschen," in: *Pult und Taktstock* 4 (1927), no. 9/10, 117–122.

12 Hanns Gutmann, "Der banale Mahler," *Anbruch* 12 (1930), no. 3, 102–106. Like *Pult und Taktstock*, the [*Musikblätter des*] *Anbruch* was a Universal Edition journal and a key publication medium of the Viennese School, not only during the years in which Theodor W. Adorno was on the editorial board. See for example Stefan Müller-Doohm, *Adorno: Eine Biographie*, Frankfurt/M: Suhrkamp 2003, 163–166. In addition to the texts by Adorno that appeared there during this period, see also the proposal for the reorganization of *Anbruch*, Theodor W. Adorno, "Zum 'Anbruch'" and "Zum Jahrgang 1929 des 'Anbruch'," in: *Musikalische Schriften VI* (Gesammelte Schriften, vol. 19), 595–604 and 605–608 respectively.

13 Erwin Stein, "Mahlers Sachlichkeit," *Anbruch* 12 (1930), no. 3, 99–102.

14 Egon Wellesz, "Mahlers Instrumentation," *Anbruch* 12 (1930), no. 3, 106–110.

clearly relevant to the topic at hand, but the essay by the Schoenberg student Stein also contains aspects that are central to a critical analysis of Mahler's sound. As Stein notes:

> the sound of this music was also truly unacademic. What struck one at first were the new colours, muted trumpet, E♭ clarinet, *col legno* strings, percussion. Only later did one realize that the uniqueness of Mahler's sound was primarily based on his manner of composition, which is extremely economical and objective, dispensing with any ornamentation. […] Clarification of the structure and, in particular, vivid elucidation of individual voices are the essence of a specifically Mahlerian instrumentation.[15]

The aspect of lucidity – understood as the clarification of structure so as to render the musical organization as vividly as possible – together with the demand for an economical orchestral setting that dispenses with mere ornamentation, are essential aspects of Mahler's approach to sound that inform many contributions to the discourse during the following decades.

Representing an important turning point in the reception of Mahler,[16] Theodor W. Adorno's "Musical Physiognomy" (1960) deals substantially with the question of sound. The famous chapter on Mahler's "tone" is particularly relevant in this context. Even if the terms "tone" and "sound" are by no means synonymous, our discussion can pick up on this point, as the concept of "sound" remains a subcutaneous reference throughout Adorno's remarks in this regard. Thus, there is frequent mention of characteristic timbral effects such as the "screeching" oboe (21) or the "piercing trumpets" (21). The term "tone" is explained by the somewhat strange comparison with the Riesling grape, which is supposedly called "schmeckert" in Austria (23). In any case, this once again addresses the perception and perceptibility of sensual qualities that is so important for a concept of sound, since to talk about sound implies a discussion of relational qualities.[17] In our present context, Adorno's remarks on the keyword "Kapellmeistermusik" are particularly noteworthy: "The conductor as composer has an ear not only for the sound but for the practice of the orchestra, the capabilities of the instruments as well as the exertions, weaknesses, exaggerations, and dullnesses that can be turned to his purposes."[18]

---

15 Stein, "Mahlers Sachlichkeit," 100–101, my translation („Wahrlich unakademisch war aber auch der Klang dieser Musik. Was zunächst auffiel, waren die neuen Farben, gedämpfte Trompete, Es-Klarinette, col legno der Streicher, Schlagzeug. Erst später merkte man, daß die Eigenart von Mahlers Klang in erster Linie auf seiner Satzweise beruht. Und die ist äußerst ökonomisch und sachlich: auf jegliche Ornamentik ist in ihr verzichtet. […] Verdeutlichung der Struktur und namentlich plastische Klarlegung der Stimmen sind das Wesen der spezifisch Mahlerschen Instrumentation.")

16 Theodor W. Adorno, *Mahler: Eine musikalische Physiognomik* (Gesammelte Schriften, vol. 13, 149–319), Frankfurt/M: Suhrkamp 1971, Theodor W. Adorno, *Mahler: A Musical Physiognomy*, translated by Edmund Jephcott, Chicago: The University of Chicago Press 1992. The following page numbers in the main text refer to the English edition.

17 See Tobias Janz, "Qualia, Sound, Ereignis: Musiktheoretische Herausforderungen in phänomenologischer Perspektive," in: *Musiktheorie / Musikwissenschaft: History – Methods – Perspectives* (Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 7, Special Issue), ed. by Tobias Janz and Jan Philipp Sprick, Hildesheim: Olms 2010, 217–239, https://doi.org/10.31751/565.

18 Adorno, *Mahler* (trans. Jephcott), 30–31; German original: "Dem Kapellmeister als Komponisten ist nicht bloß der Orchesterklang im Ohr sondern auch die Orchesterpraxis, das Wie der instrumentalen Spielweisen samt jenen Anspannungen, Schwächen, Übertreibungen und Mattheiten, welche seine Intention sich erobert." (Adorno, *Mahler*, 179.) The translation here seems to be inaccurate in relation to the "'how' of instrumental playing."

Adorno uses this very aspect to link Mahler's dual role as composer and conductor directly to the influential "idea of brokenness"[19]. This idea in turn marks the central point of Adorno's concept of Mahler's compositional thinking and is developed – and it seems important to point this out here – at precisely this juncture in connection with the aspect of sonority. Thus, it is not only about the question of a "breaking" of the sonorous texture, but also about the role sonority itself plays in this fracturing process: "But where Mahler's music does not itself appear as fractured, it must be broken." (34)[20]

Adorno addresses further aspects of sound in the later chapter "Dimensions of Technique," which focuses on the subject of instrumentation. In line with the Viennese School, he writes that Mahler's instrumentation is "appropriate," subject to the "demand of clarity," and that color becomes "the function of the compositional structure" (116). In addition, Adorno argues that Mahler is concerned with a critique of the "ideal of euphony" (117) in regard to the characteristics of orchestral texture. Even if the relationship between the terms "tone" and "sound" in the context of Adorno's theorizing needs to be clarified further, there is a significant area in which these two terms overlap: by introducing the aspect of "brokenness" Adorno establishes a trend-setting perspective of Mahler interpretation, which is essentially linked to sonic phenomena. The idea that Mahler's symphonic music formulates a "critique of the ideal of euphony" can be made musically plausible by locating Mahler within a history of instrumentation,[21] which necessarily implicates the model of Hector Berlioz's orchestration and his treatise on instrumentation.[22] Against the background of operatic practice,[23] sonic characteristics of a descriptive, rough, ugly, gloomy, or grotesque[24] nature are integrated into Mahler's music as constituent elements of symphonic instrumentation. In the traditionally established conflict between the aesthetics of the beautiful and the aesthetics of the sublime, Mahler's compositional work with sonic phenomena could thereby be assigned to the latter sphere.

Celesta and Hammer: Mahlerian Sounds

Even on the basis of these brief remarks on the discursive history of Mahler's works, some aspects of the conceptual areas cultivated for the discussion of musical sound in Mahler should be highlighted.[25] With regard to questions of sound in relation to philology, reference should be made to both the expansion of Mahler's orchestral apparatus and the use of "unusual sound generators" – instruments that at Mahler's time were not (yet) integrated into the symphony orchestra. Indeed, the very integration of unfamiliar sound generators raises philological questions, as it necessarily leads to unusual forms of notation.

19 See Adorno, *Mahler* (trans. Jephcott), 31; Jephcott here translates "Gebrochenheit" with "rupture."

20 German original: "Wo aber Mahlers Musik nicht selbst als gebrochen auftritt, muß sie zerbrechen." (Adorno, *Mahler*, 183). Here, too, the German original contains further facets that are lost in the translation.

21 See among others: Jürgen Maehder, "Orchesterbehandlung und Klangfarbendisposition im Spätwerk Gustav Mahlers: *Das Lied von der Erde*," *Archiv für Musikwissenschaft* 70 (2013), no. 1, 31–65, and Altug Ünlü, *Gustav Mahlers Klangwelt: Studien zur Instrumentation*, Frankfurt/M: Lang 2006.

22 Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*. Supplemented and revised by Richard Strauss, Leipzig: C. F. Peters [1905].

23 See Tobias Janz, "Über das Opernhafte von Mahlers Musik," in: MH, 140–152.

24 See Federico Celestini, *Die Unordnung der Dinge: Das musikalisch Groteske in der Wiener Moderne (1885–1914)* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, vol. 56), Stuttgart: Steiner 2006.

25 See the useful compilation by Peter Jost, "Mahlers Orchesterklang," in: MH, 114–116.

The way in which the instruments are handled is also of considerable interest. This touches on questions of contemporary performance practice,[26] while equally concerning specific characteristics of Mahler's own composition, orchestration, and performance practices. The passage handed down by Natalie Bauer-Lechner in which Mahler comments on his special approach to instruments and instrumentalists is often quoted:

> To this day, I don't think anyone has caught on to my way of achieving it. If I want to produce a soft, subdued sound, I don't give it to an instrument which produces it easily, but rather to one which can get in only with effort and under pressure – often only by forcing itself and exceeding its natural range. I often make the basses and basson squeak on the highest notes, while my flute huffs and puffs down below. […] I always enjoy this effect; I could never have produced that powerful, forced tone if I had given the passage to the cellos (the most obvious choice here).[27]

The question of the "'how' of instrumental playing"[28] is thus directed towards Mahler's "undomesticated sounds,"[29] which originate in, among other things, this specifically physical instrumental practice of "excessive demands."[30] In some respects, this corresponds to the aspect of lucidity in the sense of a sonic "clarification" of musical structure. In many of the surviving revision documents, the particular relevance of this maxim is evident in the omission of filler parts; in the instrumental amplification of leading voices; in the establishment of new timbres for structural emphasis; and in the marking of desired particularities of dynamics, articulation, and playing technique.

Crucial in any approach to sonic phenomena in Mahler's symphonies is consideration of his compositional work with spatial sound and spatial effects. Of course, spatiality in music has a long history before Mahler's symphonies; Mahler, however, makes excessive use of the resulting possibilities. On the one hand, the actual spatial arrangement of instruments plays a role, as is the case, for example, when working with distantly positioned instrumentalists ("offstage ensemble"). On the other hand, virtual spatial effects also play a role, as they are sometimes created by way of specific performance directions – for example, the famous post horn episode in the Third Symphony is accompanied by performance instructions such as "wie in weiter Ferne" ("as if in the distance," m. 255) or "wie aus der Ferne sich nähernd" ("as if approaching from far away").

---

26 See Hartmut Krones and Reinhold Kubik (eds.), *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers 2*, Vienna: Böhlau 2020, and Reinhold Kubik (ed.), *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers*, Vienna: Böhlau 2007.

27 NBL-E, 160. German original: "Und es ist, glaube ich, in der Tat noch niemandem eingefallen, wie ich das erreiche. 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 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. […] 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." (NBL 2, 175–176.)

28 Adorno, *Mahler* (trans. Jephcott), 30–31, and Adorno, *Mahler*, 179.

29 See the chapter by Federico Celestini in this volume.

30 But what, one might ask, does this mean for historically informed performance practice in an age like ours, in which the best-trained instrumentalists have already clearly moved these "natural boundaries"? What might be considered as an instrumental overload is certainly very different today.

This points to the highly significant role played by performance directions in Mahler's works in establishing links between sound and philology. In terms of their textual status, they oscillate between "structural sense" and "performance sense."[31] Numerous sources show that performance instructions were revised particularly intensively in reaction to the realization of a work in concert. However, whether such changes are to be qualified as valid textual revisions or entries specific to a particular performance situation remains to be clarified. At this point, it becomes clear how closely philological and performative questions are intertwined with regard to the musical text. Furthermore, some performance instructions are not unproblematic in their polyvalence. Some concern physical matters ("Schalltrichter nach oben" – "with raised bell"); some explicitly evoke "undomesticated sounds" and point to the sphere of tonal brokenness and instrumental "excessive demands"; some are formulated negatively ("nicht eilen" – "do not hurry," "nicht schleppen" – "do not drag'); some are situational, referring to particular performance spaces, performers, or circumstances; some are linked to specific conditions, for example in the third movement of the First Symphony: "Wenn der Tubaist den Ton nicht ppp herausbringt, dann lieber durch einen Contrafagott durchführen lassen" ("If the tuba player cannot produce a *pianissimo*, the passage should preferably be played by the contrabassoon," m. 109[32]), or in the third movement of the Fourth Symphony in the clarinets: "Nur im Notfall zur Unterstützung der Trompeten" ("only in cases of emergency, to support the trumpets," m. 320). The latter instruction begs the question – and not only for the philologist – under what conditions the emergency is to be declared?

Sound and Performance

By way of an interim summary, we might pose the following questions: How can a viable concept of sound be formulated with regard to Mahler's symphonies? What is the relationship between the concept of sound and aspects of instrumentation, orchestration, and timbre? And are we talking about one Mahlerian "sound" or many Mahlerian "sounds"? To complicate matters further, following the above references from the discursive history of interpretation, I would like to refer to two brief examples from the rich performative history of the interpretation of Gustav Mahler's symphonies, namely two interpretations of the transitional passage leading to the recapitulation in the first movement of the Second Symphony, demonstrating how the question of sound is inextricably linked to its realization in performance. This example also clarifies how the dimension of the sound may influence the musical text. With this juxtaposition, I am not interested in an in-depth interpretative analysis nor in an adequate historical classification, but rather in the direct confrontation of two different approaches to the shaping of sound in performance: Otto Klemperer in a live recording with the Concertgebouw Orchestra from 1951[33] and Sir Simon Rattle in a live recording with the Berlin Philharmonic Orchestra from 2010.[34] The difference is as clear as it is striking: while Klemperer and the Concertgebouw Orchestra play this passage as a cadential transition aiming

31 See Hermann Danuser, *Gustav Mahler und seine Zeit*, 2nd edition, Laaber: Laaber 1996.

32 See the chapter by Jack Adler-McKean in the present volume.

33 Gustav Mahler, Symphony No. 2. Concertgebouw Orchestra, Otto Klemperer. Live recording, 12 July 1951, Guild GHCD 2210.

34 Gustav Mahler, Symphony No. 2. Berlin Philharmonic Orchestra, Simon Rattle. Live recording, 28–30 October 2010, EMI Classics LC 06646.

towards the recapitulation, Rattle and the Berliner Philharmonic use all available means to stage a climactic apotheosis of the entire movement, the effect of which strangely oscillates between a fulfilling conclusion, an ecstatic breakthrough, and a caesura suspended in time.[35] However one chooses to verbalize and plausibly communicate the subjective aesthetic listening experience, it should become clear that how the sound of the passage is shaped becomes an essential aspect of form, impacting the structure of the entire movement. Exponents of the Viennese School are likely to become somewhat nervous in the face of such interpretations, because they seem to suggest that the realization of sound in performance may exceed its potential in clarifying structure: sound itself turns into form.

The Concept of Sound: Materiality – Mediality – Performativity

As the above references to the history of interpretation clearly show, a viable concept of sound must be able to address all of these aspects adequately. With regard to the Viennese School, I have attempted elsewhere to outline a comprehensive concept of sound on the basis of three aspects: materiality – performativity – mediality.[36]

Materiality

With regard to Mahler's symphonic music, Federico Celestini has already put forward a number of considerations on the "materiality of sound," suggesting that this "materiality" should be understood in a very concrete manner tending towards corporeality:

> The bodily nature of music-making that emerges in this way affects the sound by intensifying its material, raw quality, thus making audible a kind of sonic, physical materiality that before Mahler was generally excluded from the realm of the artistic.[37]

The conceptual field of materiality would therefore entail questions of instrumentation and the use of particular instruments – including characteristic features of articulation and playing style. The above-mentioned category of "overexertion," in the sense of a "physicality of music-making" and the production of "undomesticated" sounds, also belongs to this concep-

35 Even though one might of course argue for a more far-reaching interpretation of these two renditions, I am deliberately drawing on categories that Adorno coined in his Mahler monograph under the heading of a "material theory of form." The relevance and potential of this idea has already been developed on various occasions. See Hermann Danuser, "'Materiale Formenlehre' – ein Beitrag Adornos zur Theorie der Musik," in: *Musikalische Analyse und Kritische Theorie*, ed. by Adolf Nowak and Markus Fahlbusch, Tutzing: Schneider 2007, 19–49. The idea of a material theory of form, whose potential for Mahler and beyond is, in my opinion, by no means exhausted, would gain particular plausibility if it were also discussed in terms of a physiognomy of sound; after all, one could make clear in this way that, and to what extent, sound and structure stand in an oscillating reciprocal relationship to one another.

36 See Urbanek, "Spur des Klangs."

37 Federico Celestini, "Zur Materialität des Klangs," in: *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik: Musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*, ed. by Nikolaus Urbanek and Melanie Wald-Fuhrmann, Stuttgart: Metzler 2018, 33–48: 35, my translation ("Die auf diese Weise hervortretende Körperlichkeit des Musizierens affiziert den Klang, indem sie dessen materielle, raue Eigenschaft intensiviert. Es wird somit eine Art klangliche, körperlich behaftete Materialität vernehmbar, welche vor Mahler in der Regel vom Bereich des Künstlerischen ausgeschlossen blieb.")

tual field, as do of course, sonic brilliance and euphony, which undeniably also exist in many of Mahler's unbroken "beautiful passages."

Performativity

The subject of the materiality of sound is closely related to questions of performativity and realization in sound. The performative aspect is not conceived as a category lying "beyond" the text: sound and structure are interwoven and interact with each other. As we know, Mahler's method of trying out aspects of his music in performance represents an essential stage of his creative process, with a direct effect on the shaping of the work's text. This is documented not only in changing performance instructions, but also in subsequent changes, adaptations, and developments of the musical text during this try-out process. Therefore, the performative element is not only a constitutive aspect of sound but has philological relevance for the work's text in at least two respects: it is a process of shaping the text and producing new textual witnesses, such as performance materials that document revisions of the text.

Mediality

The concept of mediality serves a strategic intermediary function in my discussion of sound, connecting to those phenomena that Hans Heinrich Eggebrecht more or less appropriately attempted to capture with the concept of "vocabulary."[38] I believe that the questions of semanticity of sound discussed by Karol Berger[39] and the reflections on the relationship between meaning and sound discussed by Tobias Janz[40] also have their place in this context. Whether "Bohemian doodling," fanfares or post horns, military or funeral marches, these musical phenomena are shaped not only by music cultures and semantically charged, but are also essentially marked by particular sounds – or, *eo ipso*, themselves represent sonic indicators. Adorno's concept of "tone" also contains nuances relating to this concept of mediality. However, since this concept in its specific form is very much bound to a certain traditional line of Mahler interpretation, it seems helpful to propose a more neutral term, one that can be established as constitutive for a concept of sound as such.

We might point out here that, against this background, our concept of sound must be formulated on a (more) comprehensive basis. When we talk about sound, we are not merely concerned with instrumentation, timbre, or the instrumental shaping of musical substance, but also, to a larger extent, with more general performative considerations, such as relational properties pertaining to subjective aesthetic experience, aspects of discourse history, and culturally shaped and historically located aspects of semanticity. As we learn through the close coupling of the disputes between discursive and performative interpretations,[41] an identical concept of sound cannot be formulated at all times.[42] The search for such a comprehensive

38 See Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, Munich: Piper 1982.

39 See the chapter by Karol Berger in the present volume.

40 See the chapter by Tobias Janz in the present volume.

41 On the dispute between interpretations and the constitutive significance of aesthetic experience and aesthetic discourse for a concept of the musical work of art between musical text and performance, see in particular Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, Munich: Hanser 2009.

42 Tobias Janz has impressively pointed out the historicity of aesthetic experience in the "ever new ways of listening to Mahler"; see Tobias Janz, "Über naive und sentimentalische Arten Mahler zu hören: Beobachtungen zu seiner gegenwärtigen Rezeption," *Musik & Ästhetik* 15 (2011), no. 60, 51–65: 51.

concept represents a rather unfamiliar situation and challenge for the philologist, who has been used to focusing primarily on texts, as the resulting changes in the framework of aesthetic categories are also of significant relevance with regard to philological decisions on the smallest scale.

Philology

Some facets of the history of philology may now be used to shed further light on points pertinent to our discussion. My intention here is not to give an exhaustive account of the history of philology,[43] but rather to focus on some issues that are relevant to musical philology against the background of the question of musical sound.

History of (Music) Philology

I will refrain from the usual discussion of the question of whether *φιλολογία* should be thought of as "love of the word," "love of the text," or rather as "love of meaning" and, for reasons of textual economy, I will take a shortcut: a history of philology with all its theoretical and methodological paradigm shifts can plausibly conceived as a history of the philological dispute over textual errors – the question of textual error is, so to speak, the "Gretchenfrage": the pivotal question of philology.[44] In the history of philology, the endeavor to define what constitutes a textual error, to determine the rules available to the (editorial) philologist for eliminating such errors, and to justify her own interventions in a well-founded and comprehensible manner has always marked a neuralgic point at which the discipline's decisive theoretical and methodological developments become visible.

We must bear in mind that initial efforts to establish a theoretical and methodological foundation for philology focused primarily on ancient texts, which were often handed down in the form of incomplete, flawed documents from sometimes very precarious sources. The problems of classical philology were, and are fundamentally different from those of a philology dealing with more recent literature or the field of music since 1600. This seems to me of considerable importance with regard to an assessment of the areas of epistemological interest, the problems, and ultimately the methods developed in the history of philology, as it is not only the question of the quality but also the quantity of the sources that is called into question. In many cases, there is a multitude of heterogeneous sources *in musicis* to be dealt with philologically, which, not least in terms of their sheer quantity, pose particular challenges for philology as a "Detailwissenschaft par excellence."[45]

43 See for example the brief description in Bodo Plachta, *Editionswissenschaft: Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte*, 2nd edition, Stuttgart: Reclam 2006, 27–45, and, with regard to questions of music philology, Maria Caraci Vela, *Musical Philology: Institutions, History, and Critical Approaches. I Historical and Methodological Foundations of Musical Philology*, Lucca: Edizioni ETS 2015, here especially Chapter II: "Historical Outline of Philology," 29–112.

44 For more comprehensive discussion of this matter, see Nikolaus Urbanek, "Was ist eine musikphilologische Frage?"

45 Klaus Hurlebusch, "Steckt für Quellen- und Editionsphilologen nur der liebe Gott im Detail? Über eine Detailwissenschaft par excellence und ihr kulturwissenschaftliches Reflexionspotential," *editio* 25 (2011), 1–31: 8.

Emendation – Divination – Conjecture

At the turn of the 19th century, the classical philologist Friedrich August Wolf spoke of two types of philological textual criticism: historical criticism and grammatical criticism. Historical criticism contains the rules "according to which one examines the authenticity, the age and the author," while grammatical criticism contains the principles "according to which one examines the correctness of the text, partly in detail, partly as a whole, and where possible restores it." The necessity of text-critical, emendatory, or conjectural intervention is obvious to the classical philologist: "All monuments of antiquity are damaged and spoiled by many accidents."[46] It is therefore a question of cleansing the text of all "corruptions" in order to present it as error-free and as complete as possible.

In his *Encyclopaedia and Methodology*, August Boeckh, who, as an influential professor of classical philology, held the introductory philological lecture at the universities of Heidelberg and Berlin from 1811 to 1867, invokes in reference to the necessary correction of errors a "divinatory power of the mind," which, in an interplay of criticism and hermeneutics, is capable of "healing" faulty and defective passages:

> But we have indeed such an oracle in the divinatory power of the mind. The critical artist [scil. the philologist, n.u.], completely imbued with the spirit of the writer, completely filled with his manner and purpose and equipped with the knowledge of the surrounding circumstances, produces what is true in an instant, he breaks through the barriers of the mind and knows what the author meant, even if the author himself is to blame for the incorrect expression.[47]

The influential classical philologist Karl Lachmann also proved to be an enthusiastic proponent of conjecture, stating as a methodological guideline that one should "look into the author's intellectual workshop and completely reproduce his original activity."[48] This ultimately implies the concept of an ideal text, which is revealed to the editor through a synopsis of all surviving textual sources. However, this ideal text is not necessarily tangible in the surviving textual evidence; rather, it is one that the editor must first create by contaminating the various textual sources. Thus, Lachmann demands in a review of an edition of the *Nibelungen Lied*:

46 Friedrich August Wolf, *Encyclopädie der Philologie*, cited in Kai Bremer and Uwe Wirth (eds.), *Texte zur modernen Philologie*, Stuttgart: reclam 2010, 75–87: 76–77, my translation ("Alle Denkmäler des Alterthums sind beschädigt und durch viele Zufälle verdorben.").

47 August Boeckh, *Encyclopädie und Methodologie*, Leipzig: Teubner 1886, 184, my translation ("Wir haben aber in der Tat ein solches Orakel in der divinatorischen Kraft des Geistes. Der kritische Künstler [der Philologe, n.u.], ganz durchdrungen von dem Geiste des Schriftstellers, ganz erfüllt von dessen Weise und Zweck und ausgerüstet mit der Kenntnis der umgebenden Verhältnisse, producirt in einem Augenblick das Wahre, er durchbricht die Schranken des Geistes und weiss, was der Autor gemeint hat, sogar wenn jener selbst schuld an dem unrichtigen Ausdruck ist.").

48 Karl Lachmann, "Zum Lessing," in: *Kleinere Schriften zur deutschen Philologie*, ed. by Karl Müllenhoff, Berlin: Reimer 1876, 548–576, my translation ("dem Verfasser in seine geistige Werkstatt schauen und ganz die ursprüngliche Thätigkeit desselben reproduzieren").

> We should feel obliged and want to represent from a sufficient number of good manuscripts an underlying text upon which all of these manuscripts are based, which must either be the original itself or come very close to it.[49]

It is interesting to note that Lachmann not only focuses on texts from antiquity and the Middle Ages, but also transfers his methodological approach to more recent literary texts, specifically to an edition of Lessing's works for which he was responsible.[50] This transfer is ultimately also of crucial importance to music philology, which in many respects follows in the footsteps of Lachmann – not least in its recourse to the stemmatic method.[51] Particular mention should be made of Otto Jahn, who – as a student of Lachmann and Boeckh, and trained in classical philology – played a significant role in the first major musical editions and was instrumental in establishing the scholarly standard of the Bach Complete Edition.[52]

Music Philology

In Germany, the "country of complete editions," as Reinhold Brinkmann once aptly remarked,[53] the theoretical foundation of musical philology essentially consists of a collection of the pragmatically motivated (editorial) principles of the national "Denkmäler" editions and complete editions of composers' works.[54] Music philology in the German-speaking academic world is therefore first and foremost committed to editorial practice in the context of critical musical editions[55] – to date, there has only been a rudimentary development of music philological theory that is independent of editorial questions and that also deals with the foundations of its discipline.[56]

---

49 Karl Lachmann, "Rezension zu 'Des Nibelungen Lied' [hg. von Friedrich Heinrich von der Hagen, Breslau ²1886]," in: *Kleinere Schriften zur deutschen Philologie*, ed. by Karl Müllenhoff, Berlin: Reimer 1876, 81–114: 82, my translation ("Wir sollen und wollen aus einer hinreichenden Menge von guten Handschriften einen allen diesen zum Grunde liegenden darstellen, der entweder der ursprüngliche selbst seyn oder ihm doch sehr nahe kommen muss.").

50 *G.E. Lessings sämmtliche Schriften*, ed. by Karl Lachmann, 13 vols., Berlin: Voß 1838–1840.

51 See Vela, *Musical Philology*, 40–48.

52 See ibid., 89, and Reinmar Emans and Sven Hiemke, "Editionen der Werke Johann Sebastian Bachs," in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, ed. by Reinmar Emans and Ulrich Krämer, Berlin: de Gruyter 2015, 227–260: 238–249.

53 Reinhold Brinkmann, "Dankesworte," in: *Ernst von Siemens Music Preis 2001: Reinhold Brinkmann*, Zug: Siemens Stiftung 2001, 54–71: 55.

54 See also Carl Dahlhaus, "Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien," in: *Gesammelte Schriften*, vol. 1, ed. by Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2000, 233–246. I would like to emphasize that national traditions differ significantly here; see Maria Caraci Vela, *La filologia musicale*, 2 vols., Lucca: Libreria Musicale Italiana 2005 and 2009, and Vela, *Musical Philology*. Authoritative and significant for the German-speaking world: Georg Feder, *Musikphilologie: Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt: WBG 1987, Georg von Dadelsen (ed.), *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, Kassel: Bärenreiter 1976, Bernhard R. Appel and Joachim Veit (eds.), *Editionsrichtlinien Musik*, Kassel: Bärenreiter 2000, and Reinmar Emans and Ulrich Krämer (eds.), *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, Berlin: de Gruyter 2015.

55 See Bernhard R. Appel and Reinmar Emans (eds.), *Musikphilologie: Grundlagen – Methoden – Praxis*, Laaber: Laaber-Verlag 2017. In this publication, which is described as a "compendium" that "offers a comprehensive insight into the current state of traditional music philology and […] can also serve as a basis for further discourse among experts" (cover text, my translation), it is primarily the editors of the major complete musical editions who have their say and essentially generalize author-related editorial problems.

56 This also means that theoretically sound groundwork still needs to be done: see in particular the efforts promoted by Bernhard Appel to create a 'glossary' of musical philology ("Philologie Glossar und digitaltechnische Begriffe" in the project *Beethovens Werkstatt. Genetic Text Criticism and Digital Music Edition*, https://beethovens-werk-

It is a striking fact that numerous complete musical editions, as the central endeavors of music philology, have continued for so long to be oriented towards the principles of Lachmann's method – often in a form that was codified by Paul Maas in the early 20th century,[57] when this very method had already fallen into crisis.[58] The guiding principle remains the notion of an ideal text, which is presented as the goal of editorial work, whereby it is argued that the exigencies of musical practice require decisions that favor a playable, unambiguous, and fixed text. The theoretically questionable consequence of this[59] is a form of editorial work that in principle considers the practice of contaminating sources and thus the creation of "ideal" mixed versions, into which information (readings) from sources other than the edited master manuscript are incorporated, as a possible *modus operandi*.[60]

Shifting Theoretical and Methodological Paradigms

Even if the history of German music philology, which primarily acts as editorial philology, seems to branch off here in theoretical and methodological terms, the general history of philology certainly does not end with the ideas of Karl Lachmann and Paul Maas. The further history of the discipline can be told *cum grano salis* as a history of criticism of Lachmann's method, which is also (but not only) due to the fact that the field of philology is increasingly shifting from texts from antiquity and the Middle Ages to those from modern times and the present, and the problems in this regard – in particular the situation of surviving sources – are becoming increasingly different.

Central paradigm shifts in the history of philology constitute a turning away from the practice of conjectural textual emendation, from the divinatory method, and from the contamination of different textual sources. In the course of its orientation towards the scientific method in the late 19th and especially in the 20th century, editorial philology successively abandoned more or less transparent editorial interventions. Friedrich Ritschl, the teacher of the Basel classical philologist Friedrich Nietzsche, offers a pithy motto that clearly identifies this paradigm shift: "Better to err methodically than to find the truth unmethodically – that is to say, by chance."[61] It is no longer the ideal text, but the text in its specific historical form that is becoming the increasing focus of interest in edition philology – philological practice is therefore increasingly concerned with the "ability to historicize."[62] As a result, every doubtful or deviating passage in a text is no longer regarded as an *error* to be eradicated. Instead, the idea of *variants* has become dominant, which are presented in sometimes highly complex variant

statt.de/glossar [30/06/2026]); and also the efforts to develop a theory of musical writing (see Carolin Ratzinger, Nikolaus Urbanek, and Sophie Zehetmayer [eds.], *Musik und Schrift: Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn: Fink 2020).

57 See the editor's preface with reference to the "Textkritik" by Paul Maas, in: *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, ed. by Georg von Dadelsen, Kassel: Bärenreiter 1976, 7–16.

58 Paul Maas, *Textkritik*, Leipzig: Teubner 1927.

59 See also Caraci Vela, *Musical Philology*, 42.

60 On the further problems of this assumption, see Urbanek, "Was ist eine musikphilologische Frage?," especially 156–157.

61 Friedrich Ritschl, "Zur Methode des philologischen Studiums," in: *Kleine philologische Schriften* (Opuscula Philologica, vol. 5: Vermischtes), Leipzig: Teubner 1879, 19–39: 26, my translation ("Lieber methodisch irren, als unmethodisch d.h. zufällig das Wahre finden").

62 See for example Hans Ulrich Gumbrecht, *Die Macht der Philologie*, Frankfurt/M: Suhrkamp 2003, 128. Of course, this notion can be found in numerous places in the history of philology.

apparatuses in order to illustrate the genesis and development of a text in its respective historical context. Against this background, a contamination of different sources is naturally forbidden as constituting a wholly ahistorical approach. To put it bluntly: the formerly crucial issue, the open "Gretchenfrage" of how to deal with textual error is no longer at the center of attention; indeed, it is no longer raised in this form at all, in favor of other questions. Practices of emendation, conjunctive textual criticism, and divinatory intervention thereby lose their relevance, while questions of the adequate presentation of textual variants become increasingly pressing.

New Approaches: Critique génétique – Musical Text Genetics

Against this background, new theoretical and methodological approaches have been developed in the field of philology in recent decades. *Critique génétique*,[63] a field of research that emerged in Paris in the 1960s and 1970s in relation to literary archives, has proven to be particularly productive for philological questions pertaining to music. Almuth Grésillon can be regarded as the central protagonist of this field of research, having repeatedly commented on questions of musical philology. In contrast to traditional editorial philology, *critique génétique* sees itself as a field of research in which the genesis of texts is examined on the basis of surviving traces or sources in order to gain a better understanding of writing processes. This has a number of theoretical and methodological consequences, which can be summarized as follows, after Grésillon:[64]

1. The fundamental philological research interest lies not in the constitution of a final, fixed text, but in an analysis of the writing process.
2. This is based on a fundamentally altered concept of text: the text is in principle to be thought of as open, flexible, "unfixed."[65]
3. While a teleological perspective is directly inherent in traditional philology, which is oriented towards a fixed text to be presented in a unique, unambiguous form, the idea of process-oriented *critique génétique* is to a certain extent "rhizomatic."[66]
4. Against this background, the material traces of writing itself are crucial sources for research in the context of *critique génétique*: workshop materials of all kinds, sources of various types, diverse writing materials, etc. In this respect, there is a close cooperation between archival and philological research.
5. With regard to the editorial presentation of writing processes in a broader sense, the field of *critique génétique* has from the very beginning been closely affiliated with digital hypertext editions in order to be able to present the diverse – "rhizomatic" – textual movements appropriately.

63 See in particular Almut Grésillon, *Literarische Handschriften: Introduction to the "critique génétique"*, translated from the French by Frauke Rother and Wolfgang Günther, Bern: Lang 1999. See also Almuth Grésillon, "Bemerkungen zur französischen 'édition génétique,'" in: *Textgenetische Edition*, ed. by Hans Zeller and Gunter Martens, Tübingen: Mohr 1998, 52–64, as well as Louis Hay, "'Den Text gibt es nicht.' Überlegungen zur critique génétique," in: *Texte zur Theorie des Textes*, ed. by Stephan Kammer and Roger Lüdeke, Stuttgart: Reclam 2005, 74–90.

64 See the concise account in Almuth Grésillon, "'Critique génétique': Gedanken zu ihrer Entstehung, Methode und Theorie," in: *Texte zur modernen Philologie*, ed. by Kai Bremer and Uwe Wirth, Stuttgart: reclam 2010, 288–307.

65 On this keyword see Joachim Bumke, "Der unfeste Text: Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik," in: *Texte zur modernen Philologie*, ed. by Kai Bremer and Uwe Wirth, Stuttgart: reclam 2010, 269–286.

66 On this recourse to Derrida (and especially to Deleuze/Guattari), see Grésillon, "'Critique génétique,'" 291.

Musical Text Genetics

These considerations of *critique génétique* now prove to be very appealing to musical philology. The interest evoked by the Parisian manuscript researchers in the processes of writing itself or, as Bernhard Appel puts it in a Kleist paraphrase, the interest in the "gradual production of musical thoughts while writing,"[67] also allows us to focus on the act of composing as a creative practice, namely as research into the compositional spirit that is conveyed, as it were, in concrete traces of writing. It is no longer about the divinatory insights of an ingenious editor into the ideal intellectual workshop of the composer, but rather about a visit to his real, materially mediated places of work.

With a view to Beethoven philology, Bernhard Appel has processed essential contributions from *critique génétique* and linked them with the tradition of musical sketch research, to which Almuth Grésillon had already referred.[68] The aim is to formulate a practice of "genetic textual criticism in the field of music," which Appel has outlined in several authoritative research contributions.[69] Against the theoretical background of *critique génétique*, the following aspects of genetic textual criticism can be identified as essential to our line of inquiry:

1. The fundamental research interest lies not in the product of writing, but in the analysis of the creative writing process itself. Thus, research in the field of musical text genetics is not aimed at the editorial production of a clearly fixed text, but at the representation of the genesis of the text.
2. Composing is thus understood as a practice (and not primarily in a *poietic* sense); accordingly, the analysis of acts of writing, work routines, and strategies of compositional problem-solving becomes the focus of attention.
3. Sketches and workshop materials are understood – in their respective historical form – as sources in their own right, and not as incomplete preliminary stages of a work's ideal text. The traditional, hierarchically defined relationships between different genres of text and source therefore also change.
4. The relationship between a work's text and its variant text also changes in terms of their respective philological evaluation. Variants are no longer errors or deviating readings of a text that is thought of as fixed and error-free, but rather independent textual stages that, at a certain point in the creative process, indicate a certain compositional possibility, a certain compositional path, a certain compositional decision.
5. With regard to the presentation of variants, there is a high level of affinity between such a research method and the possibilities and further developments in the field of digital editions.[70]

67 Bernhard R. Appel, "Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben," *Die Musikforschung* 56 (2003), 347–355.

68 Grésillon, "'Critique génétique,'" 307.

69 See also, for example, Bernhard R. Appel, "Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse," *Musiktheorie* 20 (2005), 112–122, and Bernhard R. Appel, "Zum Textstatus von Kompositions-Skizzen und -Entwürfen," in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1999, ed. by Günther Wagner, Stuttgart: Metzler 1999, 177–210.

70 This has led to the establishment of the pioneering research project *Beethovens Werkstatt: Genetische Textkritik und Digitale Musikedition*: http://beethovens-werkstatt.de (30/06/2026).

The Philology of Sound in Mahler

In summary, I would like to conclude by drawing attention to some of the problematic issues in the relationship between sound and philology, with a particular focus on Mahler. Theses issues are exemplified by some comparative remarks on the scores of the Fifth Symphony by Erwin Ratz (1964) and Reinhold Kubik (2002) in the context of the Critical Complete Edition, since some of these points become particularly pressing in concrete editorial work. How editors position themselves from a theoretical, methodological, historical, and aesthetic perspective is particularly significant for our discussion.

Ratz writes in the revision report of his 1964 edition, which is subtitled "first edition of the final score" ("Erstausgabe der endgültigen Fassung"):

Ebenso wie die IV. Symphonie unterzog Mahler auch die in den Jahren 1901 bis 1903 entstandene V. Symphonie wenige Jahre vor seinem Tode einer sehr sorgfältigen Revision, bei der er die Erfahrungen, die sich ihm bei der Aufführung seiner Werke ergaben, verwerten konnte, um so den höchsten Grad an Deutlichkeit und Ausgewogenheit in der Darstellung seiner musikalischen Ideen zu erzielen. Wie bereits in den bisher erschienenen Bänden der kritischen Gesamtausgabe wiederholt erwähnt wurde, zeugen die Retuschen Mahlers von einer außerordentlich hohen künstlerischen Intelligenz und gewähren beim näheren Studium wertvollste Einblicke in den künstlerischen Schaffensprozeß. War mit der Reinschrift der Partitur die Endgestalt des Werkes in seiner konstruktiven Idee erreicht, an der Mahler sich niemals zu einer Änderung bewogen fühlte, so ergaben sich ihm bei der klanglichen Realisierung immer wieder Möglichkeiten, seine Vorstellungen noch deutlicher zu gestalten. Gerade weil er ein Meister der modernen Orchesterbehandlung war, konnte er, getrieben von größter künstlerischer Gewissenhaftigkeit, überhaupt jene Retuschen vornehmen, die unmittelbar überzeugend sind, obwohl bereits das vorhergehende Stadium vollkommen schien. […]

Diese dritte und endgültige Fassung, die über 270 wesentliche Änderungen gegenüber der bisher bekannten 2. Fassung aufweist, wird hiermit zum ersten Mal der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und es ist zu hoffen, daß 50 Jahre nach dem Tode Gustav Mahlers endlich die Notwendigkeit empfunden wird, seine Werke in der Gestalt aufzuführen, die Mahler selber als die endgültige bezeichnet hat.[71]

Just like the Fourth Symphony a few years before his death, Mahler also subjected the Fifth Symphony, composed between 1901 and 1903, to a very careful revision in which he was able to utilize the experience he had gained from performing his works to achieve the highest degree of clarity and balance in the presentation of his musical ideas. As has already been mentioned repeatedly in the previous volumes of the Complete Critical Edition, Mahler's retouchings bear witness to an extraordinarily high level of artisticintelligence and, on closer study, provide valuable insights into the artistic creative process. While the final form of the work in its constructive idea was achieved with the fair copy of the score, which Mahler never felt moved to change, he repeatedly had the opportunity to shape his ideas even more clearly through the realization in sound. Precisely because he was a master of the handling of the modern orchestra, he was able, driven by the greatest artisticconscientiousness, to make those retouchings that are immediately convincing, even though the previous stage already seemed perfect. […]

This third and final version, which contains over 270 essential changes compared to the previously known second version, is herewith made available to the public for the first time and it is to be hoped that 50 years after Gustav Mahler's death, the necessity will finally be felt to perform his works in the form that Mahler himself described as final.

71 Erwin Ratz, "Revisionsbericht," in: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 5 in fünf Sätzen für großes Orchester: Erstausgabe der endgültigen Fassung* (KGA, vol. 5), ed. by Erwin Ratz, Frankfurt/M: C. F. Peters 1964, 1, my translation.

The editorial self-awareness of Schoenberg's pupil Ratz is clearly indebted to the tradition of the Viennese School; essential keywords that we already know from Schoenberg's Prague speech reappear here as editorial principles or lines of supporting argument. The guiding principle is the maxim of a "final score," construed as a "definitive" final version, for which the author's intention provides an essential justification.

The area of scholarly analysis and contextualization has grown immensely in Reinhold Kubik's edition compared to that of Erwin Ratz, with the incorporation of findings from the historiography of interpretation and research into performance practice playing a considerable role in the argumentation. A table of performances of the Fifth Symphony during Mahler's lifetime, as well as a table of surviving information on the duration of performances of the Fifth Symphony are included.[72] Source material is significantly more extensive than in Ratz's edition, and in order to clarify the interdependency of the sources, orchestral materials are also listed.[73]

Kubik writes in his editorial report:

Wie bereits aus den im Stemma der chronologischen Übersicht skizzierten Abhängigkeitsverhältnissen der Quellen untereinander hervorgeht, repräsentiert der Stimmensatz St2 Mahlers letzte Verfügung über die Gestalt seiner V. Symphonie. Es ist sicher, daß der Redaktionsstand von [GM-Dp] hinter demjenigen von St2 zurückgeblieben war, sonst wäre die New Yorker Revision überflüssig gewesen. Bedauerlicherweise fehlt jene Partitur, die von Mahler im Winter 1910/11 in New York zugleich mit St2 revidiert wurde. Zwar hätte Mahler mit Sicherheit weitere Revisionen durchgeführt, wenn er die Symphonie tatsächlich wieder aufgeführt hätte. […] "Fassung letzter Hand" scheint bei Mahler lediglich die "letzte erhaltene Revisionsstufe" zu bedeuten […] und kann keinesfalls den Rang der letztwilligen, sozusagen "perfekten" Redaktion als definitive Vollendung des gesamten Kompositionsprozesses beanspruchen. Dennoch ist die prinzipielle Entscheidung, die bereits Erwin Ratz für seine Ausgabe von 1964 getroffen hatte, diese letzte Revision der Edition zugrunde zu legen, ohne Alternative und gilt ungemindert ebenso für die vorliegende Kritische Neuausgabe. […]

Wenn trotz der ungeschmälerten Rolle von St2 als Hauptquelle auch Lesarten aus anderen Quellen (hauptsächlich aus Aut, St1 und W-Dp) Eingang in die vorliegende Edition gefunden haben, so war doch keineswegs eine "Mischfassung" beabsichtigt, in der wahllos alles Erhaltene zusammengetragen wurde. Nicht alle Lesarten aus allen Revisionen sind von Mahler beibehalten worden. Das wird schon aus dem nachfolgenden Verzeichnis der Lesarten

As can already be seen from the interdependency of the sources outlined in the stemma of the chronological overview, the orchestral part set St2 represents Mahler's final disposition of the shape of his Fifth Symphony. It is certain that the editorial status of [GM-Dp] lagged behind that of St2, otherwise the New York revision would have been superfluous. Unfortunately, the score that Mahler revised in New York in the winter of 1910/11 at the same time as St2 is missing. Mahler would certainly have carried out further revisions if he had actually performed the symphony again. […] For Mahler, the "final version" seems to mean merely the "last surviving stage of revision" […] and can by no means claim the status of the final, so to speak "perfect" editing as the definitive completion of the entire compositional process. Nevertheless, Erwin Ratz's decision in principle to base his 1964 edition on this final revision is without alternative and applies equally to the Critical New Edition. […]

If, despite the undiminished role of St2 as the main source, readings from other sources (mainly from Aut, St1 and W-Dp) have also found their way into the present edition, it was by no means intended to produce a "mixed version" in which everything that has survived has been indiscriminately brought together. Mahler did not retain all the readings from all the revisions. This becomes clear

72 Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 5 in fünf Sätzen für großes Orchester: Kritische Neuausgabe* (KGA, vol. 5), ed. by Reinhold Kubik, Frankfurt/M: C. F. Peters 2002, XII–XIII.

73 Reinhold Kubik, "Kritischer Bericht," in: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 5 in fünf Sätzen für großes Orchester: Kritische Neuausgabe* (KGA, vol. 5), ed. by Reinhold Kubik, Frankfurt/M: C. F. Peters 2002, 334–384: 334–335.

aus St1, die nicht in St2 eingegangen sind, deutlich; nicht zu reden von den Partituren aus Amsterdam und Triest, die konkrete Aufführungssituationen spiegeln, deren Lesarten nicht zur Gänze oder überhaupt nicht von Mahler in spätere Redaktionen übernommen wurden.[74]

from the following list of readings from St1 that were not included in St2; not to mention the scores from Amsterdam and Trieste, which reflect specific performance situations whose readings were not adopted in their entirety or at all by Mahler in later revisions.

The comparison of the two editions gives rise to numerous further questions that are relevant to the dynamic relationship between philology and sound. Firstly, the status of the text presented is of considerable interest. Ratz and Kubik both proceed from the idea of a definitive form of the work intended by Mahler, or a quasi-authorized final version. Against the background of Mahler's creative process in general and the specific situation of the repeatedly revised Fifth Symphony in particular, this assumption raises a point of contention. In view of the fact that further revisions may have been expected at any stage during Mahler's lifetime, owing to the highly volatile situation surrounding a desired sounding result in performance, should not the orientation towards a "final version," particularly in Mahler's case, be seriously called into question? Apart from the fact that the source situation sometimes makes it difficult to determine what actually should be considered the source of a "definitive final version," the question remains as to whether the orientation towards such a "final version" as an editorial guideline should remain unchallenged. Such an orientation has always stood on a rather weak rational foundation, since in practice it sometimes forces the editor to set a merely assumed authorial intention relating to the (lack of) evidence of the sources. Like Lachmann, one risks peering into the "intellectual workshop" of a creative mind instead of consulting Mahler's actual workshop, which exists in material form in the surviving sources.

Against the background of the inclusion of annotated parts as primary source material and conducting scores as further relevant sources, the question also arises as to how this can be justified philologically. The list of sources referred to during the editorial process for Kubik's and Ratz's editions of the Fifth Symphony,[75] and the extensive, though somewhat confusing work of Sander Wilkens[76] (now outdated by the research of Kubik), clearly show the heterogeneity of the source situation: autograph scores; printed study and conducting scores with entries in the hand of Mahler; and others (e.g. Willem Mengelberg and Bruno Walter) relating to specific performances; annotated proofs and correction documents; arranged and revised orchestral material. In addition, the inclusion of revision processes is in many respects dependent on further information, ranging from biographical information from ego-documents, to questions of room acoustics and organological issues.[77] If, in the context of Mahler's creative working process, fundamental revision processes are of particular relevance to sound, and are taken into account in the editorial work, the philological evaluation of the sources to be consulted may be anything but trivial.

74 Kubik, "Kritischer Bericht," 352–353, my translation.

75 See ibid., 334–335 and Ratz, "Revisionsbericht."

76 Sander Wilkens, *Gustav Mahler's Fifth Symphony: Sources and the Instrumentation Process*, Frankfurt/M: C. F. Peters 1989.

77 See, for example, the chapters by Klaus Aringer and Jack Adler-McKean in the present volume.

Furthermore, it is evident from various sources that a single sonic idea (such as the elucidation of a melodic line) can evoke a multitude of small interventions in the musical text. The micrological view of the philologist, in all her love of detail, is severely challenged by the sheer number of resulting modifications in the text. Under these conditions, the question of an adequate presentation of philological analysis, evidence, and results also becomes increasingly pressing. In view of the above-mentioned considerations of *critique génétique* and genetic textual criticism, hope can be found in the possibilities offered by digital technology. This would also open up new possibilities for musical practice, enabling performers to engage more accurately with the highly volatile source material on a philologically sound basis, reflecting the flexible performance practices of Mahler's time and beyond.

Comparison of the editions clearly shows that musical philology's scholarly interest has gradually shifted. The inclusion of specific author-related practices relating to the creative working process[78] is becoming increasingly important in the context of editorial research for complete editions – a shift that may force musical philology of Mahler's revision processes to leave the comfort zone of purely textual scholarship. An elaborated "philology of sound" in Mahler could thus make a considerable contribution to explaining the intrinsic correlation between work, performance, and text in greater detail.

The seemingly unproblematic link between sound and philology turns out to be rather fragile on closer inspection. For a long time, aspects of sound were regarded as "secondary parameters." As a result, tools for their analysis were not developed to the same degree as those for text-related aspects. It is precisely this confrontation between music as text and music as sound, in which the critique of a musicological "forgetfulness of sound" has a precarious starting point in the history of the discipline. This chapter is concerned with a step-by-step mapping of the intersection between "sound" and "philology." After briefly surveying discussions of sonic phenomena in the history of the reception of Mahler's work, it argues for the formulation of an integral concept of musical sound that includes aspects of materiality, mediality, and performativity. Against the background of a historical and systematic positioning of philology as a scientifically founded and oriented discipline, some virulent fundamental questions of musical philology, encompassing author-related editorial philology and philological research into creative musical processes, are worked out. This is further elaborated with regard to specific issues raised by philological approaches to the sound world(s) of Mahler's symphonic works.

Schlagworte/Keywords: critique genetique, Klang, Mahler's symphonies, Mahlers Symphonik, Philologie, philology, sound, text-genetic criticism, textgenetische Kritik

78 For a summary of Mahler's creative process, see Peter Andraschke, "Mahlers Schaffensprozess," in: MH, 127–138, with further references in particular to publications by Peter Andraschke, Reinhold Kubik, Stephen E. Hefling, Sander Wilkens, and James L. Zychowicz. Essential with regard to the situation of the Fifth Symphony: Anna Ficarella, *Non guardare nei miei Lieder! Mahler Compositore Orchestratore Interprete*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2020. Studies beyond Mahler include Nicolas Donin (ed.), *The Oxford Handbook of the Creative Process in Music*, New York: Oxford University Press 2018, and William Kinderman, *The Creative Process in Music from Mozart to Kurtág*, Urbana: University of Illinois Press 2012.

Nikolaus Urbanek is Professor for Musicology and Dean of Research Studies at the University of Music and Performing Arts Vienna. He earned his doctorate in 2008 with a music-philosophical thesis on Adorno's Beethoven fragments at the University of Vienna. His main research areas of research include the philosophy of music, music historiography, and theory of musical writing. Current book publications: *Arnold Schönberg und Luigi Nono. Leseszenen*, ed. by Stefan Jena, Matteo Nanni, and Nikolaus Urbanek, München: edition text + kritik 2026 (forthcoming); *Lesen und Schreiben* (special issue: *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft*), ed. by Federico Celestini and Nikolaus Urbanek, Lilienthal: Laaber 2025; *Xenakis – Back To The Roots. Philological Approaches to Electroacoustic Music*, ed. by Reinhold Friedl, Thomas Grill, Nikolaus Urbanek, and Michelle Ziegler, Bielefeld/Wien: mdwPress 2025; *Worte ohne Lieder. Sprachästhetik und musikalisches Schreiben bei Adorno*, ed. by Wolfgang Fuhrmann, Gabriele Geml, Han-Gyeol Lie, and Nikolaus Urbanek, München: edition text + kritik 2024.
https://orcid.org/0000-0002-2720-544X | urbanek@mdw.ac.at

Urbanek, Nikolaus. 2026. "The Philology of Sound." In *Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception*, edited by Tobias Janz and Christian Utz, 205–224. Vienna: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_12

Sound in Mahler's Workshop
An Attempt at Genetic Textual Criticism of the Fifth Symphony

Anna Ficarella

Musicological research on Mahler has always been interested in the phenomenon of sound (often defined in terms of "tone"), from Theodor W. Adorno's famous categories of "breakthrough", "suspension", and "fulfilment" to the studies of Hermann Danuser, Robert G. Hopkins, Jürgen Maehder, and other more recent perspectives.[1] With regard to the structural role of orchestral technique and sound design, Maehder's pioneering work on the aesthetics of orchestral sound among Austro-German *fin-de-siècle* composers opened up a renewed line of inquiry in sound research into the complex relationship between music theory and orchestration theory.[2] Yet, so-called "sound forgetfulness" (*Klangvergessenheit*)[3] still seems to characterize philological studies of Mahler's compositional process, although it is well known how important "sound" was to Mahler at every stage of his compositional work, as demonstrated by the extensive revisions the composer made to the orchestration of his symphonies long after their first performance. Philological research on this advanced stage of the compositional process, in which Mahler fine-tuned the organization of sound, still lacks an established theoretical status. More generally, as Bernd Sponheuer and Wolfram Steinbeck noted in 2010, research into Mahler's sources and creative process has never been properly established, as has long been the case with other composers, from Bach and Mozart, to Beethoven, Schumann and Brahms.[4]

Even if we take into account the general theoretical deficiency of musicology in philological matters,[5] the gap in Mahler research is substantial, despite the considerable progress that has

1 On the relationship between form and sound, see the pioneering work of Robert G. Hopkins, *Closure and Mahler's Music: The Role of Secondary Parameters*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1990, and Robert G. Hopkins, "Form in the First Movement of the Fifth Symphony," in: PGM, 237–252. On Mahler's instrumental thought, see, among others, Jürgen Maehder, "Orchesterbehandlung und Klangfarbendisposition im Spätwerk Gustav Mahlers: *Das Lied von der Erde*," *Archiv für Musikwissenschaft* 70 (2013), no. 1, 31–65. For further references and perspectives, see Anna Ficarella, *Non guardare nei miei Lieder! Mahler compositore orchestratore interprete*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2020, 12–18.

2 Maehder, "Orchesterbehandlung und Klangfarbendisposition," 31–35. A well-known critique highlighting the absence of a theory of orchestration was formulated in Carl Dahlhaus, "Zur Theorie der Instrumentation," *Die Musikforschung* 38 (1985), no. 3, 161–169. More recently, Tobias Janz's studies of Wagner's sound dramaturgy have become a reference point for hermeneutically oriented sound research: Tobias Janz, *Klangdramaturgie: Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners "Ring des Nibelungen"* (Wagner in der Diskussion, vol. 2), Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

3 Nikolaus Urbanek, "Spur des Klangs: Eine posthermeneutische Skizze zum Eigensinn der Musik (nicht nur) in der Wiener Schule," in: *Organized Sound: Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* (musik. theorien der gegenwart, vol. 6), ed. by Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2013, 113–136: 116–118, https://doi.org/10.25366/2023.87.

4 Bernd Sponheuer and Wolfram Steinbeck, "Vorwort," in: MH, IX–X: IX.

5 Nicolas Donin, Almuth Grésillon, and Jean-Louis Lebrave, "Introduction: La génétique musicale en perspective," in: *Genèses musicales*, ed. by Nicolas Donin, Almuth Grésillon, and Jean-Louis Lebrave, Paris: PUPS 2015, 7–17. See also Nikolaus Urbanek, "Was ist eine musikphilologische Frage?," in: *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, ed. by Michele Calella and Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler 2013, 147–183, and Thomas More Whelan, *Towards a History and Theory of Sketch Studies*, Dissertation, Brandeis University 1990.

been made in the philological study of his compositional process over the last 50 years. Thanks to the studies of Peter Andraschke, Hermann Danuser, Stephen E. Hefling, Colin Matthews, Anna Stoll Knecht, and James L. Zychowicz, to name but a few, important steps have been taken.[6] These studies have been conducted according to a criterion that can be described as "work-oriented," i.e., an approach that combines the study (usually) of the earlier stages of the creative process with the analysis of a finished, "stable" work-text.

A focus on textual dynamics, as envisaged by the methods of genetic textual criticism,[7] would, however, be desirable in the study of Mahler's compositional process. This would be particularly useful for investigating the structural role of orchestral treatment, ranging, for example, from the delicate stage of *particell* sketches and drafts, in which there are some early orchestration cues, to the later stages of revisions, in which a relatively stable text is again subjected to major changes in sound design. Particularly in Mahler's later revision phases, the genetic method could be helpful in analyzing textual movements (*Textbewegungen*) and "variant formation" (*Variantenbildung*)[8] in terms of the structural role of sound design (*Klanggestaltung*). The aim of this chapter is therefore to reconstruct, on the basis of an exemplary case, the later revision phase of Mahler's compositional process, which has traditionally been neglected in Mahler research. In particular, the philological history of a segment of the first movement of the Fifth Symphony, within the so-called "Trio II"[9] (mm. 344–365) will be reconstructed,

6 Peter Andraschke, *Gustav Mahlers IX. Symphonie: Kompositionsprozess und Analyse* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, vol. 14), Wiesbaden: Steiner 1976, Stephen E. Hefling, *The Making of Mahler's "Todtenfeier': A Documentary and Analytical Study*, Dissertation, Yale University 1985, Colin Matthews, *Mahler at Work: Aspects of the Creative Process*, New York: Garland 1989, Hermann Danuser, *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber: Laaber 1991, Stephen E. Hefling, "'Ihm in die Lieder zu blicken': Mahler's Seventh Symphony Sketchbook," in: *Mahler Studies*, ed. by Stephen E. Hefling, Cambridge: Cambridge University Press 1997, 169–216, James L. Zychowicz, *Mahler's Fourth Symphony*, New York: Oxford University Press 2002, James L. Zychowicz, "'They Only Give Rise to Misunderstandings': Mahler's Sketches in Context," in: *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*, ed. by William Kinderman and Joseph E. Jones, Rochester: University of Rochester Press 2009, 151–169, and Anna Stoll Knecht, *Mahler's Seventh Symphony*, New York: Oxford University Press 2019.

7 The term "genetic textual criticism" refers to various philological approaches that developed independently: first, in the study of the literary text from the 1940s onwards in Italy with the "variantistica d'autore" and "author philology" (introduced by Gianfranco Contini and Dante Isella, see Maria Caraci Vela, *Musical Philology: Institutions, History, and Critical Approaches*, vol. 1: *Historical and Methodological Fundaments of Musical Philology*, Pisa: Edizioni ETS 2015, 55–61); and from the 1960s onwards in France with the *critique génétique*, later developed by Almuth Grésillon. In Germany, genetic textual criticism was applied to musicology from the 1970s onwards, building on the German tradition of *Skizzenforschung*. Bernhard R. Appel adopted methods and concepts from the *critique génétique*: Bernhard R. Appel, "Music as Composed Text: Reflections on the Content and Method of the *critique génétique* of Musical Works," in: *Genèses musicales*, ed. by Nicolas Donin, Almuth Grésillon, and Jean-Louis Lebrave, Paris: PUPS 2015, 35–44). See also Stefanie Acquavella-Rauch and Birger Petersen, "Skizzenforschung für die Musik des langen 19. Jahrhunderts: Überlegungen zu neuen Ansätzen," in: *Neue Ansätze zur Skizzenforschung für die Musik des langen 19. Jahrhunderts*, ed. by Stefanie Acquavella-Rauch and Birger Petersen, Berlin: Lang 2020, 7–15: 7–8. One of the most important contributions to the study of the compositional process according to the method of *critique génétique* is the *Beethovens Werkstatt* project, a digital project led by Bernhard R. Appel and Joachim Veit, in which philological questions are closely linked to their digital codification, giving rise to a new epistemological model. In this chapter I refer to several concepts developed (in German) in the glossary of the *Beethovens Werkstatt* (https://beethovens-werkstatt.de/glossar, 30/06/2026).

8 On the concept of variant in the context of the so-called *Textdynamik* (text dynamics), see Bernhard R. Appel, "Textdifferenzen," in: *Musikphilologie: Grundlagen – Methoden – Praxis*, ed. by Bernhard R. Appel and Reinmar Emans, Laaber: Laaber 2017, 162–175: 164–170. See the term "Variante" in the glossary of the *Beethovens Werkstatt* project https://beethovens-werkstatt.de/glossary/variante (30/06/2026).

9 The term "Trio II" has traditionally been used in the analysis of the form of the first movement by many scholars, including Donald Mitchell, who ascribes the term to the section of the first movement between measures 323 and 368 (Donald Mitchell, "Eternity or Nothingness: Mahler's Fifth Symphony," in: MC, 236–325: 270–273).

illuminating Mahler's search for a chamber music tone through the analysis of orchestration variants.

Sound as Object of Philological Analysis

In genetic textual criticism, the movements of the text, its gradual emergence and instability become the main object of research, without questioning the crucial importance of the analysis of the finished work. The approach of genetic textual criticism is far removed from the philological tradition of Mahler critical editions: in these editions the critical commentaries do not necessarily include a detailed description of all available sources, thus dispensing with genetic consideration of the entire compositional process.

In this context, a number of issues needs to be addressed:

1. It is necessary to clarify the concept of "sound" and to find appropriate categories for analyzing the revision process. It must be borne in mind that the philological approach is micrological, but that the detail cannot be separated from the overall context in which it is embedded.
2. Philological terms such as "primary" and "secondary text", or "notation"[10] should be reconsidered in relation to the structuring role of instrumentation and sound dimensions.
3. From a text-genetic point of view, the function of the various workshop documents in the creative process should be clarified, especially in the case of later revisions.

In constructing a terminology for analyzing the structural role of instrumentation and sonic dimensions, inspiration can be found in the vocabulary of composers, theorists, and musicologists of the first and second half of the 20th century. Sometimes these figures use general (ideal-typical) categories, sometimes they speak directly of specific compositional techniques resulting from the treatment of orchestral timbres, and sometimes they mix both levels of analysis. In my text-genetic analyses of revision processes of instrumentation and sound dimensions, I will refer to concepts by Egon Wellesz, Helmut Lachenmann, and Peter Jost, adapting them where appropriate.

In his 1928 theory of instrumentation, Wellesz analyses Mahler's "retouching" of his own symphonies using Schoenbergian metaphors relating to the analysis of "context" and formal structure. On the basis of an ideal-typical concept of "overall sound" (*Gesamtklang*), understood as a general sound architecture (which can be "monumental" or "chamber-music-like"), he describes Mahler's revisions of the Fourth Symphony and analyzes the beginning of the Ninth Symphony in terms of thinning out ("Verdünnung"), lightening ("Aufhellung"), and loosening up ("Auflockerung") of the overall sound.[11] These procedures eliminate the densities

10 For a definition of "primary" and "secondary notation," see the glossary of the *Beethovens Werkstatt* project: https://beethovens-werkstatt.de/glossary/primaere-und-sekundaere-notation (30/06/2026). See also notes 15 and 44.

11 Egon Wellesz, *Die neue Instrumentation*, 2 vols., Berlin: Hesse 1928, 1929 (in particular vol. 2, 9–35). On Wellesz's terminology, see Anna Ficarella, "Il trattato *Die neue Instrumentation* di Egon Wellesz (1928–29)," in: *Il Discorso musicale: La musica e i suoi generi testuali nella storia*, ed. by Francesco Finocchiaro, Paolo Gozza, and Stefano Lombardi Vallauri, Turin: Accademia University Press 2023, 179–190.

("Verdichtungen") and thickenings ("Verdickungen") that obscure the texture ("Satz"). Wellesz also speaks of techniques such as sound isolation ("Klangisolierung" – later termed "Spaltklang" in most orchestration treatises) as opposed to blended sound ("Mischklang"). In general, the relationship between structure and sound is implicit in his analyses. In relation to Mahler's orchestral sound, Jost uses terms such as sound density ("Klangdichte"), use of instruments in extreme registers ("Lagentechnik"), orchestration based on the fusion of timbres ("Mischklangtechnik"), line colouring ("Linienfärbung"), and cutting technique ("Schnitt-Technik").[12] The concept of structural sound ("Strukturklang"), introduced by Lachenmann in 1966,[13] is particularly useful as an overarching category within instrumentation theory. Structural sound designates a type of sound in which numerous details and individual sonic elements are perceptible; rather than fully coinciding with the overall sonic character, they "interact with it"[14] and shape its internal structure.

As a general category, not strictly tied to contemporary music and also applicable to earlier historical contexts, structural sound can be defined in several ways. Within a polyphonic context, its dynamic and transformative features operate at a deep level, subtly reshaping the texture through minimal details and altering the relationship between foreground and background sonic elements. It is precisely because of the detail and the individuality of structural sounds that the micrological approach of genetic textual criticism is important, since it allows us to look closely at such details, whose history can also be reconstructed microchronologically. The well-known theoretical and terminological gaps in the analysis of the sound component are also reflected in the philological definitions of these elements in the work text. Traditionally, studies of the creative process of composers such as Beethoven or Schumann have defined instrumentation and sonic dimensions as a "secondary text" (or "secondary notation"[15]): the importance of the sound factor has been relegated to the background. In the context of describing the working methods of composers up to the early 20th century, however, the distinction between primary and secondary textual levels should be considered as merely logical, without implying any subordination on the aesthetic level.

12 Peter Jost, *Instrumentation: Geschichte und Wandel des Orchesterklanges*, Kassel: Bärenreiter 2004, 28–34, Peter Jost "Mahlers Orchesterklang," in: MH, 114–126. The term "Schnitt-Technik" is taken up by Sander Wilkens, as the author himself testifies. Jost devotes considerable space to the latter two typologies ("Linienfärbung," "Schnitt-Technik"), using the Fourth and Ninth Symphonies as examples.

13 See also the use of this concept in the chapter by Dimitrios Katharopoulos in the present volume.

14 Helmut Lachenmann, "Klangtypen der Neuen Musik," in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, ed. by Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, 1–20: 17–20. The general concept of "sound structure" and its various manifestations in contemporary music are the focus of Robert Erickson, *Sound Structure in Music*, Berkeley: University of California Press 1975.

15 The notion of "secondary text" derives from drama theory, where "Nebentext" refers to the performative and paratextual dimensions of the primary text; see Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge: Cambridge University Press 1988, 11–16. Applied to musical notation, the term refers to expressive markings, articulation, instrumentation, and other performative layers traditionally considered subordinate to structural parameters. On the compositional significance of such markings in Beethoven sources, see Nicholas Kitchen, "Meaningful Details: Expressive Markings in Beethoven Manuscripts, with a Focus on Opus 127," in: *The New Beethoven: Evolution, Analysis, Interpretation*, ed. by Jeremy Yudkin, Rochester, NY: University of Rochester Press, 2020, 274–331. See also the related concept of "secondary notation" in the glossary of the *Beethovens Werkstatt* project (https://beethovens-werkstatt.de/glossary/primaere-und-sekundaere-notation, 30/6/2026), where the notational *habitus* of Beethoven, Schumann, and other composers is discussed in terms of "primary" and "secondary" layers of notation. See also note 44.

As we begin to enter Mahler's workshop, let us not fail to mention the question of the functions of the various documents in the compositional process, particularly in the phase of orchestral revision.[16] There is a certain lack of clarity in the tradition of Mahlerian philology concerning the functions of different kind of documents in Mahler's workshop. In this respect, the taxonomy proposed by Zychowicz should be mentioned.[17]

Zychowicz divides the creative process into three main stages: initial ideas, sketches and drafts, finished work. In doing so, he is obviously following the model proposed by Edward R. Reilly in 1977.[18] From the point of view of genetic philology, however, it would be helpful to distinguish more clearly between the level of the physical document (the source) and that of the (dynamic) text. This also helps to avoid the impression that the creative process is linear and teleological. As for the late phase of the creative process, Zychowicz's taxonomy uses the term "later revisions" to indicate both the physical medium and the function of the document, as well as the activity carried out by the composer. The term "revisions" is used indiscriminately: it oscillates between different levels, from "fair copy" to "annotated scores/proofs," where the term "corrections" is also used. From a text-genetic point of view, flattening the terminology ("revisions") could lead to ambiguity.[19] In addition, the terms "annotated scores" and "annotated proofs" may also be vague and not explicitly associated with the compositional process, since "annotated scores" seem to be more related to a conductor's rehearsal activity, whereas "annotated proofs" could be mere galley proofs. In the case of revisions made after the publication of a work, printed scores become "working documents" in which the text is subjected to change and thus becomes unstable and exhibits variants. From a genetic point of view, one can speak of a polyfunctionality and interrelatedness of documents. Even if Mahler's compositional method in the early creative phases – akin to a "patchwork," [20] in which the text is highly unstable and dynamic – is not directly comparable to his procedure in the later phases, one can still detect a tendency toward shaping and reshaping in the later stages, which does not necessarily represent a linear refinement or a "guaranteed" improvement, but rather an impulse to experiment.

16 See Jens Dufner, "Werkmanuskripte," in: *Musikphilologie: Grundlagen – Methoden – Praxis*, ed. by Bernhard R. Appel and Reinmar Emans, Laaber: Laaber 2017, 64–69.

17 Zychowicz, *Mahler's Fourth Symphony*, 1–5 and Zychowicz, "'They Only Give Rise to Misunderstandings,'" 154–156.

18 Edward R. Reilly, "An Inventory of Musical Sources," *News about Mahler Research* no. 2 (1977), 3–15: 3–4. Comments on terminological problems can be found in a recent Master's thesis by Lorenzo Giustozzi, *Edizione e studio genetico dell'abbozzo in partitura della Quarta sinfonia (terzo movimento) di Gustav Mahler*, MA thesis, Università di Pavia 2024, 8–21. The greatest difficulties in philological studies generally concern the classification of the first phases of work up to the writing of the fair copy of the autograph score. On the other hand, the terminology for classifying everything that happens after this phase is quite stable. On the lack of consistency in philological terminology in Mahler studies, see Andreas Münzmay, Elisa Novara, and Federica Rovelli, "Abschlussbericht: Auf dem Weg zu einer vergleichenden Erforschung kompositorischer Schaffensprozesse: Gemeinsame Terminologie und (digitale) philologische Modelle," July 2024, https://doi.org/10.5281/zenodo.13946152.

19 I would like to stress that the pioneering work of Reilly and the later work of Zychowicz and others is very commendable. However, a taxonomy always runs the risk of confusion if there is no explicit theoretical framework.

20 The term "patchwork" is used by Steven D. Coburn, *Mahler's Tenth Symphony: Form and Genesis*, PhD Dissertation, New York University 2002, 23–24.

It should be made clear that the concept of revision is sometimes used very broadly to define any process of re-reading or reconsideration by the author. In examining the characteristics of Mahler's stages of orchestration revision, it is more useful to refer to models provided by genetic textual criticism and to establish a global view of text movements (variants) over time in the compositional process. Here the concept of revision is understood in a more precise and restricted way, distinguishing the "revision variant" from the "ad hoc variant" in the creative process. In revision, so understood, there is no spontaneity of invention,[21] since the composer works on a more or less stable textual basis, with a mental attitude of critical distance. The process of revision should normally lead to a succession of variants until a final one is considered valid. And it is precisely this final stage that Mahler does not seem to reach. The case of the Fifth Symphony is particularly notorious for the constant revisions of the orchestration, which remained a challenge for Mahler to the end of his life. This has created a laborious task for critical editions. As far as changes to the instrumentation and sonic dimensions are concerned, Mahler usually begins to work at the orchestral treatment in the delicate transition from sketches in the form of a short score (*Particell*, which Mahler called "Knochengerüste,"[22] a "skeleton") to orchestral drafts (*Partiturentwurf*). In the case of the first movement of Fifth Symphony, the work on the instrumentation and the sonic dimensions can only be traced from the autograph fair copy of the score, as particell sketches[23] and orchestral drafts have not survived. On the other hand, the material concerning the revisions made by Mahler after rehearsals and performances is very rich, even if not complete. It is based on already printed material into which Mahler introduced his autograph changes or in which authorized entries by his trusted copyists can be found. However, there is also unavailable material, such as Mahler's so-called "Referenzpartitur", or the orchestral material of the premiere, which forms part of the "black box" of each workshop.

In letters to other conductors or to the publisher, Mahler calls these revisions "modifications," "drastic changes," or "reworkings."[24] Here the composer's writing process is conditioned by the habitus of the conductor: revisions are the result of rehearsals and performances. Following this impulse, Mahler continued to adjust the orchestration and sonic dimensions of his scores in a seemingly never-ending process, accompanied by a constant plea to his fellow

21 A systematic description of the textual operations carried out by the author in the creative process, according to the most recent orientations of genetic criticism, can be found in the already mentioned online glossary of the *Beethovens Werkstatt* project, in which the various forms of text movement, the variants and the concept of "revision" are defined. On the concept of revision variants and their difference from "ad hoc" variants (where the author as "scribendi calamo" is spontaneous), see Federica Rovelli, "Revisionsprozesse in Beethovens Niederschriften der achten Symphonie op. 93," *Editio* 31 (2017), 90–116: 90–91.

22 NBL-1, 41–42.

23 Sketches in the form of a particell do indeed survive for the Scherzo of the Fifth Symphony (see *Mahler online* https://www.mahler-online.at/GMW_044.html#quellen, 30/6/2026)

24 There are many letters from Mahler to his conductor colleagues in which the composer shows concern for the difficulties in performing his works, see, e.g., the letter to Felix Weingartner about the first performance of the Fourth Symphony: "Darf ich mir ganz offen eine Frage erlauben, die ich mir ganz sans gêne zu beantworten bitte? – Hätten Sie etwas dagegen, wenn ich bei der Erstaufführung in München selbst den Taktstock führen würde? Ich bin nicht gewöhnt, von hinten zu übersehen und gar schlagfertig zu ändern. Bisher konnte ich meine Partituren immer mit dem eigenen Orchester einmal durchspielen – und das gab mir dann die Sicherheit. Beinahe immer mußte ich einschneidende Änderungen machen." Gustav Mahler to Felix Weingartner, undated [Vienna, August/September 1901], (GMB-K, 272).

conductors for the correct performance of his works. The fact that these changes take place in the context of the *mise en œuvre* of a symphonic work is interesting not only from the point of view of genetic criticism and the editorial and scholarly choices to be made in critical editions of Mahler's work. Indeed, the textual operations that Mahler carried out during the revision phase of the score offer a privileged perspective on the dialectic between composition and performance in Mahler's creative process. What are we considering at the textual level of this revision process? Apart from simple corrections of errors or textual clarifications (which one can call redactions), what is interesting in Mahler's revisioning are the modifications of parts of the text that lead to the formation of variants *sub specie* of the sound design generated by compositional thinking.

From a purely scriptural point of view, variants are described in genetic philology as over-writings ("Überschreibungen").[25] In fact, as Appel argues, the material operations performed on the text in the act of writing are simple and define variants from a formal point of view in terms of deletion (*Tilgung*), replacement (*Ersetzung*), insertion (*Einfügung*), and rearrangement (*Umstellung*). In the case of revision variants, as already mentioned, the composer intervenes *a posteriori* from a critical distance. In Mahler's case this critical distance is the result of rehearsals and concerts, and the revision process takes place mainly at the desk in red ink, although there are also some entries in blue-colored pencil, which probably originate from work during rehearsals. The stable layer of variants is always red. As revision variants affecting sonic dimensions (orchestration and expressive clues), they generate a proliferation of textual operations that remain formally constant (deletion, replacement, insertion, rearrangement). However, they must also translate, in real orchestral contexts, the many different clues given to instrumentalists so as to modify the sonic arrangement. To fix in the score the changes that would probably correspond to a few interventions in a real orchestral space requires a number of "micrological" interventions on the text, giving rise to a series of chain adjustments at both synchronic and diachronic levels. It is therefore appropriate for orchestration variants to make use of a general category: the so-called coherence variant (*Kohärenz-Variante*[26]), which includes most of the interrelated interventions on the text that translate new sound arrangements into notation. However, the purpose of a coherence variant in Mahler's revision process is linked to an unresolved compositional problem that emerges fully only at the moment of performance. For this reason, in such cases, compositional and performative attitudes seem almost to coincide: the revision constitutes a compositional act rather than a mere orchestration adjustment. I will attempt to demonstrate this twofold strategy in the orchestration variant of the Trio II segment between measures 345–365, a strategy that must be related to a later variant in the segment between measures 337–344.

25 See Richard Sänger, "Variante," Version 2.1.2, *Beethovens Werkstatt*, Glossar, https://beethovens-werkstatt.de/glossary/variante (30/06/2026).

26 See Bernhard R. Appel and Federica Rovelli, "Kohärenz," Version 1.0.1, *Beethovens Werkstatt*, Glossar, https://beethovens-werkstatt.de/glossary/kohaerenz (30/06/2026). For a discussion of the different phenomena of coherence in a variant formation, see also Elisa Novara, "Codificare Beethoven: sull'utilizzo di MEI nelle edizioni genetiche born digital," *Il Saggiatore musicale* 28 (2021), no. 2, 245–270: 266–268. For my part, I will instead extend the meaning of "coherence" to a more complex interplay between composition and performance.

Mahler's Revisions of the Fifth Symphony: The Documents

A continuous first phase of revisions took place between 1904 and 1907. There are many documents relating to this phase; what is missing, as is well known, is the so-called reference score (now privately owned),[27] i.e., a sort of archive-score in which Mahler gradually entered the changes he considered valid, selecting them from various conducting scores. Mahler constantly updated the text of this archive-score. I will henceforth refer to this missing document as the "archive score," thereby highlighting its function in the composer's revision process. The second phase of revision was carried out during the New York years (1908–1911). In a letter to Georg Göhler from 8 February 1911, Mahler claims that the Fifth must be "reorchestrated."[28] The parts that Mahler requested from the publisher at the end of May 1910[29] and had his copyist (Johann Forstik and his assistants) prepare for a planned performance have survived. Mahler also asked the publisher for a copy of the first edition of the conducting score, to which he could transfer all of his changes for a new edition of this symphony. It is likely that Mahler worked on the orchestral parts and this "copy-text score" (which Kubik calls the "Revisionspartitur"[30]) in parallel, using the archive-score (the "Referenzpartitur") as a basis for his work. This New York revision score has not been found, but one can assume, with Kubik, that this document existed. However, when the new 1919 edition – which Göhler, since 1913, had so strongly advocated – was produced, the main source was exclusively Mahler's archive-score and not the New York orchestral parts, of which the editor was unaware.[31]

In the critical edition edited by Reinhold Kubik in 2002, there is a proposal for a genealogical stemma (filiation stemma) which, in addition to highlighting the interdependence of sources, also attempts to record the complex movements of text between documents. While the editor's intention is laudable, the choice of this type of stemma is not entirely appropriate for identifying links between sources, document functions, and textual movements. A genetic type of stemma, which takes into account the polyfunctionality of documents and the phenomenon of "diffraction,"[32] the multiplying of changes in the various sources at a precise

27 On the chronology of the sources for the Fifth, see Eberhardt Klemm, "Zur Geschichte der Fünften Sinfonie von Gustav Mahler: Der Briefwechsel zwischen Mahler und dem Verlag C. F. Peters und andere Dokumente," in: *Jahrbuch Peters 1979*, Leipzig 1980, 9–116, Eberhardt Klemm, "Zur Geschichte der Fünften Symphonie: Ein Nachtrag," in: *Jahrbuch Peters* 1981/82, Leipzig 1985, 9–116, and Paul Banks, "The Publication of Mahler's Fifth Symphony," in: *New Sounds, New Century: Mahler's Fifth Symphony (1901–2)*, ed. by Donald Mitchell and Henriette Straub, Amsterdam: Thoth 1997, 64–67. For other references, see Reinhold Kubik, "Vorwort," in: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 5 in fünf Sätzen für großes Orchester: Kritische Neuausgabe* (KGA, vol. 5), ed. by Reinhold Kubik, Frankfurt/M: C.F. Peters 2002, I–XI, and Reinhold Kubik, "Regarding Mahler's Reference Score to the Fifth Symphony," *News about Mahler Research* no. 54 (2007), 36–38.

28 Gustav Mahler to Georg Göhler, 8 February 1911, GMB-2², 403–404: 403.

29 See Klemm, "Zur Geschichte der Fünften Symphonie: Ein Nachtrag," 85–86.

30 See Reinhold Kubik, "Kritischer Bericht," in: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 5 in fünf Sätzen für großes Orchester: Kritische Neuausgabe*, 334–384: 335.

31 See Kubik, "Vorwort," X.

32 The metaphor of diffraction, taken from the field of optics, was introduced by Gianfranco Contini and has also been used in musical philology (see Caraci Vela, *Musical Philology*, 51). Here the concept is understood in a broader sense than the precise phenomenon described by Caraci Vela (on the basis of Contini's term) as "a generalized variance among witnesses, produced by a *difficilior*, and with a production of indifferent variants" (ibid., 176). Like all metaphors, it can be adapted to the context. This is not the place to reconstruct a complete genetic stemma, but in the reconstruction of the history of the segment I am considering, the interdependence of sources and the polyfunctionality of documents can be conceptualized in terms of "diffraction."

textual *locus* is more appropriate not only to Mahler's working method, but also to the purpose of studying the genetic history of a significant textual segment.

In light of the fact that the interdependence of sources is not always demonstrable, the variant formation within the Trio II will be considered in the following documents:

1. First edition of the *Studienpartitur* (study score, plate number 9015, GMW44-StP-EA-Wal, henceforth StP-EA-Wal[33]), published by Peters in September 1904 and preserved in the Bruno-Walter estate at the University of Music and Performing Arts Vienna, used by Mahler from September 1904 (17 to 26 September 1904 for rehearsals with the Vienna Hofopernorchester) and for the premiere in Cologne on 18 October 1904. He then made further revisions and sent the score back to Peters on 1 November 1904. This is the first revision document with Mahler's autograph interventions relating to the *mise en œuvre* (in red ink, clearly made at his desk). Some pencil markings are by Bruno Walter, but these are sporadic and clearly distinguishable and serve only to emphasize details for conducting. Orchestral parts used for the premiere are not available.
2. First edition of the *Dirigierpartitur* (conductor's score, plate number 8951, GMW44-DP-EA-GM-Str, henceforth DP-EA-Str) published shortly before 23 November 1904, when Peters sent Mahler a first copy now preserved in the Walter estate, which Mahler used in concerts until 7 May 1905 in Strasbourg, with new autograph entries (red ink, occasionally blue and brown pencil). This is a revision document, the printed text of which partly incorporates the changes indicated in the *Studienpartitur* (StP-EA-Wal) and later in the engraver's copy (*Stichvorlage*), as well as in the two corrections of the *Stichvorlage*[34] that preceded the printing of the *Dirigierpartitur*. The autograph interventions are the result of a further phase of reflection on the sonic *mise en œuvre*, which included substantial changes to the orchestral texture. Again, they were carried out at the desk, with the exception of a few notes in blue which, judging by their more hurried flow, seem to have come directly from work during rehearsals.
3. The score used in Triest in November 1905 (GMW44-DP-EA-GM-Tri, henceforth DP-EA-Tri). It is difficult to define the status of this score, used by Mahler in Triest as a revision document, as there are numerous "conditional" changes related to the particular performance situation with this orchestra. Along with the score, but now in a different depository, the orchestral parts that Mahler had a copyist prepare have been preserved (GMW44-St-EA-Tri).[35]
4. The score in Mengelberg's estate (GMW44-DP-EA-GM-Meng, henceforth DP-EA-Meng) from 1906 is not a "pure" revision document either, as there are also annotations by Mengelberg, who continued to use the score to conduct the symphony. However, the entries in red ink are Mahler's and can be easily distinguished from Mengelberg's blue and red markings, which (mainly) emphasize dynamics and tempo.[36]

---

33 Sigla are taken from *Mahler online*, ed. by Christian Utz, Clemens Gubsch, Barbara Boisits, and Federico Celestini, GMW 44: Symphonie Nr. 5, Quellen, https://www.mahler-online.at/GMW_044.html#quellen (30.6.2026) and abbreviated for references in this chapter.

34 There was a third correction of the *Stichvorlage*, but it did not reach us, as well as two corrections of the piano arrangement by Otto Singer (see Kubik, "Vorwort," III–IV).

35 Milijana Pavlović, "Lost And Found – Mahler's Fifth in Trieste," *Studien zur Musikwissenschaft, Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 57 (2013), 275–297.

36 Den Haag, Nederlands Muziek Instituut, Bibliotheek en Archief, Mengelberg Stichting, https://proxy.archieven.

5. The first edition of the orchestral parts (plate number 8952, GMW44-St-EA-Str, 1905–1907, henceforth St-EA-Str), printed at the same time as the first edition of the conductor's score DP-EA-Str and used by Mahler in concerts until 1907 (21 March 1905 in Strasbourg, 1 April 1907 in Rome and 9 November 1907 in St. Petersburg).[37] The autograph entries in these orchestral parts are by the copyists Johann Forstik and Emil Zöphel, but there are also some by Mahler himself. The textual state corresponds to a more advanced stage than the conductor's score DP-EA-Str, as it contains changes that were not planned until May 1905 and were only worked out in later concerts. The antigraph of these orchestral parts is probably Mahler's personal copy of the *Dirigierpartitur*, the archive-score, in which the changes he considered valid were recorded. It is not a first-hand revision document, but a copy of the modifications decided upon in the conductor's score. It cannot be ruled out that Mahler was working on the archive-score and these orchestral parts at the same time: when he was checking the copyists' work, the adjustments could, in principle, have been made both in the parts and in the score.
6. The first edition of the orchestral parts (plate number 8952, GMW44-St-EA-NY, henceforth St-EA-NY), used by Mahler in New York between 1910 and 1911 in preparation for a concert that never took place.[38] They are an important document of the last phase of Mahler's revision work shortly before his death. In fact, the antigraph of these parts is not the orchestral parts used up to 1907, but a score corresponding to a more advanced stage of work, probably the archive-score in which Mahler made the changes he considered valid. We know that Mahler had asked Peters in New York for a new copy of the *Dirigierpartitur* in order to prepare a new edition of the symphony, together with this set of orchestral parts that has survived. This copy of the conducting score has not reached us, but, as already mentioned, it is likely that it existed.

We will only consider scores and parts that Mahler actually used for conducting or that he prepared for a planned concert (e.g., St-EA-NY). There are also "good sources" that can help to reconstruct the chronology of the variants, such as the parts that Mahler had his copyist Forstik prepare in 1908–1909 for a concert at the *Konzertverein* under the direction of Ferdinand Löwe in 1909. It is very likely that these parts were copied from a more advanced state of Mahler's archive-score, as they differ in some details from the 1907 orchestral material. It is therefore likely that Mahler continued with minimal revisions in this archive-score after 1907, despite Egon Wellesz's assertions to the contrary on the title page.[39] In fact, the 1919 edi-

nl/469/E636CE0A85DE489A99CD3680C517E506 (30/06/2026). See Sander Wilkens, *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie: Quellen und Instrumentationsprozess*, Frankfurt/M: Peters, 67–83.

37 Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (Dauerleihgabe der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft), https://www.gustav-mahler.org/libraryid/9694 (30/06/2026).

38 Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (Dauerleihgabe der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft), https://www.gustav-mahler.org/libraryid/9693 (30/06/2026).

39 Egon Wellesz claimed (Letter to Erwin Ratz, dated Oxford, 9 November 1961, now in the archive of the International Gustav Mahler Society Vienna) to have copied into his own copy of the *Studienpartitur* first edition of the Fifth (plate number 9015) all the changes in Mahler's archive-score (DP-EA, plate number 8951). Wellesz had borrowed Mahler's archive-score from Albi Rosenthal in the 1940s and reported that Mahler had written "collated up to December 1907" on the title page of the score ("Collationiert und als Vorlage für den notwendigen Neudruck richtig befunden | Gustav Mahler | Dezember 1907"). It is known that the archive-score was later sold to a private collector in England. The changes copied by Wellesz in his own score (GMW44-StP-EA-Well, https://www.gustav-

tion (the so-called "Göhler Ausgabe"), based on Mahler's archive-score, differs both from the documents available up to 1907 and from the New York source (St-EA-NY) from 1910–1911.

The Revisions of the Second Trio in the First Movement

The "Trio II" spans from measure 323 (rehearsal no. 15) to measure 369 (rehearsal no. 18). From the perspective of formal segmentation, encompassing elements such as tempo shifts, orchestration styles, and other sound-shaping elements, as well as motivic materials, it can be divided into four distinct segments: measures 323–328, 329–336, 337–356, and 357–368. Defining the "boundaries" of philological variants is a challenge. The variant, as a text segment, does not always align with formal or instrumentation sections, despite the clear connection between the variant and microformal segmentation. Moreover, isolating variants from the broader context risks ignoring their macroformal coherence. In light of these considerations, I will focus in particular on the textual segment spanning measures 345–365.

Donald Mitchell was particularly interested in the role of Trio II in the narrative structure of the first section of the symphony.[40] He was one of the first to take into account the changes in instrumentation, directly comparing the first edition of the 1904 study score with the revised 1919 Göhler edition (which supposedly corresponds to Mahler's archive-score), but without genetically taking into account the changes contained in the 1905, 1906, and 1907–1908 documents. In his description of the events of the Trio II, Mitchell first notes the common motivic substance of the first and second Trios. There is an allusion to the first Trio in measures 353 to 354 in the strings and woodwinds with sudden "interruptions" in the latter (mm. 355–356). The "ascending theme" assumes a leading role in the ensuing "polyphonic network of motivic allusions" (mm. 357–368), where it is driven in opposite directions within the dialogue between the two trombones, culminating in the climax at measure 369 ("Klagend"). Mitchell notes a "revelation" of the chamber music character of this second Trio. The dialogue between the trombones, which develop the "ascending theme" in different directions, is essential here. Mitchell's analysis, however, overlooks the function of the B-flat-trumpet , which plays a mediating role between the counterpointing horn part, the strings, and the trombone dialogue. The genetic-philological analysis shows that the development of a "chamber music sound" in the creative process has been anything but linear, especially in the segment preceding the entry of the two trombones.

A reconstruction of the history of measures 345 to 365 shows a typical coherence variant formation within a "diffraction" phenomenon in the different documents. The starting text (*Ausgangstext*) corresponds to the state of the first edition of the study score that was used for the premiere and is archived in Walter's estate (**Ex. 1**, StP-EA-Wal, mm. 344–365).

mahler.org/libraryid/8843, 30/06/2026) do not correspond exactly to those in GMW44-St-EA-Str, since Mahler's archive-score and the orchestral parts were not exactly identical. Judging by the differences between Wellesz's score, the documents available up to 1907, the orchestral material Mahler had prepared in 1908–1909 for Ferdinand Löwe's concert, and the orchestral material of 1910–1911 in New York, Mahler must have continued his revisions in the period between December 1907 and the New York years.

40 Mitchell, "Eternity or Nothingness," 270–273.

What characterizes the chamber-music-like structural sound in this text? In the beginning (mm. 344–350) there is a contrast between the ascending motif (Mitchell's "ascent theme") in the high strings (E♭ major) and the descending triplet counterpoint of the horn parts. At the same time, the emphatic leaps in the woodwinds (first in bassoons, then in flutes and oboes) adopt the rhythmic pattern and dynamics of the ninth heard at the opening of this Trio.

The density in the middle register is achieved first by an even distribution of timbres, absence of the high register, and a mostly traditional use of doublings. This sense of compression is also created by the sustained harmonies entrusted first to the violas, then to horns 5+2 and 4+6, doubled by cellos and double basses (mm. 342–352). This arrangement alternates with a subsequent expansion towards extreme registers, coinciding with the chromatic octave motif in the high strings (mm. 353–354). The descent of this string motif corresponds to a shift in the emphatic leaps from the bassoon to the high woodwinds, while the horns 1–3 are doubled by the cellos. Mahler added the instruction "Etwas drängend" at measure 351 just before the descent of the strings.

The way in which the nervous staccato accompaniment of the clarinets is treated is important for differentiating textural density: it is the only line that does not experience sonic breaks or sudden shifts, while being enriched by the harmonies of flutes, oboes, and bassoons. This stability is only interrupted when the staccato motif turns into a tremolo (mm. 359–360). This change occurs after the entry of the trombone dialogue, which take the place of the horn in its counterpoint with the violins.

The entrance of the trombones produces a timbral re-coloring of the line, as the motif they carry imperceptibly overlaps with the horn and violin motifs. The masking effect created by the *p–f/ff* contrast of the two trombones (at measures 359 and 363) creates one single voice, even if the trombone line is here largely overwhelmed by the conventional horn pedal.

In later revision stages, one can observe different stratifications of the variant in measures 344–365. The revision document of May 1905 (**Fig. 1**, DP-EA-Str, mm. 344–365) contains a first textual layer (*Textschicht*[41]) of the variant, which must be further subdivided in order to analyze the details of the interventions.

The chosen transcription mode is "clear text,"[42] that is, an interpretative rather than a diplomatic type of transcription. The aim is to present in a clear, "normalized" manner the outcome of the textual process in each document. The layers of the variant correspond to the textually reconstructible stages in chronological order across the various documents. The results of Mahler's interventions on his own text at different moments are thus "captured" through transcription, showing the different stages (in different colors) in a clean, normalized form at a time when they still represented valid solutions for the composer.

41 See Richard Sänger, "Schreibschicht/Textschicht," *Beethovens Werkstatt*, Glossar, https://beethovens-werkstatt.de/glossary/schreibschichttextschicht (30/06/2026).

42 This is a transcription mode employed in the *Beethovens Werkstatt* project to provide a visualization of the dynamic nature of the text and the complex system of Beethovenian cross-references in the sketches. In the case of Mahler's revisions, a clear-text transcription proved useful for visualizing orchestration variants, which consist of chain interventions, often at a micrological level. For a definition of clear-text transcription, see https://beethovens-werkstatt.de/glossary/cleartext-transkription (30/06/2026).

In the "clear-text" transcription (**EX. 2**), the interventions in the first segment (mm. 344–352) are highlighted in pink. It is clear how Mahler begins to isolate the horn's timbre in counterpoint with the violins (sonic isolation, in German "Spaltklang") and frees the space around the horn from the harmonies of the other horns, which are redistributed to the violas and cellos. From a timbral perspective, this constitutes a substantial modification: the elimination of the conventional horn pedal (mm. 349–352) decisively shifts the orchestral *tutti* toward a more chamber-music-like texture, marking a crucial departure from the traditional orchestral model. In order to intensify the motif in horn 1, its line is doubled by the trumpet in F for two measures (mm. 349–350), somewhat differentiating the middle register. With respect to the F-trumpet, it is difficult to say what kind of instrument is meant, because even around 1902 the B-flat-trumpet was predominantly used, meaning that such passages were probably transposed instead of switching to an F-trumpet (an instrument with a full, lyrical alto timbre).[43] Conversely, in measures 351 to 352, the high register is thinned out and the nervous staccato accompaniment reduced to oboes and clarinets, while the horn motif returns in doubled horns ("a 2").

The interventions in this segment can be tracked in later documents, in particular the score used by Mahler in Triest (DP-EA-Tri) in November 1905 and his score for the Amsterdam performance (DP-EA-Meng) in March 1906. In both documents, there are text layers that show how Mahler was still searching for a way to define the concertante role of the horn, especially by changing the density of the sound and the distribution of the instruments in the different registers.

There are unique changes in the text of the Triest score, the second layer of the variant (**EX. 3**). In measures 345 to 350 the horns return in pairs, supported here by the oboes, which replace the trumpet in F in DP-EA-Str. The flutes gradually double the bassoon's emphatic leaps until measure 352.

Looking at the two textual layers (**EXX. 2** and **3**), it is noticeable how in the second case (DP-EA-Tri) the density of sound is increased by the stronger presence of the high woodwinds, while the shift of harmonies to the violas and cellos is maintained. Other minor changes in the Triest score restore the 1904 starting text (StP-EA-Wal), such as the doubling of the cellos in unison with the violins (mm. 345–348). The unisono doublings are a step backward compared to the search for the chamber-music tone that is clearly evident in the first text layer (DP-EA-Wal).

As mentioned above, the score in Mengelberg's Nachlass (DP-EA-Meng) is not a pure revision document, as there are also annotations by Mengelberg, who continued to use the score to conduct the symphony. However, the red ink entries are Mahler's, and can be easily distinguished from Mengelberg's blue and red markings, which emphasize dynamics and tempo.

43 See Edward H. Tarr, "Die Trompete um 1900 bei Richard Strauss und Gustav Mahler," in: *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers*, ed. by Reinhold Kubik, Vienna: Böhlau 2007, 199–219.



EXAMPLE 1: Mahler, Symphony No. 5, i, mm. 344–365, transcription from GMW44-StP-EA-Wal (starting text).



EX. 1 (CONTINUED)



EX. 1 (CONTINUED)



FIGURE 1: Mahler, Symphony No. 5, i, mm. 344–365, GMW44-DP-EA-GM-Str.



FIG. 1 (CONTINUED)



FIG. 1 (CONTINUED)



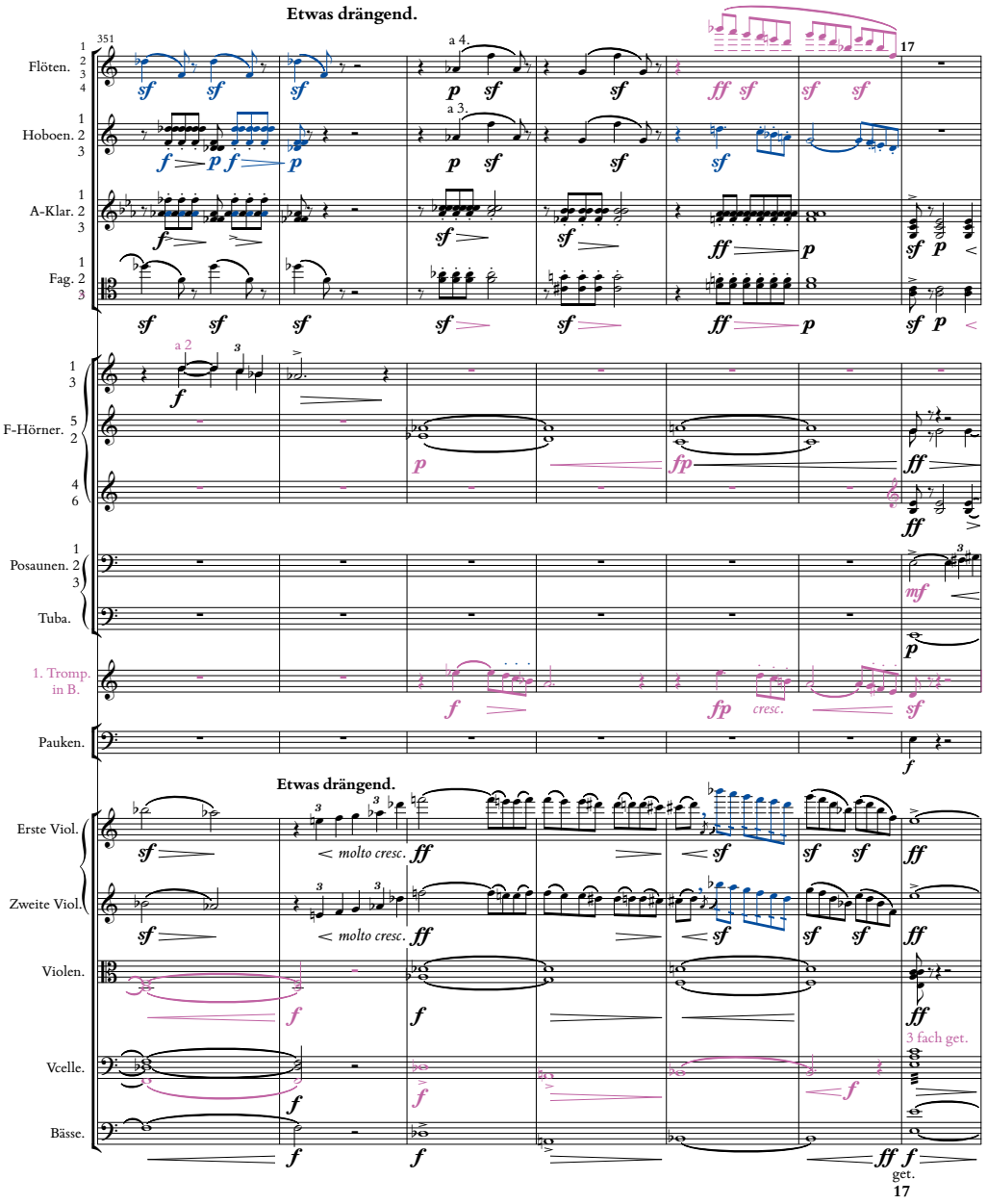
EXAMPLE 2: Mahler, Symphony No. 5, i, mm. 344–357, transcription of text layer1 in pink from GMW44-DP-EA-GM-Str.



EX. 2 (CONTINUED)



EXAMPLE 3: Mahler, Symphony No. 5, i, mm. 344–357, transcription of text layer 2 in blue from GMW44-DP-EA-GM-Tri. Changes still valid from text layer 1 remain in pink.



EX. 3 (CONTINUED)

In comparison to the second text layer (DP-EA-Tri), this third layer further explores the doublings in measures 348 to 352 (**ex. 4**): the emphatic leaps of the bassoons are again supported by the flutes, however entering only just before the climax (mm. 351–352). The F-trumpet is also absent here, as in the DP-EA-Tri text. The first text layer of StP-EA-Wal is also restored in further details.

In order to reconstruct the history of the following segment (mm. 351–357), I proceed synoptically (**ex. 5**). I compare the starting text (*Ausgangstext*), that is, the score used by Mahler for the première of 1904 (StP-EA-Wal, left), with the first text layer (DP-EA-Str, center) and the second text layer (DP-EA-Tri, right). The most important change concerns the addition of the B-flat-trumpet instead of the concertante horns in DP-EA-Str (m. 353): the sound of the trumpet, which is more brilliant and penetrating than that of the horn, does not require the doubling of the cellos, which instead support the harmonies of the other horns together with the violas. The B-flat-trumpet is also included in the second text layer, the Triest conducting score (DP-EA-Tri). The insertion of the trumpet is the cue for the entrance of the trombones, it provides the context for the re-coloring of the line, thereby emphasizing the trombones' incipit; moreover, the trombones here are in *mf*. The shifting of timbres is more perceptible despite the timbral overlapping, and this tendency will be confirmed in later changes. Note also that the flutes and oboes in the first text layer (DP-EA-Str) double the violins' descent, rather than continuing the pattern of emphatic leaps. The flutes and oboes break off abruptly with a typical "cut sound" (*Schnittklang*) just as the trombones enter.

In the second text layer, that of the Triest conducting score (DP-EA-Tri), a different solution to the doublings is proposed: the flutes double the first violins, reinforced by a tremolo, while the oboes support the B-flat-trumpet, ending abruptly on the bar line before the trombones enter. In the third text layer, in the Mengelberg conducting score (DP-EA-Meng, see **ex. 4**), Mahler partially restores the stage of the first text layer (DP-EA-Wal), e.g., in the high woodwinds, which double the violins I and II in measures 355 to 356.

The fourth text layer is reconstructed in **example 6** from the parts (St-EA-Str, 1905–1907) Mahler used between 1905 (in Strasbourg) and 1907 (in St. Petersburg). We do not know from which score Mahler conducted the performances after 1905, but the parts were certainly updated by Mahler's copyists following the changes recorded in the archive-score. This is the most radical step in Mahler's revision of the Trio II: the density of the texture has changed, the solo horn remains isolated in counterpoint with the first violins, while the other motifs and harmonies are transferred to the other strings.

Such a drastic intervention can actually be explained by the supposed intention to already emphasize the "concertante" role of the horn at its entrance in rehearsal no. 16 (mm. 337–344, **fig. 2a**), the section preceding the Trio II. The heightened prominence of the solo horn part is first attested to in the revision material of 1905–1907 (St-EA-Str), where the ascending theme assumes an explicitly concertante character: the woodwinds are completely eliminated (**fig. 2b–c**), and the horn appears solely in counterpoint with the first violins, while the remaining strings provide accompaniment, as confirmed by the 1919 edition (**fig. 2d**). This timbral isolation of the horn has no precedent in earlier sources; it thus represents a point of arrival in the evolving sound design of the second Trio.

This development reflects an ongoing reconsideration of textural density – a process that had already begun in the textual layers of the variant under examination in measures 345 to 357. By this point, it had likely become clear to Mahler that the concertante role of the horn at the outset of the Trio II at rehearsal no. 16 required a more sharply defined profile. Such a strengthened characterization of the horn's concertante function can therefore continue seamlessly into the subsequent segment (mm. 345–357), through a timbral counterpoint between the horn and the strings, as St-EA-Str testifies.

Let us return to the entire variant in text segment measures 345 to 365. Given the situation of the sources, the text I have transcribed is thus a constituted text (see **EX. 6**: the new textual layer in green, previous interventions in pink, all of which go back to the first textual layer of DP-EA-Wal). Note the complete emptying of the high register of the woodwinds until just before the *Etwas drängend*. The nervous accompaniment of the clarinets is now shifted to the second violins, while the emphatic outbursts of the bassoons are entrusted to the violas. Unlike the Triest and Mengelberg scores, the F-trumpet returns, doubling the horn's *ff* for only two bars. The B-flat-trumpet in is also retained. The dynamics are defined in detail, reaching a dry *sf* at the beginning of the trombones' entrance. The trombones' incipit is clearly defined by the dynamics in *f* and the elimination of the tuba, thereby foregrounding the coloring of the line. The dialogue between the trombones continues as they interact exclusively with the violins, while perceptually, the two wind instruments are heard as a single voice, with moments of unison reinforced by the masking effect (mm. 359, 361, 363).

Only the parts survive from the second revision phase in New York (St-EA-NY, **EX. 7**): the process of thinning out and loosening up the texture continues, in line with the tendency in the parts of 1905–1907. Note that the F-trumpet in measures 349–350 has been deleted and the horns return doubled ("a 2," mm. 344–352).

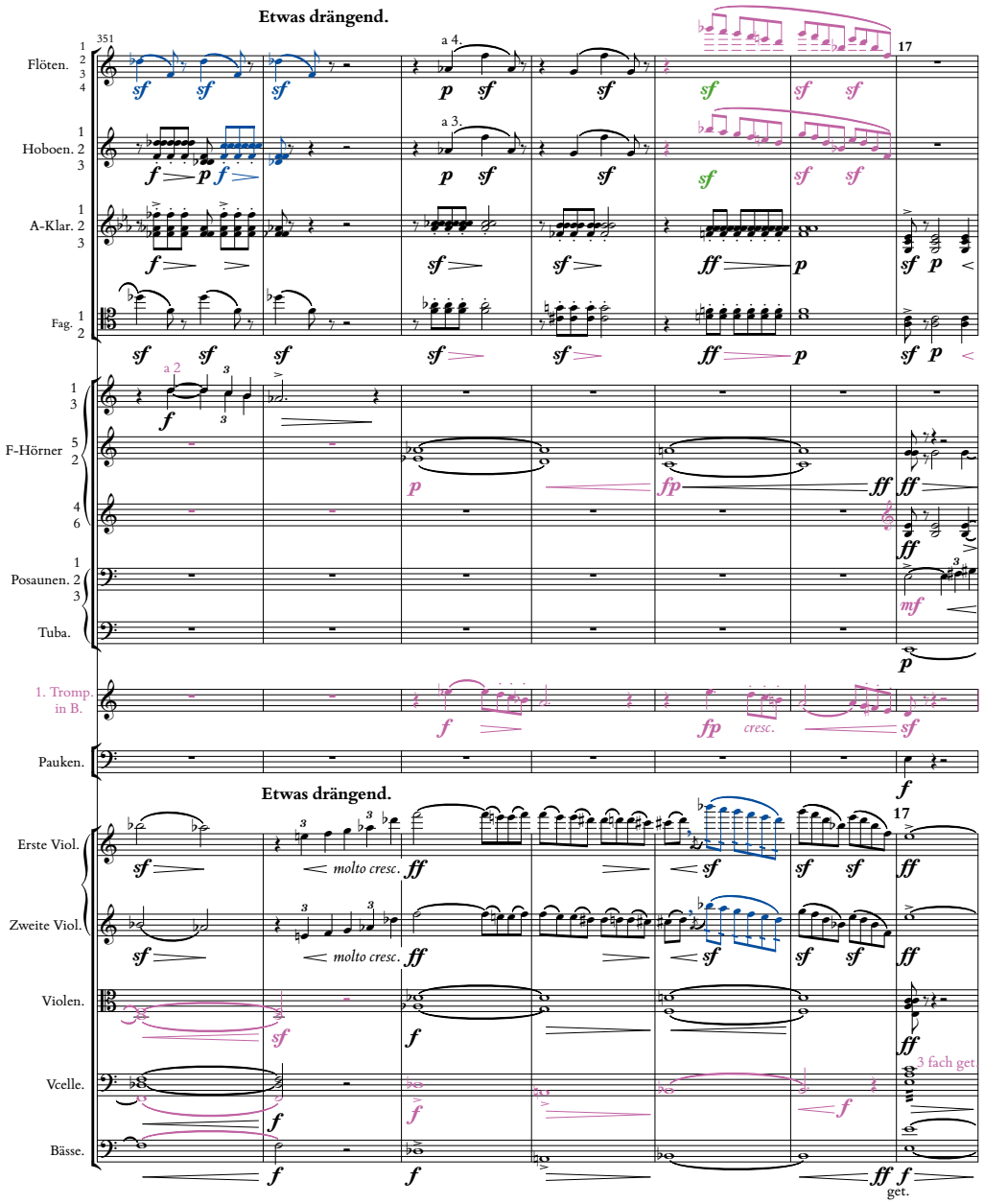
In the following measures (mm. 352–357) there are further altered details, such as leaving the emphatic leaps to the oboes alone, while the nervous staccato accompaniment is taken over by the clarinets alone, now following the rhythmic pattern of the violas exactly. The bassoons, on the other hand, are omitted. The entrance of the trombones is further accentuated by the omission of the doubling of the timpani, contrabasses, and violas. Only the tremolo of the cellos remains, this time in *p*.

In the next measure-segment (mm. 358–365), there are interventions that weaken the highlighting of the doubling. The timpani are eliminated in accordance with the incipits of the ascending trombone motif, allowing the trombone part to emerge even more strongly in exclusive counterpoint with the first violins. The E of the double basses is placed in the bassoons in measure 365, while the oboes double the first and second violins. Overall, the texture remains very thin for long stretches, only to become denser again in moments of greater emphasis, with doublings between instruments of different families kept to a minimum.

In the absence of the archive-score and the score of the New York years (Mahler's copy-text intended for a new edition), it is difficult to reconstruct the chronology of the entries between 1907 and 1910. The text of the (missing) New York score would, as already mentioned, be a kind of fair copy of the revisions contained in the archive-score, but not a "crystallization" of them, since Mahler must have continued to work on the new score received from the publisher in parallel with the revision of the orchestral parts.



EXAMPLE 4: Mahler, Symphony No. 5, i, mm. 344–357, transcription of text layer 3 from GMW44-DP-EA-GM-Meng.



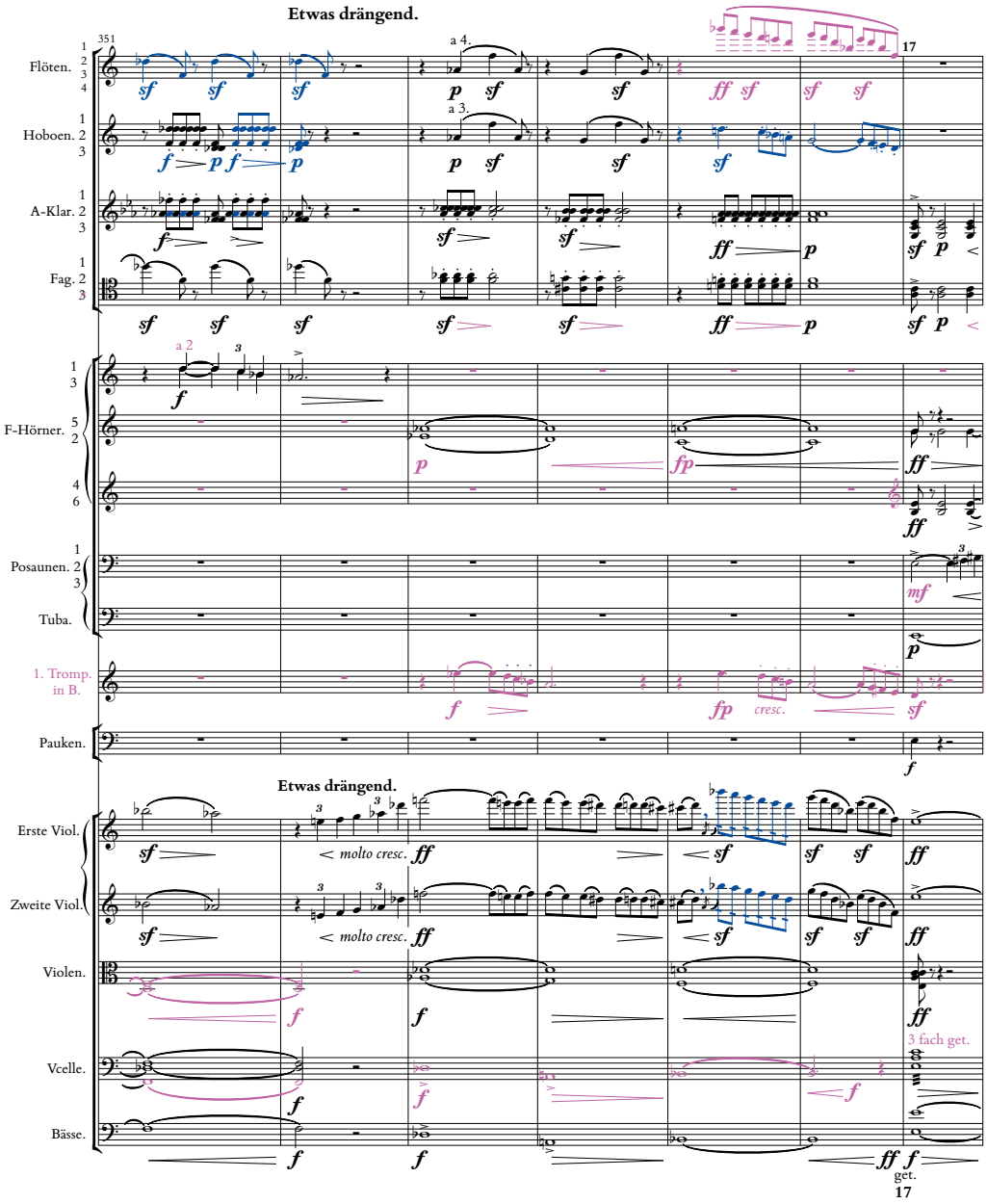
EX. 4 (CONTINUED)



EXAMPLE 5: Mahler, Symphony No. 5, i, mm. 351–357,
StP-EA-Wal (p. 252), DP-EA-Str (p. 253), DP-EA-Tri (p. 254).



EX. 5 (CONTINUED)



EX. 5 (CONTINUED)



EXAMPLE 6: Mahler, Symphony No. 5, i, mm. 344–357, transcription of text layer 4 (green) from GMW44-St-EA-Str.



EX. 6 (CONTINUED)



EX. 6 (CONTINUED)



FIG. 2A

FIGURE 2: Mahler, Symphony No. 5, i, mm. 335–342: **A.** DP-EA-Str, **B.** St-EA-Str (flute 1), **C.** St-EA-Str (clarinet 1), **D.** GMW44-DP-G (Göhler edition 1919).



FIG. 2B

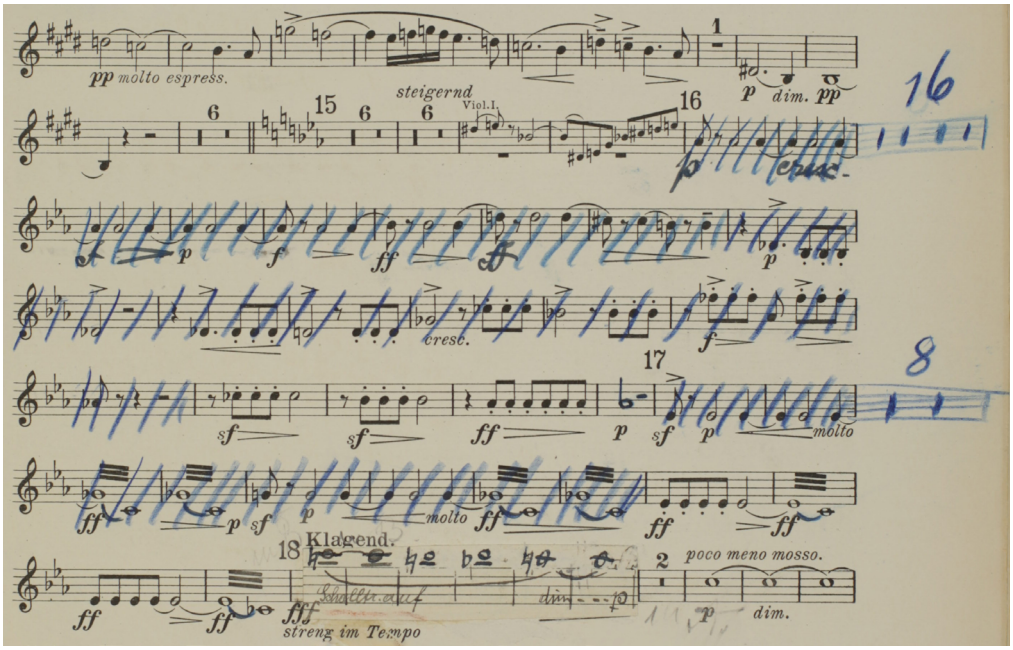

pp molto espress.
steigernd
Viol.I.
p dim. pp
16
cresc.
cresc.
molto
17
molto
18 Klagend.
2 poco meno mosso.
streng im Tempo

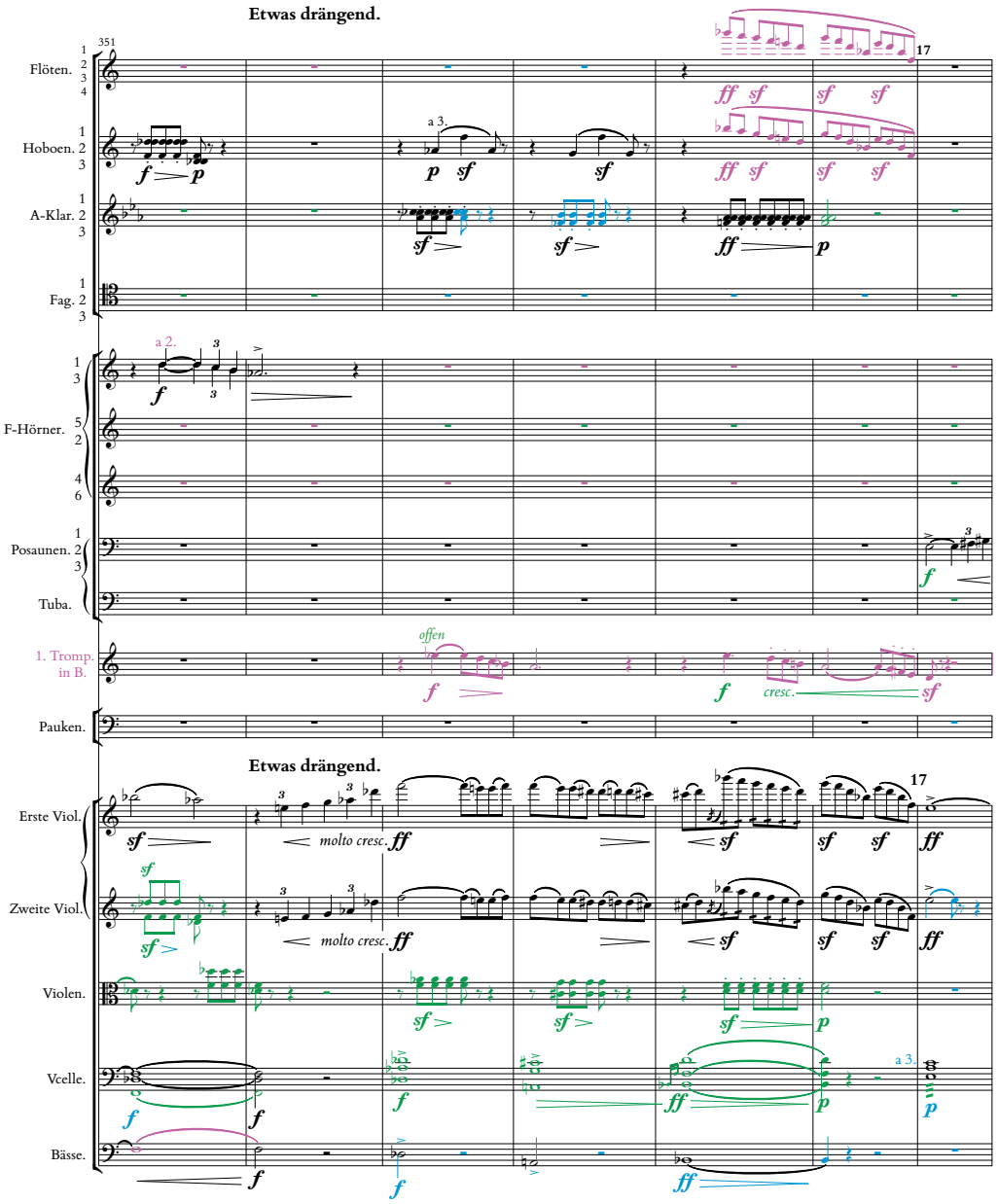
FIG. 2C


16
F-Hörner. 1
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen.
Vcelle.
Bässe.
cresc.
molto
a 2.
get.
dim.
arco
16

FIG. 2D



EXAMPLE 7: Mahler, Symphony No. 5, i, mm. 344–357,
text layers 1–5 (text layer 5 in light blue) from GMW44-St-EA-NY.



EX. 7 (CONTINUED)



EX. 7 (CONTINUED)

Conclusion

This investigation of the genetic history of sound design revisions in a textual segment of the first movement of the Fifth Symphony started from the application of the general concept of *Strukturklang* borrowed from Lachenmann and from the vocabulary used in discourses on Mahlerian instrumentation as far back as those of Wellesz and Jost, all of which share the principle of analyzing the relationship between the orchestral medium and compositional technique of sound design with a structural focus. Incorporating these analytical categories

of sound design into the genetic reconstruction of revision variants means establishing links between the micrological level of philology and that of the broader structural context. This has necessitated the identification of a terminology, absent in the philological tradition of Mahlerian studies, to describe such connections. To this end, terms used in genetic textual criticism were adapted or recontextualized as appropriate.

One may, for instance, consider the need to recalibrate philological concepts such as "primary text" and "secondary text" (or "primary notation" and "secondary notation"), which are mostly pertinent to the working method of composers from the first half of the 19th century (one may, for example, think of Robert Schumann, who, referring to the parameters of sound design, speaks of "zweite Komposition"[44]). The structuring role of sound design in the compositional thinking of Mahler and many *fin-de-siècle* composers arguably requires terminology that blurs such a subordination between primary and secondary parameters.

The formal concept of variant, understood as *Überschreibung*, and the textual operations with which it is associated, must, in the case of authorial variants (*varianti d'autore*) concerning the revision of orchestration, encompass a "medial"[45] transfer from the *mise en œuvre* with the orchestra during rehearsals and performances, to the writing in the score. This transition requires many operations of "coherence." The extended concept of the coherence variant, which originated in the *Beethovens Werkstatt* project, facilitates an understanding of the overall function of the textual operations necessitated by the various attempts to modify the sonic setup.

A comprehensive philological examination of a revised textual segment from the first movement of the Fifth Symphony shows that the problem of sound design emerges from a dialectical interplay between compositional and performative perspectives. Significantly, the compositional problem of the *Kammermusikton* can be resolved through empirical verification in performance. As demonstrated by the so-called Trio II of the first movement, the *Kammermusikton* does not develop in a linear or teleological manner; rather, it unfolds through experimentation and trial and error, with successive interventions achieving coherence only over years of reflection shaped by performance practice.

For an overall view of Mahler's tendencies in the revision process of symphonies from different periods and orchestral texture types, a cross-sectional study of the revisions made in the New York years to symphonies other than the Fifth would be desirable. This would be a titanic endeavor, if one were to start from the reconstruction of the microchronology of the variants and from the level of detail of the interventions. It would certainly make sense to proceed by way of example and to select interventions in certain types of sound design: the

44 Robert Schumann, "Sprache der Tonkunst," *Neue Zeitschrift für Musik* 5 (1836), no. 3, 8 July 1836, 13; slightly modified reprint in *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 5th edition, 1914, 31. In the glossary of the *Beethovens Werkstatt* project, the distinct separation of primary and secondary notation is clearly inspired by Schumann's words.

45 Although we cannot go into the question of sound as shaped by a "medium" here, it is clear that the relationship between musical writing and the performative dimension is crucial in the case of author's variants involving orchestration and sound design. See for general discussion Max Alt, "Sound Design. Eine (Musik-)Theorie des medientechnisch gestalteten Klangs?," *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 20 (2023), no. 2, 91–108, https://doi.org/10.31751/1196. On the specific case of Mahler's "performative" writing, I refer to my reflections in Ficarella, *Non guardare nei miei Lieder*!, 113–117, and Anna Ficarella, "Gustav Mahlers Schreibprozesse in den Revisionen seiner Partituren: Eine nie endende Geschichte," in: *Musikalische Schreibszenen / Scenes of Musical Writing* (Theorie der musikalischen Schrift, vol. 4), ed. by Federico Celestini and Sarah Lutz, Paderborn: Brill – Fink 2023, 149–177.

treatment of the tutti; the form-defining role of the instrumentation in the transitions; the *durchbrochene Arbeit* in the counterpoint, for example in the Scherzos. Another type of study concerns the genesis of the orchestral idea, especially in the transition from *particell* to draft score. Attempts at genetic textual criticism have therefore only just begun.

This chapter reconstructs the revision history of a selected passage from the first movement of Gustav Mahler's Symphony No. 5 in order to investigate how orchestration and sound design function within Mahler's compositional process. Drawing on methods from genetic textual criticism, the study argues that Mahler's revisions cannot be understood merely as technical refinements of instrumentation, but rather as structurally significant interventions shaped by the interaction between composition, rehearsal, and performance practice. Particular attention is devoted to the so-called "Trio II" (mm. 344–365), whose complex network of surviving revision layers documents Mahler's prolonged search for a chamber-music-like orchestral sound. Through a comparative analysis of conducting scores, orchestral parts, and later revision materials from 1904 to the New York years, the chapter traces how Mahler progressively reconfigured density, register distribution, timbral balance, and instrumental doubling. The revisions reveal a gradual isolation of individual instrumental lines within increasingly transparent textures, producing what may be described as a "structural sound" (*Strukturklang*). Rather than following a linear trajectory, however, the revision process unfolds through experimentation, reversals, and repeated reconsideration of alternative orchestral solutions. The study therefore demonstrates that Mahler's orchestration revisions constitute a dynamic field of "textual movements" and coherence variants in which notation becomes the site of negotiation between sonic imagination and performative realization.

Schlagworte/Keywords: revision, genetic textual criticism, textual movements, coherence variant, Fifth Symphony, structural sound, Revision, genetische Textkritik, textuelle Bewegungen, Kohärenzvariante, Fünfte Symphonie, Strukturklang

Anna Ficarella completed her studies in music and musicology in Italy (Bari) and Germany (Cologne). Her scholarly interests focus on the connections between aesthetics, composition, and performance practice in the 19th and 20th centuries within the German-Austrian cultural sphere, with a particular focus on Ferruccio Busoni and Gustav Mahler. In recent years, she has devoted herself to the study of Mahler's compositional process, particularly the revisions to his orchestral treatment, to which she recently dedicated a monograph (*Non guardare nei miei Lieder! Mahler compositore orchestratore interprete*, LIM 2020). She lives in Rome and is a professor of music history at the "Morlacchi" Conservatory in Perugia and an Associate Scholar at the Research Center Gustav Mahler and Viennese Modernism at the University of Music and Performing Arts Vienna.
https://orcid.org/0000-0002-9633-7606 | anna.ficarella68@gmail.com

---

Ficarella, Anna. 2026. "Sound in Mahler's Workshop: An Attempt at Genetic Textual Criticism of the Fifth Symphony." In *Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception*, edited by Tobias Janz and Christian Utz, 225–264. Vienna: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_13

Mahlers „Chorus mysticus“ im Wandel der Kompositions- und Interpretationsgeschichte

Aspekte der Revisionen und Tempokonzeptionen in der Achten Symphonie

Peter Revers

Gustav Mahlers Achte Symphonie, deren Uraufführung am 12. September 1910 in der Neuen Münchner Musik-Festhalle wohl zu den spektakulärsten Kulturereignissen dieses Jahres zählte, hat bekanntlich eine kontroverse Rezeption erfahren. Für Theodor W. Adorno war die Achte Symphonie von meistersingerhaftem Gehabe, „durchweht von den Hochgefühlen der Sängerfeste“[1] und geprägt von einer weltanschaulich überhöhten Totalität, verbunden mit einem „Rückfall ins grandios Dekorative“.[2] Adornos Kritik mag aus der Perspektive der Zeit um 1960 berechtigt sein, muss allerdings für das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, also die Entstehungszeit von Mahlers Achter Symphonie, relativiert werden. Die Chorsymphonie lässt sich in dieser Zeit nur sehr eingeschränkt auf die Traditionslinie der Neunten Symphonie Ludwig van Beethovens oder auf Felix Mendelssohn Bartholdys *Lobgesang*, eine „Symphoniekantate“, zurückführen. Auch die Durchlässigkeit zur Gattung Oratorium wurde etwa von Eduard Hanslick, mit Bezug auf die Zugehörigkeit von Mendelssohns *Lobgesang* zu „den kürzeren oratorienmäßigen Stücken“, ins Spiel gebracht.[3] Blickt man weiter, in das Jahr 1909, also drei Jahre nach der Komposition der Achten Symphonie und ein Jahr vor deren Uraufführung, so sind etwa mit Ralph Vaughan Williams’ *Sea Symphony* (1903–1909), einer durchkomponierten „Chorsymphonie mit Solopartien auf lyrische Texte von Walt Whitman“[4], klare Gattungsabgrenzungen im Grunde nicht mehr möglich.[5] In Mahlers symphonischem Œuvre stellt die Achte Symphonie jedenfalls „the greatest contrast to its immediate predecessors“[6] dar. Zugleich aber – so konstatiert Alexander Lotzow zu Recht – wirke „der kaum noch zu überbietende Triumph der Münchner Uraufführung von Mahlers Achter Symphonie […] rückblickend wie ein monumentaler Schwanengesang der Moderne vor 1914“[7] – und damit

1 Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (Gesammelte Schriften, Bd. 13, 149–319), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, 284.

2 Ebd., 286.

3 Eduard Hanslick, „Haydns Schöpfung und das Oratorium in Wien“ [1848], in: *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Zweiter Theil: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*, Wien: Braumüller 1870, 3–6: 5.

4 Jürgen Schaarwächter, „Vaughan Williams, Ralph“ [2006], in: *MGG online*, 2016, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532576 (30.6.2026).

5 Vgl. Alexander Lotzow, *Das Sinfonische Chorstück im 19. Jahrhundert* (Kieler Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 55), Kassel: Bärenreiter 2017, 16–18, sowie Eric Saylor, *Vaughan Williams*, New York: Oxford University Press 2022, 70–72.

6 John Williamson, „The Eighth Symphony“, in: MC, 407–418: 407.

7 Lotzow, *Das Sinfonische Chorstück im 19. Jahrhundert*, 58.

einer Epoche, „die den hohen Rang der Tonkunst auch darin erblickte, daß sie [ihn … der] Darstellung oberster geistiger Gehalte für fähig und würdig hielt."[8]

Angesichts der exorbitanten Anforderungen dieser Symphonie und der damit verbundenen, bis ins kleinste Detail festgelegten Probenarbeit, welche die Uraufführung erforderte, ergeben sich zwei grundsätzliche Problemstellungen:

1. In der geradezu einem Schaffensrausch entsprechenden Phase der Komposition (1906) ergaben sich für Mahler einige Aspekte, die sich von seinem vorangegangenen symphonischen Œuvre grundsätzlich unterscheiden. So lagen dem Werk zwei in vieler Hinsicht (sowohl sprachlich als auch inhaltlich) höchst unterschiedliche Textgattungen, nämlich der lateinischsprachige Pfingsthymnus „Veni creator spiritus" in Teil I und die Anachoretenszene aus Goethes *Faust II* in Teil II, zugrunde, die zu einer symphonischen Einheit verbunden werden mussten.
2. Die Realisierung der Uraufführung war noch im Sommer 1910 äußerst fraglich. „Concessionen nach artistischer Richtung werde ich *nicht* machen. Darauf können sie zählen", schrieb Mahler in aller Härte und Deutlichkeit Anfang Juni an den Münchner Konzertveranstalter Emil Gutmann.[9] Die Vorbereitungen zur Uraufführung von Mahlers Achter Symphonie entwickelten sich angesichts der „exorbitanten Schwierigkeiten der Partitur" zu einem „Generalstabsunternehmen größten Ausmaßes", das nicht nur höchste Anforderungen an alle Mitwirkenden stellte, sondern auch von Mahlers „kompromißlose[m] Wille[n]"[10] zur Realisierung dieses Mammutprojekts bestimmt wurde.

Bereits vor der Uraufführung wurden Zweifel laut, ob es sich im eigentlichen Sinne um eine Symphonie oder nicht eher – wie Eugen Schmitz nach Erscheinen des Klavierauszugs meinte – um ein „aus zwei Teilen bestehendes Oratorium" handle. Schmitz war es auch, der angesichts der riesigen Zahl an Mitwirkenden von den „Wundermären" dieses Werkes sprach, das von einer „wahrhaft amerikanischen Reklame" begleitet werde.[11] Der polarisierenden Meinungsbildung bezüglich der Aufführungen von Mahlers Achter gaben solche Schlagworte zusätzlichen Auftrieb. So heißt es etwa in einer Rezension Richard Sternfelds in der *Allgemeinen Musikzeitung*:

> Wenn uns die [Achte] Symphonie Gustav Mahlers nächstens im Zirkus vorgeführt werden soll, so sehen wir bereits jene Mächte der Reklame und Sensation am Werke, die auch auf dem Gebiet der Musik täglich drohender und gefährlicher ihr Wesen treiben. […] Aber die Masse muß es bringen. Nicht mehr das Ohr herrscht bei Musikaufführungen, sondern das Auge: die Suggestion der Zahlen, also „Amerikanismus" in ödester Gestalt.[12]

8 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7), Laaber: Laaber ²1992, 24–25.

9 Gustav Mahler an Emil Gutmann, 7.[?] Juni 1910, GMB-U1, 79–81: 81.

10 Franz Willnauer, Kommentar zu Brief Mahlers an Emil Gutmann, ohne Ort, ohne Datum [Wien, 24. September 1910] (GMB-K, 335–337: 336).

11 Felix Adler, „Vor der Premiere von Mahlers ‚Achter'", Mannheim, 10. September 1910, zitiert nach Juliane Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten*, Frankfurt a. M.: Lang 1999, 143.

12 Richard Sternfeld, „Symphonie der Tausend", *Allgemeine Musikzeitung* 39, Nr. 17, 26. April 1912, 444–445: 444.

Sternfelds massive Vorbehalte wurden durchaus von Mahler geteilt. So schrieb er Ende März 1910 an Bruno Walter: „Bis heute habe ich mich innerlich und äußerlich gegen die mir fatale Barnum und Bailey-Aufführung […] meiner 8. gewehrt. Ich hatte seinerzeit, als Gutmann mich in Wien überrumpelte, an Alles Drum und Dran solcher ‚Feste' nicht gedacht. – Nun scheint nach allem, was ich erfahre, das […] Unzulängliche Ereigniß zu werden."[13] Mahler setzte sich hinsichtlich der Probenanzahl in allen Belangen durch, meldete aber bezüglich Gutmanns organisatorischer Aktivitäten Bedenken an: „*Eines aber bitte ich Sie schon heute und* für alle Fälle. *Lassen Sie alle* Comité-torei und (völlig überflüssige) Reclame. – Um ein Conzert zu machen braucht man keine Comité. Und ich hasse das alles und fühle mich *prostituiert* bei solchem Humbug."[14]

Die Rahmenbedingungen für die Uraufführung führten nicht zuletzt zu äußerst detaillierten Anweisungen für die Ausführung, insbesondere in den Solo- und Chorstimmen. Exemplarisch zeigt sich dies im Verhältnis Soli und Chor, etwa im Abschnitt „Imple superna gratia" des ersten Teiles, ab Takt 66: 1. Chor *pp*, 2. Chor „leicht", 1. Solo-Sopran zunächst „*p* nicht hervortretend" (T. 67), dann „hervortretend" (T. 70), schließlich „stark hervortretend" (T. 73, 1. Alt-Solo, *f*; 1. Solo-Sopran subito *pp*). Die gewünschte Interpretation wird somit in hohem Maße und häufig äußerst detailliert im Notentext verankert und stellt in dieser Detailgenauigkeit fraglos selbst in Mahlers Schaffen eine Besonderheit dar. Die dynamische Balance, und damit die intendierte Ausführung, werden zu integralen Teilen des Notentextes.

Ohne im Weiteren die Entwicklung und die Wirkungsgeschichte der Münchner Uraufführung sowie der Folgeaufführungen zu thematisieren, soll die Frage der Gattungszugehörigkeit, die von Anfang an für kontroverse Beurteilungen gesorgt hat, kurz beleuchtet werden. Paul Stefan hat in seiner Rezension der Uraufführung auf eine Doppelfunktion der Verwendung der Singstimmen verwiesen. Er hebt dabei die instrumentale Verwendung der Stimmen hervor, bei der der Gesang „wie die übrigen Instrumente, […] durchaus vokal, technisch wundervoll gefügt und von raffinierter Klangwirkung, verwendet" werde.[15] Juliane Wandel weist aber nachdrücklich darauf hin, dass zwischen Stefans Urteil und der – deutlich zurückhaltenderen – Auffassung der Redaktion der *Neuen Musik-Zeitung*, in der Stefans Rezension erschien, ein nicht zu übersehender Gegensatz besteht. Für die erwähnte Redaktion ist nämlich die Zweite Symphonie (und nicht die Achte) „der Maßstab für Mahlers Schaffen" und repräsentiert mit stärkerer Überzeugungskraft den Anspruch einer Chorsymphonie.[16]

13 Gustav Mahler an Bruno Walter, Ende März 1910 (GMB-K, 342). Die Münchner Konzertagentur Emil Gutmann war für sämtliche organisatorischen Belange der Uraufführung verantwortlich. Siehe hierzu auch den Briefverkehr zwischen Gustav Mahler und Emil Gutmann von Anfang 1908 bis 31. Januar 1911 (GMB-U1, 71–86). Bei „Barnum und Bailey" handelt es sich um ein US-amerikanisches Zirkusunternehmen, das am 28. März 1881 mit dem Zusammenschluss der Shows der beiden zunächst voneinander unabhängigen Initiativen Baileys und Barnums gegründet wurde. 1897 begann das Unternehmen eine fünfjährige Europatournee. Spektakuläre Aktionen der Gruppe waren etwa waghalsige Drahtseilakte, Akrobatik- und Flugnummern. Der Zirkus betrieb intensive Werbung unter dem Motto „The Greatest Show on Earth".

14 Gustav Mahler an Emil Gutmann, New York, ohne Datum [März 1910], GMB-U1, 74–75: 75 (Hervorhebungen original).

15 Paul Stefan, „Gustav Mahlers VIII. Symphonie. Uraufführung in München am 12. September", *Neue Musik-Zeitung*, 31 (1910), H. 24, 499–500: 499, https://archive.org/details/NeueMusikZeitung31Jg1910/page/n681/mode/2up (30.6.2026).

16 Ebd., 500; vgl. Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers*, 145.

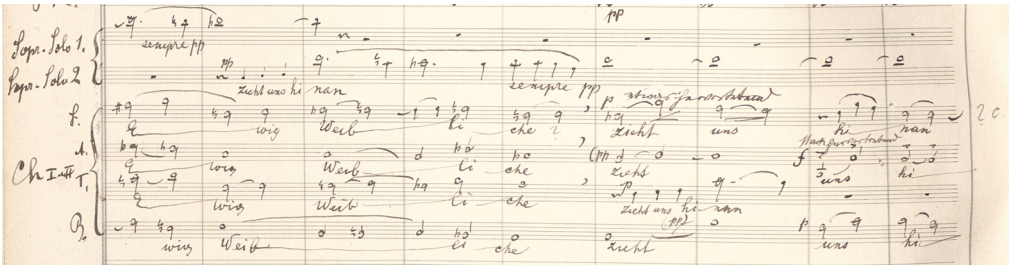


ABBILDUNG 1: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1473–1481, „Chorus mysticus", Soli und Chor, autographe Reinschrift (1906/07), Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 13719, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00065616, bifol. 39, fol. 2v.

In ähnlicher Weise beschreibt auch Elsa Bienenfeld Mahlers deutlich vokalaffinen Orchestersatz:

> Die Anlage des modernen Orchesters, das Individualisieren der Klänge, das Betonen des Charakteristischen, das Aufleuchten und Verschwimmen in Stärke und Farbe sind für die Klangcharaktere der menschlichen Stimme umstilisiert. Sicherlich wird diese Symphonie ein Schulbeispiel werden, wie ein Vokalchor modern instrumentiert werden kann.[17]

Philologische Aspekte[18]

Es mag – bei einem Werk dieser Arbeitsintensität Mahlers – bemerkenswert erscheinen, dass die 1911 erschienene Erstausgabe der Achten Symphonie einige markante Abweichungen von der autographen Reinschrift erkennen lässt (**ABB. 1** und **NBSP. 1**). Dass Mahler im zweiten Teil bei den Sopransolistinnen das über ganze vier Takte reichende b^2 des 2. Sopransolos („zieht uns hinan") um zwei Takte verkürzt, hat fraglos pragmatische Gründe, da ansonsten die Atemkapazität der Sängerin wohl über Gebühr beansprucht werden würde. Wie unten gezeigt werden wird, haben manche renommierten Sängerinnen bereits Probleme, den hohen Ton (b^2)

17 Elsa Bienenfeld, „Die Achte Symphonie von Gustav Mahler", *Neues Wiener Journal*, Nr. 6067, 13. September 1910, 9, zitiert nach Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers*, 145.

18 Die bislang detaillierteste Darstellung der Quellen im Kontext der Entstehungsgeschichte findet sich in Christian Wildhagen, *Die Achte Symphonie von Gustav Mahler. Konzeption einer universalen Symphonik*, Frankfurt a. M.: Lang 2000, 29–107. Wildhagen weist nachdrücklich darauf hin, dass das „Werk, das Gustav Mahler im Sommer 1906 komponiert hat", unbekannt bleiben müsse: „Und so zugespitzt diese Formulierung erscheinen mag: die frühesten Phasen der Entstehung, einschließlich der ersten durchlaufenden Niederschrift, sind tatsächlich nur in Ausschnitten zu rekonstruieren, da entscheidende Stadien, darunter nahezu alle ausführlicheren Skizzen und Particelle, als unwiederbringlich verloren zu gelten haben. Auch die Hoffnung, aus den erhaltenen Autographen Aufschlüsse über den genauen Entstehungszeitraum zu gewinnen, stellt sich rasch als trügerisch heraus, weil Mahlers Abneigung gegen Datierungen, die schon aus seinen Briefen spricht, sich ebenso umfassend auf die Manuskripte der Achten Symphonie erstreckt." (Ebd., 29–30.)



NOTENBEISPIEL 1: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1474–1481, „Chorus mysticus“, Soli und Chor, Erstausgabe (Wien: Universal Edition 1911).



ABBILDUNG 2: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1482–1491, „Chorus mysticus", Soli und Chor, autographe Reinschrift (1906/07), Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 13719, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00065616, bifol. 40, fol. 1r.

nur über zwei Volltakte auszuhalten (T. 1478–1479), sodass etwa in der 2. Sopranstimme das *as*² (T. 1476) zum Atemholen bisweilen um eine Viertelnote gekürzt wird, damit der Rest der Passage problemlos bewältigt werden kann.

Weitaus gravierender ist allerdings eine Änderung, die für die klangliche Dramaturgie des „Chorus mysticus" eine entscheidende Rolle spielt. Denn in der autographen Reinschrift fehlt ab Ziffer 210 (T. 1486) bis zur emphatischen *ff*-Wiederkehr des „Alles Vergängliche" (Zif. 213, T. 1506) der gesamte Chorsatz auf den Text „ewig, ewig, zieht uns hinan" (**ABB. 2** und **NBSP. 2**).

Dass Mahler diese Lücke durch eine nachträgliche Einfügung geschlossen hat, dürfte mehrere Gründe haben: Zum einen hätte die autographe Fassung im Hinblick auf die sukzessive Klangsteigerung einen empfindlichen Spannungseinbruch zur Folge gehabt, zum anderen aber wäre sie der sukzessiven Steigerung der Dynamik, vor allem aber der subtilen Textdramaturgie am Ende des „Chorus mysticus" abträglich gewesen, in der mehr und mehr die Sogkraft des „Ewig-Weiblichen" fokussiert wird. Ein zentraler weiterer Aspekt, der durch die Einfügung gestärkt wird, ist die Unauslöschlichkeit jener Gewissheit der Heilserwartung, die in der Aussage „Ewig, ewig, zieht uns hinan" zum Brennpunkt einer expliziten Erlösungsmystik wird.

Zwar erklingt bereits in der autographen Reinschrift das „Alles Vergängliche" am Höhepunkt des „Chorus mysticus" – unterstützt durch das volle Werk der hier erstmals im *ff* einsetzenden Orgel – in emphatischer Steigerung (**ABB. 3** und **NBSP. 3**), andererseits aber wird es im Verlauf der Revision von Mahler hinsichtlich der Textgestaltung völlig neu konzipiert. In der Reinschrift fehlen einerseits die beide Chöre verstärkenden Solostimmen (Zif. 214), andererseits ist die markante Steigerung auf „zieht uns hinan" (Zif. 215) in der revidierten Fassung weitaus wirkungskräftiger ausgearbeitet als in der autographen Reinschrift. Mahler vermeidet durch die stärker polyphone Schichtung des Chorsatzes Pausen und intensiviert damit in hohem Maße den vorwärtsdrängenden Charakter, den er bei Ziffer 214 explizit vorschreibt.



NOTENBEISPIEL 2: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1482–1491, „Chorus mysticus“, Soli und Chor, Erstausgabe (Wien: Universal Edition 1911).

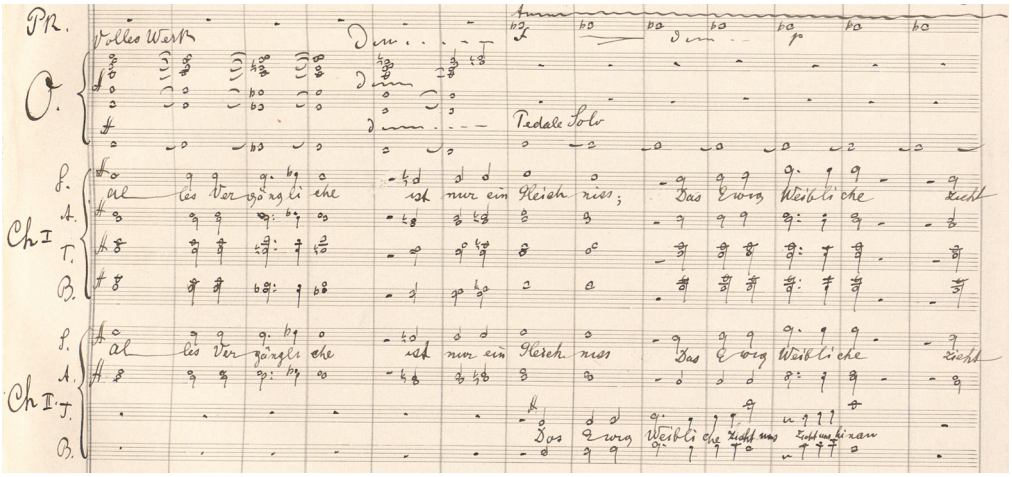


ABBILDUNG 3: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1506–1518, Soli und Chor, autographe Reinschrift (1906/07), Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 13719, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00065616, bifol. 40, fol. 2r.

Die erwähnte Intensivierung ab Ziffer 213 (T. 1506) gewinnt damit nicht nur entscheidend an dramatischem Profil, sondern generiert eine geradezu theatrale Sogwirkung, der man sich nur schwer entziehen kann und hinsichtlich derer Donald Mitchell zu Recht von einem „coup de théâtre" gesprochen hat: „the chorus is conceived as a denouément in the best theatrical tradition, i.e. Mahler reserves for this ultimate moment the unveiling, the unmasking of the work's real protagonist: not one of the named *dramatis personae*, but the unattainable, indescribable and nameless ‚Ewig Weibliche' that leads us onward and upward."[19] Dies erzielt Mahler in der Tat erst mit dem allerletzten Stand der Revision. Und es gibt wohl kaum ein vergleichbares Beispiel in der Entstehungsgeschichte von Mahlers Symphonien, in dem solch weitreichende Änderungen noch zu einem derart späten Stadium des Kompositionsprozesses vorgenommen wurden.

Die eben geschilderten Änderungen bzw. Ergänzungen Mahlers reflektieren auf eindrucksvolle Weise einerseits die ungemeine kreative Energie im Zuge der sehr kurzen und konzentrierten Kompositionsphase, andererseits die Herausforderungen, die die Gattung Vokalsymphonie in dieser konsequenten Ausprägung stellt.[20] Vor allem die Entwicklung des zweiten Teils – von dem geradezu fragmentarisch geflüsterten, eher gesprochen als gesungen wirkenden Beginn des Chorteils bis zur monumentalen Schlusssteigerung – markiert die polaren musikalischen Welten dieser Symphonie, die letztlich eine konsequente und bruchlose Steigerung am Ende des Werks erfordern.

19 Donald Mitchell, *Gustav Mahler – Songs and Symphonies of Life and Death*, Woodbridge: Boydell 2005, 582.
20 Vgl. Christian Wildhagen, „Ahnung des Absoluten. Die Achte Symphonie", in: GMI-2, 141–202: 191–193.



NOTENBEISPIEL 3: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1506–1521, Soli und Chor, Erstausgabe (Wien: Universal Edition 1911).



NOTENBEISPIEL 4: Mahler, Symphonie Nr. 8, i, T. 76–80, Chor
(Kritische Gesamtausgabe, hg. von Karl Heinz Füssl, Wien: Universal Edition 1977).

Die zahlreichen Instruktionen Mahlers, die neben dem Tempoverlauf und den Dynamikabstufungen in Mahlers Achter auch das Verhältnis der Singstimmen zum Orchester betreffen, stellen ohne Frage spezifische Herausforderungen für die Interpretation dieser Symphonie dar. Zu Recht meint hierzu David Pickett: „Perhaps the sheer number of Mahler's instructions is the biggest hurdle for any conscientious conductor to overcome: changes of instrument, intricate dynamics, tempo marks, Luftpausen and more of them than in any other composer's scores, even Elgar's: these take time to absorb and memorize."[21] Mahlers diesbezügliche Akribie äußere sich – so Pickett – etwa paradigmatisch im ersten Teil der Achten Symphonie, wo er ab Takt 76 gleichzeitig von den Chorbässen des 2. Chors „nicht schleppen" und von den Sopranen und Altstimmen des 1. Chors „sich Zeit lassen" verlangt (**NBSP. 4**).

Zieht man Mahlers Tempo- und Dynamikmodifikationen nach den jeweiligen Publikationen seiner Werke in Betracht, würde sich die Situation wohl noch komplizierter darstellen. Zwar fanden solche Revisionen nach Drucklegung im Fall der Achten nicht statt, sie machen aber deutlich, wie stark die für Mahler so enge Wechselwirkung von Komponieren und Dirigieren eine Herausforderung sowohl für die Edition als auch für die Interpretation (und nicht zuletzt für die Einspielungen) seiner Werke darstellt. Es ist somit wesentlich, bei allen Analysen stets den Interpreten Mahler im Blickfeld zu haben. Dass Mahler in der Endfassung bei der *ff*-Wiederkehr von „Alles Vergängliche" (T. 1506–1528) Pausen in beiden Chören eliminierte, hat wohl nicht zuletzt damit zu tun, dass die Orgel als einziges Instrument (wenngleich mit „vollem Werk") das notwendige Dynamikniveau nicht hätte beibehalten können.

Dies ist wohl auch der Grund für zwei weitere wichtige Veränderungen, nämlich einerseits die Hinzuziehung des Knabenchors und der Vokalsoli (die in der Partiturreinschrift noch nicht aufscheinen) in diesen Schlussabschnitt des Chors, andererseits die Modifizierung der

21 David Pickett, „Mahler on Record. The Spirit or the Letter", in: PGM, 345–378: 347.

Männerstimmen des 2. Chores (T. 1509–1510), sodass sowohl ein Kontinuum des Chorklanges als auch eine modifizierte Textinterpretation ab Takt 1512 gewährleistet ist. Im Gegensatz zum Beginn des „Chorus mysticus" ist die Textvorlage hier deutlich gekürzt, unmittelbar auf den ersten Vers („Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis") folgt nunmehr in den Männerstimmen der beiden Chöre Vers 4 („Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan"), was umso wirkungskräftiger ist, als dieses *fortissimo* in das dynamisch zurückgenommene Ende des ersten Verses („Gleichnis": *p subito*) einbricht. Bei all diesen Änderungen handelt es sich – wie erwähnt – nicht um ausschließlich formdynamisch begründete Entscheidungen, sondern auch um eine neue Textinterpretation des „Chorus mysticus", in welcher der Vers „das Ewig-Weibliche zieht uns hinan" absoluten Primat gewinnt und zum eigentlichen Kern der immanenten Erlösungsmystik wird. Es zeigt sich somit beispielhaft, auf welch subtile Weise musikalische und textliche Veränderungen miteinander verzahnt werden und wie bestimmend diese Modifikationen für den Bedeutungsgehalt des „Chorus mysticus" werden.

Interpretationsgeschichtliche Aspekte[22]

Es liegt auf der Hand, dass die erwähnten großräumigen Entwicklungen der Tempowahl, der Klanggestaltung, aber auch der Disposition der Dynamik eine zentrale Rolle für die suggestive Wirkung von Mahlers Achter spielen. Diese Wirkung soll im Folgenden anhand der ersten 36 Takte des „Chorus mysticus", beginnend mit den Worten „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis", erläutert werden. Zunächst ist festzustellen, dass die gewählte Tempogestaltung eine bemerkenswerte Spannweite unterschiedlicher Interpretationsansätze erkennen lässt (**TABELLE 1**, **ABB. 4** und **5**). So zeigt sich etwa 1950 bei Leopold Stokowski mit dem New York Philharmonic Orchestra eine weitgehend konstante, erst ab Takt 1472 (Zif. 207: „Von hier an das Tempo ganz unmerklich steigern", Segment 3) und nochmals ab Takt 1478 (Zif. 208: „Schon bewegter", Segment 4) vorgenommene geringfügige Beschleunigung (+12 bzw. +18 %), während Mahlers Tempoangabe bei Takt 1459 (Zif. 204: „Ganz allmählich fließender", Segment 2) keine signifikante Auswirkung zeitigt (+2 %). Ein deutlich ausgeprägterer Tempoanstieg zeigt sich 1970 bei Rafael Kubelík mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, der sowohl ab Takt 1472 (Zif. 207) – trotz Mahlers Hinweis, das Tempo nur „unmerklich" zu steigern" – als auch ab Takt 1478 (Zif. 208) markant beschleunigt (+28 bzw. +82%) und damit den Worten „zieht uns hinan" besonderen Nachdruck verleiht (**TABELLE 1**).

22 Die Daten zu den im Folgenden diskutierten Aufnahmen der Achten Symphonie wurden teilweise durch das Forschungsprojekt „Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies" (https://institut1.kug.ac.at/mahler, FWF P 34710, 2021–2025) bereitgestellt. Vgl. Christian Utz, Thomas Wozonig, Philipp Gaspari, „Mahler_VIII_dataset_MMD: research data on Gustav Mahler's Symphony No. 8, compiled during the research project Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies (2021–2026)", veröffentlicht 31.3.2026, https://doi.org/10.5281/zenodo.18945755. Zur Diskografie vgl. das Dokument „Mahler_VIII_discography.xlsx" in diesem Datensatz. Zusätzliche Messungen wurden mit Hilfe von Rainer Schwob (Universität Mozarteum Salzburg) erhoben, dem herzlich gedankt sei. Außer den in den genannten Forschungsdaten erfassten Aufnahmen wurde zusätzlich die Live-Aufführung durch Franz Welser-Möst aus dem Jahr 2019 berücksichtigt (Wiener Philharmoniker, Wiener Sängerknaben [Haydnchor], Wiener Singverein, Wiener Singakademie; Erin Wall, Sopran, Emily Magee, Sopran u. a., Wiener Konzerthaus, Eröffnung des 39. Internationalen Musikfestes, 11. Mai 2019, https://www.youtube.com/watch?v=PBYWz5rI6hY [30.6.2026]).

	Segment 1	Segment 2		Segment 3		Segment 4	
	„Sehr langsam beginnend (Viertel wie früher Halbe)“ (T. 1449–1458)	„Ganz allmählich fließender, aber stets mit zartester Tongebung“ (T. 1459–1471)	**rate**	„Von hier an das Tempo ganz unmerklich steigern“ (T. 1472–1477)	**rate**	„Schon bewegter (allmählich in langsame 2/2 übergehend)“ (T. 1478–1485)	**rate**
Boult 1948	38	47	+23%	59	26%, 55%	74	+26%, +58%, +95%
Stokowski 1950	**58**	59	+2%	67	12%, 15%	79	+18%, +32%, +35%
Scherchen 1951	37	44	+21%	49	10%, 33%	76	+56%, +71%, +107%
Horenstein 1959	40	49	+22%	58	20%, 46%	71	+22%, +46%, +78%
Mitropoulos 1960	40	42	+5%	63	49%, 57%	79	+26%, +88%, +98%
Bernstein 1966	35	46	+29%	**93**	**105%, 166%**	108	+16%, +137%, +207%
Kubelík 1970	43	50	+17%	65	28%, 49%	**118**	**+82%, +133%, +172%**
Solti 1971	44	52	+19%	74	42%, 70%	97	+30%, +86%, +122%
Haitink 1971b	45	57	+27%	71	25%, 58%	100	+41%, +76%, +123%
Ozawa 1980b	37	45	+22%	62	37%, 68%	83	+34%, +84%, +125%
Tennstedt 1986	40	45	+14%	65	43%, 64%	86	+33%, +91%, +118%
Maazel 1989	44	44	-0,2%	61	38%, 38%	82	+34%, +85%, +84%
Sinopoli 1990	39	41	+6%	55	33%, 41%	58	+7%, +42%, +51%
Wakasugi 1991	47	55	+15%	63	15%, 33%	90	+43%, +65%, +90%
Abbado 1994	42	51	+21%	58	14%, 37%	77	+33%, +52%, +83%
Järvi 1994	40	**61**	+52%	79	29%, 96%	108	+37%, +77%, +169%
Gielen 1998	39	51	+31%	65	26%, 65%	89	+38%, +74%, +128%
Chailly 2000	43	49	+14%	69	42%, 61%	89	+29%, +82%, +107%
Rattle 2004	44	50	+14%	79	58%, 79%	109	+38%, +118%, +147%
Boulez 2007a	42	47	+13%	62	32%, 49%	88	+40%, +85%, +109%
Nott 2010	42	49	+16%	67	37%, 59%	74	+11%, +53%, +77%
Jansons 2011	46	57	+23%	72	25%, 54%	86	+20%, +50%, +85%
Maazel 2011	36	46	+28%	77	67%, 113%	91	+18%, +97%, +152%
Feltz 2018	32	59	**+86%**	88	47%, 173%	112	**+28%, +89%, +250%**
Welser-Möst 2019	46	53	+16%	60	13%, 32%	91	+51%, +71%, +99%
Mittelwert	42	50	+20%	67	34%, 62%	89	+32%, +77%, +113%

TABELLE 1: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1449–1485, Tempodisposition (nach Kritischer Gesamtausgabe, Wien: Universal Edition 1977) am Beginn des „Chorus mysticus“ in 25 ausgewählten Einspielungen zwischen 1950 und 2018 (Analysekorpus des MMD-Projekts mit 24 Aufnahmen, 1948–2018 und zusätzliche Live-Aufnahme Welser-Möst 2019). Tempoangaben in Schlägen pro Minute, Maxima (fett, dunkelgrau unterlegt) und Minima (hellgrau unterlegt) jeweils hervorgehoben; in den mit „rate“ überschriebenen Spalten sind die Tempoverhältnisse zu den vorangehenden Abschnitten berechnet.

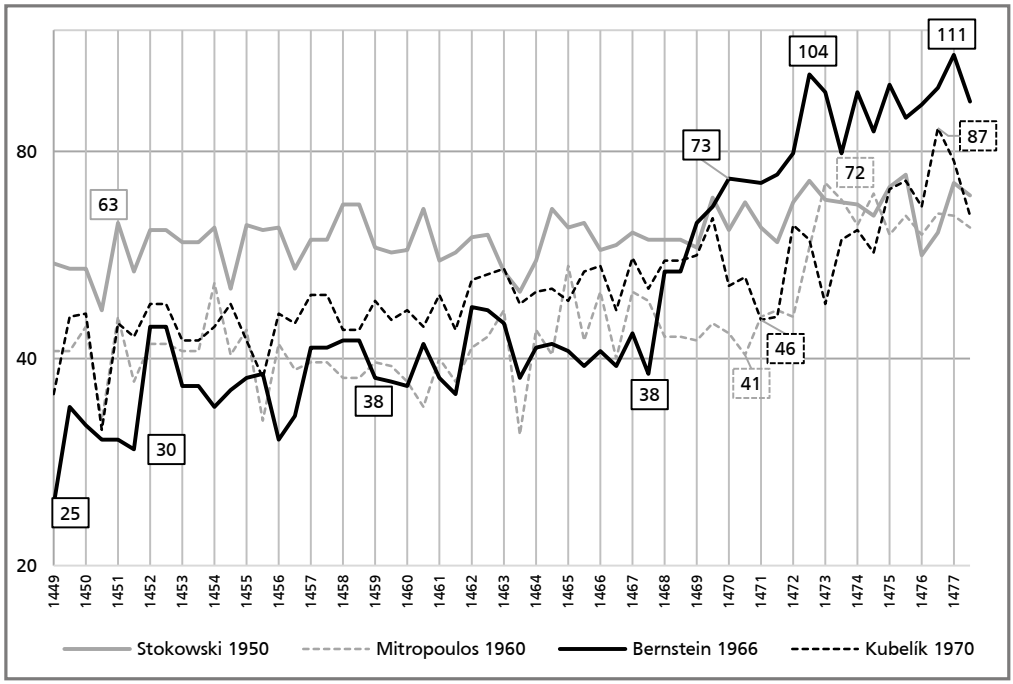


ABBILDUNG 4: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1449–1477, Tempoverlauf der Aufnahmen von Leopold Stokowski (New York Philharmonic, 1950), Dimitri Mitropoulos (Wiener Philharmoniker, 1960), Leonard Bernstein (London Symphony Orchestra, 1966) und Rafael Kubelík (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, 1970); x-Achse: Taktzahlen, y-Achse: Tempo (♩) in Schlägen pro Minute.

Noch weitaus radikaler ist der Tempoanstieg um Takt 1472 in der Einspielung von Leonard Bernstein mit dem London Symphony Orchestra aus dem Jahr 1966 mit einer Steigerung um mehr als das Doppelte von ♩ = 38 in Takt 1467 auf 111 Schläge pro Minute in Takt 1477 (**ABB. 4**, **TABELLE 1**: Beschleunigung um 105 % in Segment 3 gegenüber Segment 2). Demgegenüber sind die Beschleunigungsraten in diesem Segment in den anderen Aufnahmen vorwiegend moderat (zwischen 10 und 67 %, mit deutlich erhöhten Werten bei Lorin Maazel 2011 mit 67 %, Simon Rattle 2004 mit 58 % und Dimitri Mitropoulos 1960 mit 49 %).

Generell zeigt sich bereits bei einem Vergleich von älteren Einspielungen, von Adrian Boult (1948) bis Rafael Kubelík (1970), ein erstaunlich differenziertes Spektrum der Tempogestaltung. Boult beginnt den „Chorus mysticus“ sehr verhalten mit ♩ = 38, erreicht aber ab Mahlers Anweisung „Schon bewegter“ (T. 1478) mit ♩ = 74 ein Tempo, das sich nur geringfügig von jenem anderer Dirigenten (Stokowski 1950: 79, Hermann Scherchen 1951: 76, Jascha Horenstein 1959: 71, Mitropoulos 1960: 79) unterscheidet. Auch die Tempowahl am Anfang des „Chorus mysticus“ (Segment 1) liegt, sieht man von Stokowski ab, der diesen mit Tempo ♩ = 58 beginnt, bei diesen frühen Aufnahmen in einem vergleichbaren Spektrum (♩ = 37–40).

Deutlich unterschiedlich ist aber die weitere Tempoentwicklung innerhalb des Bereiches bis Takt 1477, der näher untersucht wurde. Mahlers Anweisung, das Tempo ab Takt 1472 nur

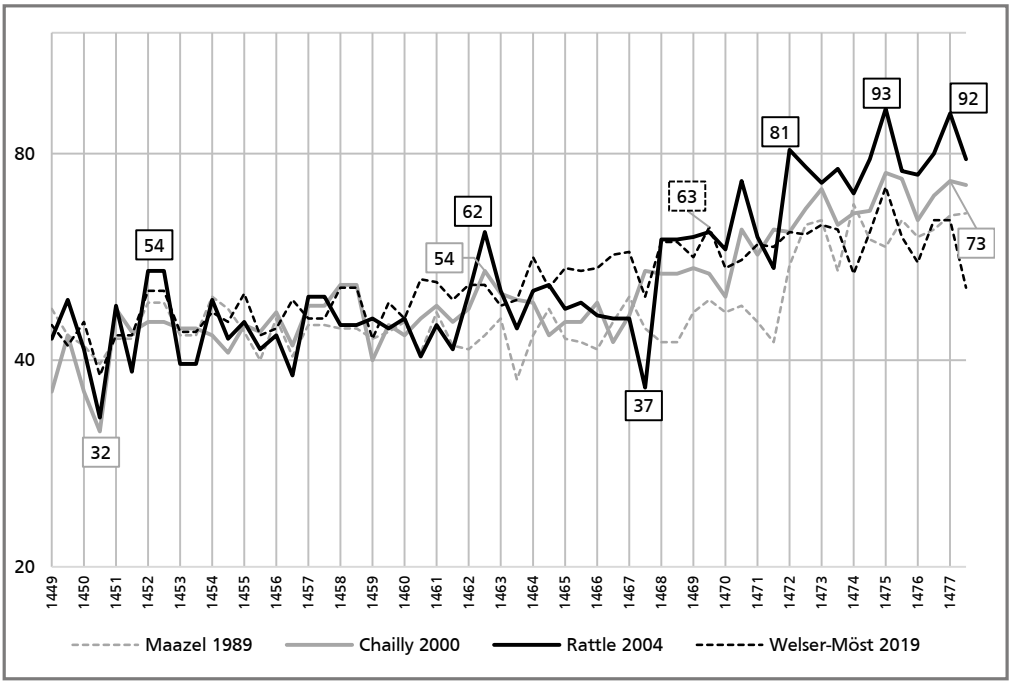


ABBILDUNG 5: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1449–1477, Tempodisposition in den Aufnahmen Maazel 1989, Chailly 2000, Rattle 2004 und Welser-Möst 2019.

„unmerklich" zu steigern, wird dabei nur teilweise befolgt. Innerhalb der sechs Takte bis Takt 1477 beträgt die Tempozunahme gegenüber dem vorangehenden Segment bei Boult 26 %, bei Stokowski 12 %, bei Kubelík 28 %, bei Mitropoulos aber 49 %. Insgesamt variiert die Spannweite der gewählten Tempi vom Beginn des „Chorus mysticus" bis zu Takt 1485 stark. Die Tempozunahme über den gesamten Abschnitt (**TABELLE 1**, rechte Spalte) reicht von Stokowski 1950 und Giuseppe Sinopoli 1990 mit einer Steigerung von 35 bzw. 51 % bis zu Neeme Järvi 1994 mit 169 %, Kubelík 1970 mit 172 % bis hin zu Gabriel Feltz 2018 mit den Dortmunder Philharmonikern mit 250 % (langsamstes Ausgangstempo von ♩ = 32, gesteigert bis ♩ = 112 in Segment 4). Bei den älteren Aufnahmen Boult, Stokowski, Horenstein und Mitropoulos bleibt die Tempozunahme des gesamten Abschnitts eher moderat (35–107 %). Auch mehrere spätere Aufnahmen außer Sinopoli begrenzen die Tempozunahme im gesamten Abschnitt auf Werte unter 100 % (Maazel 1989, Wakasugi 1991, Abbado 1994, Nott 2010, Jansons 2011 und Welser-Möst 2019).

Unter den Einspielungen ab ca. 2000 lassen sich zwei deutlich divergierende Tempodispositionen beobachten (**ABB. 5**). Simon Rattle 2004 (City of Birmingham Symphony Orchestra) beschleunigt signifikant ab Takt 1468 (Zif. 206) und folgt damit einer mit Bernsteins Deutung vergleichbaren Strategie, die in keiner Weise auf einer entsprechenden Angabe Mahlers basiert, aber den erwähnten hohen Anforderungen an die Atemkapazität der Solosoprane entgegenkommt. Demgegenüber beschleunigt Lorin Maazel 1989 (Wiener Philharmoniker)

erst ab Takt 1472 (Zif. 207), wobei die markante Tempozunahme (38%, mit abruptem Anstieg in Takt 1472) tendenziell über Mahlers Anweisung, das Tempo unmerklich zu steigern, hinausgeht.

Eine deutlich gegensätzliche Strategie verfolgen Riccardo Chailly (2000, Royal Concertgebouw Orchestra) und Franz Welser-Möst (2019, Wiener Philharmoniker), wobei vor allem Letzterer eine deutlich zurückhaltende Tempogestaltung erkennen lässt, die Mahlers Anweisungen (wie etwa „Ganz allmählich fließender" ab Zif. 204, „Tempo ganz unmerklich steigern" ab Zif. 207) in hohem Maße entspricht.

Äußerst präzise Angaben an Stellen, an denen die Solostimmen sukzessive den Chorsatz übertönen, finden sich bereits in Mahlers Zweiter Symphonie. Im „Chorus mysticus" der Achten ist dies erstmals ab Takt 1464 (Zif. 205) zu beobachten, wo die erste Solo-Sopranstimme unisono mit jener des Chorsoprans geführt und mit der Anweisung „nicht hervortretend" versehen wird. Erst ab Takt 1471 (ein Takt vor Zif. 207), mit der Loslösung von der Sopranstimme des 1. Chors, emanzipiert sich das Sopransolo auch in dynamischer Hinsicht („hervortretend") und setzt zu einem äußerst weit gespannten melodischen Bogen an. Sehr unterschiedliche Realisierungen (bzw. ein Ignorieren) dieser Anweisung Mahlers zeigen sich beispielhaft anhand der folgenden drei Einspielungen, in denen die Dominanz der Solo- gegenüber den Chorstimmen höchst unterschiedlich realisiert wird. Während Bernstein (1975, Wiener Philharmoniker) Mahlers diesbezügliche Angaben exakt umsetzt (**AUDIOBSP. 1A**), beginnt in Chaillys Einspielung (2016, Lucerne Festival Orchestra) das 1. Sopransolo bereits ab dem ersten „zieht uns hinan" (ein Takt vor Zif. 206), also vier Takte vor Mahlers entsprechender Anweisung, zu dominieren (**AUDIOBSP. 1B**). Die weiter oben erwähnte äußerst ausgedehnte Kantilene der hier von Juliane Banse gesungenen 2. Solo-Sopran-Stimme (T. 1474) wird – was keineswegs durchgängiger Praxis entspricht – wie von Mahler vorgeschrieben ohne jede Unterbrechung (Atempause) realisiert. Dass dies nicht den Normalfall bilden muss, zeigt sich am Beispiel der von Bernard Haitink dirigierten Aufführung mit Gwyneth Jones und Arleen Auger aus dem Jahr 1988 (Royal Concertgebouw Orchestra), bei der Jones leider nicht nur signifikante Intonationsprobleme erkennen lässt, sondern auch in keiner Weise über die für diese Passage notwendige Atemkapazität verfügt (**AUDIOBSP. 1C**).

AUDIOBEISPIEL 1: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1464–1481,

A. Bernstein 1975, Sopran: Edda Moser, Judith Blegen;

B. Chailly 2016, Sopran: Ricarda Merbeth, Juliane Banse;

C. Haitink 1988, Sopran: Gwyneth Jones, Arleen Auger.

➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20442408

Leonard Bernstein, Wiener Philharmoniker, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Sopran: Edda Moser, Judith Blegen, 1.9.1975, Live, DGG 072 216, 1989, https://youtu.be/gOddn8-35c0?si=TSOFT4uhjcV31lTv&t=4770 (30.6.2026); Riccardo Chailly, Lucerne Festival Orchestra, Chor des Bayerischen Rundfunks, Litvian Radio Chorus, Sopran: Ricarda Merbeth, Juliane Banse, Live, 13.8.2016, Accentus ACC 10390, 2017, https://youtu.be/8TTHzPIwfvk?si=5lXrvFY2gAr9o3Ab&t=4857 (30.6.2026); Bernard Haitink, Concertgebouw Orchestra, Philharmonia Chorus, Sopran: Gwyneth Jones, Arleen Auger, Live, 11.4.1988, Antec Music AM 2315-6, https://youtu.be/vjbc5qrFJK8?si=2adJCitd0ADEjswu&t=4778 (30.6.2026).

Zusammenfassende Bemerkungen

Der Kompositionsprozess des „Chorus mysticus" weist zwischen autographer Reinschrift und Drucklegung wesentliche Veränderungen auf, die wohl kaum nur „in verlorengegangenen schriftlich oder mündlich gegebenen Anweisungen [Mahlers] ihre Erklärung finden."[23] Hinsichtlich der Interpretationsgeschichte zeigt sich, dass die von Mahler vorgeschriebenen, oft sehr behutsamen Tempomodifikationen nur teilweise umgesetzt werden. Während ältere Einspielungen, angefangen von Boult 1948 bis Mitropoulos 1960, hinsichtlich der Tempodisposition ein relativ hohes Maß an Übereinstimmung untereinander aufweisen, finden sich in der Zeit ab Bernstein 1966 zum Teil massive Unterschiede, etwa bei Sinopoli 1990 oder Feltz 2018. Auch in der Realisierung der Balance zwischen Chorsatz und sich dynamisch abhebender Solostimme werden Mahlers Anweisungen nur teilweise eingehalten.

Hinsichtlich der Atemkontrolle zeigen sich (vor allem ab Zif. 207) im Sopransolo deutliche Unterschiede in der Umsetzung des weiten, über neun Takte reichenden melodischen Bogens ohne Unterbrechung (Atempause). Inwieweit Mahler bei der Uraufführung die von ihm vorgesehene Tempowahl möglicherweise selbst modifizierte und der Atemkapazität der Sopransolistin hier Rechnung getragen hat, ist leider nicht zu beantworten.

Da Mahler nur wenige Monate nach der Uraufführung seiner Achten Symphonie verstarb, unterblieben allfällige Modifikationen bzw. Revisionen, die möglicherweise nach weiteren Aufführungen unter seiner Leitung entstanden wären. Von besonderem Interesse wären diese – neben der zugrunde liegenden Tempodisposition – vor allem im Hinblick auf die Klanggestaltung. Angesichts der exzeptionellen Herausforderungen durch die alles bis dahin Gegebene in den Schatten stellende Dimensionierung der Klangmittel fühlte sich Mahler zu äußerster Präzision seiner diesbezüglichen Angaben gedrängt. Viele dieser Angaben zielen dabei auf seine konkrete Tempo- und Klangvorstellung aus der Perspektive des Dirigenten. So resultiert etwa die erwähnte Gleichzeitigkeit von „sich Zeit lassen" (Sopran- und Altstimme) und „nicht schleppen" (Bassstimme) in den Takten 76 bis 80 des ersten Teils („Veni creator spiritus") in Verbindung mit der generellen Tempovorschrift „Nachgeben" offensichtlich aus Erfahrungen einer bisweilen mangelnden Koordination der Singstimmen. Ebenso deutlich wird Mahlers Erfahrung mit der Praxis der Tempogestaltung beim „Accende lumen sensibus" (Teil I, Zif. 38, T. 262): Einerseits ist hier seitens der Dirigenten die Achteltriole am Ende von Takt 261 auszuschlagen, andererseits wird von den Solostimmen explizit gefordert, sich im *ff* nicht zu schonen, um dem im Folgetakt emphatisch einsetzenden „Accende lumen sensibus" entsprechende Leuchtkraft zu verleihen. Mahlers Ausführungsangabe „Mit plötzlichem Aufschwung" erhält damit auf allen Ebenen der kompositorischen Textur nachhaltigen Ausdruck.

23 Karl Heinz Füssl, „Vorwort", in: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 8* (KGA, Bd. 8), hg. von Karl Heinz Füssl, Wien: Universal Edition 1977, unpaginiert [3].

Gustav Mahler's Eighth Symphony (1906) stands in stark contrast to its "predecessors" within his œuvre. Because of the number of performers at the Munich premiere in 1910, a myth of the extraordinary and exorbitant quickly arose, leading to a controversial reception. The composition was written in just six weeks during the summer of 1906. Mahler made substantial changes right up until the premiere, resulting in significant differences between the autograph and the first printed edition. Changes also concerned the dramaturgy of the vocal text, which is particularly evident at the end of the concluding "Chorus mysticus." Against this backdrop, the final section of this chapter is devoted to historical aspects of the interpretation of the "Chorus mysticus." While older recordings, from Adrian Boult (1948) to Dimitri Mitropoulos (1960), show a high degree of consistency in terms of tempo, more recent recordings from the 1990s onward tend toward a sometimes extreme acceleration of tempo at the end of the "Chorus mysticus," first noticeable in Leonard Bernstein's 1966 recording.

Schlagworte/Keywords: Chor, choir, compositional process, Gattung, genre, Gustav Mahler, Kompositionsprozess, mass effects, Masseneffekte, Solostimmen, solo voices, Symphonie Nr. 8, Symphony no. 8, Tempo, Theatralität, theatricality

Peter Revers studierte Musikwissenschaft, Psychologie und Philosophie an der Universität Salzburg sowie Komposition an der damaligen Hochschule „Mozarteum", Salzburg. 1980 Promotion, 1981 künstlerisches Diplom, 1981–1996 Lehrtätigkeit an den Musikhochschulen Wien und Graz. 1988/89 Forschungsstipendiat der Alexander von Humboldt-Stiftung an der Universität Hamburg (dort 1993 Habilitation), 1996–2022 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Kunstuniversität Graz. Von 2001–2009 Präsident der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft sowie von 2019–2023 der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft.
https://orcid.org/0000-0002-3932-5289 | info.peter.revers@gmx.at

Revers, Peter. 2026. „Mahlers ‚Chorus mysticus' im Wandel der Kompositions- und Interpretationsgeschichte. Aspekte der Revisionen und Tempokonzeptionen in der Achten Symphonie." In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 265–281. Wien: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_14

AUFFÜHRUNG UND INTERPRETATIONSGESCHICHTE | PERFORMANCE AND PERFORMANCE HISTORY

Zeit und Klang in Deutungen des Kopfsatzes von Gustav Mahlers Siebter Symphonie

Perspektiven der Korpusforschung auf Interpretationsgeschichte und Performanceanalyse[1]

Christian Utz

Gustav Mahlers Musik wird bis zum heutigen Tag weltweit mit konstanter Häufigkeit im Konzert aufgeführt und für Tonträger eingespielt. Dabei spielt auch im Zeitalter der Digitalisierung die Inszenierung von Mahlers Klang in Live-Situationen, in Konzertsälen, auf Freiluftbühnen oder an ungewöhnlichen Spielorten weiterhin eine bedeutende Rolle. Daneben freilich drängt sich eine durch die digitale Welt vielfach potenzierte Rezeption von Mahlers Musik über mediale Disseminationsformate in den Vordergrund. Die Affinität von Mahlers räumlich konzipiertem Orchesterklang zu neuen Aufnahmetechnologien wurde bereits 1969 von Kurt Blaukopf festgehalten und als wesentlicher Faktor der sich intensivierenden Rezeption Mahlers identifiziert.[2] Hermann Danuser formulierte daran anknüpfend 2004 in der MGG, Mahlers Musik habe seit den frühen 1960er-Jahren einen „rezeptionshistorischen Erfolg ohne Beispiel" erlebt, der Mahler „zu einem unbestrittenen Protagonisten der jüngeren Musikhistorie" gemacht habe.[3] Nun liegen zwar zur Rezeption Mahlers durchaus ausführliche und systematische Studien vor[4], diese sind aber nur selten dezidiert interpretationsgeschichtlich

1 Die diesem Kapitel zugrunde liegende Forschung wurde im Forschungsprojekt „Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies. Developing Resources on the History and Analysis of Mahler Performance" (im Folgenden „MMD-Projekt", 1.6.2021–30.9.2025, Österreichischer Wissenschaftsfonds FWF P 34710) unter Leitung des Autors durchgeführt. An der diskografischen Erhebung sowie an den Dauern- und Tempomessungen der Aufnahmen und deren Auswertung wirkten die Projektmitarbeiter:innen Dimitrios Katharopoulos, Ivana Petrač, Majid Motavasseli, Philipp Gaspari, Thomas Wozonig, Virginia Maia Bernardoni und Thomas Glaser mit, bei denen ich mich herzlich bedanken möchte. Die in diesem Kapitel herangezogenen Forschungsdaten sind im Datensatz „Mahler_VII_dataset_MMD: research data on Gustav Mahlers Symphony No. 7, compiled during the research project Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies (2021–2026) [27 files]", https://doi.org/10.5281/zenodo.18945741 verfügbar. Ausgewählte Tabellen sowie Audio- und Sonic-Visualiser-Beispiele dieses Kapitels sind im selben Repositorium verfügbar: https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398 (Audiobeispiele 1–9), https://doi.org/10.5281/zenodo.20426992 (Sonic-Visualiser-Beispiele 1–3) und https://doi.org/10.5281/zenodo.20427248 (Tabellen 2E, 5E, 8E, 11E, 13E und 15E). Mit dem Kürzel „E" bezeichnete Tabellen werden ausschließlich elektronisch bereitgestellt und aufgrund ihrer Dimensionen nicht in die layoutierte Fassung des Kapitels übernommen.

2 Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler oder: Der Zeitgenosse der Zukunft* [1969], Kassel: Bärenreiter 1989, 268–269.

3 Hermann Danuser, „Mahler, Gustav. Würdigung, 11. Stationen der Rezeptionsgeschichte" [2004], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, New York: RILM, Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler 2016, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50868 (30.6.2026).

4 Vgl. unter anderem Wolfgang Schlüter, „Die Wunde Mahler. Zur Rezeption seiner Symphonien", in: *Gustav Mahler* (Musik-Konzepte Sonderband), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik 1989, 7–149, Juliane Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten*, Frankfurt a. M.: Lang 1999, Christoph Metzger, *Mahler-Rezeption. Perspektiven der Rezeption Gustav Mahlers*, Wilhelmshaven: Noetzel 2000, Leon Botstein, „Whose Gustav Mahler? Reception, Interpretation, and History", in:

angelegt, was insofern erstaunt, als Mahlers Musik ein zentrales Feld war und ist, in dem interpretatorische Stile, Konzepte und Strategien verhandelt werden und in dem so der historische Wandel klingender Interpretation besonders eindrücklich erfahrbar wird. Im digitalen Zeitalter steht für eine solche Forschungsperspektive ein beachtliches Korpus von Tonquellen zur Verfügung, das aktuell durchschnittlich 229 Einspielungen jeder Mahler-Symphonie[5] umfasst und bislang noch keiner umfassenden wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen wurde.[6] Generell sind Beiträge zur Aufführungs- und Aufnahmegeschichte allzu oft tendenziös und stark vom medialen Bild der Interpret:innen oder ihrer Kritik geprägt. Ohne diesen Aspekt hier vertiefen zu müssen, zeigt sich dies unschwer im von kaum begründeten Wertungen durchzogenen, ins Feuilletonistische tendierenden Stil solcher Studien. Die in diesem Kapitel wiederholt thematisierte Einspielung von Mahlers Siebter Symphonie durch Otto Klemperer (New Philharmonia Orchestra, 1968) etwa wird von Lewis Smoley abgelehnt als „[a]n extremely wrong-headed approach to tempo throughout most of the work", „almost unlistenable at times" und „clearly unacceptable"[7], von Jens Malte Fischer hingegen als kostbare Kuriosität gewürdigt: Im Vergleich zur 30 Minuten kürzeren Aufnahme Hermann Scherchens (Toronto Symphony Orchestra, 1965) höre man in Klemperers Aufnahme „ein anderes Stück, für das dasselbe gilt, wie für manche extremen Interpretationen Glenn Goulds: kaum nachvollziehbar, aber auf jeden Fall nicht langweilig."[8] Hartmut Hein wiederum beschreibt Klemperers Mahler-Deutungen als „recht unbequem zu hörende[], durch ungewohnte Akzentuierungen in Klangbild, Phrasierungen und Tempogestaltung oft überraschende[] Aufnahmen, […] die die Theatralität der Mahlerschen Synthesen von Symphonie, Lied und Opernhaftem heraus[stellen]."[9]

Derartige stark subjektiv gefärbte Beschreibungen können kaum als Basis einer fundierten interpretationsgeschichtlichen Darstellung dienen. Für eine solche ist vielmehr die Methode des von Nicholas Cook skizzierten *augmented listening* gefordert, in dem subjektive

Mahler and his World, hg. von Karen Painter, Princeton: Princeton University Press 2002, 1–54, Gerhard Scheit und Wilhelm Svoboda, *Feindbild Gustav Mahler. Zur antisemitischen Abwehr der Moderne in Österreich*, Wien: Sonderzahl 2002, Bernd Sponheuer, „Grundzüge der Mahler-Rezeption seit den 1920er Jahren", in: MH, 419–436, und Minari Bochmann, „Die Mahler-Rezeption in der japanischen Musikpublizistik bis 1945", *Musik & Ästhetik* 28 (2024), H. 109, 47–61.

5 Tatsächlich schwankt die Anzahl an Gesamteinspielungen zwischen 133 (Achte Symphonie) und 369 (Erste Symphonie, viersätzige Fassung). Die im Rahmen des MMD-Projekts zusammengestellten diskografischen Daten basieren auf der umfassenden Datenbank Péter Fülöps (https://classite.com, 30.6.2026) sowie auf dessen 2010 in zweiter Auflage publizierter Diskografie (*Mahler Discography*, New York: Kaplan Foundation 2010). Ich danke Péter Fülöp sehr herzlich für die Möglichkeit, Recherchen in seiner Datenbank durchzuführen. Die Gesamtdiskografie des MMD-Projekts ist verfügbar in der Datei „MMD_discography_complete.xlsx" im Datensatz „MMD_general_data: research data on Gustav Mahler's symphonic works pertaining to the entire corpus of eleven symphonic works, compiled during the research project Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies (2021–2026) [5 files]", https://doi.org/10.5281/zenodo.18945804.

6 Wichtige Beiträge zur Erschließung und Einordnung der Mahler-Diskografie liefern Lewis M. Smoley, *The Symphonies of Gustav Mahler. A Critical Discography*, New York: Greenwood 1986, Lewis M. Smoley, *Gustav Mahler's Symphonies. Critical Commentary on Recordings Since 1986*, Westport: Greenwood 1996, Lewis M. Smoley, „Mahler Conducted and Recorded. From the Concert Hall to DVD", in: CCM, 243–293, Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute* [2003], München: dtv 2010, 871–891, David Pickett, „Mahler on Record. The Spirit or the Letter?", in: PGM, 345–377, HLG-E4, 1619–1635 und 1657–1669 [Ko-Autorin: Sybille Werner], und Hartmut Hein, „Mahler-Interpretation(en). Zur Aufführungsgeschichte und Diskologie", in: MH, 453–471.

7 Smoley, *The Symphonies of Gustav Mahler*, 101.

8 Fischer, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, 882.

9 Hein, „Mahler-Interpretation(en)", 466.

Vor-Urteile und Hörstrategien durch die Konfrontation mit einem Korpus diversifizierter klanglicher Deutungen ausbalanciert werden.[10] Eine systematische empirische Untersuchung des Bestands an Tonaufnahmen der Werke Mahlers ist also dringend geboten. Eine solche Annäherung an den „klingenden Mahler" stellt freilich eine kaum fassbare Heterogenität dar, fallen doch die Interpretationen durch verschiedene Dirigent:innen und Orchester zweifellos ganz besonders divers aus. Die Konkurrenz zwischen diesen klanglichen Deutungen zeigt sich so als eindrückliche Entfaltung des Mahler'schen Œuvres in der Geschichte.

Im Rahmen des Forschungsprojekts „Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies" (MMD) wurde eine systematische Segmentierungsanalyse aller 51 Sätze von Mahlers elf symphonischen Werken durchgeführt (einschließlich *Das Lied von der Erde* und die Zehnte Symphonie, inklusive ihrer fünfsätzigen Aufführungsversionen). Die Segmentierungsanalysen dienten der Quantifizierung von Dauer und Tempo von insgesamt 582 Aufnahmen („Analysekorpus", Ak), die aus insgesamt 2.520 diskografisch erfassten Aufnahmen der elf Werke („Gesamtkorpus", Gk) ausgewählt wurden. Innerhalb des Gesamtkorpus wurden Satzdauern und deren Prozentanteile an der Gesamtdauer für alle ungekürzten Aufnahmen mit dokumentierten Dauern („Dauernkorpus", Dk) und Segment- und Abschnittsdauern sowie -tempi für alle analysierten Werke erfasst.[11] Die vergleichende Darstellung in Listen und Tabellen wird erleichtert durch Mittelwerte und relative Standardabweichungen (Grad der Tempovariabilität), etwa zum Vergleich der Tempogestaltung von analogen Tempo- bzw. Formabschnitten innerhalb eines Satzes.

Innerhalb des Korpus von Mahlers symphonischen Werken kann man die Partitur der Siebten Symphonie als einen besonders wichtigen Beleg dafür ansehen, dass die Idee von Tempobeziehungen, vermittelt durch Metrumwechsel und/oder explizite Tempowechsel, ein Schlüsselelement von Mahlers nicht zuletzt aus der dirigentischen Praxis erwachsendem per-

10 Cook versteht „augmented listening" als Kombination von „distant listening" und „close listening", Konzepte, die er analog zu den Methoden des „close reading" und „distant reading" in den Literaturwissenschaften einführt (Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, New York: Oxford University Press 2013, Kap. 5 und 6). Erste Versuche einer Anwendung dieser Methodik auf die Mahler-Interpretationsforschung habe ich in drei Studien zum *Lied von der Erde* und zuletzt in einem Artikel zur Interpretation des ersten Satzes der Neunten Symphonie vorgelegt: Christian Utz, „Performative Form im ersten Satz von Gustav Mahlers Neunter Symphonie. Eine Diskussion der Deutungen von Erwin Stein, Bruno Walter, Leonard Bernstein und Michael Gielen auf Basis einer Korpusstudie zu 121 Aufnahmen", *Archiv für Musikwissenschaft* 80 (2023), H. 2, https://doi.org/10.25162/afmw-2023-0007; open access: https://phaidra.kug.ac.at/o:130780. Vgl. auch Lena-Lisa Wüstendörfer, *Klingender Zeitgeist. Mahlers „Vierte Symphonie" und ihre Interpretation um die Jahrtausendwende*, München: edition text + kritik 2019.

11 Eine Segmentierung wird überall dort vorgenommen, wo laut Partitur Tempoveränderungen vorgeschrieben sind (zugrunde gelegt wurde die jeweils aktuelle Ausgabe im Rahmen der Kritischen bzw. Neuen Kritischen Gesamtausgabe unter zusätzlicher Berücksichtigung von älteren Ausgaben). Zudem werden zentrale thematische Einheiten auch dann als Segmente aufgefasst, wenn sie nicht durch Tempowechsel markiert sind. Aufgrund der gemessenen Dauer wird für jedes Segment ein arithmetisches mittleres Tempo (*mean tempo*) erhoben. Zusätzlich wird jeder Satz in größere Abschnitte (*sections*) gegliedert, die meist mehrere Segmente enthalten, manchmal aber auch mit der Segmentebene zusammenfallen. Wenn ein Abschnitt aus mehreren Segmenten besteht, wird das „Haupttempo" (*main tempo*) eines solchen Abschnitts mittels eines gewichteten Mittelwerts aus den mittleren Tempi der zugehörigen Segmente berechnet, wobei Segmente, die laut Partiturangabe durch *ritardandi* oder *accelerandi* bestimmt sind, nicht in diese Berechnung einbezogen werden (in Tabelle 2E hellblau hervorgehoben). Für den ersten Satz der Siebten Symphonie wurde darüber hinaus für 36 Aufnahmen eine genaue Tempomessung in Halbtakten vorgenommen („bpb": *beat per beat*; siehe Tabelle „VII-1_bpb_data" in „Mahler_VII-1_data_full.xlsx", https://doi.org/10.5281/zenodo.18945741).

formativem Komponieren ist.[12] Der Wechsel des Metrums, insbesondere wenn er systematisch als formales Mittel eingesetzt wird, wie in den Sätzen 1 und 5 der Siebten (1904–1905), im Scherzo der Sechsten (1903–1905) oder im ersten Scherzo der Zehnten (1910) mit seinem ständigen Wechsel von ganztaktigem 3/4 und *alla breve*, ergänzt durch 5/4 und andere Varianten, ist zweifellos ein besonders markantes Anzeichen der musikalischen Moderne in Mahlers Partituren und macht in manchen Momenten seine historische Nähe zur Metrik und Rhythmik eines Igor Strawinski bewusst. Das Verhältnis zwischen ritornellartigen Formprinzipien und der Tempoarchitektur des ersten Satzes der Siebten Symphonie bildet ein Zentrum der folgenden Darstellung.[13] Dieser Fokus wird durch die andernorts erörterte These gestützt, dass Mahler einerseits ein stabiles Haupttempo als grundlegend für die musikalische Interpretation (auch eigener Werke) ansah, andererseits die Verhältnisse zwischen verschiedenen Tempoebenen eines Werkes, durchaus auch im Sinne einfacher, ganzzahliger Proportionen, ebenfalls zu den wichtigsten Grundlagen seines Dirigierens und Komponierens zählten.[14] Zweifellos sind diese Proportionen in hohem Maße hörpsychologisch relevant, erleichtern sie doch in vielen Fällen das Erfassen komplexer motivisch-thematischer Beziehungen und makroformaler Korrespondenzen.

Betrachtet man das chronologische Punktediagramm der Gesamtdauern des 183 Aufnahmen umfassenden Dauernkorpus des Kopfsatzes der Siebten (**ABB. 1**)[15], unter denen 95 das Analysekorpus bilden, so fällt auf, dass die Trendlinie insgesamt leicht zu längeren und damit langsameren Aufnahmen tendiert (+0,05 % pro Jahr bzw. +3,9 % im Gesamtzeitraum von 74 Jahren zwischen frühester und jüngster Einspielung, 1950 bis 2023), eine Tendenz der meisten Symphoniesätze Mahlers. Hingegen zeigen die drei Mittelsätze der Siebten eine interessante Gegentendenz hin zu kürzeren Dauern, was sich auch auf die Gesamtdauern der Symphonie auswirkt, die ebenfalls geringfügig zu kürzeren Dauern tendieren (-0,04 % pro Jahr bzw. -2,7 % in 74 Jahren).[16]

Zwei prominente Mahler-Dirigenten ragen besonders im Fall des Kopfsatzes durch ihre extremen Tempo-Lesarten heraus: Hermann Scherchen mit der kürzesten bzw. schnellsten Interpretation (Gesamtdauer 1:09:20, 1965, Live-Aufnahme mit dem Toronto Symphony Orchestra) und Otto Klemperer mit der längsten bzw. langsamsten Interpretation (1:39:59, 1968, Studioaufnahme mit dem New Philharmonia Orchestra). Es ist bemerkenswert, dass diese beiden Extreme der Aufnahmegeschichte innerhalb von nur drei Jahren auftreten. Diese Divergenz ist natürlich nur das offensichtlichste Ergebnis diametral entgegengesetzter Aufführungsstrategien, die auch in vielen anderen Aufnahmen dieser beiden Dirigenten zu finden

12 Vgl. Utz, „Performative Form im ersten Satz von Gustav Mahlers Neunter Symphonie", 128.

13 Aus Platzgründen wird dabei hier auf die zyklische fünfsätzige Form nicht eingegangen, die an anderer Stelle genauer untersucht wird. Vgl. Christian Utz, „Symphonie Nr. 7 GMW 47", in: *Handbuch Gustav Mahler: Performance und Interpretation. Geschichte – Analyse – Deutungsmodelle*, Bd. 1: *Die Symphonien*, hg. von Christian Utz, Thomas Wozonig und Majid Motavasseli (Mahler Dimensionen), Wien: Hollitzer, in Vorbereitung.

14 Vgl. Utz, „Performative Form im ersten Satz von Gustav Mahlers Neunter Symphonie", 130–137.

15 Im Gesamtkorpus der 187 im MMD-Projekt diskografisch erfassten Aufnahmen sind von einer Aufnahme keine Spieldauern dokumentiert und zwei Aufnahmen enthalten Kürzungen; darüber hinaus wurde im Falle einer Aufnahme (Eduard van Beinum 1958, erschienen 2012) die Aufnahme des Kopfsatzes von anderen Interpreten (Hans Rosbaud 1957) veröffentlicht. Diese vier Aufnahmen wurden daher aus dem Dauernkorpus ausgeschieden, das somit 183 Aufnahmen umfasst. Vgl. „Mahler_VII_discography.xlsx", in: „Mahler_VII_dataset_MMD", https://doi.org/10.5281/zenodo.18945741.

16 Vgl. „Mahler_VII_scatter_plots", in: „Mahler_VII_dataset_MMD", https://doi.org/10.5281/zenodo.18945741.

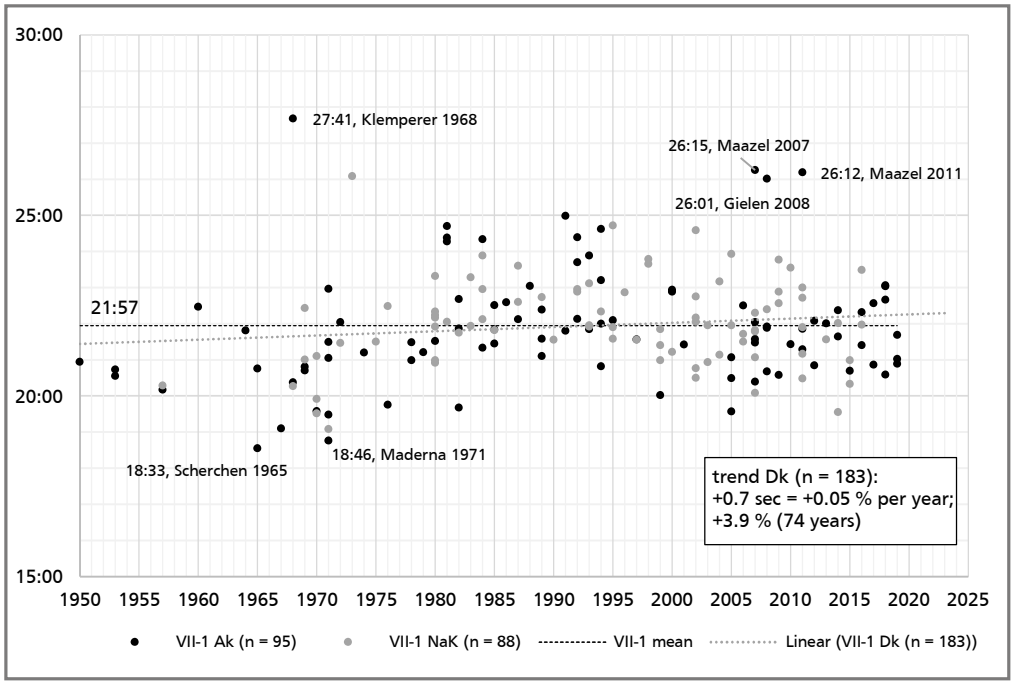


ABBILDUNG 1: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Gesamtdauer, chronologisches Punktediagramm aller 183 mit Dauern erfassten Aufnahmen, aufgeteilt in Analysekorpus (Ak, schwarz, 95 Aufnahmen) und Korpus nicht-analysierter Aufnahmen (NaK, grau, 88 Aufnahmen). X-Achse: Aufnahmejahr, y-Achse: Gesamtdauer (mm:ss).

sind, trotz des gemeinsamen Ursprungs ihrer Interpretationsprinzipien in der Ästhetik der „Neuen Sachlichkeit" der 1920er-Jahre. Im vorliegenden Fall dient der ausgeprägte Kontrast zwischen den Aufnahmen Klemperers und Scherchens wiederholt als Bezugsrahmen bei der folgenden Diskussion der Tempodaten.

Ritornellartige Formprinzipien und Tempoarchitektur im Kopfsatz

Der erste Satz der Siebten zeigt, wie auch der Kopfsatz der Neunten, eine für Mahlers Symphonik generell charakteristische Tendenz zur strophischen Anlage der makroformalen Einheiten, die hier im Sinne von James Hepokoskis und Warren Darcys *rotational form* als „Rotationen" bezeichnet werden.[17] Eine Übersicht über diese Anlage bieten das Tempodiagramm in

17 Das Konzept der *rotational form* von James Hepokoski und Warren Darcy (*Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press 2006, 611–614) erscheint für die aus der Synthese von Lied und Symphonie erwachsende variierte strophische Großform von Mahlers Werken besonders adäquat und wurde in den MMD-Segmentierungsanalysen den meisten Symphonie-

ABBILDUNG 2 mit den Tempomittelwerten, -maxima und -minima der 88 Segmente des Satzes und **TABELLE 1** mit einem Überblick über die 36 formalen Abschnitte (**TABELLE 2** bietet zudem die noch detailliertere tabellarische Darstellung der 88 Segmente). Rotationen 1 und 4, Exposition 1 (T. 1–144) und Reprise (T. 338–494), weisen dabei eine vergleichbare Kontinuität vom langsamen zum schnellen Tempo in ihren Einleitungsabschnitten auf (X-Abschnitte), beide führen allmählich von einer langsamen Tempoebene (h-Moll) aus zum schnellen Alla-breve-Marschtempo der Hauptthemenbereiche (A1/A5–A6, e-Moll). Das erste walzerartige Seitenthema (B1/B3, H-Dur) wird in diesen beiden Rotationen zwar ohne Tempomodifikation eingeführt, in der Tat aber meist deutlich verlangsamt interpretiert. Noch weit deutlicher wird in der Regel das zweite Seitenthema (C1: C-Dur / C6: G-Dur) verlangsamt, trotz der Anweisung „sempre l'istesso [tempo]". Es kehrt zum 4/4-Takt der Einleitung zurück und ist durch ein *tempo rubato*, in der Exposition 1 auch durch wiederholte Fermaten meist auf dem zweiten Schlag gekennzeichnet, bevor der Höhepunkt des mittleren Tempos in der wiederum marschartigen Schlussgruppe erreicht wird (D1/D3, „a tempo Allegro", tendierend zurück nach e-Moll), die den 4/4-Takt beibehält. In der zweiten Rotation oder zweiten Exposition (T. 145–227), die in vielen Analysen aus offensichtlichen Gründen bereits als Teil einer groß angelegten Durchführung betrachtet wird[18], werden alle vier thematischen Materialien inklusive des zweiten Seitenthemas (A2–A3, B2, C2, D2) *alla breve* gespielt (ab dem B-Abschnitt, T. 174 [„Molto pesante e misurato"], ist h-Moll vorgezeichnet), das C-Material wird nun ohne Fermaten in einer fließenderen Variante exponiert, dabei nun aber mit der Tempoangabe „Moderato" versehen. In der Durchführung (dritte Rotation, T. 228–337) mündet eine polyphone Kombination der Materialien (Y1) in zwei räumlich geweitete Suspensionsfelder (E1 und E2, Es-Dur/es-Moll) mit Fanfaren- und Choralelementen sowie Reminiszenzen an die Einleitung[19], getrennt durch eine kammermusikalische Strophe des A-Materials im Haupttempo (A4, „Subito Allegro I. Ziemlich ruhig/hastig"[20], T. 266, g-Moll/G-Dur) und gefolgt von einem Aufgreifen des hier zum hymnischen Höhepunkt geführten C-Materials (C3, H-Dur), der in vielen Analysen mit Theodor W. Adornos Kategorie des Durchbruchs assoziiert wird.[21] Dieser führt schließlich zurück zum langsamen Tempoplateau der Reprisen-Einleitung, in der das X-Material nun mit Elementen des C-Materials (C4, C5) kombiniert und so mit der Durchführung verkettet wird. Die folgende Reprise des Hauptthemenbereichs ist vor allem zu Beginn komplex ausgeweitet: Das in Abschnitt A5 („Allegro come prima. Maestoso", T. 373) eingeschobene „Grandioso"-Segment (T. 394) kann als zweite Durchführung verstanden werden und macht das „Tempo I risoluto" (A6, T. 404) gleichsam zur zweiten Reprise. Die Coda-Rotation 5 (T. 495–547) schließlich greift das Konzept der Tempozunahme

sätzen zugrunde gelegt. Vgl. auch Seth Monahan, *Mahler's Symphonic Sonatas*, New York: Oxford University Press 2015, 76–78 und passim. Zur Anwendung auf den Kopfsatz der Neunten vgl. Utz, „Performative Form im ersten Satz von Gustav Mahlers Neunter Symphonie", 139–141.

18 Hans Swarowsky etwa bezeichnet den Abschnitt als „Durchführung I (variierte Wiederholung der Exposition)" (*Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*, hg. von Manfred Huss, Wien: Universal Edition 1979, 137, 139).

19 Von Anna Stoll Knecht werden die beiden Episoden als „Pastorale[n]" bezeichnet (*Mahler's Seventh Symphony*, New York: Oxford University Press 2019, https://doi.org/10.1093/oso/9780190491116.001.0001, 244–246).

20 In Erstausgabe (1909) und Kritischer Gesamtausgabe (1960) „Ziemlich ruhig", in Neuer Kritischer Gesamtausgabe (2012) „Ziemlich hastig", siehe hierzu genauer unten.

21 Vgl. Stoll Knecht, *Mahler's Seventh Symphony*, 246–250.

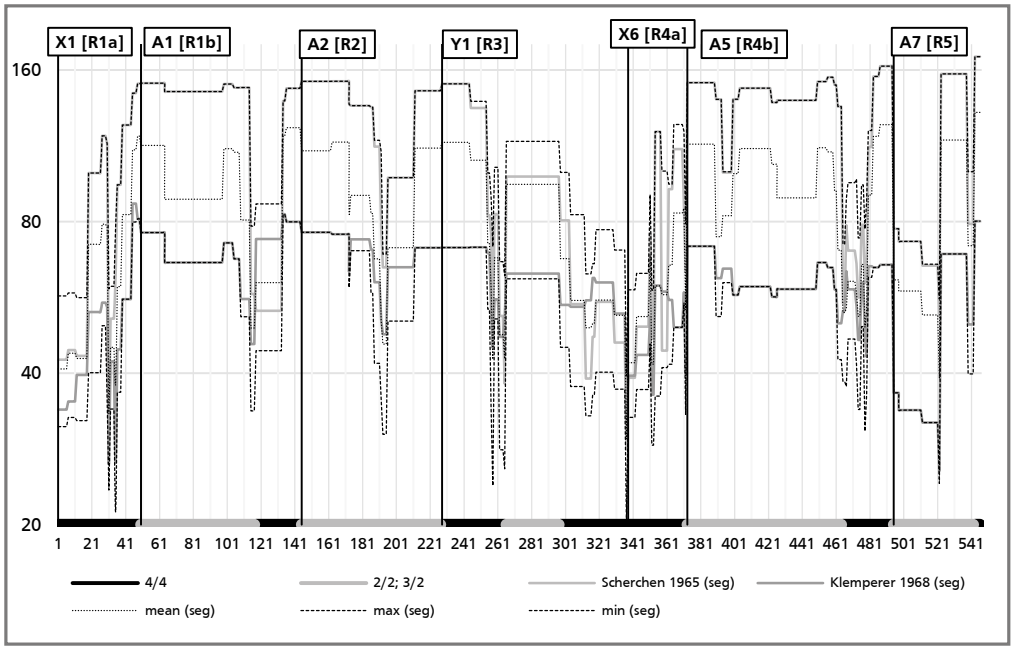


ABBILDUNG 2: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempodiagramm mit Mittel-, Maximal- und Minimalwerten aus 95 analysierten Aufnahmen (Segmentmessung, 88 Segmente) sowie den Segmenttempi der Aufnahmen Scherchen 1965 und Klemperer 1968. Indiziert ist der Beginn der fünf Rotationen mit Unterteilung der Rotationen 1 und 4; x-Achse: Takte, y-Achse: Haupttempo (bpm).
Alle Tempoangaben in diesem Kapitel erfolgen in Schlägen pro Minute (*beats per minute*, bpm).

auf, indem sie von den Tempoangaben „Nicht eilen!" (T. 495, A7) und „Breit" (T. 512, A8) für den neuen 3/2-Takt, der nun erstmals den Halbe-Puls als Augmentation des Viertelpulses einführt (♩ = 𝅗𝅥 in Takt 494, Wechsel vom 4/4-Takt zum 1/2-Takt), in Takt 523 zum ursprünglichen *Alla-breve*-Tempo I (Allegro, A9) zurückkehrt, das in den letzten viereinhalb Takten mit einer virtuosen, in E-Dur kadenzierenden Wendung im 4/4-Takt abgeschlossen wird.

Diese kurze Beschreibung deutet bereits auf eine komplexe Verflechtung von Tempo, Metrum und thematischem Material hin, und dieser Faden wird von Mahler im Rondo-Finale wieder aufgegriffen, in dem diese Beziehungen auf noch verschlungenere Weise durchgeführt werden und damit nicht zuletzt eine besondere Art von Virtuosität des Dirigenten und natürlich des Orchesters zur Geltung bringen. Zur Komplexität des Klangbildes tragen auch die oft sehr lineare kontrapunktische Verflechtung und die an die äußersten Grenzen der Tonalität gerückte Harmonik bei, in der ein permanentes Vagieren durch tonale Regionen an die Stelle makroharmonischer Flächen tritt.

Die Wiederkehr des Tempo I im Verlauf des ersten Satzes ist in den **TABELLEN 1** und **2** (fett formatierte Tempoangaben) hervorgehoben. Es ist für eine historisch orientierte Interpretationsanalyse gewiss von einiger Bedeutung, die Umsetzung dieses kontinuierlichen Haupttemponiveaus in den verschiedenen Aufnahmen zu untersuchen. Die Tempoarchitektur in

macro-form	form	seg no	seg mm	sec mm	section	tempo (score)	mean tpo	stdv tpo	mean dur	stdv dur
R1a	**Intro (1)**	**1**	1	18	**X1**	Langsam (Adagio)	42	11,1%	103	10,8%
		4	19	8	**X2**	Etwas weniger langsam, aber immer sehr gemessen	72	17,8%	26	21,0%
		5	27	5	**X3**	Nicht schleppen; 30: Drängend	79	14,3%	20	13,1%
		8	32	7	**X4**	Tempo I (Adagio) subito, aber fließender als zu Anfang; 36: Nicht schleppen	50	11,5%	31	11,8%
		11	39	11	**X5**	Von hier an (unmerklich) drängend; 45: Più mosso; 48: Drängend	94	12,7%	29	13,1%
R1b	**Exposition (1)**	**14**	50	30	**A1**	**Allegro risoluto, ma non troppo**	113	8,8%	32	9,8%
		15	79.3	20	**B1**		89	15,7%	27	15,0%
		16	99	6	**A1[2]**		112	8,9%	7	10,0%
		17	105	13	**B1[2]**		90	14,0%	21	13,8%
		20	118	16	**C1**	a tempo (sempre l'istesso), (Halbe werden Viertel)	60	14,5%	65	14,1%
		21	134	11	**D1**	**a tempo Allegro**; 136: Flott	122	7,3%	22	8,5%
R2	**Exposition (2)**	**23**	145	18	**A2**	**Tempo I Halbe = Viertel, poco pesante**	111	9,7%	20	10,8%
		24	163	11	**A3**		115	8,3%	11	9,6%
		25	173.3	23	**B2**	174: Molto pesante e misurato; 188: Nicht eilen; 193: Ganz zurückhaltend	74	14,0%	38	12,7%
		31	196	16	**C2**	Moderato	71	12,8%	27	12,8%
		32	212	16	**D2**	**Wieder Tempo I (Allegro)**	112	8,9%	17	10,5%
R3	**Development**	**33**	228	17	**Y1**	Viertel = Halbe	115	9,3%	36	11,0%
		34	245	13	**Y2**	257: Gemessener	93	10,7%	34	10,9%
		37	258	8	**E1**	Meno mosso; 259: Wieder etwas bewegter, aber gemessen, wie vorhin; 262: Meno mosso	53	15,4%	38	15,6%
		41	266	32	**A4**	**Subito Allegro I**; Ziemlich ruhig [EA, KGA] / Ziemlich hastig [NKG]	95	12,1%	41	13,9%
		42	298	19	**E2**	Etwas gemessener (wie vorher) Viertel = Halbe; 304: Sehr gehalten; 313: Sehr feierlich. Noch mehr zurückhaltend	57	12,8%	81	12,8%
		45	317	21	**C3**	Sehr breit	54	11,3%	99	11,2%
R4a	**Recap (Intro)**	**49**	338	16	**X6**	Adagio (Tempo der Einleitung); 351: Etwas drängend	48	9,9%	82	9,9%
		53	354	4	**C4**	a tempo. Fließend	60	17,0%	17	15,6%
		54	358	4	**X7**	Wieder a tempo / (Langsam aber nicht mehr schleppend)	57	16,1%	17	14,8%
		55	362	11	**C5**	Leidenschaftlich; 365: Allmählich drängend	76	14,6%	37	15,4%
R4b	**Recap (Exp)**	**59**	373	31	**A5**	**Allegro come prima. Maestoso**; 394: Grandioso (poco meno mosso); 400: Wieder ins Tempo übergehend	103	9,2%	39	10,0%

		63	404	23	**A6**	**Tempo I risoluto**; 423: Nicht eilen	110	10,1%	25	13,0%
		65	426.3	24	**B3**		89	14,9%	32	15,0%
		66	450	6	**A6 [2]**		112	9,4%	6	11,3%
		67	456	9	**B3 [2]**		103	10,9%	12	12,9%
		70	465	22	**C6**	poco rit. Viertel = Halbe; 467: a tempo; 468/473: Nicht eilen!; 483: Von hier an Tempo	69	10,4%	81	10,3%
		80	487	8	**D3**	Frisch	125	9,3%	15	12,0%
R5	**Coda**	**81**	495	17	**A7**	Nicht eilen!; 499: Fließend	59	9,8%	53	11,8%
		83	512	11	**A8**	Breit	52	11,6%	40	13,0%
		85	523	25	**A9**	**Tempo I (Allegro)**; 539: Etwas zurückhaltend; 543: Halbe = Viertel a tempo subito	110	10,1%	34	11,1%
7	**7**	**88**	**547**		**36**				**21:53**	

TABELLE 1: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, tabellarische Darstellung der 36 Abschnitte mit Taktumfang (sec mm), Tempoangaben, mittlerem Tempo (bpm), mittlerer Dauer (Sekunden) und relativen Standardabweichungen bezogen auf das Analysekorpus (95 Aufnahmen).

TABELLE 2E: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, tabellarische Darstellung der 88 Segmente mit harmonischen Zentren (key) und Metrum, Tempoangaben, mittlerem Tempo (bpm), mittlerer Dauer (Sekunden) und relativen Standardabweichungen bezogen auf das Analysekorpus (95 Aufnahmen). ➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20427248

diesem Satz ist von einer selbst im Werk Mahlers beispiellosen Heterogenität und Komplexität, sodass die Spannung zwischen Beibehaltung und Variabilität dieser Tempoebene als besonders bedeutsamer Aspekt der Interpretation gelten muss. Die Bezeichnungen in der Partitur suggerieren nicht für alle Wiederholungen des Allegro-Tempos genau die gleiche Tempostufe, wobei hier Probleme in der Editionsgeschichte des Werkes zu berücksichtigen sind (**TABELLE 3**). So beginnt die Reprise, noch stark mit durchführungsartigen Techniken durchsetzt, in der Kritischen Gesamtausgabe des Werkes (hg. von Erwin Ratz, Berlin: Bote & Bock 1960) mit „Allegro come prima. Maestoso" (T. 373), wobei das „Maestoso" eine etwas breitere Tempogebung im Vergleich zum „Allegro risoluto, ma non troppo" (T. 50) der Exposition andeuten mag. Das ursprüngliche Haupttempo wird erst 41 Takte später nach einem viertaktigen Übergang (T. 400, „Wieder ins Tempo übergehend") mit dem „Tempo I risoluto" (T. 404) wieder erreicht, nachdem die Entwicklung sich zwischendurch auf „Grandioso (poco meno mosso)" (T. 394) verlangsamt hat. Mahler zögerte allerdings bei der genauen Formulierung der Tempobezeichnungen. In der Erstausgabe von 1909 (Berlin: Bote & Bock) wurde das Allegro-Tempo in der Exposition als „Allegro con fuoco" angegeben, in der Reprise einfach als „Allegro come prima", und das „Tempo I risoluto" war gar nicht enthalten, wohl aber das vorangehende „Grandioso (poco meno mosso)". Bereits dieser Erstausgabe wurde allerdings eine gedruckte zweiseitige Korrekturliste beigelegt, wie etwa in Willem Mengelbergs Dirigierpartitur dokumentiert (**ABB. 3, LINKS**). Mengelbergs Partitur, die Mahler für seine drei

macro-form	form	seg no	mm	section	meter	tempo (KGA 1960)	tempo (first edition 1909)
R1b	**Exposition (1)**	14	50	**A1**	alla breve	Allegro **risoluto, ma non troppo**	Allegro con fuoco
		15	79.3	**B1**			
		16	99	**A1[2]**			
		17	105	**B1[2]**			
		18	109				
		19	115			rit.	rit.
		20	118	**C1**	4/4	a tempo (sempre l'istesso) / (Halbe werden Viertel)	a tempo (sempre l'istesso) / (Halbe werden Viertel)
		21	134	**D1**		a tempo Allegro	a tempo Allegro
		22	136			Flott	Flott
R4b	**Recap (Exp)**	59	373	**A5**	alla breve	Allegro come prima. **Maestoso**	Allegro come prima
		60	390			poco rit.	poco rit.
		61	394			Grandioso (poco meno mosso)	Grandioso (Poco meno mosso)
		62	400			**Wieder ins Tempo übergehend**	
		63	404	**A6**		**Tempo I risoluto**	
		64	423			Nicht eilen	Nicht eilen.
		65	426.3	**B3**			
		66	450	**A6 [2]**			
		67	456	**B3 [2]**			
		68	460				
		69	462			rit.	rit.
		70	465	**C6**	4/4	poco rit. Viertel = Halbe	poco rit. Viertel = Halbe
		71	467			a tempo	a tempo

TABELLE 3: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Vergleich der Tempobezeichnungen in Exposition und Reprise in der Kritischen Gesamtausgabe (hg. von Erwin Ratz, 1960) und der Erstausgabe (1909) (beide Berlin: Bote & Bock).

Aufführungen in Den Haag und Amsterdam im Oktober 1909 verwendete, verzeichnet in Mengelbergs Schrift für das „Allegro risoluto" der Exposition ein Tempo von 𝅗𝅥 = 104–108 und fordert ein „festes Tempo" (**ABB. 3, RECHTS**).

Die wichtigen Änderungen und Ergänzungen in der Korrekturliste wurden erst mit dem Band der Siebten Symphonie innerhalb der Kritischen Gesamtausgabe im Jahr 1960 in die gedruckte Partitur übernommen, sodass viele frühere Aufnahmen (und gewiss auch einige spätere, die weiterhin auf der Erstausgabe basierten) trotz der Korrekturliste (die möglicherweise nicht mit allen späteren Auflagen ausgeliefert oder mitunter wohl schlicht nicht beachtet wurde) durch die Anweisung „con fuoco" zu einem schnelleren Haupttempo getrieben worden sein und vor allem das Wiederaufgreifen des „Tempo I risoluto" in Takt 404 übergangen haben könnten.

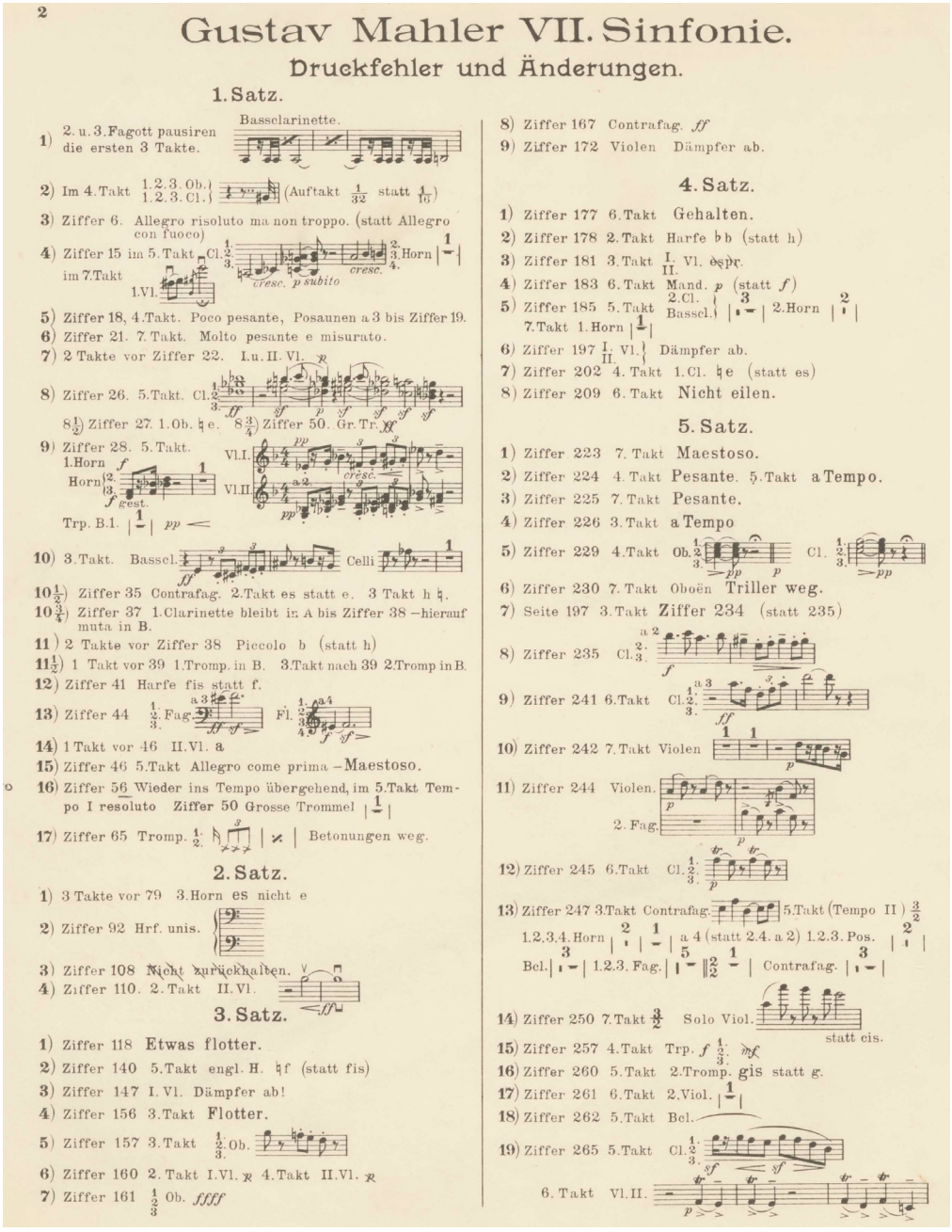
Ein weiteres editionsgeschichtliches Problem stellt sich beim Aufgreifen des Allegro-Tempos im Zentrum der Durchführung (A4, „Subito Allegro I. Ziemlich ruhig", T. 266). Diese Episode ist, wie erwähnt, eingebettet in zwei ruhige Suspensionsfelder mit choralartigen kadenzierenden Akkorden und leisen Trompetenfanfaren (E1, E2). Der musikalische Kontext und die kammermusikalische Textur dieses Abschnitts scheinen die in Erstausgabe und Kritischer Gesamtausgabe enthaltene Anweisung „Ziemlich ruhig", also eine gemäßigte

Tempogebung, nahezulegen, die von einer Mehrheit der Aufnahmen auch realisiert wird, wie die mittleren Tempowerte belegen (A4: 94,9 im Vergleich zu A1: 113,4, A5: 114,0, A6a: 111,7, vgl. unten). Diese Angabe findet sich werkgeschichtlich allerdings erstmals in der Stichvorlage des Verlags von der Hand des Kopisten, während sowohl Mahlers Partiturentwurf als auch seine autographe Partiturreinschrift hier die Angabe „Ziemlich hastig" aufweisen. Reinhold Kubik entschied sich in der Neuen Kritischen Gesamtausgabe von 2012 dafür, dieses „Ziemlich hastig" wieder einzusetzen, da es im Zusammenhang mit der Wiederkehr des Allegro-Tempos und auch im Hinblick auf die folgende Angabe „Etwas gemessener" (T. 298) sinnvoller erscheine.[22] In Mengelbergs Partitur ist an dieser Stelle zwar die Angabe „klagend" hinzugefügt, das angestrebte metronomische Tempo aber weicht mit 𝅗𝅥 = 96–100 nur geringfügig von Mengelbergs Haupttempo von 𝅗𝅥 = 104–108 ab.

Ausgehend von diesen Beobachtungen sollen nun zunächst die Tempoverhältnisse des Kopfsatzes systematischer anhand der erhobenen Daten dargestellt werden. Dabei werden zunächst die Gestaltung der beiden Adagio-Einleitungsabschnitte im Verhältnis zu den auf sie folgenden Allegro-Abschnitten in Exposition und Reprise, dann die globale Stabilität und Variabilität des Allegro-Haupttempos sowie dessen Verhältnis zu den anderen Tempoebenen des Satzes untersucht. Das im Titel dieses Kapitels angesprochene Verhältnis von Zeit und Klang wird dabei eher implizit angesprochen, ist es doch ebenso evident wie komplex und vermutlich aufgrund seiner schweren Systematisierbarkeit in der Interpretationsforschung noch kaum detailliert erörtert worden. Unter „Klanggestaltung" kann die Gesamtheit klanglicher und klangfarblicher Charakteristika einer Deutung im Zeitverlauf verstanden werden, wobei im Falle von Tonaufnahmen sicher nicht immer scharf zwischen intentionalen Setzungen der Interpretierenden und medialen Verzerrungen (meist im Falle älterer Aufnahmen) oder „Optimierungen" durch Schnitt, Abmischung und Postproduktion unterschieden werden kann.

Anhand der A-Abschnitte des Kopfsatzes von Mahlers Siebter soll an dieser Stelle zumindest ein kurzer Versuch gemacht werden, diesen Zusammenhang nachvollziehbar zu machen. Diese Abschnitte zeigen plastisch die komplexe Wechselwirkung zwischen den von Mahler virtuos eingesetzten Instrumentationstechniken und den Konsequenzen der Tempowahl seitens der Interpretierenden. Grundsätzlich tendieren die A-Abschnitte zu einem zunehmend vollen Orchesterklang, wobei erst in der Coda tatsächlich ein vollständiges Tutti erreicht wird (A7). Am Beginn der Exposition (A1) steht zunächst ein stark reduzierter Orchestersatz (3 Ob., 3 Klar., Vl. I+II, dann Va., Kb.), mit dem Thema in vier Hörnern (*ff*) und Celli (*f*) im Unisono, markiert durch Triangelsignale (T. 50–53) und den treibenden punktierten Begleitrhythmus (Vl. I, 3 Ob., 3 Klar.), der sich bald in eine dichte Orchesterpolyphonie mit stark fragmentierter durchbrochener Instrumentation auflöst. Dabei behalten die Hörner ihre dominante Rolle bei und münden schließlich in eine Trompetenkadenz (T. 72–76) mit echoartiger Codetta (Fg., Kfg., Vc., Kb., T. 75.2–79). Das wiederaufgenommene A-Material (A1[2], T. 99) nach dem kontrastierenden walzerartigen Abschnitt B1 erweitert die Horn-Cello-Kopplung durch das Hinzufügen der Holzbläser (mit Ausnahme von Flöten und Oboen) und evoziert dabei zu Beginn ein großes Unisono von Bruckner'schen Dimensionen, wobei das Orchester freilich weiterhin polyphon gehandhabt wird.

22 Vgl. Reinhold Kubik, „Kritischer Bericht", in: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 7* (NKG, Bd. 7), hg. von Reinhold Kubik, Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, Berlin: Bote & Bock 2012, 311–334: 327.



2

Gustav Mahler VII. Sinfonie.

Druckfehler und Änderungen.

1. Satz.

1) 2. u. 3. Fagott pausiren die ersten 3 Takte. Basselarinette.

2) Im 4. Takt 1. 2. 3. Ob. / 1. 2. 3. Cl. (Auftakt $\frac{1}{32}$ statt $\frac{1}{16}$)

3) Ziffer 6. Allegro risoluto ma non troppo. (statt Allegro con fuoco)

4) Ziffer 15 im 5. Takt Cl. 1. 2. 3. cresc. p subito Horn 3. 4. 1

im 7. Takt 1. Vl.

5) Ziffer 18, 4. Takt. Poco pesante, Posaunen a 3 bis Ziffer 19.

6) Ziffer 21. 7. Takt. Molto pesante e misurato.

7) 2 Takte vor Ziffer 22. I. u. II. Vl.

8) Ziffer 26. 5. Takt. Cl. 1. 2. 3. ff sf p sf sf sf sf

8½) Ziffer 27. 1. Ob. ♮ e. 8¾) Ziffer 50. Gr. Tr.

9) Ziffer 28. 5. Takt. 1. Horn f 2. 3. Horn f gest. 1 Vl. I. pp cresc. Vl. II. a 2. pp

Trp. B. 1. 1 pp

10) 3. Takt. Bassel. ff Celli 1

10½) Ziffer 35 Contrafag. 2. Takt es statt e. 3 Takt h ♮.

10¾) Ziffer 37 1. Clarinette bleibt in A bis Ziffer 38 – hierauf muta in B.

11) 2 Takte vor Ziffer 38 Piccolo b (statt h)

11½) 1 Takt vor 39 1. Tromp. in B. 3. Takt nach 39 2. Tromp in B.

12) Ziffer 41 Harfe fis statt f.

13) Ziffer 44 1. 2. 3. Fag. a 3 ff sf Fl. 1. 2. 3. 4. a 4 f sf

14) 1 Takt vor 46 II. Vl. a

15) Ziffer 46 5. Takt Allegro come prima – Maestoso.

16) Ziffer 56 Wieder ins Tempo übergehend, im 5. Takt Tempo I resoluto Ziffer 50 Grosse Trommel 1

17) Ziffer 65 Tromp. 1. 2. Betonungen weg.

2. Satz.

1) 3 Takte vor 79 3. Horn es nicht e

2) Ziffer 92 Hrf. unis.

3) Ziffer 108 Nicht zurückhalten.

4) Ziffer 110. 2. Takt II. Vl. ff

3. Satz.

1) Ziffer 118 Etwas flotter.

2) Ziffer 140 5. Takt engl. H. ♮f (statt fis)

3) Ziffer 147 I. Vl. Dämpfer ab!

4) Ziffer 156 3. Takt Flotter.

5) Ziffer 157 3. Takt 1. 2. 3. Ob.

6) Ziffer 160 2. Takt I. Vl. 4. Takt II. Vl.

7) Ziffer 161 1. 2. 3. Ob. fffff

8) Ziffer 167 Contrafag. ff

9) Ziffer 172 Violen Dämpfer ab.

4. Satz.

1) Ziffer 177 6. Takt Gehalten.

2) Ziffer 178 2. Takt Harfe ♭ b (statt h)

3) Ziffer 181 3. Takt I. II. Vl. espr.

4) Ziffer 183 6. Takt Mand. p (statt f)

5) Ziffer 185 5. Takt 2. Cl. / Bassel. 3 2. Horn 2 / 7. Takt 1. Horn 1

6) Ziffer 197 I. II. Vl. Dämpfer ab.

7) Ziffer 202 4. Takt 1. Cl. ♮e (statt es)

8) Ziffer 209 6. Takt Nicht eilen.

5. Satz.

1) Ziffer 223 7. Takt Maestoso.

2) Ziffer 224 4. Takt Pesante. 5. Takt a Tempo.

3) Ziffer 225 7. Takt Pesante.

4) Ziffer 226 3. Takt a Tempo

5) Ziffer 229 4. Takt Ob. 1. 2. 3. pp p Cl. 1. 2. 3. pp

6) Ziffer 230 7. Takt Oboën Triller weg.

7) Seite 197 3. Takt Ziffer 234 (statt 235)

8) Ziffer 235 Cl. 2. 3. a 2 f

9) Ziffer 241 6. Takt Cl. 1. 2. 3. a 3 ff

10) Ziffer 242 7. Takt Violen 1 1 p

11) Ziffer 244 Violen. p 2. Fag. p

12) Ziffer 245 6. Takt Cl. 1. 2. 3. p

13) Ziffer 247 3. Takt Contrafag. 5. Takt (Tempo II) 3/2

1. 2. 3. 4. Horn 2 1 / a 4 (statt 2. 4. a 2) 1. 2. 3. Pos. 2 3

Bcl. 3 / 1. 2. 3. Fag. 5 1 2 / Contrafag. 3

14) Ziffer 250 7. Takt 3/2 Solo Viol. statt cis.

15) Ziffer 257 4. Takt Trp. f 1. 2. 3. mf

16) Ziffer 260 5. Takt 2. Tromp. gis statt g.

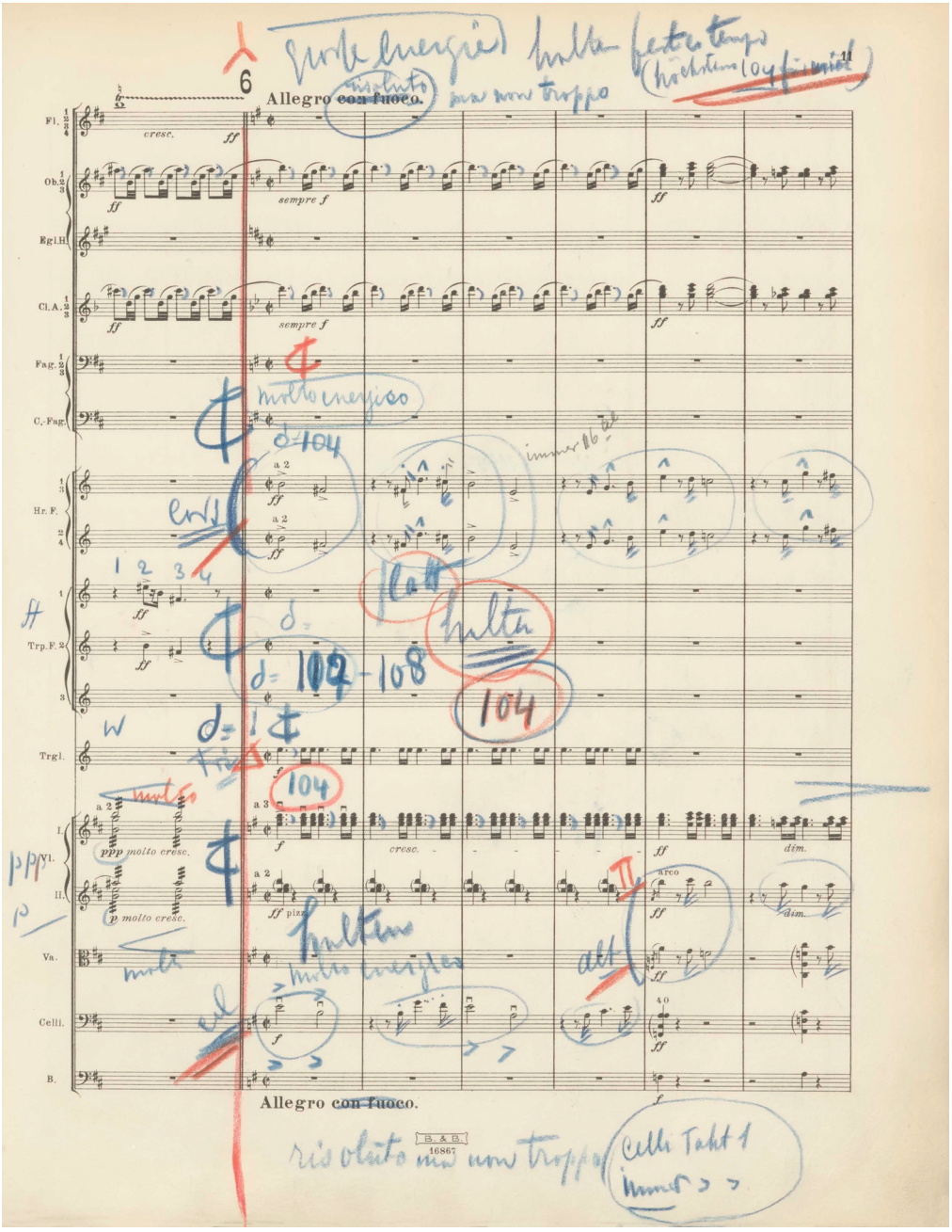
17) Ziffer 261 6. Takt 2. Viol. 1

18) Ziffer 262 5. Takt Bcl.

19) Ziffer 265 5. Takt Cl. 1. 2. 3. sf sf

6. Takt Vl. II. p pp

ABBILDUNG 3: Mahler, Symphonie Nr. 7, Erstausgabe 1909 (Berlin: Bote & Bock), Dirigierpartitur Willem Mengelbergs mit Eintragungen des Dirigenten (Mengelberg-Archiv, Den Haag; Reproduktion mit freundlicher Genehmigung); **LINKS:** erste Seite der zweiseitigen Korrekturliste, die am Beginn der Partitur, nach dem inneren Titelblatt, eingefügt ist; **RECHTS:** Beginn des Allegro des ersten Satzes mit Mengelbergs Übertragungen der Korrekturen und weiteren Annotationen.


6
Allegro con fuoco.
Fl. 1 2 3 4
Ob. 1 2 3
Eg.l.H.
Cl. A. 1 2 3
Fag. 1 2 3
C.-Fag.
Hr. F. 1 3 2 4
Trp. F. 1 2 3
Trgl.
Vl. I.
Vl. II.
Va.
Celli.
B.
cresc.
sempre f
molto energico
a 2
a 3
ppp molto cresc.
p molto cresc.
arco
dim.
Allegro con fuoco.
B. & B. 16867

In der zweiten Exposition kombiniert A2 (T. 145) in imitatorischer Satztechnik die Themenumkehrung in den Violinen (I+II) und den Oboen mit teils augmentierten Themenvarianten in Horn 1 und 3 und drei Unisono-Posaunen. Eine langsame Tempogebung (von Klemperer ausgehend) scheint von solchen Passagen her gedacht besonders plausibel, ermöglicht sie doch eine deutliche, durchhörbare polyphone Gestaltung. Das direkt anschließende A3 (T. 163), verbunden über einen dreitaktigen Auftaktakkord mit wiederkehrendem Triangelsignal und regulärem Themeneinsatz in der Trompete (T. 160–162), kehrt zu der bekannten Horn-Cello-Kopplung zurück, die wiederum zu einer Trompetenkadenz (T. 169–173) führt.

In der Durchführung fügt sich das episodische A4 („Ziemlich hastig" bzw. „Ziemlich ruhig") einerseits in die räumlich geweitete Ruhe der umgebenden Suspensionsfelder ein, erinnert durch das Wiederaufgreifen des Haupttempos und des A-Materials aber auch an dessen Marschcharakter (hier transformiert durch C-Material-Anteile und begleitet von Fanfarenelementen aus dem vorangehenden E-Abschnitt). Die Kopplung von Solovioline und Englischhorn kann als Echo der Horn-Cello-Kopplung gehört werden, was freilich nur bei einer weitgehenden Analogie der Tempoebenen verständlich wird. Getrieben durch die *Spiccato*-Doppelgriffe der Violinen II etabliert sich ein dialogischer, kammermusikalischer Charakter, wobei das Englischhorn nacheinander durch erste Klarinette, erste Oboe und eine, dann zwei Flöten abgelöst wird, bevor es schließlich zurückkehrt und verklingt.

In der Reprise wird in A5 die von den Hörnern in A2 eingeführte augmentierte Fassung des Hauptthemas aufgegriffen, nun in der bekannten Horn-Cello-Kopplung, gestützt durch die 1. Posaune. Später wird das Thema in tiefer Lage durch tiefe Holzbläser, dritte Posaune/Tuba und Celli/Kontrabässe wiederholt (T. 384). Das „Tempo I risoluto" in A6 nähert sich dem vollen Tutti und nimmt die große Unisono-Satzweise von A1[2] wieder auf; das Register wird durch Piccolo/Flöten und Oboen erweitert, während die Hörner hier vom thematischen Hauptmaterial ausgeschlossen sind und eine Gegenmelodie hinzufügen. Später (T. 412.2) mündet die Entwicklung in eine weitere neue Kombination mit vier Hörnern, zwei Posaunen und Kontrabässen (ohne Celli).

A7 in der Coda (3/2-Takt) setzt schließlich das volle Tutti ein, das Hauptthema ist jedoch auf die erste Trompete und die erste Posaune beschränkt, während der Rest des Orchesters die akzentuierte marschartige Begleitung der vorangehenden Schlussgruppe D3 fortsetzt. (In der Parallelstelle in X3 aus der ersten Einleitung [T. 27] wird das thematische A-Material von drei Posaunen und Tuba intoniert.) A8 (Breit) kehrt zu einer polyphonen Klanggestaltung zurück, nun mit dominierenden hohen Streichern (Vl. I+II, Va.), gepaart mit hohen Holzbläsern (Fl., Ob., Klar.) und kanonisch verschobenen Hörnern. A9 (Tempo I [Allegro]) verlagert schließlich das thematische Material in das höchste Register und knüpft an den vollen Satz von A6 an, beschränkt die Intonation des Hauptthemenmaterials aber auf die Violinen und die hohen Holzbläser, während die Blechbläser sich zu einer Schlusssequenz über Fanfaren-Quart-Motive zusammenfinden. Von diesem Schluss aus betrachtet, wird eine raschere Konzeption des Haupttempos plausibel, muss der strettaartige Charakter dieses Satzschlusses doch gemäß der Partitur innerhalb des „Tempo I" ohne zusätzliche Temposteigerung ermöglicht werden. Es zeigen sich langsame Tempokonzeptionen so eher von der Exposition her gedacht, raschere Konzeptionen vom Satzschluss her, ohne dass damit freilich das einzige Kriterium der globalen Tempowahl genannt wäre.

Zum Verhältnis der Adagio- und Allegro-Ebenen des Kopfsatzes

Sowohl in der Exposition als auch in der Reprise führt die Einleitung in mehrfach abgestuften Prozessen zum Allegro. Am Beginn steht das Tempo „Langsam (Adagio)“ (**X1**) mit dem Leitrhythmus  , der „Leitharmonie“ h-Moll mit großer Sext *gis* und dem anfangs dominierenden Klang des Tenorhorns (der bald in einem komplex durchbrochenen Orchestersatz aufgeht) im Rahmen einer kleinen dreiteiligen Themenform (T. 1, 7, 12; Mittelwerte [Mw.] der 95 Aufnahmen des Analysekorpus: 40,8–43,8–42,8). Das Tempo wird in Takt 19 im Grunde nur leicht auf „Etwas weniger langsam, aber immer sehr gemessen“ (**X2**) angehoben, wobei der Mittelwert, wohl aufgrund der implizierten Marschcharakteristik, nahezu auf das doppelte Tempo steigt (72,1). In Takt 27 folgt mit der Angabe „Nicht schleppen“, im Mittelwert nochmals leicht beschleunigt, und mit dem Aufgreifen des Leitrhythmus das erste große Tutti (as-Moll, **X3a**, Mw. 79,0), bald gefolgt von „Drängend“ (T. 30, **X3b**, Mw. 77,9), dann über ein „molto rit.“ (T. 31) zurückführend zum „Tempo I (Adagio) subito, aber fließender als zu Anfang“ (T. 32, **X4a**, Mw. 45,0) der „zweiten Strophe“ der Einleitung (wieder von h-Moll ausgehend). In der Folge weisen ein erneutes „Nicht schleppen“ (T. 36, **X4b**, Mw. 59,4) und das „Von hier an (unmerklich) drängend“ (T. 39, **X5**, Mw. 82,6) auf die nun einsetzende nachhaltigere Temposteigerung hin, die im „Più mosso“ (T. 45, Mw. 111,0) und „Drängend“ (T. 48, Mw. 118,3) kulminiert, bevor das „Allegro risoluto, ma non troppo“ (T. 50, **A1**, Mw. 113,3) im 2/2-Metrum einsetzt, dessen Motivik besonders im X3-Abschnitt vorgebildet ist[23]: Die Einleitung verbindet also in komplexer Weise Transformationen von Mikromotivik, Tempo, Klang und Charakter.

In der Reprise ist das „Adagio (Tempo der Einleitung)“ (T. 338, **X6a**, Mw. 41,9) explizit auf den Beginn des Satzes bezogen, allerdings klanglich und formal stark variiert (das Tenorhorn wird hier zunächst durch die 1. und 3. Posaune ersetzt, bevor es dann in Takt 343 einsetzt über eine so am Beginn des Satzes nicht zu findende blockhafte Struktur ohne neue Tempoangabe, im Mittelwert aber deutlich beschleunigt, **X6b**, Mw. 51,8). Über „Etwas drängend“ (T. 351, Mw. 68,8) und „poco rit.“ (T. 352, Mw. 41,7) wird ein „a tempo. Fließend“ erreicht (T. 354, **C4**, Mw. 59,6), nun mit C-Material (zweites Seitenthema) angereichert. Nach vier Takten beginnt mit „Wieder a tempo / (Langsam aber nicht mehr schleppend)“ (T. 358, **X7**, Mw. 57,3) die zweite Strophe der Reprisen-Einleitung und führt rasch über „Leidenschaftlich“ (T. 362, **C5**, Mw. 65,5), „Allmählich drängend“ (T. 365, Mw. 83,2) und „rit.“ und „molto rit.“ (T. 371–372) zum „Allegro come prima. Maestoso“ (T. 373, **A5**, Mw. 114,0). Die Reprisen-Einleitung ist insgesamt um 14 Takte kürzer als jene vor der Exposition und durch das C-Material eng mit der Durchführung verwoben, aber doch auch deutlich in zwei Strophen konzipiert, von denen die zweite direkt ins Allegro führt, wenn auch hier nun in den letzten beiden Takten retardierend und nicht, wie zu Beginn, stringent ins neue Tempo beschleunigend.

Für einen angemessenen Vergleich empfiehlt es sich, die herangezogenen Tempowerte auf jene Segmente zu begrenzen, von der jeweils die erste und zweite Strophe der Einleitung (X1a, X4a; X6a, X7a) und das Allegro (A1a; A5a) ausgehen, wobei die mit unterschiedlichen Tempoangaben gestalteten Abschnitte hier vereinfacht als „Adagio I/II“ und „Allegro I/II“

23 Eine detaillierte mikromotivische Analyse bietet Stoll Knecht, *Mahler's Seventh Symphony*, 241–243.

	Einleitung, 1. Strophe (X1a / X6a)	Einleitung (X2a)	Einleitung (X3a)	Einleitung, 2. Strophe (X4a / X7a)	Allegro (A1a / A5a)
Takte	1–6 / 338–342	19–26	27–29	32–35 / 358–361	50–79.1 / 373–389
Mittelwert Ak 95	40,8 / 41,9	72,1	79,0	45,0 / 57,3	113,3 / 114,0
Mengelberg Dp	50; 56–60 / 50–56	80; 80–86	76 (80)	60–69; 69–72 / 76–80	104; 104–108 / 104; 104–108
Bernstein Dp	50 / 50	80	88	60 / 72	120 / 108
Scherchen Dp	54 / --	72	104	66 / --	92 [♩ = 152] / --
Swarowsky WdG	42 [♪ = 84] / 42	68	41–45 [♪ = 82–90]	-- / 60–76	126 / 120
Abbado Dp	50	--	--	--	--

TABELLE 4: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempomittelwerte ausgewählter Einleitungssegmente und des Allegro-Haupttempos in Exposition und Reprise von 95 Aufnahmen; in den Dirigierpartituren von Willem Mengelberg, Leonard Bernstein, Hermann Scherchen und Claudio Abbado eingetragene Metronomangaben sowie Metronomangaben in Swarowskys *Wahrung der Gestalt* (WdG).

bezeichnet werden.[24] Hinzugenommen werden müssen der im Mittelwert so auffällige zweite Tempoabschnitt der ersten Einleitung (X2a) als wichtige globale Tempostufe und der Beginn des darauffolgenden prominenten Abschnitts X3 (X3a), da er erstmals das Allegro-Thema motivisch wirklich markant andeutet und in der Coda (A7) wiederkehrt. Die Mittelwerte der so ausgewählten Segmente sind in **TABELLE 4** zusammengefasst. Ablesen könnte man daraus eine gewisse Tendenz zu den gerundeten Tempowerten 40–80–120, also zu Verhältnissen von 3:1 zwischen Allegro (A1a) und Einleitungsbeginn (X1a), 2:1 zwischen X3a und X1a sowie 3:2 zwischen Allegro und X3a (exakte Werte 40,8–79,0–113,3 – die Proportionen sind also tendenziell „abgeschwächt", sodass das doppelte bzw. dreifache Tempo auf Ebene der Mittelwerte nicht ganz erreicht wird). Dabei ist zu untersuchen, inwiefern sich einzelne Aufnahmen besonders deutlich diesen Proportionen annähern oder von ihnen abweichen und wie stabil oder variabel die Tempoanlage zwischen Adagio und Allegro in Exposition und Reprise insgesamt ist.

TABELLE 4 zeigt auch, sofern vorhanden, Metronomeintragungen in den untersuchten Dirigierpartituren sowie in Hans Swarowskys Kapitel zur dirigentischen Interpretation der Siebten Symphonie im Buch *Wahrung der Gestalt*.[25] Grundsätzlich sind dabei folgende Beobachtungen relevant:

24 Aufgrund der hohen formalen Fragmentierung dieses Satzes kommt es in der MMD-Segmentierungsanalyse häufiger zum Zusammenfallen von Segment- und Abschnittsebene (vgl. Anmerkung 11). So enthalten die Abschnitte A1 und A5 jeweils nur ein Segment, das als A1a bzw. A5a bezeichnet wird. A6 hingegen beinhaltet zwei Segmente. Vgl. hierzu Tabelle 2E. Im Folgenden werden für die Tempoanalyse insbesondere des Beginns teilweise Tempi auf Segmentebene (X1a, T. 1–7), teilweise Tempi auf Abschnittsebene (X1, T. 1–18) herangezogen. Da in den 18 Takten des Abschnitts X1 keine Tempomodifikationen vorgeschrieben sind, ist es sicher plausibel, von einem „Gesamttempo" dieses Abschnitts auszugehen. Andererseits ist eine leichte Tempozunahme über den Abschnitt hinweg in den meisten Aufnahmen festzustellen, was sich in den Mittelwerten zeigt (X1a–X1b–X1c: 40,8–43,8–42,8).

25 Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, 142. Die Dirigierpartituren Mengelbergs, Bernsteins und Abbados sind digitalisiert und online im Open Access zugänglich: Mengelberg: Erstausgabe (1909), Nederlands Muziek Instituut (NMI) – Bibliotheek en Archief, Den Haag (https://proxy.archieven.nl/469/1A2E4BCF59934B6DBA56C8157A2EC447); Bernstein: New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives, Erstausgabe mit handschriftlichen Korrekturen (Leihmaterial der Universal Edition), https://archives.nyphil.org/asset-

— Ein im Gegensatz zur Tempoanweisung „Etwas weniger langsam, aber immer sehr gemessen" stehender abrupter Tempoanstieg bei X2a (T. 19) ist fast in allen Partituren konzipiert. Swarowsky wechselt hier vom Achtel- zum Viertelpuls. Das Verhältnis X2a:X1a schwankt zwischen 1,33 (4:3, Scherchen) und 1,62 (ca. 5:3, Swarowsky); der Mittelwert der 95 Aufnahmen liegt mit 1,77 (40,8–72,1) sogar darüber.
— Die zweite Strophe der Einleitung wird gemäß der Angaben Mahlers „Tempo I (Adagio) subito, aber fließender als zu Anfang" bzw. „Wieder a tempo / (Langsam aber nicht mehr schleppend)" in allen Quellen etwas zügiger konzipiert, wobei die Tempozunahme der zweiten Strophe in der Reprise deutlicher ausfällt (Mengelberg: 1,2/1,6 [6:5/8:5], Bernstein 1,2/1,44; Mw. 1,1/1,37). Das Ausgangstempo der Reprisen-Einleitung ist dabei in allen Dirigierpartituren mit jenem des Satzbeginns identisch.[26] Auch die Mittelwerte des Analysekorpus liegen sehr nahe beieinander (40,8/41,9).
— Beim Allegro-Tempo ist bei Bernstein und Swarowsky eine Reflexion der Zusatzangabe „Maestoso" in der Reprise zu bemerken, da beide hier das Tempo etwas niedriger ansetzen als in der Exposition (120/108; 126/120). Dies hat Auswirkungen auf die Tempoverhältnisse, da in der Reprise so eine tendenziell raschere zweite Einleitungsstrophe auf ein etwas zurückgenommenes Allegro trifft (Bernstein: 60–120/72–108; Swarowsky [42]–126/60–120; vgl. Mengelberg: 60–104/76–104).

Der systematische Vergleich der Tempowahl und Tempoverhältnisse erfolgt auf Basis von **TABELLE 5E**, deren wichtigste Daten in **TABELLE 6** und in den **ABBILDUNGEN 4** bis **8** zusammengefasst sind. Daraus lassen sich folgende Tendenzen ablesen:

Zu Beginn der Reprise wird von einer Mehrzahl der Deutungen der Adagio-Tempobereich des Anfangs wieder aufgegriffen: 80 der 95 Aufnahmen (84,2 %) weichen weniger als 10 % vom anfänglichen Tempo ab (X6a/X1a), darunter 50 (52,6 %) weniger als 5 %. Besondere Präzision erreichen hierbei etwa Lorin Maazel (New York Philharmonic, 2007, 35,2–35,2, X6a/X1a = 1,0009, Abweichung +0,09 %) und Osmo Vänskä (Minnesota Orchestra 2018, 36,6–36,6, 0,9999, **AUDIOBSP. 1A**, **ABB. 4**). Bei 13 Aufnahmen (13,7 %) wird das Adagio in der Reprise deutlich (mehr als +10 %) rascher genommen mit dem Maximalwert von 1,2001 (+20,01 %), also einem Verhältnis von 6:5 zum Anfangstempo (Hans Swarowsky, Wiener Symphoniker 1971b: 36,0–43,2, **AUDIOBSP. 1B**, **ABB. 4**).[27] Umgekehrt halten nur zwei Aufnahmen (2,1 %) die Reprisen-Einleitung signifikant langsamer (weniger als -10 %) als den Beginn des Satzes (Hermann Scherchen, Wiener Staatsopernorchester 1953: 45,8–39,4, 0,8610, und David Zinman, Tonhalle-Orchester Zürich 2008: 42,1–36,7, 0,8704, **AUDIOBSP. 1C** und **1D**, **ABB. 4**).

management/2TTUGPWGZ7O6, Kritische Gesamtausgabe (1960), https://archives.nyphil.org/asset-management/2TTUGPWBMP69, Abbado: Staatsbibliothek zu Berlin, Kritische Gesamtausgabe (1960), https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1735938785&PHYSID (alle 30.6.2026). Die Dirigierpartitur Scherchens wurde vom Autor im Archiv der Akademie der Künste Berlin eingesehen. Erhalten ist nur Scherchens Exemplar der Kritischen Gesamtausgabe (1960), die somit nur der dritten seiner drei Einspielungen (1950, 1953, 1965) zugrunde gelegen haben kann.

26 Abbados Dirigierpartitur enthält mit Ausnahme der anfänglichen Angabe ♩ = 50 keine Metronomzahlen. Man kann durch den expliziten Hinweis in Abbados Partitur auf Mengelberg aber davon ausgehen, dass Abbado Mengelbergs Dirigierpartitur kannte und sich an seiner Tempostruktur orientierte. Zugleich war Abbado Schüler Swarowskys und dürfte mit dessen Tempovorstellungen zu Mahlers Siebter vertraut gewesen sein.

27 Scherchen 1950, Rosbaud 1953, Maderna 1967, Klemperer 1968, Swarowsky 1971b, Maderna 1971, Kubelík 1976, Neumann 1978, Tennstedt 1978, Tennstedt 1987, Segerstam 1991, Sinopoli 1992, Gergiev 2008.

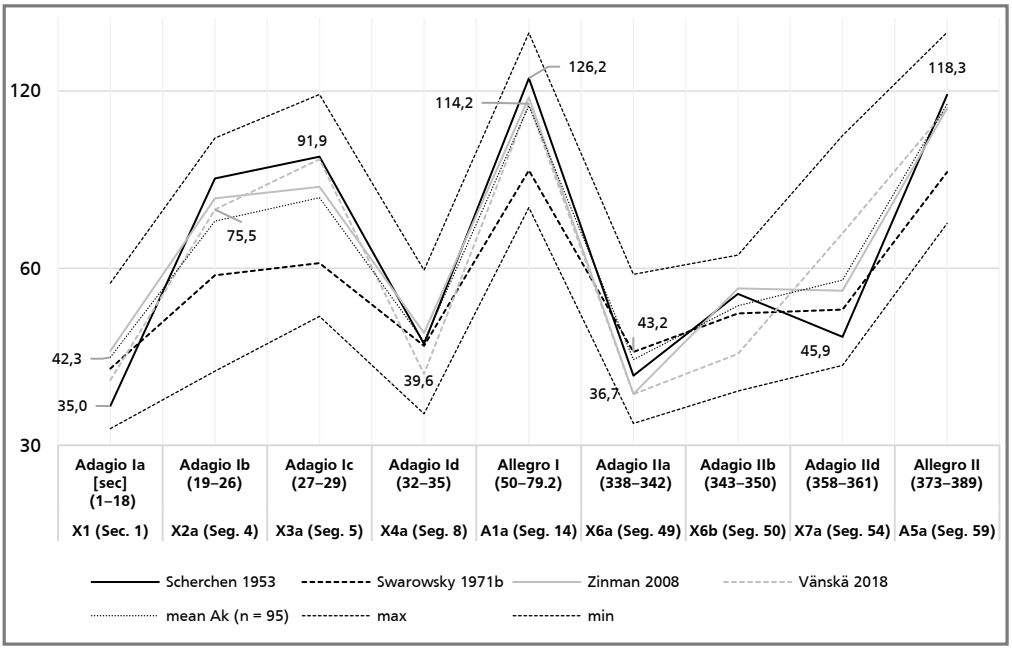


ABBILDUNG 4: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempoebenen der Einleitungen und Allegro-Abschnitte in Exposition und Reprise: Scherchen 1953, Swarowsky 1971b, Zinman 2008, Vänskä 2018.

	Adagio IIa:Ia	**Allegro II:I**
mean tpo	41,9:40,8	114,0:113,3
mean	**1,0289** [1,0306]	**1,0058** [1,0070]
max	1,2001 (Swarowsky 1971b)	1,2557 (Maderna 1967)
min	0,8610 (Scherchen 1953)	0,8799 (Sinopoli 1992)
stdv	6,5%	5,6%
<0,9	2	1
0,9–0,95	8	15
0,95–1	25	27
1–1,05	25	38
1,05–1,1	22	9
>1,1	13	5
	95	**95**

TABELLE 6: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Verhältnis der Anfangstempi der Einleitungen und der Allegro-Tempi in Exposition und Reprise in den 95 analysierten Aufnahmen.

TABELLE 5E: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, vollständige Darstellung der Adagio- und Allegro-Tempi in den 95 analysierten Aufnahmen mit Verhältnissen.
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20427248

AUDIOBEISPIEL 1: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Einleitungsbeginn in Exposition und Reprise, **A.** Vänskä 2018 (36,6–36,6), **B.** Swarowsky 1971b (36,0–43,2), **C.** Scherchen 1953 (45,8–39,4), **D.** Zinman 2008 (42,1–36,7).
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398
Osmo Vänskä, Minnesota Orchestra, 1.11.2018, Studio, CD BIS-2386 SACD, 2020; Hans Swarowsky, Wiener Symphoniker, 23.12.1971, Studio, ORF Archiv-Nr. PS01/HM10267–68_H; Hermann Scherchen, Wiener Staatsopernorchester, 1.7.(?)1953, Studio, Westminster WAL 211, 1953, CD Westminster 471 263-2 (2002); David Zinman, Tonhalle-Orchester Zürich, 22.–25.9.2008, CD RCA 82697 50650, 2009.

Zu ergänzen ist dieses Resultat durch die Beobachtung der verbreiteten Tendenz, die Passage in der Reprisen-Einleitung ab Takt 343 deutlich rascher zu nehmen, obgleich sich keine diesbezügliche Tempo- oder Ausdrucksanweisung in der Partitur findet. Nur fünf der 95 Aufnahmen reduzieren hier das Tempo, die durchschnittliche Tempozunahme beträgt 24,6% (Mittelwerte Seg. 49: 41,9, Seg. 50: 51,8, Mittelwertzunahme 23,5%, vgl. **TABELLE 5E**, Spalte T). Bei Zubin Mehta (Israel Philharmonic Orchestra, 2007a) erreicht diese Zunahme einen Maximalwert (86,0%), das Tempo wird von 32,7 (T. 337–342) auf 60,8 (T. 343–350) gesteigert, wobei Mehtas Tempo am Beginn der Repriseneinleitung jenem vom Beginn des Satzes weitgehend entspricht (T. 1–6: 31,6). Möglicherweise kann diese Darstellung indirekt auf Swarowskys Tempokonzeption zurückgeführt werden, bei dem Mehta studierte. Swarowsky gibt für die Repriseneinleitung zunächst den Wert ♪ = 84 an, dann aber ab Takt 358 (Seg. 54) den Wert ♩ = 60–76, also nahezu das doppelte Tempo (analog zum Tempowechsel in Takt 19 der Expositionseinleitung [Seg. 4], hier von ♪ = 84 auf ♩ = 68).[28] Vermutlich zieht Mehta die Umstellung von Achtel auf Viertelpuls bewusst um 15 Takte auf Takt 343 vor, um die Repriseneinleitung insgesamt zu verknappen. Swarowsky selbst realisiert in seinen beiden erhaltenen Mitschnitten (Wiener Symphoniker 1971a, 1971b, ORF-Archiv) folgende Tempi für die Segmente 49, 50 und 54: 39,4–53,3–51,0 (1971a), 43,2–50,2–56,0 (1971b). Es zeigt sich also, dass auch bei Swarowsky in beiden Fällen hier die entscheidende Tempozunahme in Segment 50 (T. 343), nicht in Segment 54 (T. 358) realisiert wird, wenn auch weniger extrem als bei Mehta.

Bei 36 Aufnahmen (zwischen 1964 und 2019) weichen sowohl Adagio- als auch Allegro-Ebene in der Reprise um weniger als 5% von den Werten der Exposition ab.[29] Das Verhältnis der beiden Allegro-Tempi ist dabei insgesamt noch etwas stabiler als jenes der Adagio-Tempi: Bei nur sechs Aufnahmen weicht es mehr als 10% ab[30], bei 65 Aufnahmen beträgt

28 Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, 142.

29 Abravanel 1964, Bernstein 1965, Neumann 1968, Kubelík 1970, Dixon 1972, Levine 1980a, Asahina 1981, Masur 1982, Haitink 1982b, Bernstein 1985a, Haitink 1985, Inbal 1986, Haitink 1992b, Gielen 1993a, Chailly 1994, Halász 1994, Jansons 2000a, Tilson Thomas 2005, Abbado 2005, Boulez 2006, Mehta 2007a, Feltz 2007, Maazel 2007, Stárek 2008, Järvi, Neeme 2009, Noseda 2010, Nott 2011, Stenz 2012, Inbal 2013, Haitink 2014, Jansons 2016, Metzmacher 2017, Shui 2018, Jurowski 2018, Vänskä 2018, de Waart 2019.

30 Scherchen 1950, Maderna 1967, Kubelík 1976, Bertini 1981, Wakasugi 1989, Sinopoli 1992.

die Abweichung weniger als 5 %. Eine Tendenz, das zweite Allegro im Sinne des „Maestoso" etwas langsamer zu nehmen, zeichnet sich *nicht* ab, vielmehr nimmt die Mehrzahl der Interpreten (52/95, 54,7 %) das zweite Allegro rascher als das erste (Mw. +0,70 %; Mittelwerte 113,3–114,0, Mittelwertzunahme +0,58 %, vgl. **TABELLE 6**). Der Maximalwert liegt bei Bruno Maderna, Wiener Symphoniker 1967 (98,2–123,3; +25,6 %, **AUDIOBSP. 2A**, **ABB. 5**), der Minimalwert bei Giuseppe Sinopoli, Philharmonia Orchestra 1992 (112,9–99,3; -12,0 %, **AUDIOBSP. 2B**, **ABB. 5**).



AUDIOBEISPIEL 2: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Beginn der Allegro-Abschnitte in Exposition und Reprise, **A.** Maderna 1967 (98,2–123,3), **B.** Sinopoli 1992 (112,9–99,3).
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398
Bruno Maderna, Wiener Symphoniker, 27.5.1967, Live, Hunt CD 547, 1988, https://youtube.com/watch?v=l8yrAJGeYCE; Giuseppe Sinopoli, Philharmonia Orchestra, Mai 1992, Studio, DGG 437 851, 1994, https://youtube.com/watch?v=ll1WVpx0ZpA&list=PLemJx_vwQWURcS7N7lXxr-3pvRLwVM9U7&index=47.

Die Verhältnisse von Allegro- und Adagio-Tempi in Exposition und Reprise sowie der Tempi bei X2a und X3a in der Expositions-Einleitung nähern sich nur selten alle eng den oben genannten ganzzahligen Verhältnissen an. Innerhalb der Einleitung zur Exposition differieren die Verhältnisse dabei stärker (Standardabweichung X2a:X1a: 16,7 %; X3a:X1a: 15,0 %) als jene zwischen Allegro und Adagio-Ausgangstempo (A1a:X1a: 12,3 %; A5a:X6a: 13,4 %, vgl. **TABELLE 5E**). Die Extreme in der Einleitung sind ein eher geringfügiges Anheben des Tempos bei X2a und/oder X3a, wie es im Grunde der Partitur entspricht (X1a [X1]–X2a–X3a: Rafael Kubelík, New York Philharmonic 1981: 36,2 [39,6]–46,8–49,7; Lorin Maazel, Philharmonia Orchestra 2011: 35,3 [36,4]–41,5–62,8; Gianandrea Noseda, BBC Philharmonic 2010: 44,9 [46,5]–58,9–57,0, **AUDIOBSP. 3A**, **ABB. 6**), auf der anderen Seite ein äußerst abrupter Wechsel zum ca. 2,5-fachen Tempo bereits in X2a (Mehta 2007a: 31,3 [32,0]–82,1–83,3; Sinopoli 1992: 34,2 [35,8]–87,0–88,6), teilweise kombiniert mit einer noch stärkeren Temposteigerung in X3a (Hans Rosbaud, Radio-Symphonie-Orchester Berlin 1953: 33,2 [35,0]–77,3–94,7; Scherchen 1965: 42,5 [43,3]–99,9–**118,4**; Vladimir Ashkenazy, Sydney Symphony Orchestra 2011: 40,3 [40,5]–94,9–101,0, **AUDIOBSP. 3B**, **ABB. 6**). Scherchen erreicht 1965 in X3a also bereits ein veritables Allegro-Tempo, vermutlich in der Absicht, die motivische Vorausnahme des Allegro-Hauptthemas hier besonders deutlich werden zu lassen.



AUDIOBEISPIEL 3: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, erste drei Abschnitte der Einleitung in der Exposition, **A.** Kubelík 1981 (36,2–46,8–49,7), **B.** Scherchen 1965 (42,5–99,9–118,4).
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398
Rafael Kubelík, New York Philharmonic, 28.2.1981, Live, New York Philharmonic comp NYP 9801-12, 1999, https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_l72rgg4-X3O4NY_t08EcDQDb-p-2Jo7Rw&si=NjC1LOnwmTljrpK9 (30.6.2026); Hermann Scherchen, Toronto Symphony Orchestra, 22.4.1965, Live, King Record KICC 2077 1990, Music & Arts CD 695 (1991).

An die ganzzahligen Proportionen in der Exposition (3:2:1 für A1a:X2a und/oder X3a:X1 [Abschnittswert]) nähern sich nur sieben Aufnahmen an (Bernstein, Wiener Philharmoniker 1974, Gary Bertini, Berliner Philharmoniker 1981, Simon Rattle, Wiener Philharmoniker 1995, Gabriel Feltz, Stuttgarter Philharmoniker 2007, Mariss Jansons, Concertgebouw Orchestra

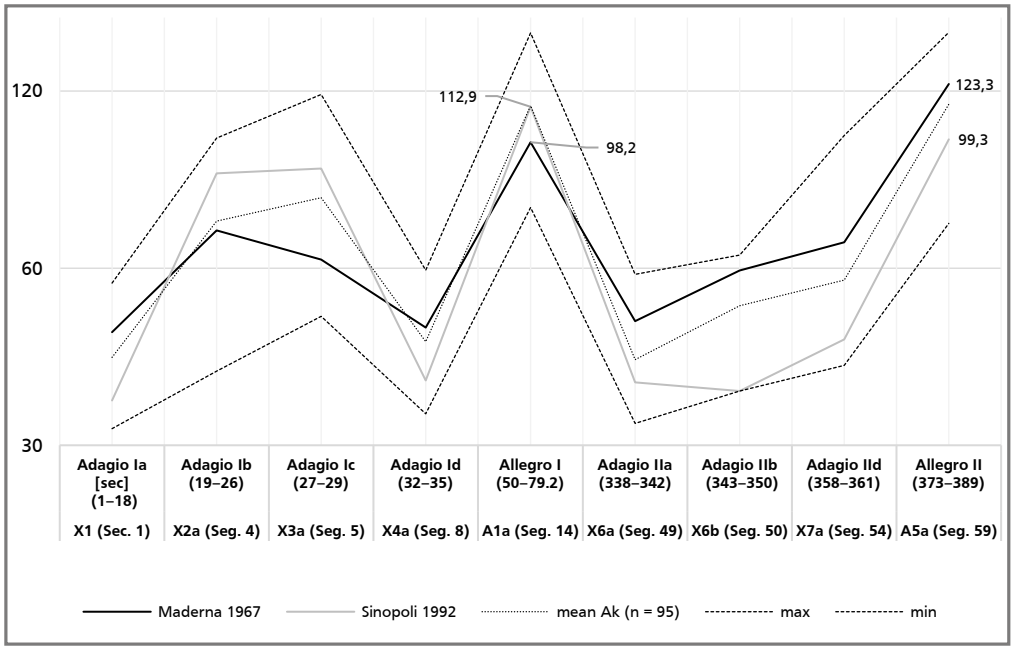


ABBILDUNG 5: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempoebenen der Einleitungen und Allegro-Abschnitte in Exposition und Reprise: Maderna 1967 und Sinopoli 1992.

2016, Dmitri Jurowski, Israel Philharmonic Orchestra 2018, Vänskä 2018, **TABELLE 7**). Sechs dieser sieben Aufnahmen greifen das Allegro-Tempo in der Reprise mit weniger als 5 % Abweichung wieder auf (Bertinis Abweichung beträgt +10,2 %), fünf der sieben Aufnahmen kehren zu Beginn der Reprisen-Einleitung zum Tempo des Satzbeginns zurück, nur Bernstein (40,2–43,9, +9,3 %) und Rattle (36,7–39,4, +7,6 %) setzen in der Reprise etwas rascher ein. Bernsteins Aufnahme ist insofern bemerkenswert, als er in den Einleitungssegmenten X2a und X3a das Tempo exakt beibehält (81,2) und somit das Verhältnis 2:3 auch zwischen den thematisch analogen Abschnitten X3a und A1 klar hörbar macht (**AUDIOBSP. 4A**, **ABB. 7A**). Auch bei Feltz 2007 und Jurowski 2018 liegen die Tempi von X2a und X3a nahe beieinander. Bei Bernstein, Rattle und Vänskä wird das Verhältnis 3:1 zwischen Allegro und Einleitungsbeginn auch in der Reprise annähernd etabliert, wobei Vänskä wie erwähnt eine besondere Präzision im Wiederaufgreifen des Anfangstempos in der Reprisen-Einleitung erreicht (**AUDIOBSP. 4B**, **ABB. 7A**). Die Audiobeispiele machen gut hörbar, dass die Aufnahmen dieser Gruppe zu einer pointierten Kontrastierung von Adagio- und Allegro-Ebene tendieren, wird mit dem Verhältnis 3:1 (3,0) doch klar der Mittelwert von 2,7 (A1a:X1, A5a:X6a) bzw. 2,8 (A1a:X1a) überschritten. Eine Vorbildwirkung kann Bernsteins Ansatz in dieser Hinsicht zweifellos zuerkannt werden. Das as-Moll-Tutti X3a im doppelten Tempo des Beginns anzusetzen ist hingegen, wie aus den Mittelwerten ersichtlich (40,8–79,0, Abweichung von der Proportion 2:1: -4,7 %), eine globalere Tendenz des untersuchten Korpus.

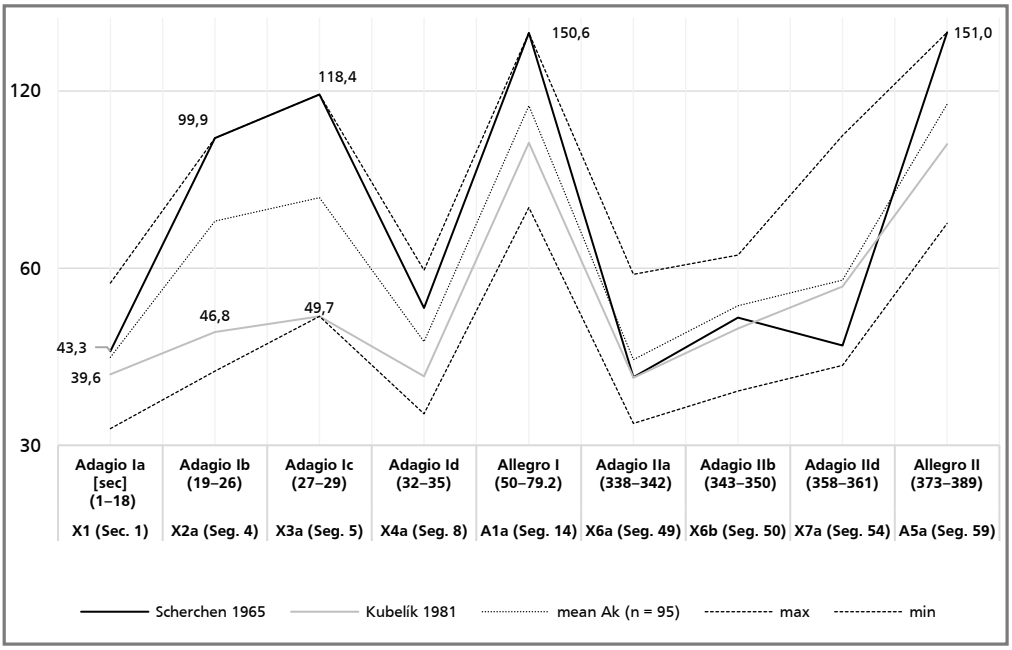


ABBILDUNG 6: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempoebenen der Einleitungen und Allegro-Abschnitte in Exposition und Reprise: Kubelík 1981 und Scherchen 1965.

		Bernstein 1974	Bertini 1981	Rattle 1995	Feltz 2007	Jansons 2016	Jurowski 2018	Vänskä 2018	mean Ak (n = 95)
X1a (Seg. 1)	Adagio Ia (T. 1–6)	**40,2**	**35,7**	36,7	**38,5**	**36,6**	**41,0**	36,6	40,8
X1a (Seg. 1–3)	Adagio Ia **[sec]** (T. 1–18)	**42,3**	**37,0**	37,2	**41,9**	**37,1**	**40,0**	**38,7**	42,3
X2a (Seg. 4)	Adagio Ib (T. 19–26)	**81,2**	63,7	68,6	**77,0**	**72,5**	**85,4**	75,5	72,1
X3a (Seg. 5)	Adagio Ic (T. 27–29)	**81,2**	**70,0**	76,5	**78,1**	79,4	**81,2**	91,9	**79,0**
A1a (Seg. 14)	Allegro I (T. 50–79.2)	**126,0**	**110,9**	114,6	**126,8**	114,5	116,8	**114,2**	113,3
X6a (Seg. 49)	Adagio IIa (T. 338–342)	**43,9**	34,9	**39,4**	38,3	36,1	42,7	36,6	41,9
A5a (Seg. 59)	Allegro II (T. 373–389)	**129,7**	122,1	**117,8**	130,9	116,4	115,1	112,0	114,0
X2a:X1a	Adagio Ib:Ia	**2,0225**	1,7842	1,8717	**1,9976**	**1,9842**	2,0848	2,0594	1,7752
X2a:X1	Adagio Ib:Ia **[sec]**	1,9185	1,7228	1,8468	1,8368	**1,9533**	2,1369	1,9499	1,7099
X3a:X1a	Adagio Ic:Ia	**2,0209**	**1,9599**	2,0846	**2,0264**	2,1712	**1,9820**	2,5081	**1,9523**
X3a:X1	Adagio Ic:Ia **[sec]**	1,9169	1,8925	2,0568	1,8633	2,1374	**2,0315**	2,3748	1,8801
A1a:X1a	Allegro I : Adagio Ia	3,1374	3,1031	3,1257	3,2909	3,1328	2,8515	3,1168	2,8088
A1a:X1	Allegro I : Adagio Ia **[sec]**	**2,9760**	**2,9963**	3,0840	**3,0260**	3,0841	2,9227	**2,9511**	2,7042
A5a:X6a	Allegro II : Adagio IIa	**2,9552**	3,4964	**2,9859**	3,4178	3,2228	2,6956	3,0577	2,7499
X6a:X1a	Adagio IIa : Adagio Ia	1,0927	**0,9777**	1,0756	**0,9936**	**0,9880**	**1,0425**	0,9999	1,0306
A5a:A1a	Allegro II:I	**1,0293**	1,1016	**1,0275**	**1,0319**	**1,0164**	**0,9855**	**0,9810**	**1,0070**

TABELLE 7: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempoebenen der Einleitungen und Allegro-Segmente bzw. -Abschnitte in Exposition und Reprise: sieben Aufnahmen mit Tendenz zur Tempoproportion 3:2:1 (A1a:X2a/X3a:X1[sec]; A5a:X6a); fett hervorgehobene und dunkelgrau unterlegte Tempoverhältnisse weichen weniger als 5 % von dieser Proportion ab, hellgrau unterlegte zwischen 5 und 10 %.

Daneben gibt es zehn weitere Aufnahmen, die sich in der Exposition zwischen Allegro- und Adagio-Tempo (A1a:X1 [Abschnitt]) dem Verhältnis 3:1 annähern (weniger als ±5 % Abweichung), ohne für eine der Zwischenstufen (X2a, X3a) eine entsprechende Proportion (3:2 bzw. 2:1) aufzuweisen, darunter weitere Aufnahmen von Bernstein (New York Philharmonic, 1985a), Rattle (City of Birmingham Symphony Orchestra, 1991) und Jansons (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, 2007).[31] In der Reprise etablieren außer Bernstein 1974, Rattle 1995 und Vänskä 2018 noch 18 weitere Aufnahmen eine Annäherung an dieses Verhältnis (ebenfalls weniger als ±5 % Abweichung).[32] Eine annähernde Tempoidentität in X2a und X3a bei gleichzeitiger enger Annäherung einer der beiden Abschnitte an die Proportion 2:1 (Abweichung unter ±5 %) zum Anfangstempo (X1 [Abschnitt]) ist neben Jurowski 2018 noch in acht weiteren Einspielungen ausgeprägt (Bernstein 1974 und Feltz 2007 enthalten hingegen etwas höhere Abweichungen zur 2:1-Proportion auf Abschnittsebene).[33] Besonders eindeutig realisieren die frühen Aufnahmen von Jascha Horenstein (Philharmonia Orchestra 1969: 43,5–85,4–85,0) und Bernard Haitink (Concertgebouw Orchestra, 1969b: 37,5–73,6–75,2) dieses Prinzip (**AUDIOBSP. 4C**, **ABB. 7B**). Beide verfehlen allerdings die Proportion 3:1 für das Verhältnis Allegro:Adagio recht deutlich. Während Horenstein dem zügigen Einleitungstempo ein nur leicht überdurchschnittliches Allegro folgen lässt (43,5–117,2, Proportion 2,6919), kontrastiert Haitink sein langsames Adagio mit einem rascheren Allegro und übersteigt damit die 3:1-Proportion deutlich (37,5–120,0, 3,2027).

Immerhin 19 Aufnahmen (19,8 %) wiederum steigern das Allegro-Tempo der Exposition über das Verhältnis 3:1 zum Anfangstempo der Einleitung hinaus.[34] Scherchens eklatantes Verhältnis von Anfangsadagio und Allegro (3,48; 43,3–150,6, **AUDIOBSP. 4D**, **ABB. 7B**) wird dabei noch von Mehta 2007a übertroffen (3,60; **32,0** [Minimalwert]–115,4, **AUDIOBSP. 4E**, **ABB. 7B**), was sich durch dessen faszinierend statisches Anfangstempo erklärt.

In seinem Exemplar der Kritischen Gesamtausgabe notiert Scherchen in Takt 50 für das „Allegro risoluto" ein metronomisches Tempo von „𝅗𝅥 = 92 ♩ = 152". Die Angabe „♩ = 152" könnte dabei auf das in den letzten Takten der vorangehenden Einleitung erreichte Temponiveau hinweisen. Geht man davon aus, dass Mahler die systematisch angelegte Temposteigerung in der Einleitung so konzipierte, dass am Ende ein Viertelpuls erreicht wird, der bruchlos als Tempo des „Allegro risoluto" übernommen wird im Sinne eines Verhältnisses neue 𝅗𝅥 = alte ♩ (was in der Partitur nicht explizit vermerkt ist, aber naheliegt und etwa von Hans Swarowsky explizit gefordert wurde[35]), würde Scherchens Eintragung auf seine Absicht hinweisen, das Tempo im Allegro abrupt zu verlangsamen (nämlich vom erreichten Temponiveau ♩ = 𝅗𝅥 = 152 auf 𝅗𝅥 = 92), eine Option, die in einer beträchtlichen Anzahl von aufgezeichneten Aufführungen gewählt

31 Scherchen 1950, Swarowsky 1971a, Bernstein 1985a, Rattle 1991, Segerstam 1991, Haitink 1992b, Tilson Thomas 1997, Barenboim 2005, Jansons 2007, Nott 2011.

32 Scherchen 1950, Scherchen 1953, Haitink 1969b, Steinberg, William 1971b, Kondrashin 1979, Maazel 1984b, Haitink 1985, Nanut 1988, Wakasugi 1989, Haenchen 1992b, Boulez 1994, Zinman 2008, Stenz 2012, Fischer, Iván 2015a, Tilson Thomas 1997, Shui 2018, Bloch 2019, Nott 2019.

33 Horenstein 1969, Haitink 1969b, Zender 1982, Nanut 1988, Gielen 1993a, Gergiev 2008, Inbal 2013, Fischer, Iván 2015a.

34 Rosbaud 1953, Scherchen 1965, Haitink 1969b, Maazel 1984b, Segerstam 1991, Sinopoli 1992, Haitink 1992b, Rattle 1995, Tilson Thomas 1997, Jansons 2000a, Jansons 2000b, Barenboim 2005, Mehta 2007a, Jansons 2007, Feltz 2007, Gergiev 2008, Nott 2011, Jansons 2016, Metzmacher 2017.

35 Vgl. Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, 142.

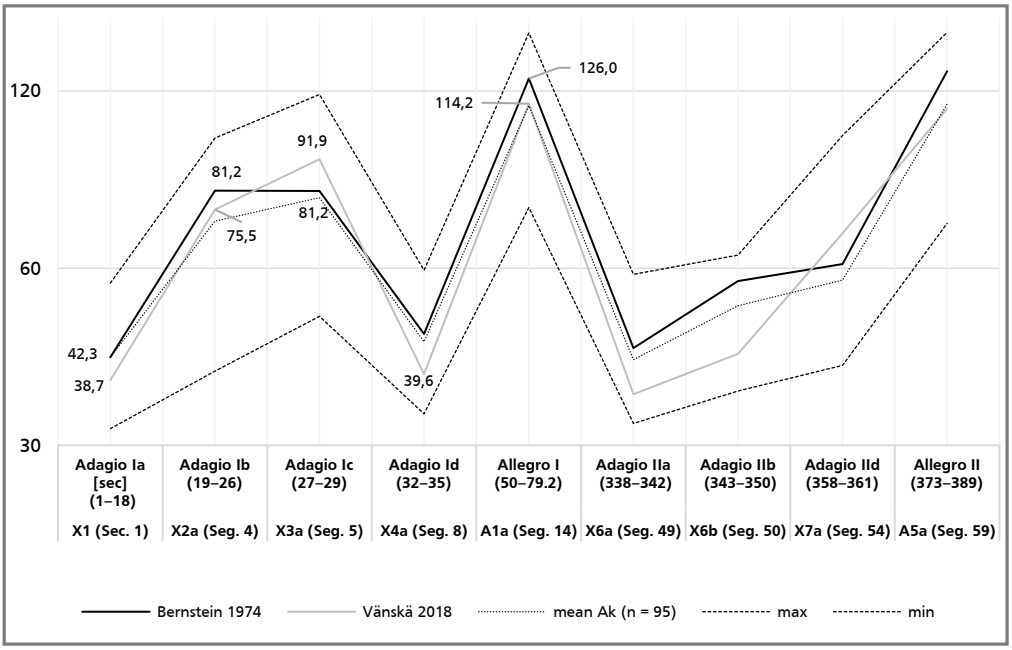


ABB. 7A

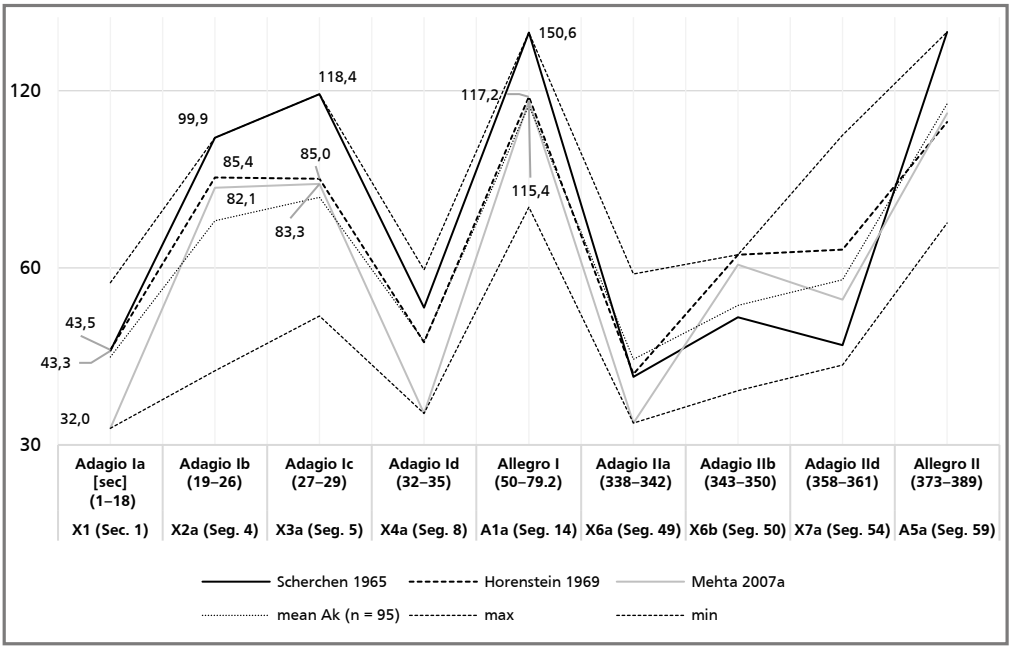


ABB. 7B

ABBILDUNG 7: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempoebenen der Einleitungen und Allegro-Abschnitte in Exposition und Reprise: **A.** Bernstein 1974, Vänskä 2018, **B.** Scherchen 1965, Horenstein 1969, Mehta 2007a.



AUDIOBEISPIEL 4: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, die drei ersten Einleitungsabschnitte und der Allegro-Abschnitt in der Exposition, Anfang der Einleitung und Allegro in der Reprise: **A.** Bernstein 1974 (42,3–81,2–81,2–126,0/48,3–129,7), **B.** Vänskä 2018 (38,7–75,5–91,9–114,2/38,5–112,0), **C.** Horenstein 1969 (43,5–85,4–85,0–117,2/39,6–106,2), **D.** Scherchen 1965 (43,3–99,9–118,4–150,6/43,0–151,0), **E.** Mehta 2007a (32,0–82,1–83,3–115,4/43,3–109,8).

➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398

Leonard Bernstein, Wiener Philharmoniker, 1.10.1974, Live, CD DGG 072 227, 1991, https://youtube.com/watch?v=UzaKmsznTPM (30.6.2026); Osmo Vänskä, Minnesota Orchestra, 1.11.2018, Studio, CD BIS-2386 SACD, 2020; Jascha Horenstein, New Philharmonia Orchestra, 29.8.1969, Live, CD Descant 02 1989, CD Music & Arts CD 727 (1992); Hermann Scherchen, Toronto Symphony Orchestra, 22.4.1965, Live, King Record KICC 2077 1990, Music & Arts CD 695 (1991); Zubin Mehta, Israel Philharmonic Orchestra, 1.2.2007, CD Helicon Classics 02 9647, 2012, https://youtube.com/watch?v=ho_nrIrl8Dk&list=OLAK5uy_noxHpUP2tWD0jw_PNmJLskaVE-2qem8rIY&index=25 (30.6.2026).

wird, *nicht* jedoch in den drei Aufnahmen Scherchens (**TABELLE 8E**).[36] In seiner Einspielung von 1965 nimmt Scherchen das Allegro in 𝅗𝅥 = 150,6 bpm, was die Frage aufwirft, ob diese extreme Tempowahl auf eine kurzfristige Entscheidung während der Proben zurückzuführen ist, den am Ende der Einleitung erreichten Puls (im Einklang mit Mahlers Konzeption) eben doch beizubehalten, ein Prinzip aus seinen früheren Aufnahmen übernehmend, die mit 𝅗𝅥 = 106,5 (1950) und 126,2 (1953) schnelle, aber immer noch „fassbare" Haupttempi aufweisen.



TABELLE 8E: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Verhältnis des Allegro-Tempos in der Exposition (Segment 14) zum vorangehenden Segment (Ende der Expositions-Einleitung, Segment 13).

➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20427248

Als besonders interessante Sonderfälle können jene Aufnahmen erachtet werden, die zwischen Allegro und Adagio-Ausgangstempo nicht das Verhältnis 3:1, sondern das Verhältnis 2:1 anstreben. Hierzu können insgesamt sieben Aufnahmen gerechnet werden, in denen entweder in Exposition oder Reprise das Allegro (A1a, A5a) weniger als 10 % vom doppelten Tempo des Adagio-Anfangstempos (X1a, X4a) abweicht (**TABELLE 9**). Dabei lassen sich grundsätzlich zwei gegenläufige Strategien unterscheiden: Entweder wird die anfängliche Adagio-Tempoebene angehoben, sodass ein Allegro-Tempo im mittleren Bereich möglich ist (Neeme Järvi 2009, Hague Residentie Orchestra: 56,9 [56,6]–117,9, Jiří Stárek 2008, Tschechisches Radiosinfonieorchester: 52,5 [51,1]–108,4; **AUDIOBSP. 5A**, **ABB. 8**), oder aber das Adagio geht von einem mittleren Tempobereich aus und das Allegro-Tempo wird entsprechend stark reduziert (Maderna

36 In 79 der 95 analysierten Aufnahmen (83,2 %) ist das mittlere Tempo des Abschnitts 13 (T. 48–49, 4/4, gemessen in Vierteln) höher als das mittlere Tempo des Abschnitts 14 (T. 50–79.2, 2/2, gemessen in Halben), in 10 Aufnahmen beträgt dieser Unterschied mehr als 10 %, in 27 weiteren Aufnahmen zwischen 5 und 10 % (Tabelle 8E). Die drei Aufnahmen von Scherchen hingegen behalten alle das in den Takten 48–49 erreichte Tempo bei, der Unterschied zwischen den Abschnitten 13 und 14 beträgt hier lediglich 0,2 % (1965: 150,3–150,6), 0,7 % (1953: 125,3–126,2) und 1,9 % (1950: 104,5–106,5).

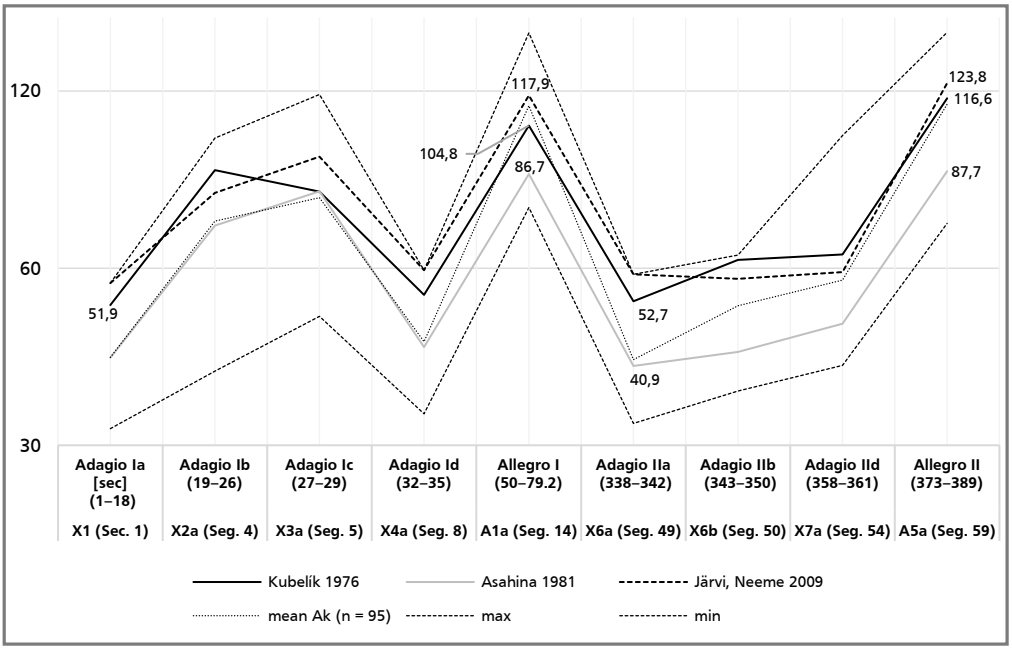


ABBILDUNG 8: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempoebenen der Einleitungen und Allegro-Abschnitte in Exposition und Reprise: Kubelík 1976, Asahina 1981, Neeme Järvi 2009.

1967, Swarowsky 1971b, Takashi Asahina, Osaka Philharmonic Orchestra 1981: 42,2–86,7; **AUDIOBSP. 5B, ABB. 8**).

Klemperer nähert sich deshalb dieser Proportion an, weil er die Adagio-Bereiche weniger extrem gegenüber den Mittelwerten verlangsamt als die Allegro-Bereiche (Abweichungen von den Mittelwerten: Adagio -17,0 [-14,3] bpm bzw. -5,7 %, Allegro -32,9 bpm bzw. -37,3 %). Rafael Kubelíks Deutung (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, 1976) zeigt dagegen, dass die Proportion auch ohne extreme Tempi erreicht werden kann, indem man das Adagio zu Beginn bereits recht fließend nimmt (47,5 [51,9], Abweichung +16,6 [22,9] %), das Allegro dann betont „non troppo" (104,8, also Mengelbergs Tempo, Abweichung -7,5 %; **AUDIOBSP. 5C, ABB. 8**). Die in den Mittelwerten (113,3/114,0) nur ganz leicht angedeutete Tendenz, das zweite Allegro rascher zu nehmen, ist in vielen Aufnahmen dieser Gruppe besonders auffallend, so bei Maderna 1967 (98,2/123,3), Kubelík 1976 (104,8/116,6) und auch Järvi 2009 (117,9/123,8). Damit wird die Proportion 2:1 in diesen Aufnahmen in der Reprise relativ deutlich verfehlt, einzig Swarowsky 1971b realisiert diese Proportion vor allem in der Reprise, da er das äußerst langsame Allegro-Tempo in der Reprise beibehält, dafür aber das Adagio, wie erwähnt, in der Reprise deutlich zügiger ansetzt. Um solche Unterschiede global einordnen zu können, ist noch ein genauerer Blick auf die Stabilität des Haupttempos in den verschiedenen Aufnahmen des Dauernkorpus erforderlich.

	X1a (Seg. 1)		X1 (Seg. 1–3)		A1a (Seg. 14)		X6a (Seg. 49)		A5a (Seg. 59)		A1a:X1a	A1a:X1	A5a:X6a
	Adagio Ia (T. 1–6)	ranks	Adagio Ia [sec] (T. 1–18)	ranks	Allegro I (T. 50–79.2)	ranks	Adagio IIa (T. 338–342)	ranks	Allegro II (T. 373–389)	ranks	Allegro I : Adagio Ia	Allegro I : Adagio Ia [sec]	Allegro II : Adagio IIa
Maderna 1967	41,6	55	**46,7**	80	**98,2**	**7**	48,8	**85**	123,3	**85**	2,3620	**2,1031**	2,5292
Klemperer 1968	**33,9**	**4**	**36,3**	**6**	**76,1**	**1**	39,5	38	71,5	1	2,2470	**2,0962**	1,8075
Swarowsky 1971b	36,0	18	40,5	38	88,0	3	**43,2**	60	**87,4**	**2**	2,4422	2,1721	**2,0221**
Kubelík 1976	47,5	90	**51,9**	**90**	**104,8**	14	52,7	93	116,6	52	2,2062	**2,0185**	2,2121
Asahina 1981	**42,1**	61	**42,2**	52	**86,7**	**2**	40,9	47	87,7	3	**2,0601**	**2,0528**	2,1426
Stárek 2008	52,5	93	51,1	**89**	**108,4**	25	52,0	89	112,9	39	**2,0636**	2,1188	2,1725
Järvi, Neeme 2009	**56,9**	**95**	**56,6**	**95**	**117,9**	**72**	**58,5**	**95**	**123,8**	**90**	**2,0710**	**2,0835**	2,1139
mean Ak (n = 95)	**40,8**		**42,3**		**113,3**		**41,9**		**114,0**		2,8088	2,7042	2,7499

Abw. Mw.	X1a (Seg. 1)		X1 (Seg. 1–3)		A1a (Seg. 14)		X6a (Seg. 49)		A5a (Seg. 59)
Maderna 1967	2,0%		10,4%		-13,3%		16,3%		8,2%
Klemperer 1968	-17,0%		-14,3%		-32,9%		-5,7%		-37,3%
Swarowsky 1971b	-11,6%		-4,3%		-22,4%		3,1%		-23,3%
Kubelík 1976	16,6%		22,7%		-7,5%		25,7%		2,3%
Asahina 1981	3,3%		-0,2%		-23,5%		-2,4%		-23,1%
Stárek 2008	28,8%		20,8%		-4,4%		23,9%		-1,0%
Järvi, Neeme 2009	39,7%		33,7%		4,0%		39,6%		8,6%

TABELLE 9: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Verhältnis der Anfangstempi der Einleitungen und der Allegro-Tempi in Exposition und Reprise in sieben ausgewählten analysierten Aufnahmen mit Tendenz zum Verhältnis 2:1 (oben; Abweichungen unter 5% fett und dunkelgrau; zwischen 5 und 10 % fett und hellgrau); Abweichungen von den Mittelwerten (unten).

AUDIOBEISPIEL 5: Einleitungsbeginn und Beginn des Allegros in Exposition und Reprise: **A.** Neeme Järvi 2009 (56,6–117,9/54,8–123,8), **B.** Asahina 1981 (42,2–86,7/40,1–87,7), **C.** Kubelík 1976 (51,9–104,8/58,5–116,6).
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398

Neeme Järvi, Hague Residentie Orchestra, 5.–6.6.2009, Studio, Chandos CHSA 50792010, https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mQgARu57bWrdup7Mz4uj5sa8LOCnA-Oubw&si=09UYGSVdr3qcDYm9 (30.6.2026); Takashi Asahina, Osaka Philharmonic Orchestra, 28.7.1981, Live, Green Door GDOP 2006-7, 2005, https://youtube.com/watch?v=KuBP8eDMKzE (30.6.2026); Rafael Kubelík, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, 5.2.1976, Live, CD Audite 95476, 2001.

Stabilität versus Variabilität des Haupttempos und die Gestaltung der Makroform

Über die Wiederaufnahme des Allegro-Haupttempos in der Reprise hinaus ist die Frage einer Stabilität bzw. Variabilität der Haupttempo-Ebene, wie erwähnt, entscheidend für die performative Formgestaltung des Kopfsatzes in der klingenden Interpretation. Zweifellos erleichtert angesichts der komplexen motivischen und polyphonen Satzstruktur ein stabiles Haupttempo die formale Orientierung beim realzeitlichen Hören. Dasselbe gilt für die Beziehungen eines solchen Haupttempos zu anderen Tempoebenen, besonders jenen des B- und C-Materials: Selbst wenn diese laut Partitur vorwiegend als direkte Instanzen oder Verhältnisse des Haupttempos definiert werden, besteht in der interpretatorischen Praxis die deutliche und verständliche Tendenz, das Tempo in diesen Abschnitten zurückzunehmen, sodass hier, ähnlich wie beim Verhältnis von Einleitung zu Allegro, die Frage der Tempoverhältnisse auftritt.

Die neun A-Abschnitte (A1–A9), zu denen die jeweils sechstaktigen A1[2] und A6[2] hinzukommen, die in die alternierenden Entwicklungen von A- und B-Material nach A1 und A6 eingebunden sind, tendieren grundsätzlich, wie oben dargelegt, zu einem zunehmend vollen Orchesterklang, um in der Coda dann das erste Mal seit der Expositions-Einleitung (X3a) ein vollständiges Tutti zu erreichen (A7a). **TABELLE 10A** zeigt zunächst die stabilsten und die variabelsten Tempoverläufe. Das Haupttempo wird hierbei als Mittelwert von acht A-Segmenten gebildet, wobei A4 in der Durchführung („Subito Allegro I. Ziemlich ruhig/hastig", T. 266) und die im halben Tempo gehaltenen Abschnitte A7 und A8 der Coda ausgeklammert werden (**TABELLE 11E** zeigt die vollständigen Daten für alle 95 Aufnahmen).[37] Die relative Standardabweichung innerhalb dieser acht Segmenttempi bildet das Maß für den Grad der Haupttemposchwankung bzw. -stabilität.

37 Wie in Anmerkung 11 erwähnt, fallen in den meisten A-Teilen Segment- und Abschnittsebene und somit auch die entsprechenden Durchschnittstempi zusammen. Für die folgende Berechnung wurde für die A-Abschnitte, bei denen dies *nicht* zutrifft, jeweils nur das erste Segment zugrunde gelegt; wie aus der Tabelle ersichtlich, beruht der Vergleich somit auf den Segmenten A1a (= A1), A1b (= A1[2]), A2a (= A2), A3a (= A3), ***A5a***, ***A6a***, A6b (= A6[2]) und ***A9a*** bzw. auf den Segmenten 14, 16, 23, 24, 59, 63, 66 und 85. Der Grad der Stabilität bzw. Variabilität der Tempi dieser acht Segmente ist aus der relativen Standardabweichung ablesbar.

Es ist nicht verwunderlich, dass unter den stabilsten Tempoebenen Dirigenten wie Michael Gielen (1993a, 1994, 2008: Ränge 4, 8, 35/95), Rattle (2016, 1995, 1991: Ränge 3, 30, 31/95) oder Jonathan Nott (2011, 2019: Ränge 7, 10/95) zu finden sind[38], die dazu neigen, die für die Aufführung von Musik des 20. Jahrhunderts erforderliche Tempodisziplin auf Mahler zu übertragen, während Dirigenten wie Bernstein (1985a, 1965, 1974: 53, 70, 78/95) oder Jansons (2016, 2000b, 2000a, 2007: 50, 69, 76, 88/95) eher zu einem volatilen Haupttempo neigen (**AUDIOBSP. 6A** und **6B**). Der Kontrast zwischen den starken Schwankungen des Haupttempos in den frühen Scherchen-Aufnahmen (1950, 1953: 93, 95/95) und dem strengen Tempokonzept der Aufnahme 1965 (5/95) wird hier sehr deutlich. Gewiss musikalisch motiviert ist etwa die Temporeduktion bei A2a in der Aufnahme Jansons 2007 (A1a: 125,0, A2a: 108,8), erklärbar, wie oben angedeutet, durch die notwendige Verdeutlichung der hier auftretenden komplexen polyphonen Struktur nach dem zunächst äußerst rasch genommenen A1a-Haupttempo, während die Temporeduktion bei A6a („zweite" Reprise, T. 404) neben Scherchen (1950, 1953) und Klemperer 1968 wohl auch bei Jascha Horenstein 1969 (New Philharmonia Orchestra) auf das Fehlen der „Tempo I risoluto"-Angabe in der Erstausgabe zurückgehen dürfte (vgl. **SONIC-VISUALISER-BSP. 1A**).

TABELLE 10B zeigt die Abweichungen des Tempos der Durchführungsepisode (A4, „Ziemlich hastig" bzw. „Ziemlich ruhig") vom jeweiligen mittleren Haupttempo. Bei immerhin 19 Aufnahmen beträgt diese Abweichung weniger als 10 %, besonders stark konvergieren die Tempoebenen bei Mehta 2007a (A-Haupttempo: 109,5, A4: 108,9, **AUDIOBSP. 6C**). Zu den weiteren Aufnahmen mit geringen Abweichungen gehören daneben zwei mit Bernard Haitink (1969b: -7,5 %; 1992b: -7,9 %), der den Hinweis „Ziemlich hastig" wohl schon früh kannte, da das Autograph, das Alma Mahler im Jahr 1917 Willem Mengelberg schenkte, seit den 1920er-Jahren im Amsterdamer Concertgebouw-Archiv erhalten ist. Auch Simon Rattle, dessen drei Aufnahmen diesen Tempounterschied ebenfalls minimieren (1991: 8,7 %; 2016: 8,8 %; 1995: 9,3 %, **AUDIOBSP. 6D**), war nicht zuletzt durch seine Pionierarbeit an der Zehnten Symphonie früh für solche philologischen Details sensibilisiert. Drastisch ist dagegen die Tempoänderung in dieser Episode in allen drei Scherchen-Aufnahmen (1950: 34,1 %; 1965: 35,1 %; 1953: 38,2 %), in der Aufnahme 1953 ist die Episode also nahezu auf die Hälfte des Allegro-Haupttempos reduziert (74,3–120,3, **AUDIOBSP. 6E**).[39]

38 Für Abbado, dessen Aufnahme aus dem Jahr 2001 Rang 6/95 einnimmt, gilt das hier nur mit leichter Einschränkung (1999, 2005, 1984b: 18, 21, 61/95).

39 Scherchens Eintragungen in der Dirigierpartitur an dieser Stelle (T. 266: „nervös" [Englischhorn], „deutlich" [Vl. II], „2/2") verweisen eher auf ein fließendes Tempo, alle drei Scherchen-Aufnahmen reduzieren den Abschnitt im Vergleich zum mittleren Tempo der jeweiligen Aufnahme aber besonders drastisch.

section	A1	A1[2]	A2	A3	A5	A6	A6 [2]	A9				
segment	A1a	A1b	A2a	A3a	A5a	A6a	A6b	A9a				
tempo (score)	Allegro risoluto, ma non troppo		Tempo I Halbe = Viertel / poco pe sante		Allegro come prima. Maestoso	Tempo I risoluto		Tempo I (Allegro)				
segment no.	14	16	23	24	59	63	66	85	A-mean (8x)	stdv (8)	rank (mean)	rank (stdv)
Gilbert 2017 (seg)	113,7	112,3	109,4	114,0	113,9	114,2	110,2	113,1	112,6	1,5%	57	1
Chailly 2014 (seg)	111,7	113,4	112,1	114,6	116,9	113,0	111,8	115,6	113,6	1,6%	52	2
Rattle 2016 (seg)	115,6	116,4	113,8	119,1	119,7	117,1	119,3	116,9	117,2	1,6%	31	3
Gielen 1993a (seg)	107,0	109,1	107,7	111,0	108,2	107,7	110,6	112,4	109,2	1,6%	76	4
Scherchen 1965 (seg)	150,6	150,1	151,9	152,0	151,0	147,2	151,7	157,2	151,5	1,7%	**1**	5
Abbado 2001 (seg)	108,3	110,0	111,7	114,3	112,7	110,8	109,6	113,7	111,4	1,8%	65	6
Nott 2011 (seg)	113,6	111,5	111,4	113,4	111,6	108,5	109,2	108,1	110,9	1,8%	67	7
Gielen 1994 (seg)	109,2	107,9	105,9	111,8	111,5	107,5	110,7	107,9	109,0	1,8%	77	8
de Waart 2019 (seg)	106,3	107,9	110,6	110,4	111,0	109,8	109,8	114,0	110,0	1,9%	72	9
Nott 2019 (seg)	110,9	113,9	113,4	118,2	117,7	114,8	113,4	113,9	114,5	1,9%	49	10
Inbal 2013 (seg)	107,1	104,9	109,6	111,3	108,4	111,2	111,2	108,6	109,0	1,9%	78	11
Haitink 2014 (seg)	104,0	105,2	102,7	107,4	102,8	105,8	108,0	108,2	105,5	2,0%	83	12
Haitink 1969b (seg)	120,0	119,0	118,3	123,4	115,1	115,9	118,2	118,2	118,5	2,0%	26	13
Haitink 1985 (seg)	115,3	117,1	117,7	121,2	113,9	118,6	118,8	121,4	118,0	2,1%	28	14
Metzmacher 2017 (seg)	117,8	116,2	115,5	120,7	120,8	121,2	119,3	123,0	119,3	2,1%	19	15
Solti 1971 (seg)	121,0	114,4	115,4	122,0	121,7	118,7	118,4	136,1	121,0	5,2%	12	81
Swarowsky 1971b (seg)	88,0	87,6	94,2	94,6	87,4	83,0	84,8	80,2	87,5	5,4%	**93**	82
Ozawa 1989 (seg)	105,2	104,3	108,4	112,9	113,0	112,4	110,3	125,3	111,5	5,5%	64	83
Kondrashin 1979 (seg)	112,9	108,9	110,2	114,7	121,4	118,9	117,1	130,3	116,8	5,5%	32	84
Levine 1980a (seg)	122,6	106,7	119,4	119,8	118,9	113,7	112,1	129,6	117,9	5,5%	29	85
Haenchen 1992b (seg)	100,3	101,2	87,5	98,6	107,3	99,6	102,2	92,7	98,7	5,7%	88	86
Feltz 2007 (seg)	126,8	125,9	109,5	117,3	130,9	125,9	125,6	133,6	124,4	5,8%	**4**	87
Jansons 2007 (seg)	125,0	121,9	108,8	122,1	130,9	125,9	112,0	126,2	121,6	5,8%	9	88
Horenstein 1969 (seg)	117,2	115,4	117,2	118,6	106,2	100,0	105,6	102,6	110,3	6,4%	70	89
Kegel 1985 (seg)	119,9	120,2	98,0	107,4	121,3	119,7	120,4	118,5	115,7	6,8%	42	90
Klemperer 1968 (seg)	76,1	72,6	76,2	75,5	71,5	59,4	66,3	69,0	70,8	7,7%	**95**	91
Maderna 1967 (seg)	98,2	109,1	93,3	114,9	123,3	124,3	115,1	118,6	112,1	9,4%	60	92
Scherchen 1950 (seg)	106,5	105,8	121,7	126,6	120,9	98,6	109,5	93,5	110,4	9,9%	69	93
Stárek 2008 (seg)	108,4	106,5	79,3	87,6	112,9	96,7	101,8	105,3	99,8	10,6%	87	94
Scherchen 1953 (seg)	126,2	130,1	128,9	129,8	118,3	88,3	113,3	127,6	120,3	11,1%	14	95
mean (seg)	**113,3**	**111,6**	**110,6**	**115,1**	**114,0**	**111,7**	**112,1**	**116,1**	**113,1**	**3,8%**		
max (seg)	150,6	150,1	151,9	152,0	151,0	147,2	151,7	157,2	151,5	11,1%		
min (seg)	76,1	72,6	76,2	75,5	71,5	59,4	66,3	69,0	70,8	1,5%		
stdv (seg)	8,8%	8,9%	9,7%	8,3%	9,1%	10,2%	9,4%	11,0%	8,7%	49,9%		

TAB. 10A

	A-mean (8x)	stdv (8)	A4a (Seg. 41)	A-mean:A4a	dev A4/A-mean
Mehta 2007a	109,5	5,0%	108,9	1,0049	-0,5%
de Waart 2019	110,0	1,9%	105,2	1,0452	-4,3%
Noseda 2010	116,1	2,2%	110,4	1,0515	-4,9%
Metzmacher 2017	119,3	2,1%	111,4	1,0710	-6,6%
Tilson Thomas 2005	123,8	5,1%	115,4	1,0726	-6,8%
Maazel 2007	93,4	2,1%	86,6	1,0788	-7,3%
Rosbaud 1953	115,4	4,3%	106,9	1,0791	-7,3%
Gielen 1994	109,0	1,8%	100,9	1,0806	-7,5%
Haitink 1969b	118,5	2,0%	109,7	1,0807	-7,5%
Haitink 1992b	116,7	3,3%	107,5	1,0854	-7,9%
Fischer 2015a	114,9	3,0%	105,0	1,0942	-8,6%
Rattle 1991	115,9	2,7%	105,8	1,0959	-8,7%
Petrenko 2018	115,8	2,7%	105,6	1,0962	-8,8%
Rattle 2016	117,2	1,6%	106,9	1,0967	-8,8%
Inbal 1986	109,4	4,2%	99,3	1,1012	-9,2%
Rattle 1995	118,9	2,7%	107,8	1,1024	-9,3%
Nott 2011	110,9	1,8%	100,5	1,1040	-9,4%
Feltz 2007	124,4	5,8%	112,3	1,1078	-9,7%
Maderna 1967	112,1	9,4%	101,0	1,1104	-9,9%
Kondrashin 1979	116,8	5,5%	87,4	1,3367	-25,2%
Boulez 1994	101,6	3,3%	75,9	1,3386	-25,3%
Horenstein 1969	110,3	6,4%	81,9	1,3474	-25,8%
Neumann 1968	112,3	3,4%	83,3	1,3481	-25,8%
Swarowsky 1971a	110,8	3,7%	81,5	1,3591	-26,4%
Boulez 2006	105,2	2,4%	77,1	1,3634	-26,7%
Kubelík 1981	96,8	3,1%	70,9	1,3650	-26,7%
Maderna 1971	115,3	4,5%	81,8	1,4096	-29,1%
Swarowsky 1971b	87,5	5,4%	61,6	1,4206	-29,6%
Nanut 1988	111,5	3,9%	77,4	1,4414	-30,6%
Scherchen 1950	110,4	9,9%	72,8	1,5171	-34,1%
Scherchen 1965	151,5	1,7%	98,3	1,5412	-35,1%
Abravanel 1964	116,6	2,6%	73,7	1,5809	-36,7%
Scherchen 1953	120,3	11,1%	74,3	1,6193	-38,2%
mean	**113,1**	**3,8%**	**94,8**	**1,2021**	-16,1%
max	151,5	11,1%	115,4	1,6193	
min	70,8	1,5%	61,6	1,0049	
stdv	8,6%		12,0%	9,8%	

TAB. 10B

TABELLE 10: Mahler, Symphonie Nr. 7, i,
A. Tempowerte von acht A-Abschnitten, sortiert nach Stabilität des Grundtempos (relative Standardabweichung); 15 Aufnahmen mit der stabilsten und 15 Aufnahmen mit der variabelsten Tempokonzeption.
B. Tempowerte der Durchführungsepisode A4 (T. 266–298), sortiert nach relativer Abweichung vom mittleren Haupttempo der jeweiligen Aufnahme; 19 Aufnahmen mit geringsten und 14 Aufnahmen mit höchsten Abweichungsraten.

TABELLE 11E: Mahler, Symphonie Nr. 7, i,
Tempowerte aller elf A-Tempoabschnitte für die 95 analysierten Aufnahmen.
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20427248

	X3a (Seg. 5)	A7a (Seg. 81)	X3a:A7a
Rosbaud 1953	94,7	54,5	1,7362
Fischer 2015a	93,9	57,4	1,6373
Haitink 1992b	69,9	63,0	1,1095
Haitink 1985	**66,6**	**61,6**	**1,0816**
Haitink 1982b	**68,2**	**63,1**	**1,0799**
Haenchen 1992b	**64,0**	**59,6**	**1,0732**
Nott 2011	**62,7**	**60,1**	**1,0421**
Neumann 1978	**60,1**	**57,7**	**1,0418**
Chailly 1994	**60,4**	**61,6**	**0,9806**
Nott 2019	**60,3**	**62,4**	**0,9659**
Noseda 2010	57,0	63,3	0,8998
Maderna 1967	62,1	70,6	0,8790
Kubelík 1981	49,7	58,8	0,8443
Scherchen 1950	55,0	69,9	0,7867
mean	**79,0**	**61,3**	*1,2950*

	D3a (Seg. 80)	A7a (Seg. 81)	D3a: A7a
Klemperer 1968	65,6	36,6	1,7958
Ashkenazy 2011	130,7	69,5	1,8804
Asahina 1981	110,6	58,5	1,8905
Abbado 1999	124,2	65,5	1,8968
Tabakov 1989	124,8	65,6	1,9021
Haitink 1985	**121,1**	**61,6**	**1,9658**
Chailly 1994	**121,6**	**61,6**	**1,9749**
Haitink 1982b	**125,8**	**63,1**	**1,9923**
Nott 2011	**120,4**	**60,1**	**2,0024**
Haenchen 1992b	**121,0**	**59,6**	**2,0283**
Nott 2019	**127,5**	**62,4**	**2,0422**
Neumann 1978	**121,7**	**57,7**	**2,1112**
Feltz 2007	149,7	61,7	2,4260
mean	**124,6**	**61,3**	*2,0360*

	A-mean (8)	A7a (Seg. 81)	A-mean (8): A7a
Asahina 1981	84,7	58,5	1,4485
Scherchen 1950	110,4	69,9	1,5800
Haenchen 1992b	**98,7**	**59,6**	**1,6549**
Chailly 1994	**106,2**	**61,6**	**1,7259**
Haitink 1982b	**114,3**	**63,1**	**1,8100**
Nott 2019	**114,5**	**62,4**	**1,8343**
Nott 2011	**110,9**	**60,1**	**1,8440**
Haitink 1985	**118,0**	**61,6**	1,9151
Neumann 1978	**112,1**	**57,7**	1,9448
Segerstam 1991	112,7	54,6	2,0647
Rosbaud 1953	115,4	54,5	2,1158
Steinberg 1971b	118,6	54,3	2,1835
Maazel 1984b	106,7	46,7	2,2817
mean	**113,1**	**61,3**	*1,8510*

TABELLE 12: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Verhältnis des Tempos am Beginn der Coda (A7a, 3/2, T. 495–511, Seg. 81) zu X3a (Expositions-Einleitung, 4/4, T. 27–31, Seg. 5) (links), zum unmittelbar vorangehenden Segment D3a (4/4, T. 487–494, Seg. 80) (Mitte) und zum Allegro-Haupttempo der jeweiligen Aufnahme (Mittelwert von acht A-Segmenten) (rechts); hellgrau markiert sind Aufnahmen, die zwischen 10 % und 5 % vom Wert 1,00 (links) bzw. 2,00 (Mitte, rechts) abweichen, dunkelgrau markiert sind Aufnahmen, die weniger als 5 % von diesen Werten abweichen (ausgewählte Daten).

TABELLE 13E: Wie **TABELLE 12**, vollständige Daten für alle 95 Aufnahmen
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20427248

AUDIOBEISPIEL 6: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Segmente A1a, A2a, A5a, A6a, A9a [A-Mittelwert]: **A.** Rattle 2016 (115,6–113,8–119,7–117,1–116,9 [117,2]), **B.** Jansons 2007 (125,0–108,8–130,9–125,9–126,2 [121,6]); Segmente A1a–A4a–A5a: **C.** Mehta 2007a (115,4–108,9–109,8 [109,5]), **D.** Rattle 1991 (115,1–105,8–108,9 [115,9]), **E.** Scherchen 1953 (126,2–74,3–118,3 [120,3]).

➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398

Simon Rattle, Berliner Philharmoniker, 26.8.2016, Live, Berliner Philharmoniker BPHR 200361, 2020, https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nElhH1f7QMeS6EK8pYRETFafRDtzgJO-Po&si=mx-YGRNCwbQ9lxZj (30.6.2026); Mariss Jansons, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, 8.–9.3.2007, CD BR Klassik 4035 719 00101, 2009; Zubin Mehta, Israel Philharmonic Orchestra, 1.2.2007, CD Helicon Classics 02 9647, 2012, https://youtube.com/watch?v=ho_nrIrl8Dk&list=OLAK5uy_noxHpUP2tWD0jw_PNmJLskaVE2qem8rIY&index=25 (30.6.2026); Simon Rattle, City of Birmingham Symphony Orchestra, 21.–22.6.1991, Live, EMI CDC7 54344, 1992, https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kkb3vlwylpq3TPKpQsKAq0G-fEZJMvmbXg&si=EewBF6dF7fihWmp- (30.6.2026); Hermann Scherchen, Wiener Staatsopernorchester, 1.7.(?)1953, Studio, Westminster WAL 211, 1953, CD Westminster 471 263-2 (2002).

Von besonderem Interesse für die makroformale Tempogestaltung ist schließlich die Coda. Deren erste beide Abschnitte (A7, A8, T. 495–522) stehen, wie erwähnt, im halben Tempo, da im Übergangstakt 494 beim Wechsel vom 4/4- zum 1/2-Takt der Viertelpuls beibehalten wird. Am Beginn der Coda wird innerhalb des neu eingeführten 3/2-Metrums zunächst die 4/4-Marsch-Struktur des Schlussteils der Reprise (D3a, T. 487–494, Seg. 80) weiter fortgesetzt, während das A-Material fanfarenartig in halben Noten (somit also im halben Tempo des Allegro-Haupttempos) von der ersten Trompete und der ersten Posaune intoniert wird. Dabei sind drei 4/4-Marschtakte polymetrisch in zwei 3/2-Takte eingebettet (T. 495–496). Zugleich wird eine enge Verbindung zum Segment X3a der (ersten) Einleitung (4/4, T. 27–31, Seg. 5) hergestellt, wo das A-Material zum ersten Mal (in Vierteln) eingeführt wird. Beide Segmente zeichnen sich durch volle Tutti-Strukturen aus, die sonst in diesem Satz selten sind, und stellen die Tonarten as-Moll (X3a) und e-Moll (A7a) gegenüber. Die Festlegung eines analogen Tempos erscheint daher naheliegend, was implizieren würde, das halbe Tempo des Allegro-Haupttempos (A7a) als Grundtempo (Viertelpuls) für die Einleitung ab X2a bzw. X3a zu betrachten. Dies widerspricht freilich der allgemeinen Tendenz zur Proportion 1:2:3 (X1[a]:X2a/X3a:A1a), da hier somit X3a und A1a im Verhältnis 2:3, nicht im Verhältnis 1:2 stehen. Für ein Verhältnis von 1:2 zwischen X3a und A1a spricht freilich auch das häufige Auftreten von augmentierten Themen-Varianten im Allegro, insbesondere in der zweiten Exposition und der Reprise: In einem 1:2-Verhältnis werden sie unschwer als Varianten des X3a-Einleitungsmaterials erkennbar.

TABELLE 12 (Auswahl von Daten aus **TABELLE 13E**) zeigt eine dreifache Kontextualisierung des Coda-Tempos von A7a: (1) mit dem Segment X3a der Einleitung (1:1 im Falle gezielter makroformaler Tempokonzeptionen, links); (2) mit dem unmittelbar vorangehenden Viertelpuls von D3a (1:2 laut Partitur, Mitte); (3) mit dem Allegro-Haupttempo der jeweiligen Aufnahme (1:2 laut Partitur, rechts). Nur sieben Aufnahmen nähern sich einer Tempoidentität von A7a und X3a an (Abweichungen von weniger als 10 %), darunter liegen vier unter 5 % Abweichung: zwei Aufnahmen unter Jonathan Nott (2011, Bamberger Symphoniker; 2019, Tokyo Symphony Orchestra) sowie Aufnahmen unter Riccardo Chailly 1994 (Royal Concertgebouw Orchestra) und Václav Neumann 1978 (Tschechische Philharmonie) (**AUDIOBSP. 7A** und **7B**).

70 Aufnahmen, also deutlich mehr als die Hälfte, nähern sich am direkten Übergang von D3a zu A7a dem geforderten Verhältnis 2:1 an (unter 10 % Abweichung; unter 5 % liegen 56 Aufnahmen), darunter sechs der sieben genannten Aufnahmen (Neumann 1978 zeigt mit +11,1 % eine etwas größere Abweichung). Nur zwei der sieben Aufnahmen (Neumann 1978, Bernard Haitink, Concertgebouw Orchestra 1985, **AUDIOBSP. 7C** und **7D**) sind unter jenen 24 Aufnahmen (Abweichung kleiner als 10 %), bei denen auch eine 2:1-Beziehung zwischen Allegro-Haupttempo und Coda-Beginn festzustellen ist (beide gehören aber nicht zu jenen zehn Aufnahmen, bei denen die Abweichung weniger als 5 % beträgt).

AUDIOBEISPIEL 7: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Abschnitte X3a, Beginn (T. 27–29) und A7a, Beginn (T. 495–498.2) / D3a, Ende und A7a, Beginn (T. 490.4–496.2) / A1a, Beginn (T. 50–52) und A7a, Beginn (T. 495–496.2): **A.** Nott 2019 (60,3–62,4; 127,5–62,4; 110,9 [114,5]–62,4), **B.** Chailly 1994 (60,4–61,6; 121,6–61,6; 105,9 [106,2]– 61,6), **C.** Neumann 1978 (60,1–57,7; 121,7–57,7; 114,6 [112,1]–57,7), **D.** Haitink 1985 (66,6–61,6; 121,1–61,6; 115,3 [118,0]–61,6).[40]

➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398

Jonathan Nott, Tokyo Symphony Orchestra, 19.11.2019, Live, Tokyo Symphony Orchestra (online), https://youtube.com/watch?v=7px0YMl2AGw (30.6.2026); Riccardo Chailly, Royal Concertgebouw Orchestra, 21.4.1994, Studio, Decca 444 446, 1995, CD Decca 476 781-2 (2005); Václav Neumann, Tschechische Philharmonie, 11.11.1977 und 23.1.1978, Studio, Pro Arte 2PAL 2003, 1981, CD Supraphon 11 1978-2 912 (1994); Bernard Haitink, Concertgebouw Orchestra, 25.12.1985, Live, CD Philips set 464 321, 1999, https://youtube.com/watch?v=IEoYrRBAGqA (30.6.2026).

Als letzten Baustein der makroformalen Tempoarchitektur wird nun das Verhältnis der Tempoebenen für A-, B- und C-Abschnitte betrachtet. Hier sind die beiden Expositionen und die Reprise heranzuziehen. In Exposition 1 und Reprise sind keine Tempoänderungen beim Eintritt der B- und C-Abschnitte angegeben, das Verhältnis zwischen den drei Abschnitten beträgt also laut Partitur 1:1, die C-Abschnitte sind nur durch den Wechsel vom Halben- zum Viertelpuls von den vorangehenden Abschnitten abgehoben. In Exposition 1 ist zur Klarstellung die Anweisung „a tempo (sempre l'istesso) (𝅗𝅥 werden ♩)“ (T. 118, 4/4) angegeben, in der Reprise nach einem zweitaktigen Übergang „poco rit. ♩ = 𝅗𝅥“ (T. 465–466, 4/4) dann lediglich „a tempo“ (T. 467). In Exposition 2 ist der B-Abschnitt (T. 173.2–195) mit „Molto pesante e misurato“ (T. 174), später mit „Nicht eilen“ (T. 188) überschrieben, der hier im Alla-breve-Metrum verbleibende C-Abschnitt (T. 196–211) mit „Moderato“. **TABELLE 14** (Auswahl von Daten aus **TABELLE 15E**) erfasst die Verhältnisse der drei Tempoebenen für alle drei großen Formteile.[41] Hierbei zeigt sich anhand der Mittelwerte die globale Tendenz, die B-Abschnitte etwa 20 % gegenüber den Allegro-Haupttempi zu verbreitern, die C-Abschnitte sogar um 35–45 %, also fast auf das halbe Tempo zu reduzieren (exakte Mittelwerte: B:A: 78,4,

40 Zum Vergleich des Tempos vom Beginn der Coda mit dem Allegro-Haupttempo wird in diesen vier Audiobeispielen das Segment A1a (Seg. 14) herangezogen. Das Allegro-Haupttempo der jeweiligen Aufnahme ist in eckigen Klammern nach dem Tempo des A1a-Segments angegeben.

41 Für das zweite Seitenthema in der Reprise (C6) wurde hierbei ein gewichteter Mittelwert aus den Segmenten 71, 72, 73, 75 und 78 berechnet, während für die anderen Themenbereiche im Falle von aus mehreren Segmenten bestehenden Abschnitten nach dem in Anmerkung 38 beschriebenen Prinzip nur das jeweils erste Segment in die Berechnung einbezogen wurde. Obwohl wie erwähnt häufig Segment- und Abschnittsebene zusammenfallen, ist im Folgenden zur Vereinfachung immer nur von „Abschnitten“ die Rede.

81,9, 78,5 %; C:A: 53,9, 64,6, 60,9 %). Der Grund dafür liegt, wie bereits erwähnt, zweifellos im Charakterunterschied zwischen dem „schnellen Marsch" der A-Abschnitte und dem tanz- und walzerartigen Gestus der B-Abschnitte sowie dem „leidenschaftlichen" Rubato-Gestus der C-Abschnitte. Mahlers durchaus ambitiöse Absicht war es wohl, diese drei Charaktere einem gemeinsamen Haupttempo zuzuordnen. In der Praxis ist aber recht wahrscheinlich, dass auch Mahler selbst dieses Haupttempo nicht im engeren Sinn beibehielt. Die Eintragungen in den untersuchten Dirigierpartituren bzw. aufführungspraktischen Schriften weisen klar auf Abstufungen hin: Mengelberg (A1a–B1a–C1a: 104–96–92), Bernstein (120–90–120; Exposition 2: 120–90–72, Reprise: 108–Sost[enuto]–𝅗𝅥 = ♩) und Swarowsky (126–126–90; Reprise 120–120–71) setzen teilweise deutliche Tempozäsuren, während sich in Scherchens Partitur nur in der zweiten Exposition ein modifizierender Tempohinweis bei C2 findet („ruhiger 𝅗𝅥 = 106", im Vergleich zum [angenommenen] Allegro-Haupttempo von 𝅗𝅥 = 152). In der zweiten Exposition trägt das unveränderte Metrum zweifellos dazu dabei, dass trotz der hier von Mahler angebrachten „bremsenden" Tempoangaben die Tempoabweichungen zum Allegro-Haupttempo durchschnittlich geringer ausfallen als in Exposition 1 und Reprise. In Bezug auf den C1-Abschnitt der ersten Exposition muss angemerkt werden, dass die Fermaten hier in den Tempomittelwert mit einberechnet wurden und sich stärkere Abweichungen teilweise gewiss auch dadurch erklären.

Einzelne Aufnahmen zeigen hier besondere Auffälligkeiten: Klemperer ist hörbar bemüht, die Pulse der A-, B- und C-Abschnitte einander anzunähern, wahrscheinlich eine Folge der „neusachlichen" Auffassung von Texttreue, die hier zur Anwendung kommt, und vermutlich der Ursprung von Klemperers langsamer Tempokonzeption für diesen Kopfsatz (Exposition 1: 76,1–66,3–73,9, Exposition 2: 76,2–73,8–64,9). Einzig in der Reprise gelingt dies nicht: Die hier praktisch identischen Tempi der B- und C-Abschnitte sind gegenüber dem A-Abschnitt um ca. 18 % verlangsamt (71,5–58,7–59,2), was eine weitere Auswirkung der fehlenden Angabe „Tempo I risoluto" (T. 404) in der von Klemperer wohl verwendeten Erstausgabe der Partitur sein dürfte: In der Folge fasst der Dirigent vermutlich die reduzierte „Grandioso"-Tempoebene (T. 394) auch als maßgeblich für die B- und C-Abschnitte der Reprise auf (**AUDIOBSP. 8A**).

Im scharfen Gegensatz zu Klemperer verlangsamt Scherchen 1965 das Tempo der C-Abschnitte signifikant um 40 bis 50 %, besonders extrem in der Aufnahme 1965 in der ersten Exposition, wo der C1-Abschnitt auf fast ein Drittel des Allegro-A1-Tempos reduziert wird (150,6–145,0–53,2, **AUDIOBSP. 8B**). Dabei ist hier freilich das extrem volatile Tempo Scherchens an dieser Stelle zu berücksichtigen (vgl. unten **ABB. 9**, **AUDIOBSP. 9D**). Daneben sind Bruno Madernas Einspielungen (1967, Wiener Symphoniker, 1971, Milan RAI Symphony Orchestra) in **TABELLE 14** besonders auffallend: Er *steigert* als einziger Dirigent des gesamten Analysekorpus in vier von sechs Fällen das Tempo der B-Abschnitte gegenüber den A-Abschnitten, besonders auffallend in den Expositionen der Aufnahme 1967, wo er von einem sehr langsamen Allegro-Tempo ausgeht (Exposition 1: 98,2–111,0, Exposition 2: 93,3–117,2; in der Reprise hingegen 123,3–119,2) und auch die C-Abschnitte auf einem hohen Temponiveau (Reduktion zwischen -16 und -34 % gegenüber den A-Abschnitten) hält. Besonders auffällig ist dies in der zweiten Exposition der Aufnahme von 1967 (93,3–117,2–78,5) und in der Reprise der Aufnahme von 1971 (114,9–117,8–89,9) (**AUDIOBSP. 8C**).

	A1a (Seg. 14)	B1a (Seg. 15)	C1a (Seg. 20)	B1a: A1a	C1a: A1a
Maderna 1967	98,2	111,0	74,1	**1,1302**	0,7541
Barbirolli 1960	105,1	104,7	56,3	**0,9963**	0,5356
Scherchen 1953	126,2	122,6	68,7	**0,9718**	0,5447
Maderna 1971	117,3	113,8	77,8	**0,9701**	0,6632
Scherchen 1965	150,6	145,0	53,2	**0,9623**	0,3531
Swarowsky 1971b	88,0	83,8	72,3	**0,9532**	0,8214
Maazel 1984b	110,5	104,9	61,1	0,9489	0,5531
Swarowsky 1971a	117,2	111,2	75,8	0,9486	0,6464
Horenstein 1969	117,2	110,8	68,7	0,9459	0,5866
Scherchen 1950	106,5	100,7	73,6	0,9456	0,6910
Rosbaud 1957	118,0	111,6	80,0	0,9453	0,6781
Rosbaud 1953	117,4	109,2	82,5	0,9301	0,7027
Neumann 1968	114,7	105,6	53,7	0,9209	0,4680
Gielen 1993a	107,0	98,2	62,3	0,9181	0,5818
Abravanel 1964	114,8	103,0	59,7	0,8971	0,5202
Klemperer 1968	76,1	66,3	73,9	0,8720	**0,9711**
Jansons 2000a	118,8	68,4	51,2	0,5753	0,4308
mean	113,3	88,6	60,5	**0,7836**	**0,5389**

	A2a (Seg. 23)	B2a (Seg. 26)	C2a (Seg. 31)	B2a: A2a	C2a: A2a
Maderna 1967	93,3	117,2	78,5	**1,2567**	0,8415
Maderna 1971	101,9	117,6	71,0	**1,1545**	0,6973
Scherchen 1950	121,7	120,1	64,7	**0,9869**	0,5319
Horenstein 1969	117,2	115,1	82,5	**0,9825**	0,7043
Klemperer 1968	76,2	73,8	64,9	**0,9684**	0,8524
Maazel 1984b	107,1	103,7	76,2	**0,9680**	0,7111
Kubelík 1976	103,5	98,8	72,2	**0,9540**	0,6974
Abravanel 1964	114,3	108,9	64,3	**0,9524**	0,5622
Dixon 1972	97,2	92,1	80,1	0,9476	0,8244
Barenboim 2005	115,9	106,0	64,5	0,9147	0,5568
Barbirolli 1960	108,6	99,2	69,4	0,9135	0,6385
Asahina 1981	81,5	74,3	66,4	0,9123	0,8151
Gielen 1993a	107,7	97,9	89,1	0,9087	0,8272
Nott 2011	111,4	101,2	68,5	0,9087	0,6148
Ziman 2008	105,5	95,5	74,9	0,9045	0,7098
Swarowsky 1971a	110,2	99,6	71,5	0,9034	0,6487
Nanut 1988	117,4	72,0	65,2	0,8768	0,6180
mean	110,6	90,2	71,0	0,8752	0,8404

	A5a (Seg. 59)	B3a (Seg. 65)	C6 (Seg. 71, 72, 73, 75, 78)	B3a: A5a	C6: A5a
Maderna 1971	114,9	117,8	89,9	**1,0260**	0,7825
Barbirolli 1960	103,2	102,3	60,8	**0,9907**	0,5892
Abravanel 1964	112,6	110,9	68,7	**0,9848**	0,6097
Rosbaud 1953	107,4	105,3	83,4	**0,9809**	0,7771
Rosbaud 1957	111,4	108,2	85,7	**0,9715**	0,7693
Maderna 1967	123,3	119,2	92,6	**0,9662**	0,7504
Rattle 1991	108,9	104,3	69,3	**0,9578**	0,6370
Maazel 1984b	101,7	96,3	56,2	0,9465	0,5528
Horenstein 1969	106,2	100,1	78,1	0,9427	0,7351
Haitink 1969b	115,1	106,4	74,7	0,9248	0,6494
Scherchen 1965	151,0	139,3	82,7	0,9224	0,5480
Haitink 1982b	109,3	100,8	63,7	0,9218	0,5827
Masur 1982	118,4	109,1	74,9	0,9214	0,6325
Neumann 1968	110,8	101,8	67,9	0,9184	0,6131
Gielen 1993a	108,2	99,3	69,9	0,9180	0,6463
Swarowsky 1971b	87,4	79,9	75,4	0,9138	0,8623
Jansons 2000a	123,4	68,9	64,9	0,5582	0,5257
mean	114,0	89,1	69,1	**0,7845**	**0,6094**

TABELLE 14: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempi und Tempoverhältnisse von A-, B- und C-Abschnitten in Exposition (links), zweiter Exposition (Mitte) und Reprise (rechts) (ausgewählte Daten).

TABELLE 15E: Wie **TABELLE 14**, vollständige Daten für alle 95 Aufnahmen
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20427248

AUDIOBEISPIEL 8: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Beginn der Abschnitte A1, B1, C1 / A5, B3, C6: **A.** Klemperer 1968 (76,1–66,3–73,9 / 71,5–58,7–59,2), **B.** Scherchen 1965 (150,6–145,0–53,2 / 151,0–139,3–82,7), **C.** Maderna 1967 (93,3–117,2–78,5 / 123,3–119,2–92,6).
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398

Otto Klemperer, New Philharmonia Orchestra, 18.–28.9.1968, EMI ASD 2491-2, 1969, CD Warner Classics 2 48398 2 (2013); Hermann Scherchen, Toronto Symphony Orchestra, 22.4.1965, Live, King Record KICC 2077 1990, Music & Arts CD 695 (1991); Bruno Maderna, Wiener Symphoniker, 27.5.1967, Live, Hunt CD 547, 1988, https://youtube.com/watch?v=l8yrAJGeYCE (30.6.2026).

Die Gestaltung des zweiten Seitenthemas C1 mit seinen rubatoartigen Tempobögen muss noch genauer im Detail anhand von halbtaktigen Tempomessungen erörtert werden (**ABB. 9**): Klemperers langsame Grundkonzeption ermöglicht es ihm, das Haupttempo an dieser Stelle fast exakt beizubehalten (A1a–C1a: 76,1–**73,9**). Die detailliertere Darstellung zeigt Klemperers Abneigung gegen starke Binnenrubati (relative Standardabweichung C1a: 15,1 %) im Vergleich zu Gielen 1993a (107,0–**62,3**, 19,8 %), Bernstein 1966 (117,9–**70,1**, 19,2 %) und besonders Scherchen 1965 (150,6–**53,2**, 35,3 %). Im vergleichenden Audiobeispiel ist gut hörbar, wie Klemperer die Fermaten verkürzt oder gar ignoriert und die beiden Bezeichnungen „drängend" im Gegensatz zu den Vergleichsaufnahmen wenig emphatisch umsetzt. Tempokurve und Audiobeispiel belegen dabei eine verblüffende Analogie in der mikroformalen Rubatogestaltung bei Klemperer, Bernstein und Gielen, während Scherchens starkes Abbremsen im Bereich der Fermaten der Takte 124 bis 126 wohl weniger Zeichen expressiver Ausdrucksästhetik ist, sondern eher als eine Art „Atemholen" im Kontext der rastlosen Tempi dieser Aufnahme erscheinen mag (**AUDIOBSP. 9A–9D**).

AUDIOBEISPIEL 9: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Abschnitt C1 (T. 118–133):
A. Klemperer 1968, **B.** Bernstein 1965, **C.** Gielen 1993a, **D.** Scherchen 1965.
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398

Otto Klemperer, New Philharmonia Orchestra, 18.–28.9.1968, Studio, EMI ASD 2491-2, 1969, CD Warner Classics 2 48398 2 (2013); Leonard Bernstein, New York Philharmonic, 14.–15.12.1965, Studio, Columbia M2L 339/M2S 739, 1966, CD Sony Classical SX12K-89499 (2001); Michael Gielen, SWF Sinfonieorchester, 19.–23.4.1993, Studio, Intercord INT 860 924, 1998, CD SWR19042CD (2017); Hermann Scherchen, Toronto Symphony Orchestra, 22.4.1965, Live, King Record KICC 2077 1990, Music & Arts CD 695 (1991).

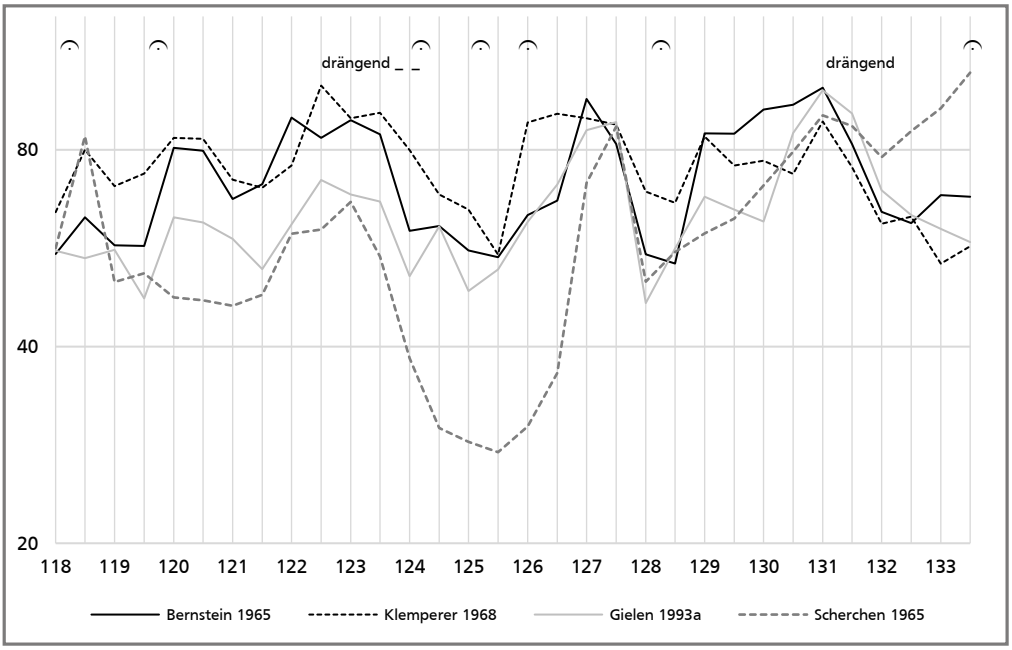


ABBILDUNG 9: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Abschnitt C1 (T. 118–133), halbtaktige Tempomessung: Bernstein 1965, Scherchen 1965, Klemperer 1968, Gielen 1993a; x-Achse: Takte, y-Achse: Tempo in bpm.

Makroformale Tempo- und Klangdramaturgien

Abschließend soll nun für drei Gruppen von Aufnahmen eine vergleichende Charakteristik des gesamten Satzverlaufs gegeben werden, ausgehend von den bislang kommentierten Daten. Zur Verfügung gestellt werden hierbei die gesamten Aufnahmen in Form von Sonic-Visualiser-Dateien mit verknüpften Audiodateien, die den Tempokurvenverlauf mit markierten Segmenten zeigen (über die Angabe der Segmentnummern kann leicht zur jeweiligen Stelle navigiert werden).[42]

Horenstein, New Philharmonia Orchestra 1969, Rattle, Wiener Philharmoniker 1995 und Mehta, Israel Philharmonic Orchestra 2007a gehen von einem nahezu identischen anfänglichen Allegro-Tempo aus (A1a: Horenstein 1969: 117,2; Rattle 1995: 114,6; Mehta 2007a: 115,4; **ABB. 10, SONIC-VISUALISER-BSP. 1A–C**, Segment 14). Trotz einiger Parallelen in der makroformalen Konzeption weisen die Aufnahmen aber insgesamt nur sehr geringe Korrelationen untereinander auf: -0,1383 (Rattle 1995:Mehta 2007a), -0,3106 (Horenstein 1969:Rattle 1995), 0,0641 (Horenstein 1969:Mehta 2007a), was für jeweils deutlich individualisierte Deutungen spricht.[43] Die recht geringe Variabilität des A-Haupttempos in Rattles Interpretation (2,7 %,

42 Die aktuelle Version der Software Sonic Visualiser ist als Freeware unter https://www.sonicvisualiser.org (30.6.2026) verfügbar. Eine Anleitung zur Benutzung findet sich unter https://www.sonicvisualiser.org/doc/reference/5.0.1/en (30.6.2026).

43 Die Korrelationen zwischen den Aufnahmen des Analysekorpus wurden auf Basis der Abweichungen der Seg-

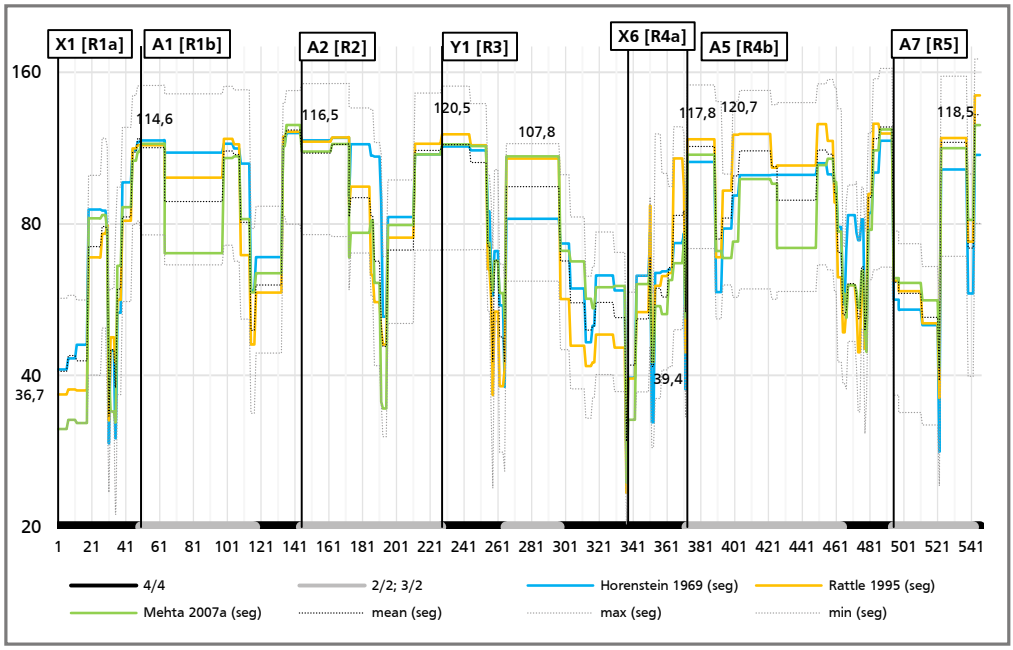


ABBILDUNG 10: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempokurve des gesamten Verlaufs (basierend auf Segmentmessung): Horenstein 1969, Rattle 1995, Mehta 2007a.

vgl. **TABELLE 11E**) ist konturiert durch die überraschende (und seltene) Tendenz, das Tempo während der A-Abschnitte der Reprise noch zu steigern und somit energisch auf die Coda zuzusteuern (A1a: 114,6; A5a–A6a–A6b: 117,8–120,7–126,3, Segmente 14, 59, 63, 66). Mehtas variableres Haupttempo (5,0 %) erklärt sich hauptsächlich durch die ‚Tradition', das „Tempo I risoluto" beim A6a-Einsatz in der Reprise *nicht* zu beachten und die Tempoebene des vorangehenden „Grandioso" fortzusetzen (A6a: 98,2 gegenüber A1a: 115,4 und Allegro-Haupttempo 109,5). In beiden Fällen stört das fließende Tempo von A4a (Rattle: 107,8, Mehta: 108,9, Segment 41; Abweichungen vom jeweiligen Allegro-Haupttempo Rattle -9,3 %, Mehta -0,5 %) den lyrischen Charakter des Dialogs von Solovioline und Holzbläsern in keiner Weise und vermittelt eine Unruhe im Sinne des „Ziemlich hastig", die auch angesichts des spezifischen Antriebs der *Spiccato*-Begleitung in den zweiten Violinen angemessen erscheint. In Horensteins Lesart von A4a (81,9; Abweichung vom Haupttempo 110,3: 25,8 %) hingegen machen es sowohl das Rubato als auch das langsame Tempo recht schwer, den Zusammenhang mit dem ursprünglichen marschartigen Charakter der A-Abschnitte noch zu erkennen. Die besonders

mentdauern vom Segmentdauern-Median berechnet (vgl. Tabelle „VII-1_seg_dev_median_correl" in „Mahler_VII-1_data_full.xlsx", https://doi.org/10.5281/zenodo.18945741). Eine detailliertere Diskussion der Korrelationen erfolgt in Utz, „Symphonie Nr. 7 GMW 47". Die höchsten Korrelationen der drei hier thematisierten Aufnahmen mit anderen Dirigenten sind Horenstein 1969:Maderna 1971 (0,6529), Mehta 2007a:Jansons 2016 (0,6389) und Rattle 1995:Haitink 1992b (0,7288). Die höchste Korrelation insgesamt zwischen zwei unterschiedlichen Dirigenten wird von der Paarung Klemperer 1968:Asahina 1981 erreicht (0,8239; Ränge der Gesamtdauer 1 und 3).

hohe Tempovariabilität bei Horenstein (6,4 %, Rang 89/95) erklärt sich wie bei Mehta durch das Fehlen einer Rückkehr zum Tempo I bei A6a (100,0) und ein langsameres Ende der Coda (A9a: 102,6, Segment 85). Somit bildet Mehtas und Horensteins Tendenz zur Verbreiterung in der Reprise einen markanten Gegensatz zu Rattles Beschleunigung. Die Gesamtkurve zeigt daneben gravierende Unterschiede bei der Gestaltung des Tempos der B-Abschnitte (Segmente 15, 26, 65), bei denen Horenstein das Allegro-Tempo fast unverändert beibehält (Abweichungen -5,4, -1,7, -5,6 %), wodurch seine Interpretation einen mitreißenden, drängenden Charakter erhält, während Mehta das Tempo auf über ein Drittel reduziert (-39,4, -31,0, -34,7 %) und die walzer-artige Motivik eher ausbuchstabiert. Zu Beginn der Coda konvergieren die drei Deutungen wieder stärker (A7a: Horenstein: 56,6, Rattle: 61,7, Mehta: 62,4, Segment 81), ohne dabei eine Tempobeziehung zum analogen Einleitungssegment X3a zu etablieren (Abweichungen X3a [Segment 5] zu A7a: Horenstein: 50,3 %, Mehta: 33,4 %, Rattle: 23,9 %). Die Brillanz von Rattles Schlussgestaltung wird von den beiden Vergleichsaufnahmen nicht annähernd erreicht. Ein Vergleich mit den beiden weiteren Einspielungen Rattles im Analysekorpus (1991, 2016) zeigt ein grundsätzlich stabiles Interpretationskonzept[44], wobei die Tempokontraste aber in der Aufnahme 1995 gezielt maximiert sind: langsame Tempi in den Einleitungen, C-Abschnitten und besonders beim C3-„Durchbruch" vor der Reprise (Segment 45, H-Dur) werden deutlich gedehnt, die raschen Tempi gezielt intensiviert. Mehta vergrößert diese Kontraste freilich ebenso durch sein schon oben erwähntes statisch-magisches Minimaltempo zu Satzbeginn, das er in der Reprise bald zugunsten einer stringenten Hinleitung auf das Allegro wieder verlässt.

SONIC-VISUALISER-BEISPIEL 1: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, gesamte Aufnahmen mit Tempokurven und markierten Segmenten in Sonic Visualiser (Segmentmessung [seg] oder Beat-per-beat-Messung [bpb]), **A.** Horenstein 1969 (bpb), **B.** Rattle 1995 (seg), **C.** Mehta 2007a (bpb).

➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20426992

Jascha Horenstein, New Philharmonia Orchestra, 29.8.1969, Live, CD Descant 02 1989, CD Music & Arts CD 727 (1992); Simon Rattle, Wiener Philharmoniker, 11.5.1995, Live, Radio Nederland comp CD1-16, 2006, https://youtube.com/watch?v=3FxBFaxBikU (30.6.2026); Zubin Mehta, Israel Philharmonic Orchestra, 1.2.2007, CD Helicon Classics 02 9647, 2012, https://youtube.com/watch?v=ho_nrlrl8Dk&list=OLAK5uy_noxHpUP2tWD0jw_PNmJLskaVE-2qem8rIY&index=25 (30.6.2026).

Rattles Tendenz, das Haupttempo im Verlauf des Satzes sukzessiv zu beschleunigen, ist noch expliziter in Leonard Bernsteins historisch bedeutender Aufnahme ausgeprägt (1965, New York Philharmonic). Dieser große Tempobogen (A1a–A2a–A5a–A6a–A9a: 117,9–123,7–123,4–123,1–138,1) kulminiert in dem mit Ausnahme von Scherchen 1965 (157,2) und Michael Tilson Thomas (2005: 138,6, 2007: 139,0) raschesten Schlusscoda-Beginn. Dieser Bogen ist auch aus dem Tempographen sofort ablesbar (**ABB. 11**, **SONIC-VISUALISER-BSP. 2A**, A9a, Segment 85). Vergleichbar damit sind die Konzeptionen in Bernsteins Aufnahmen 1974 (126,0–110,4–129,7–126,7–129,7) und 1985a (118,2–120,0–117,5–119,5–130,4). In keiner der Aufnahmen realisiert er jenes zurückgenommene Haupttempo in der Reprise, das er in seiner Dirigierpartitur fest-

44 Korrelationen 0,8963 (Rattle 1991:Rattle 1995), 0,8653 (Rattle 1995:Rattle 2016), 0,8306 (Rattle 1991:Rattle 2016).

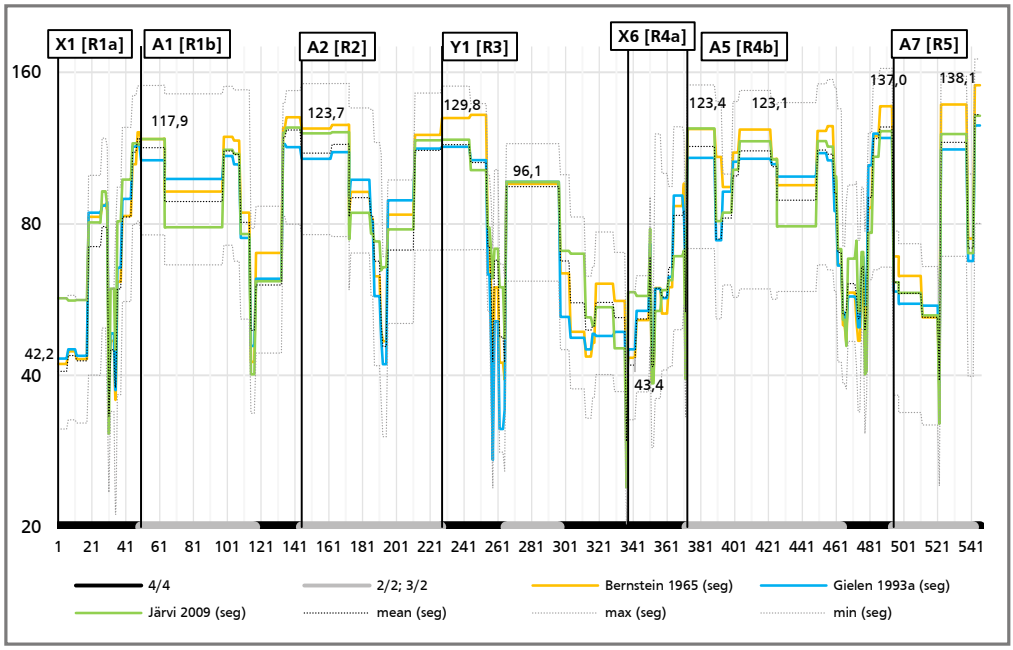


ABBILDUNG 11: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempokurve des gesamten Verlaufs (basierend auf Segmentmessung): Bernstein 1965, Gielen 1993a, Järvi 2009.

gehalten hat (Exposition: 120/Reprise: 108, vgl. **TABELLE 4**). Interessant an der vergleichenden Tempografik ist die exakte Tempoidentität des Haupttempos am Beginn von Exposition und Reprise bei Neeme Järvi (2009, Hague Residentie Orchestra) und Bernstein 1965 (117,9/117,9 und 123,8/123,4) im Zusammenhang mit der oben herausgestellten Besonderheit von Järvis raschen Einleitungstempi und seiner Tendenz zum 1:2-Verhältnis zwischen Adagio und Allegro (**SONIC-VISUALISER-BSP. 2B**, Segmente 1, 5, 14). Auch bleibt Järvi in der Reprise nicht wie Bernstein bei dem rasenden Puls, sondern bremst das Tempo zum Ende hin eher ab (A6–A9: 116,7–120,6). Bei den B-Abschnitten liegt seine Tempoebene deutlich unter jener Bernsteins und besonders unter Michael Gielens Aufnahme mit dem SWF-Sinfonieorchester 1993a (Abweichungen -33,2, -30,5, -36,1 % im Vergleich zu Bernsteins -21,3, -25,2, -22,6 % und Gielens -8,2, -9,1, -8,2 %). Insgesamt zeigt ein genauerer Vergleich eine etwas stärkere Affinität zwischen Bernstein und Gielen (Korrelation 0,3260) als zwischen diesen beiden Interpretationen und Järvi (Bernstein: -0,0924, Gielen: 0,0020). Neben den Einleitungsabschnitten und den B-Abschnitten finden sich die Phasen der größten Divergenz in den Suspensionsfeldern der Durchführung (die Gielen besonders zelebriert, während Järvi sie ausgesprochen flüchtig nimmt, **SONIC-VISUALISER-BSP. 2B** und **C**, Segmente 37–40, 42–44) und der Binnengestaltung des komplex gebauten C6-Abschnitts in der Reprise (hier fällt Gielens Rückkehr zum Allegro-Haupttempo in Takt 480 beim „wieder a tempo" gegenüber seinem sonst deutlich zurückgenommenen Tempo für die C-Abschnitte besonders auf, umgekehrt nimmt Järvi die vorangehenden Phrasen dieses Abschnitts deutlich zügiger) (**SONIC-VISUALISER-BSP. 2C**, Segmente 70–79). Eine

deutliche Konvergenz ist in der A4a-Episode der Durchführung auffallend (Bernstein: 96,1, Gielen: 97,0, Järvi: 97,0; von den Vergleichsaufnahmen weichen einzig Bernstein 1974 mit 105,0 sowie Gielen 2008 mit 77,9 deutlich von dieser Tempoebene ab). Keine der drei Aufnahmen stellt die makroformale Beziehung X3a–A7a her, Bernsteins Coda-Beginn freilich ist in seinem mitreißenden Tempo (68,9, erneut liegt hier nur Scherchen 1965 deutlich darüber) bereits offensichtlich Teil einer auf den Satzschluss hinzielenden Finaldramaturgie.



SONIC-VISUALISER-BEISPIEL 2: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, gesamte Aufnahmen mit Tempokurven und markierten Segmenten in Sonic Visualiser (Segmentmessung [seg] oder Beat-per-beat-Messung [bpb]), **A.** Bernstein 1965 (bpb), **B.** Gielen 1993a (bpb), **C.** Järvi 2009 (seg).

➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20426992

Leonard Bernstein, New York Philharmonic, 14.–15.12.1965, Studio, Columbia M2L 339/M2S 739, 1966, CD Sony Classical SX12K-89499 (2001); Michael Gielen, SWF Sinfonieorchester, 19.–23.4.1993, Studio, Intercord INT 860 924, 1998, CD SWR19042CD (2017); Neeme Järvi, Hague Residentie Orchestra, 5.–6.6.2009, Studio, Chandos CHSA 50792010, https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mQgARu57bWrdup7Mz4uj5sa8LOCnAOubw&si=09UYGSVdr3qcDYm9 (30.6.2026).

Ein Blick sei noch geworfen auf die Aufnahmen Maderna 1967 und Nott 2011, die bereits in unterschiedlicher Weise bei den oben kommentierten Daten herausgehoben wurden (**ABB. 12**, **SONIC-VISUALISER-BSP. 3A–B**): Maderna bei der Minimierung der Tempounterschiede in A-, B- und C-Abschnitten und Nott hinsichtlich einer übergeordneten Stabilität des Haupttempos mit besonderer Gewichtung der Analogie von Einleitung und Coda (X3a–A7a). Während sich dieser Analogie auch beide Maderna-Aufnahmen annähern (X3a–A7a: Maderna 1967: 75,7–67,6; Maderna 1971: 62,1–70,6 im Vergleich zu Nott 2011: 62,7–60,1; Nott 2019: 60,3–62,4), ist Nott wiederum zumindest in den beiden Expositionen erkennbar auch bemüht, die Tempounterschiede zwischen A- und B-Abschnitten zu begrenzen (2011: -14,5, -9,1, -18,7%; 2019: -13,2, -17,2, -20,9%). Tatsächlich ist der Korrelationswert für die Aufnahmen Maderna 1967 und Nott 2011 etwas erhöht (0,3476, deutlich höher noch bei Nott 2019:Maderna 1967: 0,4961).[45] Am deutlichsten sind, neben dem grundsätzlich divergierenden Zugang zur Frage des Haupttempos (Variabilität Maderna 1967: 9,4%, Nott 2011: 1,8%), die Unterschiede zwischen beiden Aufnahmen in den Einleitungsabschnitten, die Maderna deutlich zügiger nimmt als Nott und sich so, wie beschrieben, dem Verhältnis von 1:2 zwischen Einleitungsbeginn und Allegro-Tempo annähert. Die Tempoebenen von A- und B-Abschnitten sind anfangs genau reziprok (Maderna 1967: 98,2–111,0, Nott 2011: 113,6–97,1), in der Reprise dann eher analog bei deutlich höherem Temponiveau Madernas, das sich vom sehr eiligen C6-Abschnitt in ein rasendes Tempo der Reprisen-Schlussgruppe D3 (♩ = 144) steigert, was einen ebenso rasenden Coda-Beginn zur Folge hat (A7a: 70,6). Die weit ausgeglichenere Gestaltung Notts ist mit diesem rhapsodischen Konzept Madernas gewiss kaum vergleichbar. Im direkten Vergleich

45 Etwas niedriger sind die Korrelationswerte zwischen Notts Aufnahmen und Madernas Aufnahme aus dem Jahr 1971 (2011: 0,2094, 2019: 0,3970). Die sehr hohen Werte der jeweils miteinander korrelierten Aufnahmen beider Dirigenten sprechen in beiden Fällen für ein stabiles Interpretationskonzept (Nott 2011:2019: 0,7935, Maderna 1967:1971: 0,7991).

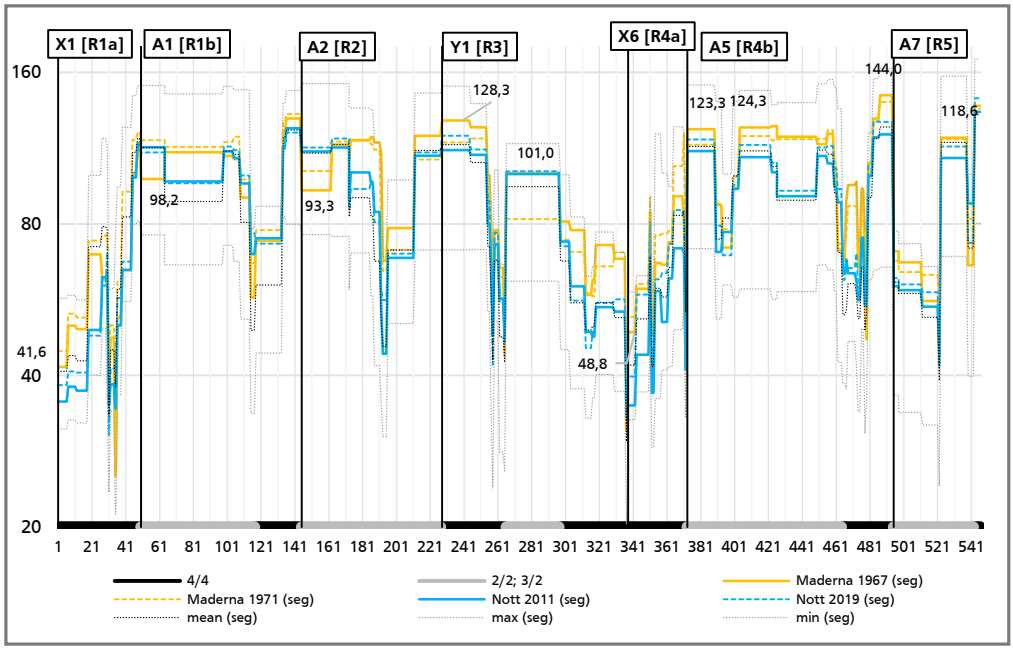


ABBILDUNG 12: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempokurve des gesamten Verlaufs (basierend auf Segmentmessung): Maderna 1967, Maderna 1971, Nott 2011, Nott 2019.

wird jedenfalls hörbar, wie schlüssig bei Nott die rahmende Achse X3a–A7a behandelt wird, was zusammen mit der Stabilität des Haupttempos seiner Deutung einen stark architektonischen, vielleicht auch etwas statischeren Charakter verleiht.

SONIC-VISUALISER-BEISPIEL 3: Mahler, Symphonie Nr. 7, 1. i, gesamte Aufnahmen mit Tempokurven und markierten Segmenten in Sonic Visualiser (Segmentmessung [seg] oder Beat-per-beat-Messung [bpb]), **A.** Maderna 1967 (bpb), **B.** Nott 2011 (seg).
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20426992

Bruno Maderna, Wiener Symphoniker, 27.5.1967, Live, Hunt CD 547, 1988, https://youtube.com/watch?v=l8yrAJGeYCE (30.6.2026); Jonathan Nott, Bamberger Symphoniker, 11.–15.7.2011, Studio, CD Tudor 7176, 2012.

Schlussfolgerung und Ausblick

Die Komplexität der Metrum-Tempo-Klang-Beziehungen in Mahlers Siebter Symphonie stellt eine besonders rationalisierte Form von Mahlers performativem Komponieren dar. Mahler nutzt Metrum und Form, um neue Dimensionen von vertrautem Material zu erschließen, sodass etwa die X3-Exposition des A-Materials im 4/4-Takt in der Einleitung (as-Moll) beim A7-Beginn der Coda im 3/2-Takt (e-Moll), in enger Verbindung mit dem sonst meist ausgesparten Tutti-Klang, eine völlig neue Bedeutung erlangt und dabei die Erfahrungen der Konflikte des gesamten Satzes widerspiegelt. Die hohe Fragmentierung und Komplexität der Form mit ihren zahlreichen Segmenten, Verschränkungen, Tempoebenen und motivischen Beziehungen ist auch ein Dokument höchster dirigentischer Virtuosität, in die Mahler seine eigene dirigentische Praxis (und implizit jene von Dirigiervirtuos:innen späterer Zeiten) einkomponierte. Im Resultat kann diese hohe Fragmentierung den Eindruck von moderner Diskontinuität erzeugen, in der formale und klangliche Fragmentierung als Bruch im Zeitkontinuum hörbar sind, aber auch in einer gleichsam „klassischen" symphonischen Kontinuität aufgehen können, in der die Totalität der Form das Detail als ‚Baustein' oder ephemeren Moment verständlich macht. Im Finale verkomplizieren sich diese Dimensionen in einem noch stärker montageartigen Ablauf, resultierend in einer Art „Meistersinger"-Festwiese, auf der nicht die Ordnung der „deutschen Kunst", sondern eher eine Art wohlorganisierter Anarchie herrscht – eine Art von Komplexität, die angesichts der von Adorno zu einseitig als ungebrochen „positiv" verkannten Stimmung des Satzes allzu lange übersehen wurde.

Gewiss scheint die große Varianz der thematischen Charaktere im Kopfsatz die Einhaltung eines Haupttempos im engeren Sinne, das Mahler bei der Komposition zweifellos im Sinn hatte, weitgehend auszuschließen. Theodor W. Adorno deutete dies an, als er schrieb: „Die grundsätzliche Unlösbarkeit des Tempos – daß es eigentlich für kein Stück ein richtiges gibt – ist Ausdruck des kompositorischen Antagonismus, der Unversöhnlichkeit von Ganzem und Teil in thematischer Musik."[46] Trotz einer verbreiteten Variabilität des Haupttempos scheint aber letztlich nur eine Minderheit der Dirigent:innen das Spektrum von möglichen Tempobeziehungen und damit musikalisch sinnfälligen Verknüpfungen in diesem Kopfsatz systematisch zu nutzen. Nichtsdestotrotz sind mit der etwa bei Gielen oder Nott erkennbaren Tempodisziplin die Grundlagen einer architektonischen performativen Form geschaffen, die manche musikalischen Beziehungen in der verdichteten Struktur überhaupt erst (durch)hörbar machen können. Andererseits ist die frappierende Wirkung einer groß angelegten, auf den Satzschluss als Kulmination zielenden Anlage der Interpretationen Bernsteins nicht abzustreiten und in ihrem grundlegenden Einfluss auf die Interpretationsgeschichte wohl kaum zu überschätzen. Sie findet etwa eine Fortsetzung in den höchst eigenständigen Deutungen von Rattle oder Jansons. Gerade vor dem Hintergrund einer solchen Hinwendung zu makroformaler Kontinuität sind die wertvollen Tondokumente von Scherchen, Klemperer, Horenstein oder Maderna in ihrer idiosynkratischen und eigenwilligen Auffassung zu würdigen. Sie sind gewiss mehr als nur Kuriosa der Tonträgergeschichte und machen mitunter gerade in ihren extremen Hörweisen Dimensionen von Mahlers Klang deutlich, die im Zuge einer Standar-

46 Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Nachgelassene Schriften, Bd. I/2), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, 135.

disierung von Klang- und Tempoidealen tendenziell verloren zu gehen drohen, ohne dass so Interpretationsgeschichte einseitig als Verfalls- oder Verlustgeschichte gezeichnet werden soll.

Die Wertschätzung solcher Deutungen macht verständlich, dass gerade sie notwendig sind, um ein differenzierteres Bild von Mahlers Klang in der Gegenwart zu gewinnen, wobei die Voraussetzungen dafür aufgrund der digitalen Verfügbarkeit der zahlreichen Tondokumente grundsätzlich günstig sind und im Sinne von Daniel Leech-Wilkinsons Projekt „Challenging Performance“[47] Dirigent:innen und Orchestermusiker:innen der Gegenwart vielleicht wieder zu unorthodoxeren Herangehensweisen ermutigen können. Perspektiven der Korpusforschung können so in erster Linie auch dazu einladen, langlebige Einseitigkeiten der interpretationsgeschichtlichen Kategorisierung zu überdenken oder zu korrigieren.

The first movement of Gustav Mahler's Seventh Symphony is used as a case study to examine questions of performance history and analysis, utilizing perspectives derived from a corpus of tempo and duration data of 95 recordings collected in the research project "Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies" (MMD, University of Music and Performing Arts Graz, 2021–2025). Three central interdependent aspects are discussed: (1) the relationship between Adagio and Allegro tempo areas and their consequences for macroformal design; (2) the ritornello-like formal principle and its tempo architecture (based on main tempi), together with their realization in the recordings; (3) the tempo relations between the three thematic groups. In addition to data from recordings, conducting scores and analyses by the conductors Willem Mengelberg, Hermann Scherchen, Hans Swarowsky, Leonard Bernstein, and Claudio Abbado are evaluated. Based on the contrast between architectural and processual interpretation strategies, connections between tempo, form, and sound are discussed in selected exemplary passages, demonstrating the close interdependency of the sonic and temporal dimensions of "performed form."

Schlagworte/Keywords: corpus research, Gustav Mahler, Hermann Scherchen, Interpretationsanalyse, Korpusforschung, Otto Klemperer, performance analysis, Symphonie Nr. 7, Symphony no. 7, Willem Mengelberg

Christian Utz ist seit 2004 Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und seit 2015 Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Wien. Er leitete mehrere vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) geförderte Forschungsprojekte, darunter „Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening: Interpretation and Analysis of Macroform in Cyclic Musical Works“ (PETAL, 2017–2020) und „Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies: Developing Resources on the History and Analysis of Mahler Performance“ (MMD, 2021–2025). Zu Utz' Monografien gehören *Neue Musik und Interkulturalität: Von John Cage bis Tan Dun* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 51, Steiner, 2002), *Musical Composition in the Context of Globalization. New Perspectives on Music History of the 20th and 21st Century*, übersetzt von Laurence Sinclair Willis (transcript, 2021, https://doi.org/10.14361/9783839450956) sowie *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 125, Olms, 2023, https://doi.org/10.25366/2023.151).

47 Vgl. https://challengingperformance.com (30.6.2026).

Er war unter anderem Mitherausgeber des *Lexikons Neue Musik* (Stuttgart und Kassel: Metzler und Bärenreiter, 2016) und der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (ZGMTH, 2015–2020). Utz war Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH, 2014–2018) und ist seit 2023 Präsident der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft.
https://orcid.org/0000-0002-5528-8780 | christian.utz@kug.ac.at

---

Utz, Christian. 2026. „Zeit und Klang in Deutungen des Kopfsatzes von Gustav Mahlers Siebter Symphonie. Perspektiven der Korpusforschung auf Interpretationsgeschichte und Performanceanalyse." In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 285–330. Wien: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_15

Kontrastverschärfung als Mittel des Kontrapunkts

Zur Differenzierung der dynamischen Vortragsbezeichnungen bei Gustav Mahler

Julian Caskel

1. Problemstellung

1.1 Rezeption

Es darf als allgemein bekannte Tatsache gelten, dass die Symphonien (und auch die Lieder) von Gustav Mahler eine quantitativ äußerst hohe und qualitativ äußerst differenzierte Anzahl von dynamischen Vortragsbezeichnungen enthalten. Welche Forschungsinteressen und -methoden geeignet sind, diese Tatsache einer genaueren Beschreibung zuzuführen, erscheint weniger eindeutig. Auch eine Trennung des Tonsatzes in „primäre" und „sekundäre" Parameter dürfte den Forschungszugriff teilweise weiter beeinflussen.[1] Die Vortragsbezeichnungen bei Mahler können als vorläufige Endstufe eines Vorgangs der Verfeinerung bzw. Präzisierung der Notation im Verlauf der neuzeitlichen Musikgeschichte begriffen werden.[2] In der Mahler-Forschung wird dabei früh die dynamische Kontrastschärfung als zentrales Merkmal gewichtet:

> Bei Mahler wird die Dynamik ein bewußter Gestaltungsfaktor und erhält Eigenwert. Besonders häufig sind die gleichzeitig auftretenden dynamischen Gegensätze. Hierher gehört auch das plötzliche Wechseln zwischen fortissimo und pianissimo. Der unmittelbare Übergang aus einer Stimmungssphäre in eine andere, ein Moment, das in Mahlers instrumentaler Gestaltung eine große Rolle spielt.[3]

1 Eine Differenzierung in primäre Elemente (Melodik, Harmonik, Rhythmik) und sekundäre Elemente (Agogik, Dynamik, Kolorit) findet sich z. B. bei Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin: Hesse 1926, 11. Vgl. zudem Robert G. Hopkins, *Closure and Mahler's Music. The Role of Secondary Parameters*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1990, 1 (mit Referenz auf entsprechende Begriffsprägungen durch Leonard B. Meyer).

2 Vgl. Gustav Mahler an Gisela Tolnay-Witt, Hamburg, 7. Februar 1893 (GMB-2[1], 106–109: 106): „*Erstens*, daß, je weiter Sie in der Zeit zurückgehen, desto primitiver die Bezeichnungen für den Vortrag werden, d. h. desto mehr die Autoren die Auslegung ihres Gedankens den Interpreten überlassen." Vgl. allgemein Thomas Schmidt-Beste, „Preventive and Cautionary Dynamics in the Symphonies of Mendelssohn and his Time", *The Journal of Musicology* 31 (2014), H. 1, 43–90: 53.

3 Anton Schaefers, *Gustav Mahlers Instrumentation*, Düsseldorf: Nolte 1935, 65. Vgl. auch Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin: Schuster & Loeffler 1921, 30: „Ähnlich eindringlich ist Mahlers Dynamik. Wie die ganze Art seiner Klanggestaltung spiegelt auch sie die heiße, bohrende, zuckende Intensität seines Fühlens. Ihre schroffe Gegensätzlichkeit, das oft scheinbar Unvermittelte ist nicht eigentlich Ausdruck äußeren Kontrastes oder Stimmungswechsels."

Auch die einflussreiche Deutung von Theodor W. Adorno verweist auf dieses Phänomen:

> Charakterisiert wird das Mahlersche Klangmaterial bis in die Physiognomik von Instrumenten hinein, die ungebändigt aus dem Tutti herausspringen: die emanzipierten, das Gleichgewicht störenden Posaunen im ersten Satz der Dritten Symphonie; hallende, dröhnende Paukenmotive in der ersten Nachtmusik und dem Scherzo der Siebenten, auch schon dem der Sechsten.[4]

Ebenso bleibt eine solche Kontrastbildung eine implizite Voraussetzung, wenn soziologische Kategorien spezifisch für Mahler entwickelt werden sollen:

> Jene um die Jahrhundertwende durch technologische, zivilisatorische und erkenntnistheoretische Fortschritte herbeigeführte Umstrukturierung tradierter Wahrnehmungskategorien erzeugte neue kompositorische Denkformen („Ereignispolyphonie", „disparater Reihungsstil", „thematische Brüche", „Motivmontage"), die sich in Mahlers Werk in besonders auffälliger Weise niedergeschlagen haben.[5]

Die dynamische Kontrastverschärfung kann als eigenständige Form des Kontrapunkts, als Ausdruck des Komischen oder als Teil einer spezifischen, z. B. raumbezogenen Klangdramaturgie gedeutet werden. Angeregt von einem berühmten überlieferten Zitat – „Das ist Polyphonie und da hab' ich sie her!"[6] – lässt sich der Kontrapunkt bei Mahler nicht nur als satztechnisches, sondern auch als semantisches Prinzip beschreiben, das heterogene „Milieuklänge"[7] zusammenführt. Dies kann als Ausformung eines komisch-grotesken Stils verstanden werden – auffällig bleibt, dass der ‚gelehrte' Kontrapunkt bei Mahler im Kontext schneller Mittelsätze bzw. tänzerisch geprägter Musik prominent wird.[8]

Schließlich lässt sich die Ausdifferenzierung der Dynamik auch als Indiz für einen Annäherungsprozess von Komposition und Interpretation verstehen. So hat der Dirigent Eliahu Inbal eingefordert, einer „Angleichungs-Tendenz bei Orchestermusikern"[9] entgegenzuwirken (und also die notierten Kontraste konsequent umzusetzen). Aussagen von Daniel Barenboim deuten dies als Emanzipationsvorgang einer ästhetischen Moderne um 1900:

> Nach und nach – sogar als ich dachte, ich würde seine Musik nicht mögen – hat sich bei mir ein Interesse an der unglaublichen Vielfalt seiner Orchestrierung und seinem Umgang mit Fragen der Dynamik geregt. Mahler war wahrscheinlich der erste Komponist,

4 Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1960, 75.

5 Bernhard Appel, „Großstädtische Wahrnehmungsmuster in Gustav Mahlers Symphonien. Ein soziologischer Versuch", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 16 (1985), H. 1, 87–102: 89.

6 NBL-2, 165 (mit der relevanten Fortsetzung): „Gerade so, von ganz verschiedenen Seiten her, müssen die Themen kommen und so völlig unterschiedlich sein in Rhythmik und Melodik (alles andere ist bloß Vielstimmigkeit und verkappte Homophonie)."

7 Vgl. Mirjam Schadendorf, *Humor als Formkonzept in der Musik Gustav Mahlers*, Stuttgart: Metzler 1995, 164.

8 Vgl. hierzu zuletzt Martin Pensa, *„Ich sehe alles in einem so neuen Lichte". Gustav Mahlers Neunte Sinfonie*, München: edition text + kritik 2021, 125.

9 Zitiert nach Karl Josef Müller, *Mahler. Leben – Werke – Dokumente*, München: Piper 1988, 608.

> der beständig eine spezifische Dynamik für jedes einzelne Instrument niederschrieb […]. Obwohl die gleichen Noten verwendet werden, beginnen die Klarinetten zum Beispiel mit Fortissimo und tendieren ins Diminuendo, während die Bratschen im Pianissimo beginnen und sich ins Fortissimo steigern. Somit mag eine Phrase mehr oder weniger gleich laut bleiben, verändert aber komplett ihre Klangfarbe.[10]

Dies betrifft zum einen die Ausbildung größtmöglicher Differenzen (bzw. die Ausbildung von Extremen), zum anderen die Ausbildung feinstmöglicher Differenzen (bzw. die Ausbildung von Nuancen). Es werden für die Dynamik bei Mahler Gradabstufungen zwischen *p* und *pp* (oder *f* und *ff*) minutiös vorgegeben, aber auch gleichsam klangliche Gräben zwischen *f* und *p* (oder *ff* und *pp* etc.) generiert.

Zum Verhältnis von Partiturtext und Performativität wurden diesbezüglich zwei Positionen diskutiert: Die eine Position geht davon aus, dass die höhere Ausdifferenzierung eine eindeutige Textgrundlage bereitstellt, die in Interpretationen entweder erfüllt oder eben nicht erfüllt sein kann. In diesem Sinne hat Hans Wollschläger die auf Tonträgern (angeblich) hörbare „Schlamperei der Tradition“[11] kritisiert. Dabei ist es aber die Kontrastverschärfung der Dynamik, aus der alle konkreten Belegstellen für den polemischen Abgleich von Partiturvorgabe und verfehlten Performances abgeleitet werden.[12] Eine Gegenposition verweist demgegenüber auf ein übergreifendes Paradox: Je genauer und zahlreicher die Vorschriften an die Interpretierenden ausfallen, desto größer, nicht kleiner scheint der Entscheidungsspielraum zu ihrer Umsetzung.[13]

1.2 Komposition

Der dritte Satz der Ersten Symphonie besitzt erkennbar eine Schlüsselstellung in der Zusammenführung eines semantisch wirksamen Kontrapunkts, einer sublimen Klangdramaturgie in der Instrumentation und einer Referenz auf Stilmittel des Komischen. Und doch ist der Anfang des Satzes untypisch in der reduzierten Anzahl von dynamischen Vorschriften; dies ändert sich in Takt 19, wobei die Bedeutung dieser Stelle Adorno nicht entgangen ist: „Der erste spezifisch Mahlersche Kontrapunkt ist jene spitzige Oboenmelodie, die im dritten Satz der Ersten gegen den Kanon gesetzt ist.“[14] Die Passage ist gekennzeichnet mit „etwas hervortretend“, zugleich erfolgt als dynamische Vorschrift in der Oboe ein Wechsel vom *pp* der anderen Instrumente zum *p* (**NBSP. 1A**).[15] Für den klangfarblichen Kontrast erscheinen zudem

10 Barenboim in Wolfgang Schaufler (Hg.), *Gustav Mahler. Dirigenten im Gespräch*, Wien: Universal Edition 2013, 22.

11 Vgl. Hans Wollschläger, „Die Schlamperei der Tradition“, in: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, hg. von Matthias Theodor Vogt, Kassel: Bärenreiter 1989, 23–52: 35: „Entsprechend sind seine Partituren mit größter Genauigkeit auf ‚Praxis‘ eingerichtet; sie sind […] ein-eindeutig bis ins Mikrodetail und für jede Reproduktion von absoluter Verbindlichkeit.“

12 Vgl. ebd., 23 (Finale der Vierten Symphonie, T. 152) sowie 28 (Finale der Sechsten Symphonie, T. 598–599).

13 Vgl. dazu Hartmut Hein, „Mahler-Interpretation(en). Zur Aufführungsgeschichte und Diskologie“, in: MH, 453–471: 455 (zu begründen wäre dies aus der in den Bezeichnungen indizierten „Espressivo-Ästhetik“).

14 Adorno, *Mahler*, 150.

15 Als Referenz der folgenden Detailangaben dient die verbreitete Philharmonia Partitur der Ersten Symphonie (UE 2931, 1967). Die Kritische Gesamtausgabe (Verbesserte Ausgabe, hg. von Sander Wilkens, Wien: Universal Edition 1992, korrigierte Neuauflage 1995, UE 13820, Studienpartitur 2009, UE 34314) ist in den referierten konkreten Details identisch.

die rhythmische Schärfung durch das Staccato und die Tonrepetitionen sowie der Wechsel in ein weniger gedämpftes Instrumentalregister maßgeblich.[16]

Bei der Wiederkehr des Moments ab Takt 118 wird dieses Kontrasubjekt in den schärferen Klang der Es-Klarinetten versetzt und mit der Vortragsanweisung „keck" sowie der Dynamikangabe *f* versehen (**NBSP. 1B**). Da die übrigen Instrumente nun vorwiegend im *sempre ppp* beginnen, scheint die Kontrastwirkung prominenter als im Anfangsteil. Beachtenswert ist, wie diffizil Mahler dieselbe Vorschrift „keck" in Takt 122 in den Flöten mit der veränderten dynamischen Vorschrift *mf* verbindet, während die ursprüngliche Konstellation aus Takt 19, also *p* und „etwas hervortretend" gegen das *pp* der anderen Instrumente, in Takt 124 den Trompeten zugeordnet wird.

Diese Abfolge von Anweisungen bildet gegen die teils auch wechselnde Motivik eine eigenständige, narrativ-kommentierende Ablaufschicht: „Mahler hebt die Vortragsanweisungen aus der Sphäre bloßen Zusatzes heraus auf die Höhe komponierbaren Materials."[17] Vollständig lässt sich dies allerdings nur aus der Lektüre der Partitur erschließen. In den meisten Aufnahmen des Satzes wird der erste Einsatz der Oboe in Takt 19 als relativ stark hervortretendes Solo behandelt, bei der Wiederholung der Stelle nach dem Mittelteil scheint die Parallelität, nicht die subtile Modifikation des Vorgangs im Vordergrund zu stehen.

Und doch ist es fraglich, hier wie Wollschläger ein grundsätzliches Verfehlen der kompositorischen Intention in den performativen Interpretationen zu unterstellen. Erstens gibt es bei Mahler verschiedene Indizien, dass die beiden formlogisch aufeinander bezogenen Passagen eine klanglich angeglichene Wiedergabe zulassen; in Takt 118 ist ein Orchester-Tutti aus Pizzicato-Streichern, Pauke, Harfe, Hörnern und sechs Holzbläser-Stimmen beteiligt, in Takt 19 ein ‚ausgedünntes' Tutti mit einigen bewussten Leerstellen (Tuba statt Horn, noch keine Violinen und Flöten). Die veränderte Vortragsbezeichnung in Takt 118 wäre also eine Reaktion auf den größeren klanglichen ‚Widerstand', den die Solostimme zu überwinden hat. Zweitens agieren die verschiedenen Hinweise partiell unabhängig bzw. gegenläufig: Wer in Takt 19 nur die *p*-Vorschrift befolgt, verfehlt das „etwas hervortretend", wer dasselbe „etwas hervortretend" der Trompeten in Takt 124 nicht auf die frühere Stelle zurückbezieht, der übersieht die verbleibende *p*-Vorschrift. Und drittens ist eine wissenschaftliche Kritik an den Aufnahmen schon allein deswegen schwierig, weil eine bedenkenlose rhetorische Gleichsetzung der beiden getrennten Formmomente in der Forschungsliteratur mindestens ebenso verbreitet ist.[18]

16 Vgl. auch Peter Jost, „Mahlers Orchesterklang", in: MH, 114–126: 119.

17 Hellmut Kühn, „‚Ohne Rücksicht auf das Tempo'. Über Mahlers Verhältnis zur Tradition", in: *Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing: Schneider 1979, 157–171: 163.

18 Vgl. etwa Gerd Indorf, *Mahlers Sinfonien*, Freiburg i. Br.: Rombach 2010, 43: „Der Trauer-Kanon wird aber vor allem dadurch zum harmonischen Hintergrund degradiert, dass sich die erste Oboe […] ‚etwas hervortretend' im scharfen Kontrast zum dumpfen *Bruder-Martin*-Leiern zweimal mit einem grotesken, unbekümmert lustigen Kontrapunkt in provozierender Dissonanz zu den ‚trauernden' Holzbläsern in den Vordergrund spielt. Im da-capo-Teil heißt es bei den entsprechenden Einsätzen (T. 118ff.): ‚keck'." Vgl. ebenso bei Bernd Sponheuer, „Dissonante Stimmigkeit. Eine rezeptionsgeschichtliche Studie zum dritten Satz der Mahlerschen Ersten", in: *Gustav Mahler*, hg. von Hermann Danuser, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, 159–190: 182, die Referenz auf „jenen ‚spitzigen' Oboenkontrapunkt, der die zeremonielle Dumpfheit des Trauercharakters ‚keck' durchbricht."



NOTENBEISPIEL 1A: Mahler, Symphonie Nr. 1, iii, T. 17–23.

Sollen die dynamischen Vortragsbezeichnungen einer eigenständigen Auswertung unterzogen werden, dann sind hierbei mindestens vier Beschreibungsschichten[19] zu unterscheiden:

1. Standardisierte Kurzvorschriften wie *p*, „cresc.“, „a tempo“ werden in einzelnen Stimmen oder für alle Stimmen vorgegeben.
2. Erweiterte verbale Vorschriften wie „etwas hervortretend“, „keck“ oder auch „schüchtern“, „wie gepeitscht“ (eine solche Liste ließe sich bei Mahler lange fortsetzen) ergänzen diese standardisierten Vorschriften; die Grenze zwischen den beiden Kategorien ist in Einzelfällen unscharf.

19 Diese vier Ebenen sind zu differenzieren von den Bezugsebenen, die genannt werden bei Peter Tenhaef, *Studien zur Vortragsbezeichnung in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Kassel: Bärenreiter 1983, 6: „Er umfaßt zumindest vier Teilaspekte, nämlich dynamische, tempomäßige, ausdruckshafte und technisch-ausführungsmäßige Bezeichnungen.“ Vgl. dort aber 267 zur weiteren Differenzierung dieser Ebenen bei Mahler.



NOTENBEISPIEL 1B: Mahler, Symphonie Nr. 1, iii, T. 118–125.

3. Spezifischer für Mahler gibt es einzelne, ausführliche Hinweise quasi als Fußnoten, Annotationen in den Partituren, die meist ebenfalls Erläuterungen zum Tempo oder zur Dynamik geben (oder auch zum Klang der Herdenglocken, für Fernorchester-Effekte, zur Länge der Pausen zwischen den Sätzen, bei komplexen Temporelationen als Hinweis für das Dirigieren etc.).
4. Schließlich ist auf Paratexte zu verweisen, die auf die Interpretationen einen durchaus legitimen Einfluss nehmen können. Auch wenn die relevanten Zitate z. B. aus den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner stammen und nicht Teil der Partituren sind, dürften sie für deren Umsetzung teils eine erhebliche Bedeutung besitzen.[20]

Der Begriff der Vortragsbezeichnung im Singular wird in der Rezeption meist auf die programmatische bzw. hermeneutische Dimension ausgerichtet, die in der zweiten bis vierten der genannten Schichten angedeutet sein kann.[21] Vortragsbezeichnungen im Plural hingegen sind pragmatische Hinweise für die performative Umsetzung. In den folgenden beiden Abschnitten sollen in bewusst reduktionistischer Perspektive zwei empirisch-quantitative Forschungsansätze erprobt werden, die sich allein auf die erste der vier Schichten beziehen: Dies sind zum einen eine statistische Auswertung zur Quantität und zu Kombinationsformen von Vortragsanweisungen und zum anderen die Untersuchung von dynamischen Simultankontrasten im Tonträgervergleich.

Für beide Ansätze kann im Rahmen dieses Kapitels lediglich eine Vorstellung der grundlegenden Entscheidungsprozesse begrenzt auf ein erstes Beispiel erfolgen.

2. Häufigkeitsverteilungen der Dynamik

2.1 Methodische Voraussetzungen

Die wenigen vorhandenen Arbeiten zur musikalischen Dynamik bei einzelnen Komponisten verweisen auf verbleibende begriffliche wie methodische Schwierigkeiten. Begrifflich bleibt meist eine erweiterte Vorstellung des Dynamischen einbezogen, die in einem stärker energetischen Sinne die musikalische Verlaufsintensität beschreibt.[22] Methodisch beschränken sich manche Analysen auf eine letzten Endes tautologische Auflistung einzelner Vortragsanweisungen oder nutzen einfache Liniendiagramme, die den Lautstärkeverlauf für einen gesamten Satz oder Abschnitt dokumentieren. Dabei repräsentiert ein einzelner Lautstärkegrad einen

20 Vgl. auch Hein, „Mahler-Interpretation(en)", 455: „Der jeweils aktuell rezipierten Mahler-Literatur und den in ihr sich manifestierenden und distribuierten Interpretationen muss eine ‚autoritative' Funktion zugesprochen werden (etwa den ihre Zeiten prägenden Perspektiven der prominenten Mahler-Monografien Paul Bekkers, Theodor W. Adornos, Hans Heinrich Eggebrechts oder zuletzt auch Jens Malte Fischers; insbesondere aber den kontinuierlich rezipierten Briefen Mahlers und Erinnerungen Natalie Bauer-Lechners oder Alma Mahlers)."

21 Vgl. hierzu insbesondere Hermann Danuser, „Mahlers Vortragsbezeichnung. Ein Schlüssel zur Erkenntnis des musikalischen Gehaltes?", in: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, hg. von Matthias Theodor Vogt, Kassel: Bärenreiter 1989, 459–466.

22 Vgl. Imogen Fellinger, *Über die Dynamik in der Musik von Brahms*, Berlin: Hesse 1961, 13: „Der Begriff des Dynamischen bezeichnet im allgemeinen Sinne des Wortes einen Gegensatz zum Statischen. So verstanden ist das Dynamische als Bewegung von Kräften unterschiedlicher Intensität ein Prinzip der Musik schlechthin[…]." Vgl. zudem Dieter Schnebel, *Studien zur Dynamik Arnold Schönbergs*, Dissertation, Universität Tübingen 1955, V, der diese „dynamische Dynamik" als Teilmenge des Begriffs entfaltet.

Formabschnitt, was auf den Differenzierungsgrad der Partituren von Mahler offensichtlich nicht mehr übertragbar ist.[23] Es ist somit unklar, mit welchen Methoden die basale Schicht der dynamischen Vortragsbezeichnungen sinnvoll erforscht werden kann:

> Ein Fundamentalproblem liegt in der Verknüpfung von quantitativen und qualitativen Aussagen. Jede These über einen Kompositions- oder Interpretationsstil beinhaltet implicit quantitative Urteile. Die Belege sind in der Regel jedoch qualitativer Natur.[24]

Jede Aussage des Typus „Bei Mahler kommt xy häufig vor" oder „Wichtig für Mahler ist yz" ist also ohne einen quantitativen Nachweis eigentlich nur unvollständig begründet. Die elementaren Arbeitsschritte einer „quantitativen Instrumentationsanalyse", die dieses Manko überwinden soll, können daher zur Erfassung dynamischer Vortragsbezeichnungen ebenfalls angewendet werden: Ausgewertet wird dann erstens, wie häufig ein bestimmter dynamischer Stärkegrad explizit vorgeschrieben wird, und zweitens, wie häufig verschiedenartige dynamische Stärkegrade miteinander kombiniert werden.[25]

Hierbei ist allerdings auf einige Limitationen zu verweisen: Dynamik ist nicht einfach ein ‚sekundärer' Parameter, weil sie an einzelne Stimmen bzw. Instrumente als deren ergänzender Ausführungshinweis gebunden ist, sondern Dynamik ist ein ‚sensueller' Parameter, weil der Sinn der Anweisungen nicht von der Sinnlichkeit ihrer tatsächlichen Umsetzung im musikalischen Vortrag getrennt werden kann. Das einzelne dynamische Zeichen hängt in seiner konkreten Funktion von der Instrumentation ab (ein *ff* im Fagott oder Kontrabass wirkt anders als ein *ff* in Pauken oder Trompete), von Register und Spielweise (ein *ff* am oberen Rand eines Instrumentalregisters wirkt anders als am unteren Rand) und vom Kontext der Klangstaffelung (ein *ff* in der Pauke wirkt in einer dünn instrumentierten Passage anders als im vollen Tutti).[26]

Daher erscheint es naheliegend, den Aspekt des dynamischen Simultankontrasts, dem wie gesehen in vielen qualitativen Aussagen zur dynamischen Differenzierung bei Mahler eine zentrale Rolle zukommt, auch in das Zentrum einer quantitativen Auswertung zu stellen; diese personalstilistische Besonderheit besitzt als bewusst verstärkte Kontrastbildung gegenüber den genannten Limitationen eine gewisse Robustheit. Zielsetzung ist es demzufolge zu ermitteln, wie häufig bei Mahler die Vorschriften *p* (oder noch geringere Stärkemaße) und *f* (oder noch größere Stärkemaße) simultan als Bezeichnungen kombiniert werden. Die folgenden methodischen Voraussetzungen für diese (in einer Exceldatei dokumentierte) Auswertung[27] sind jedoch vor einer knapp gehaltenen Vorstellung der Ergebnisse zu beachten:

---

23 Vgl. etwa Grafiken bei Fellinger, *Über die Dynamik*, 73, sowie Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, 261, jeweils zu Beethovens Fünfter Symphonie. Vgl. auch die Grafik zum Scherzo von Mahlers Fünfter Symphonie in Vladimir Karbusicky, *Gustav Mahler und seine Umwelt*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, 15.

24 Wolf Dieter Schäfer, *Entwurf einer quantitativen Instrumentationsanalyse. Ein Beitrag zur Methodik von Instrumentationsuntersuchungen dargestellt an Beispielen aus der Wiener Klassik und der Spätromantik*, Frankfurt a. M.: Lang 1982, 3.

25 Vgl. ebd., 28.

26 Hinzu kommt bei Mahler das Prinzip, dass dynamische Abstufungen für konkrete räumliche Fernwirkungen als Ersatz eintreten können; vgl. Harald Hodeige, *Komponierte Klangräume in den Symphonien Gustav Mahlers*, Berlin: Mensch & Buch 2004, 37.

27 Die Forschungsdaten finden sich in der Datei „Caskel_Mahler_Dynamik.xlsx" bzw. „Mahler_Dynamik_I-2.csv" und „Mahler_Dynamik_V-3.csv", https://doi.org/10.5281/zenodo.20443375.

1. Ein einzelner Takt erscheint als geeignete Bezugsebene, um sinnvoll von einem Simultankontrast sprechen zu können; dies lässt sich auch daraus begründen, dass der Einzeltakt durchaus weiter eine relevante Ablaufeinheit für Mahler gewesen zu sein scheint (im Sinne kompositorischer ‚Schnitt'-Techniken).[28] Jedoch ist es notwendig, wenn bereits mit dem Auftakt zum folgenden Takt die Dynamik in allen Stimmen wechselt, nicht den notierten Einzeltakt, sondern den motivischen Zusammenhang für die statistische Auswertung heranzuziehen (da simultane, nicht sukzessive Kontraste ermittelt werden sollen).
2. Für die Auswertung wurden pragmatisch *ppp–pp–p* sowie *f–ff–fff* und *mp/mf* als Stärkegrade berücksichtigt (gleichsam eine Likert-Skala mit sieben Stufen des Ausschlags, die zwischen *mp* und *mf* nicht differiert und alle Werte kleiner *pp* und größer *ff* in einer Extremwertkategorie zusammenführt).[29] Zur Einordnung dieser Entscheidung: MIDI-Instrumente können zwar die Lautstärke über die messbare Geschwindigkeit des Tastenanschlags bestimmen, sodass 127 Stärkeabstufungen differenziert werden; aufgrund der Interdependenz mit klangfarblichen Aspekten (z. B. des Registers) werden die Samples aber andererseits auf drei Stärkegrade („leise", „mittel", „laut") reduziert.[30]
3. Ein weiteres Problem besteht mit Vorschriften, bei denen die Lautstärkegrade zugleich Hinweise zur Artikulation beinhalten (*fp*, *sf*, *sfp* etc.).[31] Diese Angaben wurden grundsätzlich in die Auswertung einbezogen, da mit diesen Vorschriften eine veränderte Klangstärke impliziert wird (in einer ‚leisen' Klangumgebung treten Instrumentalstimmen, die mit *fp* oder *ffp* bezeichnet werden, zumindest punktuell als ‚laute' Kontrastschicht hervor). Dynamik droht stets abzufallen, ihre Aufrechterhaltung setzt also grundsätzlich immer eine gegenläufige Kraftanstrengung voraus.[32]
4. Ein zusätzliches Problem bilden die gebräuchlichen verbalen („cresc.", „dim.") oder grafischen („<", „>") Vorschriften für kontinuierliche Lautstärkewechsel, deren Vorkommen separat in den Excel-Tabellen verzeichnet wurde; implizite Veränderungen im Lautstärkegrad einzelner Stimmen müssen aus diesen Zeichen abgeleitet werden (eine im *f* beginnende Stimme, die mit einem *decrescendo* fortgesetzt wird, erzeugt keinen Simultankontrast zu einer leisen Grundlautstärke mehr, auch wenn das *p* am Ende nicht explizit vorgezeichnet wird). Im Falle der Gabelzeichen – ein bekanntes philologisches Problem etwa in der Schubert-Forschung – werden die rein ‚punktuellen' Akzentzeichen nicht berücksichtigt.

28 Vgl. den entsprechenden Hinweis bei Jost, „Mahlers Orchesterklang", 121.

29 Schäfer, *Entwurf einer quantitativen Instrumentationsanalyse*, 199, verwendet neun Stufen, da *pppp* ergänzt wird und *mp* und *mf* ausdifferenziert werden. Beides scheint für die hier versuchten Auswertungen nicht zwingend notwendig.

30 Vgl. Chris Chafe, „Electronic Instruments", in: *The Oxford Handbook of Music Performance*, Bd. 2, hg. von Gary E. McPherson, New York: Oxford University Press 2021, 442–464: 448.

31 Vgl. zum Problem punktueller (als Akzent einzelner Noten wirksamer) und flächiger Dynamik-Angaben auch Schmidt-Beste, „Preventive and Cautionary Dynamics", 73.

32 Vgl. Walter Gerstenberg, „Dynamik, B. Historisch", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Friedrich Blume, Bd. 3, Kassel: Bärenreiter 1954, Sp. 1026–1038: 1028: „Liegt es in der Natur des Tones begründet, daß er vergänglich ist und alsbald verklingt, so strebt alle Dynamik zunächst dahin, diese Beschränkung zu überwinden und den Ton zu erhalten."

Auf dieser Basis wurden der zweite Satz der Ersten und der dritte Satz der Fünften Symphonie für eine taktweise Auswertung der dynamischen Vorschriften ausgewählt: In beiden Sätzen sind Referenzstellen für den Simultankontrast ‚lauter' und ‚leiser' Ebenen vorhanden, sodass eine induktive Ausweitung auf den gesamten Satz sinnvoll erscheint. Zugleich repräsentieren die Sätze gegensätzliche Typen des schnellen Mittelsatzes bei Mahler: Einer blockhaften Satztechnik für einen robust-folkloristischen „Bauerntanz"[33] steht ein polyphon gearbeitetes „Durchführungsscherzo"[34] gegenüber; Mahler selbst hat laut Bauer-Lechner die Schwierigkeit herausgestellt, die Eigenständigkeit der einzelnen Stimmen mit dem generischen Scherzo-Typus zu verbinden.[35]

2.2 Statistische Verteilungen

Als Ergebnis erwartet wurde, dass sich in beiden Sätzen vergleichbare Tendenzen im Blick auf die Verwendung dynamischer Vortragsanweisungen zeigen (auch da die in Aufführungen gebräuchlichen Partituren in beiden Fällen auf späteren Revisionen basieren)[36], die jedoch im Scherzo der Fünften in stärkerem Maße kultiviert bzw. konsequenter eingesetzt werden.

Es gilt festzuhalten, dass für Mahler tatsächlich von einer exzessiven Nutzung dynamischer Vorschriften auszugehen ist: Im zweiten Satz der Ersten Symphonie weisen zwar 143 von 358 Takten, also etwas über 40 % aller Takte, keine Vortragsbezeichnungen auf (Gabelzeichen sind dabei nicht berücksichtigt). Dennoch sind pro Takt im Schnitt 2,8 solcher Vorschriften zu finden, wobei in der Spitze knapp 20 einzelne dynamische Bezeichnungen in einem Takt auftreten (dann allerdings zumeist als identische Vorschrift für jede Instrumentalstimme in einem größeren Block). Es wurde daher zusätzlich die Anzahl der differenten dynamischen Schichten ermittelt (eine zusätzliche Schicht entsteht bei dieser Zählung, wenn dieselbe Vorschrift unterschiedlichen Motiven zugeordnet wird oder dasselbe Motiv in verschiedenen Stimmen mit verschiedenen Vorschriften für die Dynamik versehen wird). Im zweiten Satz der Ersten weisen nach dieser versuchsweisen Zählmethode immerhin 42 Takte (ca. 12 %) vier oder mehr dynamische Ablaufschichten auf. Im dritten Satz der Fünften reduziert sich die Anzahl der Takte ohne Vorschriften auf 241 von 819 Takten (knapp 30 %), die Anzahl der ‚komplexen' Takte mit vier oder mehr Ablaufschichten erhöht sich jedoch lediglich minimal auf 14 % (bzw. 116 von 819 Takten).

---

33 So die Eintragung von Willem Mengelberg für den Satz in seiner annotierten Partitur (Den Haag, Nederlands Muziek Instituut (NMI), Bibliotheek en Archief, Mengelberg Monument, https://proxy.archieven.nl/469/FADC632349BC4788915547D7FDDD9347, 30.6.2026).

34 Adorno, *Mahler*, 139.

35 Vgl. NBL-2, 192: „Der Satz ist enorm schwer zu arbeiten durch den Aufbau und die größte künstlerische Meisterschaft, die er in allen Verhältnissen und Details verlangt. Die scheinbare Wirrnis muß, wie bei einem gotischen Dome, sich in höchste Ordnung und Harmonie auflösen."

36 Der dritte Satz der Fünften Symphonie wurde nach der für die meisten Aufnahmen relevanten Ausgabe von Erwin Ratz in der Kritischen Gesamtausgabe (Leipzig: C. F. Peters 1964, EP 3087a) ausgewertet; ein Abgleich mit allen Abweichungen zur Kritischen Neuausgabe durch Reinhold Kubik (Leipzig: C. F. Peters 2002, EP 10800) ergab die folgenden Aspekte: Einerseits sind die meisten Differenzen durch die Notation von Stimmen entweder jeweils in einem einzelnen System oder in einem zusammengefassten Block erzeugt und damit vernachlässigbar; andererseits gibt es einzelne Stellen, wo die Fassungen einen dynamischen Simultankontrast zusätzlich erzeugen oder zurücknehmen (z. B. T. 53, Celli und Bässe: *f* bei Ratz 1964, *p* bei Kubik 2002). Für den zweiten Satz der Ersten Symphonie diente (wie für den dritten Satz) die „Verbesserte Ausgabe" von Sander Wilkens (korrigierte Neuauflage 1995, Studienpartitur 2009) als Vorlage (vgl. Anmerkung 15).

Weiterhin lässt sich prüfen, wie oft ein Simultankontrast von leisen und lauten Vortragsbezeichnungen vorliegt: Dieser Wert beträgt im zweiten Satz der Ersten ziemlich exakt 20 % der Takte, im dritten Satz der Fünften ist der Wert auf 31 % angestiegen. Als Gegenwert kann dies verglichen werden mit der Anzahl der Takte, in denen die dynamische Gestaltung aus dem vorherigen Takt direkt übernommen wird (bzw. keine neuen Vorschriften auftreten): Dieser Wert liegt bei 37 % im zweiten Satz der Ersten (133 von 358 Takten), während sich der Wert deutlich reduziert auf 17 % im dritten Satz der Fünften (141 von 819 Takten). Eine Taktgruppenordnung, bei der im ersten Takt die dynamische Stärke für die einzelnen Stimmen vorgegeben, aber danach für die folgende Zwei-, Vier- oder Achttaktgruppe nicht weiter modifiziert wird, ist als übliche Form der Vortragsbezeichnung im zweiten Satz der Ersten Symphonie noch erkennbar, im dritten Satz der Fünften erheblich geschwächt.[37]

In einem Folgeschritt können solche Werte auch für einzelne Formteile weiter differenziert werden: Im eröffnenden Scherzo-Teil (T. 1–135) mit seiner linearen Stimmführung erhöht sich im dritten Satz der Fünften der Anteil der Takte mit Simultankontrast auf 42 % (57 Takte), hingegen zeigt das erste, in sich geschlossene Trio (T. 136–173) einen deutlich reduzierten Wert von 13 % (5 Takte). Gegen Ende des zweiten Trios wird der Simultankontrast auffallend häufig genutzt: Die Rückleitung zum Scherzo, die man formanalytisch erst mit Takt 429 ansetzen würde, wird gestisch in den in Takt 389 einsetzenden Teil des zweiten Trios vorgezogen (besonders durch das *ff* der Bassklarinette in Takt 397).

Als weiteres Ergebnis kann auf die Verteilung verwiesen werden, in der die einzelnen dynamischen Stärkegrade verwendet werden. Im zweiten Satz der Ersten ergibt sich hierbei das folgende Muster: Vorschriften stärker als *ff* treten in 3 %, *ff* in 28 %, *f* in 22 %, *mf* oder *mp* in 8 %, *p* in 19 %, *pp* in 13 % und Vorschriften reduzierter als *pp* in 4 % der Takte auf. Im dritten Satz der Fünften zeigt sich das folgende Muster: Vorschriften größer als *ff* treten in 5 % der Takte auf, *ff* in 25 %, *f* in 37 %, *mf* oder *mp* in 6 %, *p* in 27 % und *pp* in 13 %, Vorschriften reduzierter als *pp* in 3 % der Takte. Man erkennt tatsächlich eine zentrifugale Grundlogik in Mahlers Notation der Dynamik: Die mittleren Bereiche *mf* und *mp* werden unterdurchschnittlich oft verwendet (auch im direkten Abgleich zu anderen Komponisten wie Brahms[38]), wohingegen extreme Stärkegrade gezielt eingesetzt werden. Diese grundieren im zweiten Satz der Ersten längere thematische Blöcke, im dritten Satz der Fünften eher nur einzelne herausgehobene Stellen und Gesten.[39]

Diese quantitative Auswertung besitzt ihren Zweck nicht zuletzt darin, dass auf ihrer Basis eine qualitative Typologisierung des dynamischen Simultankontrasts möglich wird. Diese muss jedoch an anderer Stelle in ausführlicher Form erfolgen. Eine weitere Möglichkeit der Kategorisierung ist zudem die mögliche performative Funktion, die Mahler als „Tiefenpsychologie allen Aufführungsgehabens“[40] durch die Quantität der dynamischen

37 Vgl. zu diesem Prinzip auch Miriam Sheer, „Patterns of Dynamic Organization in Beethoven's *Eroica* Symphony“, *The Journal of Musicology* 10 (1992), H. 4, 483–504: 501.

38 Vgl. Fellinger, *Über die Dynamik*, 24.

39 Zumindest eine gewisse Berechtigung hätte es also, hierauf das bekannte Zitat bei Bauer-Lechner zu beziehen (das ins zeitliche Umfeld der Arbeit an der Fünften Symphonie fällt): „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, die crescendi und diminuendi und accelerandi zu heftig, das largo zu langsam, das presto zu schnell.“ (NBL-2, 195.)

40 Hans Swarowsky, *Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*, hg. von Manfred Huss, Wien: Universal Edition 1979, 100.

Vortragsbezeichnungen erzielen möchte. Eine Vorschrift kann auch von der Intention motiviert sein, einen Idealzustand anzuzeigen, wenn sie in dieser Form kaum noch ausführbar ist: „Derartige dynamische Vorschriften sind […] oft als eine Charakterisierung der herrschenden Stimmung, gleichsam als ‚innere' Dynamik zu verstehen, weniger als konkrete Spielanweisung."[41] Dies gilt für die Extreme wie vier- oder fünffaches *piano* oder *forte*: Die Vorschrift signalisiert weniger einen konkreten Stärkegrad, sondern eine Rücksichtslosigkeit in ihrer Ausführung. Es gilt bei Mahler aber gerade auch für die umgekehrt wirksamen „Vorsichtsvorschriften"[42] (wie „nicht eilen" im Bereich des Tempos), die im Bereich der Dynamik ebenfalls weit verbreitet sind (z. B. sind im zweiten Satz der Ersten Symphonie Trompete und Pauke oft einen dynamischen Stärkegrad geringer notiert als die Klangumgebung). Das Grundprinzip aller dieser Maßnahmen ließe sich vielleicht als „didaktische Dynamik" umreißen: Es ist nicht nur das gewünschte Ergebnis einer Aufführung, sondern auch der präferierte Weg zur Erzielung dieses Ergebnisses in die Vortragsbezeichnungen eingespeist. Dies ist folglich auch eine „dirigentische Dynamik", bei der mögliche Versäumnisse mitbedacht und im Idealfall korrigiert werden, bevor sie erfolgen. Damit aber erscheint eine – quantitative oder qualitative – Beschreibung derartiger Vorschriften ohne Einbezug ihrer performativen Umsetzung unvollständig.

3. Messungen der Dynamik

3.1 Diskologische Aspekte

Musikalische Dynamik gibt es in einem gewissen Sinn gar nicht: Es wäre mindestens zu trennen zwischen der physikalischen Pegelamplitude (einem messbaren Schallereignis), der psychologischen Lautheit (einer mit anderen Methoden messbaren Sinneswahrnehmung) und der partiturgebundenen Lautstärkeangabe (einem System notierter Zeichen).[43]

Softwaregestützte Lautstärkemessungen beinhalten eine Reihe von Problemen, die sich insbesondere bei Tempomessungen nicht oder nur in reduzierter Form ergeben.[44] Vor allem sind die ermittelten ‚absoluten' Pegelangaben nicht belastbar, da Transfereffekte sowie tontechnische Einflussfaktoren das Ergebnis stark mitbeeinflussen. Eine Messung der Dynamik ist eigentlich nur im relativen Vergleich mehrerer Ereignismomente innerhalb desselben Tonträger-Transfers sinnvoll (diese Ergebnisse können jedoch für verschiedene Tonträger, allerdings auch dann weiterhin nur mit gebotener Vorsicht, verglichen werden).

Ein dynamischer Simultankontrast ist ‚vertikal' besonders schwer messbar: Die Pegelmessung erfolgt global und kann nicht zwischen einzelnen ‚leisen' und ‚lauten' Stimmen im Gesamtklang differenzieren (bzw. setzt dies mindestens weitere Analysen z. B. von Spektrogrammen voraus). Andererseits erscheint der Simultankontrast in seinem ‚horizontalen'

41 Ebd., 117 (bezogen auf Anton Bruckner).

42 Ebd., 141.

43 Vgl. z. B. Richard Parncutt und Werner Goebl, „Piano", in: *Oxford Handbook of Music Performance*, Bd. 2, hg. von Gary E. McPherson, New York: Oxford University Press 2021, 355–377: 359.

44 Vgl. weiterführend Frithjof Vollmer und Julian Caskel, „Probleme und Potentiale von Lautstärkemessungen", in: *Softwaregestützte Interpretationsforschung. Grundsätze, Desiderate und Grenzen*, hg. von Julian Caskel, Frithjof Vollmer und Thomas Wozonig, Würzburg: Königshausen & Neumann 2023, 437–456.

Ablauf besonders einfach messbar: Eine abrupte ‚laute' Passage kann im Abgleich mit einer zuvor und / oder danach gegebenen ‚leisen' Grundlautstärke in ihrem relativen Stärkegrad identifiziert werden. Auch bei diesem Messvorgang verbleibt allerdings eine Schwierigkeit: Tempomessungen sind sozusagen ein Gegenstand der Historischen Musikwissenschaft (die Messungen verweisen auf konkret fassbare Entscheidungen von Dirigent:innen oder Pianist:innen in einer bestimmten Ära der Aufnahmegeschichte); für Messungen der Dynamik sind hingegen Wissensperspektiven der Musikalischen Akustik oder auch der Sound Studies zwingend einzubeziehen (gemessen werden zugleich die technischen Aufnahmebedingungen wie Nebengeräusche, Halligkeit oder die vom Tonmeister intendierte Klangstaffelung). Alle folgenden Aussagen werden folglich zunächst einmal nicht über Entscheidungen von Dirigent:innen, sondern über Erscheinungen auf Tonträgern (bzw. auf deren digitalen Transfers) getroffen.

Ein Interpretationsvergleich im Bereich der ‚Lautstärkengestaltung' besitzt also notwendige Limitationen, die sowohl beim Untersuchungsdesign wie bei der Ergebnisauswertung stets zu beachten sind. Konkret wurde daher in der folgenden Weise vorgegangen:

— Schritt 1: Innerhalb des zweiten Satzes der Ersten Symphonie – der in seiner Faktur ‚einfacher' zu analysieren zu sein scheint als der dritte Satz der Fünften – wurden zehn Stellen mit einem dynamischen Simultankontrast bestimmt, deren Umsetzung auf Tonträgern überprüft werden sollte.[45]
— Schritt 2: Die zehn Stellen wurden durch den Autor (J.C.) im Sinne einer qualitativen Analyse mithilfe „expert ear"[46] beurteilt; dabei wurden in einer nochmals vereinfachten Ordinalskala lediglich die fünf Grundstufen *pp–p–mf/mp–f–ff* auf einer Skala von 1 („leise") bis 5 („laut") herangezogen. Als Sample dienten 26 Aufnahmen der Ersten Symphonie von 1939 bis 2012, wobei die Auswahl des Analysekorpus aus dem Forschungsprojekt „Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies" (MMD) übernommen wurde.[47]
— Schritt 3: Um die Belastbarkeit der Ergebnisse zu prüfen, wurde die Entscheidung getroffen, eine zweite Höranalyse als Triangulation zu ergänzen, wobei keine detaillierten Vorgaben für das Setting gemacht wurden und die Expertise des zweiten Hörers (J.N.) anders ausgerichtet sein sollte.[48]

---

45 Diese zehn Stellen beziehen teils auch verwandte Phänomene ein, es wurden Codierungen erstellt für: T. 42–43 [Bass: *ff–p*]; T. 64–67 [Holzbläser: *ff–p*]; T. 82–87 [Posaune: *mf* gegen *ff*]; T. 125–127 [Fagott: *ff* gegen *pp*]; T. 171–174 [Horn *mf–p–pp*]; T. 187–188 [Klarinette: *f* gegen *pp*]; T. 197–198 [Holzbläser: *f* gegen *pp*]; T. 219–220 [Viola: *f* gegen *p*]; T. 237–239 [Flöten: *ff* gegen *p*]; T. 246 [Flöten: *p–f*].

46 Vgl. zur Methodendiskussion Kilian Sprau, *Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten. Studien zu Funktion und Verwendung eines Vortragsstilmittels im spätromantischen Liedgesang*, Augsburg: Opus Augsburg 2023, 81–83, https://doi.org/10.5446/s_1439. Konkret wurden die mp3-Dateien am eigenen Laptop über Kopfhörer teils auch mehrfach angehört.

47 Vgl. „Mahler_I_discography.xlsx", Tabelle „I_discography", in: Christian Utz, Thomas Wozonig, Philipp Gaspari, „Mahler_I_dataset_MMD: research data on Gustav Mahler's Symphony No. 1, compiled during the research project Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies (2021–2026)", veröffentlicht 1.4.2026, https://doi.org/10.5281/zenodo.18889086. Die drei Aufnahmen aus dem Analysekorpus, die die fünfsätzige *Titan*-Fassung der Symphonie einspielen, wurden aufgrund der abweichenden Notentextgrundlage nicht berücksichtigt (Morris 1970, Wakasugi 1989, Hengelbrock 2014). Zum MMD-Projekt siehe https://institut1.kug.ac.at/mahler (30.6.2026).

48 Der zweite „Expertenhörer", Jonas Neidert, im Jahr 2024 Bachelor-Student der Musikwissenschaft und Musiktheorie an der Folkwang Universität der Künste (Essen), besitzt geringere Hörerfahrungen mit quantitativen



NOTENBEISPIEL 2: Mahler, Symphonie Nr. 1, ii, T. 119–127: Simultankontrast von Fagott und Streichern (T. 125–127).

— Schritt 4: Es wurde nur für eine der zehn Stellen ergänzend eine softwaregestützte Messung mithilfe zweier verschiedener Plugins vorgenommen; auch die Ergebnisse dieser Messungen sollten also durch Triangulation überprüft werden (Plugin I: „BBC: Intensity"; Plugin II: „Mazurka: Smoothed Power").[49]

Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich einzig auf die Ergebnisse zu dieser einzelnen Stelle (**NBSP. 2**): Dabei handelt es sich um einen Solo-Einwurf des Fagotts in den Takten 125 bis 127 im *ff* innerhalb der Wiederkehr des Hauptthemas in der Grundtonart, die ab Takt 116

Vergleichen von Aufnahmen, aber ausgeprägtere Kenntnisse in kompositionspraktischen Zugängen, da er Werke von Mahler als Orchestermitglied musiziert und frühe Lieder von Mahler im Rahmen seiner Ausbildung neu orchestriert hat. Es wurde eher eine private Hörsituation simuliert (um die Belastbarkeit eines Vergleichs auch dann zu prüfen, wenn z.B. nicht exakt von denselben Audio-Settings bei der Wahl von Wiedergabegerät, Kopfhörern auszugehen ist).

49 Siehe zu Details ergänzend Vollmer und Caskel, „Probleme und Potentiale von Lautstärkemessungen", 450–451.

Codierung 1 (J.C.)		Codierung 2 (J.N.)		Plugin I („BBC“)		Plugin II („Mazurka“)	
5	Jansons 2007	5	Kubelík 1967	2,56	Norrington 2004	1,134	Rattle 1991
4	Solti 1983	5	Tennstedt 1977	2,24	Nott 2006	1,133	Zinman 2006
4	Rattle 1991	5	Solti 1983	2,05	Zinman 2006	1,121	Norrington 2004
4	Norrington 2004	5	Maazel 1985	1,95	Rattle 1991	1,120	Nott 2006
4	Nott 2006	5	Sinopoli 1989	1,90	Tennstedt 1977	1,105	Kubelík 1967
3	Kubelík 1967	5	Rattle 1991	1,90	Jansons 2007	1,077	Tennstedt 1977
3	Tennstedt 1977	5	Boulez 1998	1,82	Boulez 1998	1,073	Inbal 2012
3	Maazel 1985	5	Norrington 2004	1,77	Kubelík 1967	1,070	Maazel 1985
3	Sinopoli 1989	5	Nott 2006	1,72	Abbado 1989	1,069	Walter 1961
3	Abbado 1989	5	Jansons 2007	1,71	Maazel 1985	1,065	Bernstein 1966
3	Boulez 1998	4	Horenstein 1953	1,62	Sinopoli 1989	1,065	Ozawa 1987
3	Zinman 2006	4	Walter 1961	1,61	Mehta 1974	1,063	Jansons 2007
2	Horenstein 1953	4	Haitink 1962	1,57	Solti 1983	1,061	Gielen 2002
2	Scherchen 1954	4	Mehta 1974	1,57	Ozawa 1987	1,060	Boulez 1998
2	Barbirolli 1957	4	Ozawa 1987	1,56	Inbal 2012	1,058	Barbirolli 1957
2	Walter 1961	4	Abbado 1989	1,55	Walter 1961	1,058	Abbado 1989
2	Ormandy 1969	4	Zinman 2006	1,46	Gielen 2002	1,052	Horenstein 1953
2	Mehta 1974	4	Inbal 2012	1,41	Bernstein 1966	1,049	Solti 1983
2	Ozawa 1987	3	Mitropoulos 1940	1,41	Mitropoulos 1940	1,045	Mehta 1974
2	Gielen 2002	3	Scherchen 1954	1,38	Horenstein 1953	1,028	Mitropoulos 1940
2	Inbal 2012	3	Barbirolli 1957	1,38	Barbirolli 1957	1,028	Ormandy 1969
1	Walter 1939	3	Bernstein 1966	1,29	Ormandy 1969	1,023	Scherchen 1954
1	Mitropoulos 1940	3	Gielen 2002	1,17	Scherchen 1954	1,020	Kondraschin 1969
1	Haitink 1962	2	Kondraschin 1969	1,14	Kondraschin 1969	1,004	Sinopoli 1989
1	Bernstein 1966	2	Ormandy 1969	1,04	Haitink 1962	0,968	Haitink 1962
1	Kondraschin 1969	1	Walter 1939	0,83	Walter 1939	0,916	Walter 1939

TABELLE 1: Mahler, Symphonie Nr. 1, ii, T. 125–127, Lautstärkemessungen. Das Kürzel „Dirigent-Jahreszahl“ verweist auf die entsprechende Tonaufnahme. Die Anordnung in allen Spalten erfolgt jeweils vom stärksten zum schwächsten Simultankontrast für das Fagott-Solo. Die Codierungen geben subjektive Einschätzungen auf einer Skala von „1“ (schwach) bis „5“ (stark) wieder, die Plugins den prozentualen Differenzwert der Passagen mit dem Fagott-Solo in Relation zu den Taktgruppen davor und danach.

im Bereich von *pp* oder sogar *ppp* gehalten ist. Die Ergebnisse der vier verschiedenen Messmethoden (zwei subjektive Codierungen der dynamischen Abstufung, zwei Plugins in Sonic Visualiser) für diese Stelle sind in **TABELLE 1** dokumentiert: Man erkennt unschwer Gemeinsamkeiten, aber auch auffällige Abweichungen der einzelnen Ergebnisreihen.

Die erste Auswertung (J.C.) durch Höranalyse liegt generell ein bis zwei Punkte unter der zweiten Auswertung (J.N.). Durch den ersten Hörer (J.C.) wird häufig der niedrigste, aber nur einmal der höchste Stärkegrad in der Codierung der dynamischen Abstufungen vergeben, durch den zweiten Hörer (J.N.) häufig der höchste und nur einmal der niedrigste Stärkegrad. Dies mag damit zusammenhängen, dass die ersten Entscheidungen die Skala bereits in eine bestimmte Richtung ausreizen (bzw. dass die Begrenzung auf fünf verschiedene Stärkegrade eine Clusterbildung mehrerer Aufnahmen unter Vernachlässigung kleinerer verbleibender Differenzen an irgendeiner Stelle der Skala verlangt). Der Effekt, wo genau eine solche Zentrierung des eigenen Höreindrucks im Abgleich der Aufnahmen erfolgt, könnte jedoch auch damit zu-

sammenhängen, ob eine ‚kritische' Grundhaltung gegenüber den Tonträgern oder eine ‚affirmative' Grundeinstellung vorliegt. Und drittens ist denkbar, dass die verschobenen Wertreihen auf tatsächliche Differenzen in der Art des Hörvorgangs verweisen: Durch den ersten Hörer (J.C.) wurde vor allem die relative Stärkeverschiebung gegenüber dem vorherigen Klangpegel als Maßstab herangezogen, durch den zweiten Hörer (J.N.) eher der absolute Stärkegrad des Fagotts etwa im Blick auf Geräuschanteile sowie einen ‚angestrengt' wirkenden Tonansatz.

Die beiden softwaregestützten Messvorgänge differieren bereits methodisch darin, dass beim ersten Plugin („BBC") der Durchschnittspegel für vollständige Taktgruppen flächig gemessen wird (sodass drei Messbereiche vorliegen: Takte 118 bis 124 vor dem Fagott-Solo; Takte 125 bis 127 mit dem Solo; Takte 128 bis 132 nach dem Fagott-Solo); beim zweiten Plugin („Mazurka") werden die Pegelspitzen der jeweiligen Taktschwerpunkte punktuell bestimmt (sodass zehn Messpunkte vorliegen: fünf vor dem Solo in den Takten 120 bis 124, drei für das Solo in den Takten 125 bis 127 und wiederum fünf nach dem Solo in den Takten 128 bis 132). Die in **TABELLE 1** gelisteten Wertreihen basieren dann auf einer einfachen prozentualen Berechnung, die anzeigt, um wieviel stärker die Werte für das Fagott-Solo gegenüber den beiden rahmenden ‚leisen' Klangzonen ausfallen. Beide Messverfahren belegen, dass die Differenz des gemessenen Schallpegels weitaus stärker ist für die Phase nach dem Solo des Fagotts, als Kontrast zu dem ausgedünnten Streichersatz, während diese Differenz deutlich geringer für die Phase vor dem Solo ausfällt. Hier erzeugen die Einsätze der Streicher und der Holzbläser in Takt 118 bzw. Takt 120 bereits ein Potenzial für ein spürbar gestiegenes Stärkemaß. Differenzen in den Ergebnisreihen der beiden Plugins ergeben sich also daraus, dass mit dem ersten Plugin („BBC") gemessen wird, wie stark das Solo insgesamt als durchgängiges *ff* über drei Takte die rahmende Klangdramaturgie in dieser Passage durchbricht, während das zweite Plugin („Mazurka") in größerem Maße davon beeinflusst wird, ob die Lautstärke-Spitzen in den jeweiligen Einsätzen bzw. die zentralen Töne in dem Fagott-Solo stärker ausfallen als die Lautstärke-Spitzen der vorherigen Einsätze. So zeigt sich bei den Messungen mit dem zweiten Plugin, dass der erste Einsatz des Fagotts in Takt 125 im Durchschnitt aller Aufnahmen einen höheren Pegelwert aufweist als der vorhergehende und die dem Solo nachfolgenden Takte; zugleich ist dieser Wert minimal niedriger als der Wert für Takt 123.[50]

Die Korrelationen der beiden Höranalysen (J.C.; J.N.) sind höher zu der ‚flächigen' Messmethode des ersten Plugins („BBC") als zu der eher ‚punktuellen' Messmethode des zweiten Plugins („Mazurka"). Insbesondere diejenigen Aufnahmen, die in dem ersten Plugin („BBC") den geringsten Pegelzuwachs für das Fagott-Solo ermitteln, entsprechen relativ genau den Aufnahmen, die auch vom ersten Hörer (J.C.) auf diese ‚hintersten' Plätze gestellt wurden. Die Messreihen zeigen also einzelne Parallelen, denen eine relativ hohe Robustheit zugesprochen werden könnte, aber zugleich auch Differenzen, die erkennbar unbefriedigend verbleiben.

3.2 Philologische Aspekte

Der früheste erhaltene Mitschnitt (Bruno Walter 1939; NBC Symphony Orchestra)[51] und die früheste Studioaufnahme (Dimitri Mitropoulos 1940; Minneapolis Symphony Orchestra)

50 Die einzelnen Durchschnittswerte (jeweils für alle 26 Aufnahmen in diesem Takt bei Messung mit dem zweiten Plugin „Mazurka") lauten: 61,0 [T. 120]; 62,1 [T. 121]; 60,7 [T. 122]; 63,8 [T. 123]; 58,5 [T. 124]; 63,3 [T. 125]; 61,1 [T. 126]; 61,9 [T. 127]; 57,1 [T. 128]; 57,5 [T. 129]; 56,4 [T. 130]; 56,6 [T. 131]; 60,2 [T. 132].

51 Die Aufnahmen werden mithilfe der Kürzel identifiziert, die im Projekt MMD für die Daten vorgegeben wurden

der Ersten Symphonie dokumentieren verschiedene Limitationen von Lautstärkemessungen: Die Aufnahme mit Bruno Walter wird einhellig von beiden ‚Expertenhörern' und von beiden Plugin-Messungen mit der niedrigsten Bewertung versehen. Das Fagott-Solo ist nahezu unhörbar, was jedoch primär dem sehr hohen Geräuschanteil der Aufnahme geschuldet ist. Dennoch bleibt erkennbar, dass das Fagott-Solo gespielt wird und dabei nicht annähernd von einem *ff* ausgegangen werden kann.[52]

In der Aufnahme mit Mitropoulos stellt sich, bei besserer Klangqualität, die Sachlage komplizierter dar: Während der erste Hörer (J.C.) weiterhin von einer sehr niedrigen, im Bereich von *pp* zu verortenden Stärke des Solos ausgeht, ordnen die anderen drei Bewertungen diese Aufnahme eher im ‚unteren Mittelfeld' ein; andere Aufnahmen, wie diejenige mit Hermann Scherchen aus dem Jahr 1954 (mit dem Royal Philharmonic Orchestra), Bernard Haitink aus dem Jahr 1962 (Concertgebouw Orchestra) und Kirill Kondraschin aus dem Jahr 1969 (Moscow Philharmonic Orchestra), werden dagegen vom ersten Hörer (J.C.) und beiden Plugins einer stark reduzierten Klangstärke zugeordnet, während die Daten für den zweiten Hörer (J.N.) zwischen 2 (*p*) und 4 (*f*) variieren. Es bleibt also zu akzeptieren, dass eine einzelne Messreihe als Prozedur zur Ermittlung von belastbaren Ergebnissen unzureichend scheint. Hierzu kann auch noch auf die Aufnahme mit Leonard Bernstein und der New York Philharmonic aus dem Jahr 1966 verwiesen werden: Beide Hörer (J.C.; J.N.) sowie das erste Plugin („BBC") ordnen die Aufnahme – wenn auch mit teils abweichenden Stärkegrad-Zuordnungen – sehr nahe bei der Aufnahme mit Mitropoulos ein. Das zweite Plugin („Mazurka") ermittelt hingegen einen etwas höheren Wert.

Für diese beiden Dirigenten sind digitalisierte Dirigierpartituren in online einsehbarer Form im Archiv der New York Philharmonic[53] vorhanden. Das vorgezeichnete *ff* für das Fagott-Solo in diesen Partituren wurde von beiden Dirigenten explizit durch Annotationen hervorgehoben. Dabei gibt es Indizien, die dafür sprechen, dass die Eintragungen im Zusammenhang mit tatsächlichen Aufführungen (bzw. deren Vorbereitung) erfolgt sein könnten: Die Annotationen erzeugen eine Verdoppelung und Hervorhebung der vorhandenen Vortragsbezeichnung (das *ff* wird umkringelt oder in größeren Buchstaben handschriftlich notiert), und diese Annotationen sind um wenige Takte nach vorne versetzt, um den entsprechenden Einsatz antizipativ geben zu können. Es bleibt festzuhalten, dass diese Quellen für sich betrachtet eine abweichende Hypothese suggerieren („Die beiden Dirigenten haben das *fortissimo* beachtet"), während die Tonträger das Gegenteil nahelegen („Die beiden Dirigenten haben die Stelle nicht in der durch das *fortissimo* angezeigten maximal möglichen Klangstärke ausführen lassen").

Die Frage nach der ‚korrekten' Ausführung des Fagott-Solos wird durch einen Abgleich der erhaltenen Werkfassungen weiter verkompliziert. Als älteste Quelle gilt eine unvollständige Abschrift aus dem Kontext der Uraufführung der fünfsätzigen Erstfassung in Budapest

(vgl. Anmerkung 47). Damit wird nicht unterstellt, dass der Dirigent ‚ursächlich' für die auf den Aufnahmen gemessenen Effekte wäre.

52 Wollschläger, „Schlamperei der Tradition", 44, wirft Bruno Walter vor, dieser habe „Mahlers Kontrast-Dynamik vielfach abgeändert, wie seine Arbeitspartituren beweisen, zugunsten einer mehr flächigen, ‚klassischen' Farbabmischung."

53 Vgl. https://archives.nyphil.org/asset-management/2TTUGPWSHZ_V [Bernstein], https://archives.nyphil.org/asset-management/2TTUGPW1ZCKR [Mitropoulos] (30.6.2026).

im Jahr 1889. Hier ist für das Fagott-Solo ein *mf* als Stärkegrad vorgegeben. In der Version, die unter dem Titel *Titan* im Jahr 1893 in Hamburg aufgeführt wurde, ist hingegen ein *p* für das Fagott-Solo verzeichnet (und weitere Details der Zuordnung von dynamischen Vorschriften zu einzelnen Instrumentalstimmen sind abweichend umgesetzt). Erst mit den nachfolgenden Revisionen wird für diese Stelle das *ff* als Vorschrift eingesetzt. Allerdings besteht das Problem, dass in deutlich späterer Zeit noch Nachdrucke der Erstausgabe (1898) kursieren, in denen weiterhin *mf* verzeichnet ist. Auch in der Partitur, die Mahler für Aufführungen im Jahr 1910 in New York eingerichtet hat, sind zwar an einigen zentralen Stellen des zweiten Satzes genau jene Änderungen eingetragen, die auch die revidierte Fassung vom Erstdruck abgrenzen (in den Takten 2 bis 7 werden Sechzehntel-Pausen zur Verdeutlichung der Artikulation in den Violinen ergänzt[54], in den Takten 326 bis 328 wird die Paukenstimme gestrichen[55]); eine Korrektur der Dynamik für das Fagott-Solo aber ist nicht verzeichnet. Es wäre zumindest denkbar, dass Bernstein und Mitropoulos auch diese Partitur kannten, sodass eine Ausführung im *mf* nicht von vornherein ‚falsch' ist.

Auf einer ästhetischen Ebene ergibt sich dann aber die Frage, mit welcher Intention durch Mahler der ursprüngliche mittlere dynamische Stärkegrad dieses Solos nach beiden Richtungen geschärft wurde. Der Vorgang kann fraglos eine veränderte Intention anzeigen, die dann mit entsprechend veränderten Vortragsbezeichnungen umgesetzt werden muss. Aber es ist ebenso wenig ausgeschlossen, dass eine unveränderte Intention bei Mahler unterstellt werden könnte, die lediglich mit veränderten Mitteln verwirklicht werden soll: Das *ff* würde in diesem Fall als Absicherung dienen, um in der hohen, nicht durchdringenden Lage des Fagotts zumindest jenes *mf* zu garantieren, das ursprünglich intendiert war; oder aber das *p* würde als Absicherung dienen, um das *mf* nicht zu stark werden zu lassen, das sich durch ein exponiertes Solo ‚automatisch' ergeben könnte.[56]

Schwerer scheint es jedoch, beide Änderungsrichtungen zugleich als Teil derselben Intention zu erfassen: Der erst in den Revisionen erzeugte dynamische Simultankontrast verweist somit erneut auf ein personalstilistisch belastbares Indiz, und die Herstellung eines solchen Kontrasts wäre ein weiterer denkbarer Aspekt, der als Teil der Intention für die Wahl dieser Lösung mitbedacht werden müsste.

Zu erklären wäre jedoch auch, warum das *ff* des Fagotts – nochmals verallgemeinert – in fast allen frühen Aufnahmen nicht vollständig umgesetzt wird, sondern eine Angleichung des Fagotts an die klangliche Umgebung erfolgt. Eine annähernd konsequente Umsetzung des *ff* lässt sich erst ab ca. 1970 (oder noch später) als Lösungsoption nachweisen; dies gilt in der Tendenz im Übrigen auch für weitere Stellen mit einem dynamischen Simultankontrast.

54 Vgl. zu diesem Detail auch Reinhold Kubik, „‚Schlimme Erfahrungen'. Revision als Reaktion auf Veränderungen der Aufführungspraxis", in: *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers*, hg. von Reinhold Kubik, Wien: Böhlau 2007, 297–314: 310.

55 In einigen Aufnahmen (z. B. Scherchen und Kondraschin) ist diese Paukenstimme ab Takt 326 noch zu hören, die man ohne Kenntnis der abweichenden Partiturfassung als eigenmächtige Retusche einordnen müsste; so jedoch liegt ein Hinweis darauf vor, dass Elemente der älteren Fassung selektiv in der Aufführungsgeschichte erhalten geblieben sind (und dies könnte auch für die Dynamik des Fagott-Solos unterstellt werden).

56 Das kontinuierliche Revisionsbedürfnis betrifft bei Mahler zwei Dinge: einmal die Vortragsbezeichnungen und Instrumentation, zum anderen die programmatischen „Wegweiser" für die Rezeption. Auch dies verweist darauf, dass beide Aspekte ins Zentrum von Mahlers Produktionsästhetik gehören. Vgl. hierzu auch Sander Wilkens, *Editionspraxis und allgemeine Korrekturensystematik zu den Werken Gustav Mahlers. Kritischer Bericht und Revisionsbericht zum Autograph der Ersten Symphonie*, München: Katzbichler 1996, 16.

Für diesen Gegensatz der älteren und aktuelleren Aufnahmen sollen zumindest vier Hypothesen zur Diskussion gestellt werden:

1. Die Rauschfreiheit der CD begünstigt eine quasi-räumliche Abbildung von Kontrasten der Dynamik;[57]
2. Erfahrungen mit der strukturbildenden Funktion der Dynamik in der Neuen Musik nach 1950 fließen zunehmend in die Interpretationen mit ein (wobei Dirigenten wie Michael Gielen oder Pierre Boulez jedoch keineswegs die dynamischen Simultankontraste besonders drastisch umsetzen);
3. die Konkurrenz einer historisch informierten Aufführungspraxis lenkt selbst bei Mahler das Interesse auf ‚rhetorische' Stilmittel der Detailartikulation anstelle großflächiger Modellierungen;
4. eine neue Generation von Interpret:innen wie Simon Rattle verbindet ein weitaus stärkeres persönliches Bekenntnis zu Mahler mit der Kenntnis früherer Aufnahmen (und damit auch von klanglichen Aspekten, die in diesen Aufnahmen nicht umgesetzt wurden).

Eine buchstabengetreue Erfüllung der zahllosen dynamischen Differenzierungen lässt sich – wie hier durch Hans Swarowsky – jedoch ebenfalls als interpretatorische Fehlleistung kritisieren:

> Aus allen Bezeichnungen Mahlers geht hervor, wie sehr er seine ‚Pappenheimer' kannte, deren Vortragsneigungen er wohl abzuschätzen wußte – nicht ahnend freilich, daß heute die andere Seite durch übertriebene Beachtung und Auslegung jener Vorschriften sein Werk vom gegensätzlichen Mißverständnis unterhöhlt.[58]

Zusammengefasst zeigen sich also mehrere Ergebnisse der vorgelegten quantitativen Messungen: Erstens werden bei Gustav Mahler nicht nur die Tempogestaltung, sondern weitere performativ umzusetzende Parameter wie insbesondere die Dynamik sehr exakt vorgezeichnet; folglich sollte eine Beschreibung der Aufführungsgeschichte der Symphonien von Mahler in einem stärkeren Maße als bei anderen Komponist:innen versuchen, trotz aller Limitationen auch diese Klangparameter mit verschiedenen Methoden mit zu erfassen. Zweitens zeigen selbst die relativ günstigen Bedingungen der gewählten Einzelstelle, dass entsprechende Messungen keine eindeutigen Ergebnisse liefern. Dies liegt drittens nicht nur an den Limitationen der empirischen Messmethoden, sondern auch an Herausforderungen in der Sache selbst (in den Vorgaben der Partituren und in der Neigung von Mahler zur Überarbeitung dieser Partituren). Es scheint damit aber viertens zumindest ein gewisses Potenzial darin zu bestehen, die Angleichung der ‚sekundären' Parameter an den Differenzierungsgrad

57 Ein extremes Beispiel für die „softness wars" der klassischen Musikindustrie, die den Bereich von *p* und *pp* herausstellen, bietet die Aufnahme mit Simon Rattle aus dem Jahr 1991: Diese ist so extrem leise eingepegelt, dass die gemessenen Werte für das Fagott-Solo (das sehr deutlich hervortritt) deutlich niedriger ausfallen als die niedrigsten Pegelwerte in allen anderen Aufnahmen (und an allen Messpunkten).

58 Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, 52. Diese Gefahr wird bereits durch Bekker, *Die Sinfonien Gustav Mahlers*, 246, benannt, ist also kein Merkmal tontechnischer Entwicklungen, sondern eher eine konstante Reaktion in jeder Generation der Mahler-Rezeption: „Ergebnis ist, daß Mahlers durchweg nur andeutend gemeinte Bezeichnungen, Tempovorschriften, Vortragsangaben, auch dynamische Vorschriften meist in zu strengem und absichtsvollem Wortsinne aufgefaßt und dadurch in der Ausführung häufig bis zu karikierender Wirkung vergröbert werden […]."

der ‚primären' Parameter bei Mahler durch methodisch ‚sekundierende' Verfahren zu erforschen – durch eine Zusammenführung von empirischen Messungen und ästhetisch-theoretischen Überlegungen.

Gustav Mahler's symphonies and songs contain an extremely large number of highly varied dynamic markings. The chapter begins by discussing the simultaneous contrast of soft and loud layers – either notated or realized in sound – using the example of the third movement of the First Symphony. This characteristic of Mahler's personal style points to a close connection between compositional intention and performative interpretation in the creative process. Two empirical-quantitative methods are used to explore dynamics in Mahler's music in greater detail: first, statistical analyses of the dynamic markings in the second movement of the First Symphony and the third movement of the Fifth Symphony (which demonstrate the composer's very specific forms of dynamic shaping); and second, a comparison of interpretations based on subjective ("expert ear") and software-assisted classifications of dynamic contrasts, using the example of a particularly striking passage from the second movement of the First Symphony. The realization of dynamic contrasts on recordings has become noticeably more precise since around 1970; this historical variability in comparison with the earlier tradition confirms that volume-based parameters should be incorporated into performance research wherever reasonably possible. However, limitations that affect the measurement of sound levels must be taken into account. A multi-faceted approach that incorporates additional sources (e.g., conductor's scores) is therefore proposed.

Schlagworte/Keywords: Dynamik, dynamics, history of recorded music, Instrumentation, Interpretationsforschung, performance studies, secondary parameters, sekundäre Parameter, Sonic Visualiser, timbre studies, Tonträgergeschichte

Julian Caskel studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Politikwissenschaft an den Universitäten Heidelberg und Köln. Promotion im Jahr 2008 mit einer Arbeit zu Scherzosätzen im 19. Jahrhundert, Habilitation im Jahr 2017. Vertretungsprofessuren an der HFMT Köln, der Goethe-Universität Frankfurt, der CAU Kiel und an der Folkwang Universität der Künste in Essen. Publikationen zur empirischen Interpretationsforschung (u. a. *Handbuch Dirigenten*, zusammen mit Hartmut Hein, Kassel: Bärenreiter), zur Musiktheorie und intermedialen Musikästhetik (u. a. *Die Theorie des Rhythmus*, Bielefeld: transcript) sowie zur neueren Musikgeschichte von Haydn bis zur Gegenwart. Forschung und Lehre im Bereich auch der Systematischen Musikwissenschaft, aktuell zum Thema „Musik und Klimawandel" und in Form der Publikation *Softwaregestützte Interpretationsforschung*.
https://d-nb.info/gnd/102371440X | julian.caskel@folkwang-uni.de

Caskel, Julian. 2026. „Kontrastverschärfung als Mittel des Kontrapunkts. Zur Differenzierung der dynamischen Vortragsbezeichnungen bei Gustav Mahler." In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 331–350. Wien: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_16

„Singen" in Wien – „nicht singen" in Bayreuth

Richard Wagners Theorie der Interpretation, Cosima Wagners Aufführungspraxis und ihre Bedeutung für Gustav Mahler[1]

Anna Stoll Knecht

Dieses Kapitel thematisiert „Mahlers Klang" durch Klänge, die Mahler gehört und mitgestaltet hat. Als Dirigent beschäftigte er sich fortwährend mit Fragen der Aufführungspraxis, insbesondere in seiner Arbeit mit Sänger:innen. Ich nähere mich Mahlers Praxis hier über eine Skizze von Richard Wagners Theorie der musikalischen Interpretation, zeige dann, wie Cosima Wagner um 1900 versuchte, diese Theorie in die Praxis umzusetzen, und schließe mit Mahlers Anknüpfung an Richard Wagners Theorie und Cosima Wagners Praxis.

1. Richard Wagner über musikalische Interpretation

Richard Wagners Schriften lassen sich grob in drei Perioden unterteilen: frühe Essays, die zwischen 1840 und 1843 in Paris und Dresden verfasst wurden, die Zürcher Schriften, die im weitesten Sinne Fragen der Ästhetik behandeln (wie „Das Kunstwerk der Zukunft", 1849, oder „Oper und Drama", 1851), und die nach seiner Begegnung mit Ludwig II. von Bayern im Jahr 1864 verfassten Texte, die von seiner Autobiografie, die er seiner Ehefrau Cosima diktierte, über politische Traktate bis zu Essays zu verschiedenen musikalischen Themen reichen.

1.1 Dirigieren

Während Wagner bereits in den frühen 1850er-Jahren begann, sich mit Fragen der Dirigierpraxis zu befassen, stammen seine wichtigsten Aufsätze zu diesem Thema alle aus der letzten Periode, besonders aus der Zeit um das hundertjährige Jubiläum von Beethovens Geburt im Jahr 1870. Neben seiner grundlegenden Abhandlung „Über das Dirigieren" (1869–1870) behandelt Wagner dieses Thema vor allem in drei weiteren Aufsätzen, die alle in den frühen 1870er-Jahren veröffentlicht wurden: „Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846" (1871), „Erinnerungen an Spontini" (1872) und „Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens" (1873). Nachdem er Beethovens Werke während

1 Eine frühere Version dieses Kapitels wurde auf Englisch veröffentlicht als Anna Stoll Knecht, „Richard and Cosima Wagner. Singing Around 1900", *Studia Musicologica* 65 (2024), H. 1, 49–60 (https://doi.org/10.1556/6.2024.00012), und auf Ungarisch als „Richard és Cosima Wagner. Az énekművészet 1900 táján", *Magyar Zene* 63 (2025), H. 2, 208–222. Das Thema wird in meiner Monografie *Mahler Interpreting Wagner* weiter ausgeführt, die 2027 fertig gestellt wird. Ich möchte den Herausgebern dieses Bandes sowie den anonymen Gutachter:innen für ihre hilfreichen Kommentare und Rückmeldungen danken.

seiner frühen musikalischen Ausbildung gehört, kopiert, arrangiert und dirigiert hatte, stellte Wagner die Figur Beethovens in den Mittelpunkt seiner Interpretationstheorie.[2]

Wenn man bedenkt, wie wenig Wagner im Vergleich zu anderen Dirigenten während seiner Karriere dirigiert hat, ist sein Einfluss auf die Dirigierpraxis im 19. und 20. Jahrhundert bemerkenswert. Wie Chris Walton zusammenfasst,

> conductors, commentators, and critics alike are unanimous in maintaining that Richard Wagner overall had a more significant impact on the history of conducting than any other musician of the 19th century. He successfully initiated a tradition of performance practice that spread across the Western world, and to which all manner of musicians pledged allegiance even long after his death, from Gustav Mahler to Richard Strauss to Wilhelm Furtwängler, and which echoes on in the work of conductors today such as Christian Thielemann.[3]

Wagners Essay „Über das Dirigieren" wurde erstmals Ende 1869 und Anfang 1870 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht[4], bevor er 1870 als Buch erschien.[5] Die erste Reaktion auf diese Abhandlung war zurückhaltend, aber die hier entwickelten Ideen zum Dirigieren wurden nach Wagners Tod im Jahr 1883 weit verbreitet. Felix Weingartner, Hermann Scherchen, Richard Strauss, Bruno Walter und Karl Böhm bezeugten alle die Bedeutung von Wagners „Über das Dirigieren" für ihre Ausbildung als Dirigenten.[6]

Während Hector Berlioz' Abhandlung *Le Chef d'orchestre – Théorie de son art* aus dem Jahr 1855 hauptsächlich praktische Ratschläge für Dirigenten enthält, kündigt Wagner im Voraus an, dass er „für [s]ein eigenes Urteil über die Sache [s]ich nicht auf die Dirigenten selbst, sondern auf die Musiker und Sänger berufen" wird, „weil diese allein das richtige Gefühl dafür haben, ob sie gut oder schlecht dirigiert werden".[7] Warum sollten Musiker:innen und Sänger:innen eine Abhandlung über das Dirigieren lesen, könnte man fragen. Nun, gerade weil es sich bei diesem Essay nicht um eine Dirigierlehre im eigentlichen Sinne handelt, sondern vielmehr um Wagners Sichtweise auf Aufführungspraxis und Interpretation, die auf dem Begriff der Vokalität aufbaut.

Wagner stellt seine Sicht auf das Dirigieren in den Kontext einer besonderen Erfahrung als Zuhörer von Beethovens Neunter Symphonie durch das Orchestre du Conservatoire unter François Habeneck im Jahr 1839 in Paris: „sogleich verstand ich, was hier das Geheimniß der glücklichen Lösung der Aufgabe ausmachte. Das Orchester hatte eben gelernt, in jedem Takte die Beethoven'sche *Melodie* zu erkennen, welche offenbar unseren braven Leipziger Musikern

2 Über Wagners frühe Erfahrungen mit Beethoven siehe Anna Stoll Knecht, „Wagner's Apprenticeship", in: *Wagner in Context*, hg. von David Trippett, Cambridge: Cambridge University Press 2024, 239–248.

3 Chris Walton, *Richard Wagner's Essays on Conducting. A New Translation with critical Commentary*, Rochester: University of Rochester Press 2021, 186.

4 Richard Wagner, „Über das Dirigieren", *Neue Zeitschrift für Musik* 65 (1869), H. 48 [26.11.], 405–408, H. 49 [3.12.], 417–419, H. 50 [10.12.], 425–427, H. 51 [17.12.], 437–439, H. 52 [24.12.], 445–447, 66 (1870), H. 1 [1.1.], 4–8, H. 2 [7.1.], 13–16, H. 3 [14.1.], 25–27, H. 4 [21.1.], 33–36.

5 Richard Wagner, *Über das Dirigieren*, Leipzig: Kahnt 1870.

6 Siehe Walton, *Richard Wagner's Essays on Conducting*, 145–146.

7 Richard Wagner, „Über das Dirigieren", in: Richard Wagner, *Über das Dirigieren (1869)*, hg. von Egon Voss, Tutzing: Schneider 2015, 1–83: 1. Im Folgenden wird ausschließlich aus dieser Ausgabe des Textes zitiert.

damals gänzlich entgangen war; und diese Melodie *sang* das Orchester. Dieß war das Geheimniß."[8] Laut Wagner hängt eine „richtige" Aufführung also davon ab, die „Melodie" des Stücks zu finden – und, wenig überraschend, ist dieses „Geheimniß" mit der Figur Beethovens verbunden. Ein paar Zeilen später umschreibt Wagner seine Gedanken wie folgt: Habeneck „bestimmte Jenen aber […] nicht eher zu weichen, als bis das neue Beethoven'sche *Melos* jedem der Musiker aufgegangen, und, da diese eben Musiker vom rechten Gefühle für den melodischen Vortrag waren, von jedem auch richtig wiedergegeben wurde."[9] Die genaue Bedeutung des Begriffs „Melos" in Wagners Theorie ist umstritten. Walton versteht ihn als Synonym für „Melodie" oder „melodischen Inhalt", das Wagner seiner Meinung nach verwende, „primarily because it seems more scholarly than ‚melody'."[10] Für Roger Allen vereinigt das Konzept des Melos „all musical and dramatic aspects of a work rather than just melody in its narrower sense and is crucial to understanding his theory of conducting."[11] Christopher Fifield definiert das Konzept als „a singing style shaping melodic phrases with rubato and shifting accents"[12], und für Thomas Grey bezeichnet der Begriff „the meaningful or eloquent development of musical ideas, distributed throughout the texture, over the course of a composition".[13] Diese letzte Definition betont die Beziehung zwischen Melos und Sprache, worauf auch David Trippett hinweist, wenn er Wagners Melos als „linguistic concept specific to the German tongue" versteht, das „instinctive speech rhythms" und „phrasal units determined by breath" beinhaltet.[14]

Der Begriff „Melos" bezieht sich also auf drei Hauptaspekte: Gesang, Drama und Sprache. Tatsächlich besteht Wagner darauf, dass das Orchester singen sollte, und er stellt eine enge Verbindung zwischen der Aufführungspraxis von Instrumenten und der Vokalität her. Ebenfalls mit Bezug auf Habeneck betont Wagner dessen Auffassung, „ein Instrument gut spielen, heißt für ihn [den französischen Musiker] auf demselben gut singen können."[15] Verschiedene Zeugnisse berichten davon, dass Wagner seinem Orchester während der Probe vorsang, um die Phrasierung der Musik zu erklären, wie es später auch bei Gustav Mahler der Fall sein sollte. Diese Berichte, so Walton, deuten darauf hin, dass diese Praxis nicht sehr verbreitet war, und sie steht sicherlich mit Wagners früher Ausbildung als Chorleiter und Dirigent in Opernhäusern in Zusammenhang.[16]

8 Wagner, „Über das Dirigieren", 12. Egon Voss (ebd.) vermutet, dass Wagner Beethovens Neunte erst am 8. März 1840 und nicht schon 1839 unter der Leitung von Habeneck gehört hat. Vgl. Walton, *Richard Wagner's Essays on Conducting*, 35.

9 Wagner, „Über das Dirigieren", 12–13.

10 Walton, *Richard Wagner's Essays on Conducting*, 232.

11 Roger Allen, „Performance, Conductors", in: *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, hg. von Nicholas Vazsonyi, Cambridge: Cambridge University Press 2019, 399–405: 400.

12 Christopher Fifield, „Conducting Wagner: The Search for Melos", in: *Wagner in Performance*, hg. von Barry Millington und Stewart Spencer, New Haven: Yale University Press 1992, 1–14: 1.

13 Thomas Grey, „Wagnerian Glossary" („melody"), in: *The Wagner Compendium*, hg. von Barry Millington, London: Thames and Hudson 1992, 235.

14 David Trippett, „Melos", in: *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, hg. von Nicholas Vazsonyi, Cambridge: Cambridge University Press 2019, 293–294. Trippett fasst zusammen: „melos forms the root of Wagner's theory of musical communication". Siehe auch David Trippett, *Wagner's Melodies. Aesthetics and Materialism in German Musical Identity*, Cambridge: Cambridge University Press 2013, 11.

15 Wagner, „Über das Dirigieren", 15.

16 Walton, *Richard Wagner's Essays on Conducting*, 230–231.

In Wagners Texten zur Interpretation von Beethovens Neunter Symphonie – „Bericht über die Aufführung der Neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden" (1871) und „Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens" (1873) – wird das Konzept von Melos mit den Begriffen „Deutlichkeit" und „Vortrag" verbunden, wobei drei zentrale Punkte in den Vordergrund treten:

— Das Ziel des Musikers ist es, die richtige Vortragsweise für das aufzuführende Werk zu finden.
— Das Ziel eines Vortrags ist es, die „Intention des Meisters" klar offenzulegen.[17]
— Die Intention des Meisters ist mit dem Konzept der Melodie eng verbunden.

Mit anderen Worten: Wagner postuliert, dass wir die musikalische Sprache nur verstehen können, wenn wir den melodischen Gehalt eines Werkes hören – ein Prinzip, mit dem er seine Retuschen in Beethovens Neunter Symphonie rechtfertigt.[18]

Die Wagner'sche Vortragsweise beruht auf einem Prozess der Offenbarung, der „Erhellung" des Melos. Sein Konzept impliziert eine Dichotomie zwischen „Melodie", „Deutlichkeit" und „Verständnis" einerseits und Vorstellungen von „Unthematischem", „Unklarheit" („Hindernis"), „Unsinn" oder „Chaos" andererseits. Diese Reihe von Gegensätzen ergibt sich aus der Assoziation von Musik mit verbaler Sprache: Man solle Musik als eine „artikulierte" und „verständliche" Sprache verstehen und auf die „Korrektheit dieser melodischen Sprache" zielen.[19]

Wagners nächster Schritt in „Über das Dirigieren" stellt eine Beziehung zwischen Melos und Tempo her: das Orchester solle singen, aber „[u]m [diese Symphonie] richtig ‚singen' zu können, mußte aber auch überall das *rechte Zeitmaaß* gefunden worden sein".[20] Um das Melos zu durchdringen, muss man also zuerst das richtige Tempo finden. Allerdings schreibt Wagner in weiterer Folge: „*Nur die richtige Erfassung des Melos' giebt aber auch das richtige Zeitmaaß an*: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere."[21] Melos und Tempo bedingen einander, das heißt, das eine wird gebraucht, damit das andere gefunden werden kann – aber eigentlich, so Wagner, sollten sie *beide* von vornherein vorhanden sein. Dieses Paradoxon wird im nächsten Absatz wiederholt: Um eine Komposition „richtig" aufzuführen („die richtige Aufführung"), muss der Dirigent „immer das richtige *Tempo* angebe[n]". Aber „[w]ie wenig leicht es […] ist, das richtige Tempo zu bestimmen, erhellt eben hieraus, daß nur aus der Erkenntniß des richtigen Vortrages in jeder Beziehung auch das richtige Zeitmaaß gefunden werden kann."[22]

Wagners Zusammenfassung ist für Dirigent:innen, die versuchen würden, eine neue Arbeitsmethode zu erlernen, alles andere als hilfreich, und beruht auf einem „Henne-Ei"-Paradoxon. Ohne das Problem lösen zu müssen, scheint jedoch klar zu sein, dass für Wagner

17 Richard Wagner, „Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens" [1873], in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, *Volksausgabe*, Bd. 9, Leipzig: Breitkopf & Härtel ⁶1911, 231–257: 251.

18 Ebd., 245–246 („melodischer Inhalt", „melodische Bedeutung").

19 Ebd., 251: „die melodische Sprache" wird mit der „Wortsprache" verglichen.

20 Wagner, „Über das Dirigieren", 15. Wagner führt aus, dass Habeneck „ohne alle ‚Genialität'" gewesen sei, aber „[…] *das richtige Tempo* [*fand*]*, indem er durch anhaltenden Fleiß sein Orchester darauf hinleitete, das Melos der Symphonie zu erfassen*".

21 Ebd.

22 Ebd., 15–16. Vgl. auch den Kommentar von Voss in ebd., 100: „Im Zentrum von Wagners Überlegungen zum Dirigieren und zum Aufführen von Musik überhaupt steht das Wechselverhältnis zwischen Tempo und Vortrag."

die zentrale Aufgabe des Dirigenten – das richtige Tempo zu finden, um das Werk „korrekt" aufzuführen – von einer Verbindung zum Gesang abhängt.

Nachdem Wagner diese Verflechtung zwischen Melos und Tempo offengelegt hat, entwickelt er einen bedeutenden Begriff, der die Aufführungspraxis seit 1880 maßgeblich beeinflusste: die „Tempomodifikation". Kurz gesagt soll das Tempo, so Wagner, relativ und flexibel sein, es hat also nichts mit Metronomangaben zu tun und vagiert zwischen dem „gehaltenen Ton" eines Adagio und den rhythmischen Figuren eines Allegro.[23] Der Dirigent muss das Tempo unmerklich innerhalb eines Kontinuums ändern, sodass der Übergang von einem Tempo zum nächsten nahtlos und ohne Unterbrechung erfolgt.

Wagner beharrt auf der Idee des „gleichmäßig stark ausgehaltene[n] Ton[s]" als der „Basis aller Dynamik, wie im Gesang, so im Orchester".[24] Hier wird die untrennbare Verbindung zwischen Tempo und Melos, die zunächst als abstraktes Paradoxon dargestellt wurde, durch eine konkretere Beziehung zwischen langsamer Bewegung und Verlängerung des Klangs konkretisiert. Wagner bezeichnet den „gehaltene[n] und in seiner Andauer modifizierte[n] Ton" sogar als „Grundlage alles musikalischen Vortrages".[25] Kontinuität ist hier von grundlegender Bedeutung, im Klang und in der Zeit, was, wie Egon Voss anmerkte, als performative Antwort auf den Begriff der „Kunst des Übergangs" verstanden werden kann, den Wagner selbst in Bezug auf die Komposition von *Tristan und Isolde* einführte und der später in den Anweisungen zur Inszenierung von *Parsifal* konzeptionell gesetzt wird, wenn sich die Szenerie während der „Verwandlungsmusiken" in den Akten I und III ohne Unterbrechung vor den Augen des Publikums verwandelt.[26]

Laut Wagner sollte man Instrumentalmusik mithin so dirigieren oder aufführen, wie man sie singen würde. Dieses Beharren auf Gesang in einer Abhandlung über das Dirigieren spiegelt Wagners Faszination für Vokalität wider, die ihren Ursprung in der Begegnung mit einer bestimmten Sängerin in den 1830er-Jahren hat.

1.2 Wagner über „Nicht-Singen"

In *Mein Leben* erzählt Wagner die Geschichte eines „Wunders" aus Dresden, das seinem „künstlerischen Gefühle plötzlich eine neue und für das ganze Leben entscheidende Richtung gab": ein Gastauftritt von Wilhelmine Schröder-Devrient in *Fidelio*, der laut der Chronologie von *Mein Leben* um 1829 stattgefunden haben soll.[27] Schröder-Devrient, die in Ballett, Pantomime, Schauspiel und Gesang ausgebildet war, war wahrscheinlich die berühmteste deutsche Schauspielerin und Sängerin ihrer Zeit. Eine solche Aufführung ist für das Jahr 1829 nicht belegt, außerdem taucht die Erwähnung, dass es sich um Beethovens Oper gehandelt habe, erst an dieser Stelle in *Mein Leben* auf, nicht hingegen in anderen autobiografischen Schriften

23 Ebd., 27. Vgl. auch den Kommentar von Voss in ebd., 101, und Walton, *Richard Wagner's Essays on Conducting*, 238.
24 Wagner, „Über das Dirigieren", 25.
25 Ebd., 28.
26 Vgl. den Kommentar von Voss zu Wagners „Kunst des Übergangs" in ebd., 101. Walton merkt an, dass die Idee, das Tempo zu ändern, an sich nichts Neues war, und es Belege dafür gibt, dass Tempovariationen in der Aufführungspraxis des späten 19. Jahrhunderts die Norm waren. Die Tatsache, dass Kritiker Wagners immer wieder auf seine Tempomodifikationen hinwiesen, deutet jedoch darauf hin, dass seine eigene Praxis extremer war als die anderer. Siehe Walton, *Richard Wagner's Essays on Conducting*, 240.
27 Richard Wagner, *Mein Leben*, München: List 1963, 48–49.

Wagners. In Wagners Tagebuch wird Schröder-Devrients Auftritt nicht erwähnt[28], in „Eine Mitteilung an meine Freunde" (1851) wird er genannt, jedoch ohne Angabe des Komponisten[29], und laut der „Autobiographischen Skizze" (1843) soll Schröder-Devrient 1834 in Vincenzo Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* aufgetreten sein[30] – eine Aufführung, über die auch an späterer Stelle in *Mein Leben* berichtet wird.[31]

Wagners Behauptung, er habe Schröder-Devrient erstmals in *Fidelio* gesehen, könnte eine Erinnerung sein, die konstruiert wurde, um sein Beethoven'sches Erbe zu betonen, wie vermutet wurde.[32] Unabhängig davon, ob Wagner Schröder-Devrient in *Fidelio* zuerst singen hörte oder nicht, existiert die „Beethoven-Erzählung" neben der Entdeckung Bellinis in Wagners autobiografischen Schriften – das heißt, die erste muss die zweite nicht unbedingt ersetzen. In der „Mitteilung" erwähnt Wagner Schröder-Devrients Leistung im Zusammenhang mit seiner Entdeckung des italienischen Repertoires.[33] Auch in *Mein Leben* folgt die Erzählung der *Fidelio*-Erfahrung direkt auf den Bericht über die Aufführungen der italienischen Operngesellschaft Dresden, die das Leipziger Publikum, darunter auch Wagner, entzückt habe. Wagner „war auch im Begriff von dem Rausche, welchen [Schröder-Devrient] über Leipzig ergossen".[34] Somit ist die Schröder-Devrient-Erzählung in Wagners Schriften überall eng mit dem italienischen Belcanto verbunden.

Die Begegnung mit Schröder-Devrient hatte auf verschiedene Weise einen großen Einfluss auf Wagners Karriere. Nachdem er sie in Bellinis Oper gehört hatte, dirigierte Wagner ein Jahr später in Magdeburg dieselbe Oper mit Schröder-Devrient in der Hauptrolle. In der Folge sang sie auch unter Wagners Leitung in *Fidelio*, in Rossinis *Otello* und Webers *Freischütz*. Später schuf sie in Dresden die Rollen des Adriano in *Rienzi* (1842), der Senta in *Der fliegende Holländer* (1843) und der Venus in *Tannhäuser* (1845) und trug so dazu bei, Wagners Ruf als Opernkomponist zu festigen.

Wagner schrieb in der „Mitteilung an meine Freunde" über seine Muse: „Die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich elektrisch: noch lange Zeit, bis selbst auf den heutigen Tag, sah, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischen Gestalten belebte."[35] In diesem Text, den er schrieb, um seine ästhetischen Prinzipien anhand seiner Biografie zu erklären, verbindet Wagner seinen künstlerischen Impuls mit der gefühlten Anwesenheit von Schröder-Devrient in seiner Nähe, als würde sie seinen musikalischen

28 Wagners frühes Tagebuch ist bekannt als „Die Rote Brieftasche", veröffentlicht in Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, hg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1979, 81–84.

29 Richard Wagner, „Eine Mitteilung an meine Freunde" [1851], in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, *Volksausgabe*, Bd. 4, Leipzig: Breitkopf & Härtel [6]1911, 230–344: 254.

30 Richard Wagner, „Autobiographische Skizze" [1842], in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, *Volksausgabe*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel [6]1911, 4–19: 9. Ursprünglich veröffentlicht als „Richard Wagner", *Zeitung für die elegante Welt* 1 (1843), Nr. 5, 114–119, Nr. 6, 135–139.

31 Wagner, *Mein Leben*, 100.

32 Siehe John Deathridge und Carl Dahlhaus, *The New Grove Wagner*, New York: Norton 1984, 7, und Barry Millington, „Myths and Legends", in: *The Wagner Compendium*, 132–138: 133. Für eine alternative Sichtweise siehe Thomas Grey, „Wilhelmine Schröder-Devrient and Wagner's Dresden", in: *Wagner and His World*, hg. von Thomas Grey, Princeton: Princeton University Press 2009, 201–230: 204–206.

33 Wagner, „Eine Mitteilung an meine Freunde", 253–254.

34 Wagner, *Mein Leben*, 48.

35 Wagner, „Eine Mitteilung an meine Freunde", 254. Schröder-Devrient wird auf den Seiten 276 und 277 erneut erwähnt, wo Wagner über ihren Gesang unter seiner Leitung in den 1840er-Jahren schreibt.

Kompositionsprozess leiten. Was war so besonders an dieser Sängerin, dass es Wagners Besessenheit von ihr rechtfertigen könnte? Auf die Frage, was an ihrer Stimme so bemerkenswert sei, antwortete Wagner in dem Aufsatz „Über Schauspieler und Sänger" (1872):

> Sie hatte gar keine „Stimme"; aber sie wußte so schön mit ihrem Atem umzugehen und eine wahrhaftige weibliche Seele durch ihn so wundervoll tönend ausströmen zu lassen, daß man dabei weder an Singen noch an Stimme dachte![36]

Wagners Beharren auf dem Atmen an dieser Stelle erinnert an den Text von Isoldes „Liebestod" in *Tristan und Isolde*, in dem mehrfach auf Atem und Atmung Bezug genommen wird.

In welchem Zusammenhang stehen Wagners Äußerungen zu Schröder-Devrient und seine Auffassung vom Dirigieren? Während ein Dirigent das Melos im Orchester suchen sollte, sollten Sänger *nicht* mit ihrer Stimme, sondern durch ihre Atmung singen. Diese Konzeption passt in den breiteren Kontext von Wagners Plänen von 1865, eine Schule für musikalische Interpretation zu gründen. Wagners Ziel war es dabei, „den Gesang mit der Eigentümlichkeit der deutschen Sprache in das richtige Verhältnis zu setzen".[37] Um Musiker:innen und Sänger:innen darin zu schulen, seine Musik richtig aufzuführen, besteht er darauf, dass „der Sänger auch ein guter Musiker sei", wodurch eine Komplementarität zwischen Orchester und Sänger entsteht.[38] Während das Orchester die Vokalität der Melodie finden sollte, muss der Sänger die Musik in ihrer Gesamtheit erfassen und über seine einzelne Melodielinie hinausgehen. In verschiedenen Texten besteht Wagner auf zwei wichtigen Punkten, so erstens auf der Grundlegung im Sprechen:

> Um seinen Ton mit dem Wort in richtige Übereinstimmung zu setzen, muß der Sänger schön und richtig sprechen lernen; um volle Herrschaft über das unmittelbare Gesangsorgan, den Kehlkopf und die Lungen, zu erhalten, muß er seinen ganzen Körper vollkommen in seine Gewalt bekommen.[39]

Zweitens führt diese Beschäftigung mit der Aussprache von Texten zum theatralen Aspekt der Arbeit eines Opernsängers:

> In unserer Oper nimmt der Sänger, mit der ganz materiellen Wirksamkeit seines Stimmorganes, die erste Stelle, der Darsteller aber eine zweite, oder gar wohl nur ganz beiläufige Stellung ein […]. Meine Forderung ging nun aber geradeswegs auf das Entgegengesetzte

36 Richard Wagner, „Über Schauspieler und Sänger" [1872], in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, *Volksausgabe*, Bd. 9, Leipzig: Breitkopf & Härtel ⁶1911, 157–230: 221.

37 Richard Wagner, „Bericht an seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule" [1865], in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, *Volksausgabe*, Bd. 8, Leipzig: Breitkopf & Härtel ⁶1911, 125–176: 136.

38 Ebd., 137: „Hiergegen wird es daher erforderlich, sogleich mit dem eigentlichen Gesangsunterrichte auch gründlichen Musikunterricht überhaupt eintreten zu lassen, und ich verstehe hierunter theoretische Belehrung und praktische Übung in der Harmonie".

39 Ebd., 138. Vgl. auch ebd., 133: *„Die geeignete richtige Ausbildung der Gesangsorgane mit dramatischem Talente begabter Sänger ist hierzu das Wichtigste."*

> aus; ich verlangte in erster Linie den Darsteller, und den Sänger nur als Helfer des Darstellers […].[40]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Sänger:innen nach Wagner uns nicht an ihre Stimme denken lassen sollten, sondern ihre Atmung und ihre Musikalität nutzen sollten, um sich auf die Textdeklamation zu konzentrieren, so wie es ein „Darsteller" tun würde. Für Wagner haben Stimme und Orchester komplementäre Ziele: Dirigent:in und die Musiker:innen sollten das Melos suchen und Instrumentalmusik so spielen, als würden sie singen, während Sänger:innen im Gegenteil nicht an das Singen denken sollten, sondern an die Textdeklamation. Sehen wir uns nun an, wie Wagners aufführungspraktische Theorie in den Jahrzehnten nach seinem Tod von seiner Witwe Cosima Wagner in Bayreuth neu interpretiert wurde.

2. Der „Bayreuther Stil"

2.1 Singen oder Nicht-Singen

Nach Wagners Tod im Jahr 1883 versuchte Cosima Wagner, sein Projekt einer „Stilbildungsschule" zu verwirklichen, um eine stabile Tradition der Wagner-Aufführungspraxis zu etablieren.[41] Ihr Ziel war es, „einen Stil zu schaffen"[42], und sie erklärte dem Sänger Ernest van Dyck in 1888 ihre Absicht wie folgt:

> Was die Sprache angeht […], können wir in Bayreuth keinerlei Konzessionen machen. Unsere Bühne unterscheidet sich von allen anderen Opernbühnen Deutschlands dadurch, daß die Aufführungen, die hier gegeben werden, das Drama als Mittelpunkt haben. Die Musik ist bei uns nicht der Zweck, sondern das Mittel; das Drama ist der Zweck, und das Organ des Dramas, das ist die Sprache.[43]

Cosima Wagner versuchte, Wagners Gesangstheorie in die Praxis umzusetzen, wobei der Text als Hauptelement des Dramas im Mittelpunkt stand: „Hier sind wir vor allem verpflichtet, die Handlung zu zeigen, sie durch eine klare und sichere Aussprache möglichst deutlich werden zu lassen". Tatsächlich seien einige Szenen „mehr gesprochen als gesungen".[44] Dies bringt uns zurück zu dem, was Wagner über das Dirigieren und Singen schreibt, und macht *Deutlichkeit*

40 Wagner, „Eine Mitteilung an meine Freunde", 292.

41 Cosima Wagner arbeitete in Bayreuth mit Julius Kniese zusammen, der 1882 Chorleiter für *Parsifal* und von 1888 bis zu seinem Tod 1905 Chef-Korrepetitor für Solosänger:innen war. Siehe David Breckbill, „Performance, Singers", in: *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, 412–418: 414. Mein Dank gilt Ferenc János Szabó für seine Kommentare und bibliografischen Vorschläge während der Konferenz „Rethinking Central European Music" an der Liszt-Musikakademie in Budapest im September 2023.

42 Am Beginn des Vorworts zu ihrer Schrift *Darstellung des Werkes Richard Wagners aus dem Geiste der Dichtung und Musik: Tristan und Isolde* (Leipzig: Musikwissenschaftlicher Verlag 1936, 5) zitiert Anna Bahr-Mildenburg Cosima Wagners Worte: „Ist der Stil geschaffen, dann ist die Schlacht gewonnen. Die einzelnen Talente werden sich schon hervortun. Mir kam aber alles darauf an, einen Stil zu schaffen (25. Dezember 1929, Worte Cosima Wagners)." Vgl. auch *Cosima Wagner – Das Zweite Leben. Briefe und Aufzeichnungen 1883–1930*, hg. von Dietrich Mack, München: Piper 1980, 765.

43 Cosima Wagner an Ernest van Dyck, 19. April 1888, in: Mack, *Cosima Wagner – Das Zweite Leben*, 150.

44 Ebd.

zu einem Schlüsselprinzip: die Suche nach textlicher Deutlichkeit für Sänger:innen und nach Deutlichkeit des Melos für Dirigent:innen.

Cosima Wagner fasste ihren Ansatz zusammen, indem sie die Bayreuther Tradition jener der Wiener Oper gegenüberstellte, die hier für eine allgemeine Opernpraxis der Zeit steht: „Ich sage nicht ‚singen'; das kann [man] in Wien auch mit mangelhafter Aussprache, aber in Bayreuth nicht."[45] „Singen" war zu dieser Zeit in Bayreuth ein Schimpfwort. Diese Priorität, die dem Text gegenüber der Stimme eingeräumt wurde, erinnert an Wagners Bemerkungen über Schröder-Devrient: Man „*dachte nicht* an Stimme oder Singen", wenn man ihr zuhörte.

Wie David Breckbill anmerkte, basierte die von Cosima Wagner begründete Tradition der Aufführungspraxis auf dem Prinzip, dass der „musical content of Wagner's music dramas resided in the symphonic orchestral writing", wobei es den Sänger:innen überlassen blieb, den Text „as a kind of verbal counterpoint to the orchestra" aufzufassen.[46] Da die Hauptaufgabe des Dirigenten darin besteht, das Melos zu finden, können sich die Sänger:innen auf das Drama konzentrieren. In diesem Zusammenhang wurde der Operngesang mit der Belcanto-Tradition in Verbindung gebracht, zu der Wagner eine Hassliebe pflegte – eine frühe Anziehung (Schröder-Devrients Bellini) wurde gefolgt von einer späteren Kritik und Ablehnung dieses Idioms, auch wenn Wagners Suche nach dem Melos eindeutig mit dem italienischen Modell verbunden zu sein scheint.[47]

Wie wir gesehen haben, bestand Wagner selbst auf der textgetreuen Aussprache bei der Aufführung seiner Musikdramen; Cosima Wagner und ihr Assistent Julius Kniese gingen jedoch noch einen Schritt weiter, indem sie eine „emphatische Klarheit der Aussprache" vorschrieben und auf „explosiven Konsonanten" bestanden.[48] Dieses Beharren auf prägnanter Diktion führte dazu, dass ein „Sprechgesangsstil" entstand, der viel kritisiert wurde. Die Sänger:innen, die in den Jahrzehnten nach Wagners Tod eng mit Cosima Wagner zusammenarbeiteten, wurden die „Bayreuther Beller" genannt.[49] Seit Breckbill Anfang der 1990er-Jahre eine Neubewertung von Cosima Wagners viel kritisiertem Erbe unter Verwendung von Belegen aus frühen Aufnahmen forderte[50], haben andere Wissenschaftler:innen dieses zuvor wenig erforschte Thema vertieft und bieten eine ausgewogenere Würdigung dieser Aufführungstradition.[51] Neben dem Schwerpunkt auf der Wortartikulation gehörten zu den weiteren

45 Cosima Wagner an Felix Mottl, 8. April 1888, in: Mack, *Cosima Wagner – Das Zweite Leben*, 148.

46 David Breckbill, „Wagner on Record", in: *Wagner in Performance*, 153–167: 163.

47 Siehe Sebastian Stauss, „Bel Canto Opera", in: *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, 55–58: 57. Siehe auch Jens Malte Fischer, „Die Meistersänger. Zur Geschichte des Wagner-Gesangs", in: *Richard Wagner und seine Wirkung*, Wien: Zsolnay 2013, 68–109: 78.

48 Breckbill, „Performance, Singers", 414.

49 Frederic Spotts, *Bayreuth. A History of the Wagner Festival*, New Haven: Yale University Press 1994, 99: „The *Bayreuther Konsonanten-Spuckerei* – the infamous ‚Bayreuth bark'."

50 David Breckbill, *The Bayreuth Singing Style around 1900*, Dissertation, University of California, Berkeley 1991, 2–3. Der Autor bemerkt, dass sich die meisten Schriften Cosima Wagners über den Bayreuther Stil mit den *Techniken* befassen, die bei der Arbeit mit Sänger:innen zum Einsatz kommen, und dass diese nicht mit den *Zielen* verwechselt werden sollten, die Cosima und Kniese verfolgten – ein Fehler, den mehrere Kritiker dieser Tradition begingen, die Techniken mit Zielen verwechselt hätten (ebd., 14).

51 Siehe Stephan Mösch, „Singendes Sprechen, sprechendes Singen. Aspekte des Wagner-Gesangs um 1900", *wagnerspectrum* 8 (2012), H. 1, 9–29, Stephan Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Wagners Parsifal in Bayreuth 1882–1933*, Kassel: Bärenreiter 2009, vor allem 161–181, Stephan Mösch, „Von ‚Nervenschoks' und ‚Gesangswohllaut'. Richard Wagner und der Gesang", in: *Komponieren für Stimme von Monteverdi bis Rihm. Ein Handbuch*, hg. von Stephan Mösch, Kassel: Bärenreiter 2017, 131–153, Thomas Seedorf, „‚Deklamation' und ‚Gesangswohllaut'. Richard Wagner und der ‚deutsche Bel Canto'", in: *„Mit mehr Bewußtsein zu spielen". Vierzehn Beiträge (nicht*

Merkmalen des „Bayreuther Stils“ bemerkenswert langsame Tempi und eine besondere Erforschung von Gesten und Posen.

2.2 Bayreuther „Beller“ und Wiener Sänger

Wer waren die Sänger:innen, die mit dem „Bayreuther Stil“ in Verbindung gebracht wurden? In einem Brief aus dem Jahr 1903 stellt Cosima Wagner eine Liste von „Träger[n] dieses Stiles nach außen“ zusammen: „Gulbranson, Bertram, Ernst Kraus, Felix Kraus, Friedrichs, Van Dyck, Wittich, Sucher, Brema, Wiborg, Plank, Meilhac, Reuss, Briesemeister [gehören] zur Schule von Bayreuth ebensogut wie Burgstaller und Breuer“.[52] Als aussagekräftiges Beispiel für den „Bayreuther Stil“ führt Breckbill eine Aufnahme der Szene 3 aus *Das Rheingold* mit Hans Breuer und Otto Briesemeister an, die 1904 in Bayreuth entstand.[53] In einem anderen Brief aus dem Jahr 1904 bezeichnet Cosima Wagner Breuer und Briesemeister als „vorzüglich“.[54]

Briesemeister, der zwischen 1899 und 1909 bei den Bayreuther Festspielen Loge im *Ring* sang, wurde für sein schauspielerisches Talent gelobt, und seine Einwürfe in der Szene mit Mime (dargestellt von Breuer) zeigten laut Breckbill „a complete renunciation of singing tone in favour of explosive consonants at strong notes on downbeats“ (bei „Dich, Mime, zu binden, was gab ihm die Macht?“ und vor allem bei „Dich Trägen soeben traf wohl sein Zorn?“).[55]

Jens Malte Fischer stellte deutliche Unterschiede fest zwischen historischen Wagner-Aufnahmen mit in Bayreuth erfolgreichen Sänger:innen, die sich durch „extremen Sprechgesang“, Verzicht auf Legato, Konsonantenspuckerei und Kurzatmigkeit auszeichneten, und Aufnahmen mit Sänger:innen, die in Wien, London oder New York erfolgreich waren und einem idealen „Wagner-Gesangsstil“ deutlich näher kämen.[56] Fischer stimmt Cosima Wagner nur in einem Punkt zu: Das Bayreuther Unternehmen war „einzigartig“ und isoliert, vom Rest der Welt getrennt.

---

nur) über Richard Wagner, hg. von Christa Jost, Tutzing: Schneider 2006, 181–206, Thomas Glaser, Kilian Sprau und Christian Utz, „Übergänge zu einer modernen Interpretationsästhetik. Geboren 1850 bis 1870“, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 4: *Personen – Stile – Konzepte*, hg. von Heinz von Loesch, Rebecca Wolf und Thomas Ertelt, Kassel: Bärenreiter, Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung 2025, 305–390: 365–370 (Abschnitt „Deutscher Bel(l)canto: Wahnfrieds Erben“), und Emlyn Stam, „Early Recordings as a Window onto Mahler's 1903 *Tristan*“, in: *Wagner's* Tristan und Isolde *in 1903 Vienna. Context, Impact, and Interpretation*, hg. von Anna Stoll Knecht und Anastasia Belina, New York: Routledge 2026, 124–142.

52 Cosima Wagner an Adolf von Gross, 1. Oktober 1903, in: Mack, *Cosima Wagner – Das Zweite Leben*, 645.

53 „Wer hälfe mir? Gehorchen muss ich“, CD-Box *The Cosima Era – The Early Bayreuth Festival Singers 1876–1906* (12 CDs, Pan Classics 2013), Disc 6, Track 6. Im Sommer 1904 nahm die Grammophon and Typewriter Company 52 bis 74 Aufnahmen im Hotel Sonne in Bayreuth auf Wachsplatten auf. Hans Breuer sang zwischen 1894 und 1914 in Bayreuth und arbeitete eng mit Julius Kniese zusammen. Zwischen 1900 und 1929 war er auch ein führender Buffo-Tenor in Wien. Laut Breckbill erlauben diese frühen Aufnahmen nur eine begrenzte Einschätzung des Bayreuther „Sprechstils“, da die Firma dazu neigte, die klangvollsten Auszüge aufzunehmen (Breckbill, „Wagner on Record“, 164).

54 Cosima Wagner an Adolf von Gross, 28. September 1904, in: Mack, *Cosima Wagner – Das Zweite Leben*, 664.

55 Breckbill, „Wagner on Record“, 165.

56 Jens Malte Fischer, „Sprechgesang oder Belcanto? Wagners Sänger und die Bayreuther Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der Gesangskunst“, in: *Richard Wagner 1883–1983: Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert, Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions*, hg. von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Cornelius Sommer, Stuttgart: Heinz 1984, 475–490: 487–488. Breckbill stellte diese Ansicht in der Einleitung zu seiner Dissertation infrage (*The Bayreuth Singing Style around 1900*, 5–6).

Einen Beitrag zu dieser Diskussion liefert ein Vergleich der Aufnahmen zweier Sänger, die im selben Zeitraum dieselben Wagner-Rollen verkörperten: Theodor Bertram, der zwischen 1901 und 1906 regelmäßig in Bayreuth auftrat, und Leopold Demuth, der seit 1898 zum Mahler-Ensemble an der Wiener Hofoper gehörte.

Theodor Bertram (1869–1907) kann als würdiger Vertreter des „Bayreuther Stils" angesehen werden. Er wird als einer von Cosima Wagners Sänger:innen aufgeführt und von ihr als „durch Erscheinung, Stimme, Talent, überragend" gepriesen.[57] Er starb 1907 auf tragische Weise, als er in einem Hotelzimmer mit Blick auf das Festspielhaus Selbstmord beging. Seine Aufnahme des Hans Sachs in *Die Meistersinger von Nürnberg*, Akt III, Szene 1 („Wahn! Wahn! Überall Wahn!") aus dem Jahr 1907 zeigt eine klare Textartikulation und theatralische Deklamation (**AUDIOBSP. 1A**), die auf den ersten Blick dem zu entsprechen scheint, was man erwarten kann, aber auch ein durchgehendes Vibrato, das nicht unbedingt zu der Trockenheit passt, die traditionell mit dem „Bayreuther Stil" in Verbindung gebracht wird.[58]

Leopold Demuth (1861–1910) war kein Bayreuther Sänger, er trat dort nur 1899 in der Rolle des Hans Sachs sowie als Gunther in *Götterdämmerung* auf. Gustav Mahler engagierte ihn 1898 an die Hofoper, und er wurde ein wichtiger Sänger in Mahlers Wiener Ensemble. Im Vergleich mit jener Bertrams fällt bei Demuths „Wahn"-Aufnahme (1909) nicht sofort auf, dass sie einen grundlegend anderen Stil widerspiegelt (**AUDIOBSP. 1B**): kontinuierliches Vibrato, klare Textartikulation sowie dramatische Stamina charakterisieren beide Deutungen, wenn diese auch bei Demuth weniger theatralisch als bei Bertram eingesetzt sind.[59] Demuths Intonation ist deutlich präziser als Bertrams, sein *legato* kontinuierlicher, und seine Aufnahme enthält häufigere Tempomodifikationen. Auch andere Wagner-Aufnahmen aus diesem Zeitraum zeugen von der „outstanding vocal quality" dieses Sängers, seinem „focused sound and easy range".[60]

Das ebenfalls 1909 aufgenommene Quintett „Selig, wie die Sonne meines Glückes lacht" aus den *Meistersingern* mit einer Sängergruppe der Wiener Hofoper – Demuth als Sachs, Leo Slezak (Walther), Grete Forst (Eva), Hermine Kittel (Magdalene) und Arthur Preuss (David) (**AUDIOBSP. 2**) – ist ein wunderbares Dokument von für die damalige Zeit außergewöhnlicher Tonqualität, das individuelle Herangehensweisen an Tempo, Portamento und Vibrato zeigt, die sich dennoch harmonisch miteinander verbinden.[61]

---

57 Cosima Wagner an Adolf von Gross, 28. September 1904, in: Mack, *Cosima Wagner – Das Zweite Leben*, 664.

58 *The Cosima Era*, Disc 10, Track 22. Zu Bertram vgl. auch Glaser, Sprau und Utz, „Übergänge zu einer modernen Interpretationsästhetik", 366–367.

59 Dieser Auszug gehört zu einer Reihe von Aufnahmen von *Die Meistersinger von Nürnberg*, die 1909 in Wien für Grammophon gemacht wurden. *The Cosima Era*, Disc 5, Track 8.

60 Zu Demuth vgl. Breckbill, *The Bayreuth Singing Style around 1900*, 217. Der Autor merkt außerdem an, dass Demuth normalerweise nicht hinter dem Takt zurückbleibt und dazu neigt, sich zu beeilen, um zu vermeiden, dass sein Ton bis zum Ende eines Atemzugs anhält (221). Siehe auch Glaser, Sprau und Utz, „Übergänge zu einer modernen Interpretationsästhetik", 370, und Stam, „Early Recordings as a Window onto Mahler's 1903 *Tristan*", 133 für Kommentare zu Demuths Stimme und Technik, insbesondere zu „Was duftet doch der Flieder" (*The Cosima Era*, Disc 5, Track 5) und zum Quintett „Selig, wie die Sonne meines Glückes lacht" (Disc 5, Track 14).

61 Das Orchester und der Dirigent sind ungenannt. Preuss und Kittel wirkten in der *Tristan*-Produktion an der Hofoper von Mahler und Alfred Roller aus dem Jahr 1903 mit.



AUDIOBEISPIEL 1: Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Akt III, Szene 1 („Wahn! Wahn! Überall Wahn!"), **A.** Theodor Bertram (1907), **B.** Leopold Demuth (1909). *The Cosima Era – The Early Bayreuth Festival Singers 1876–1906* (12 CDs, Pan Classics 2013), Disc 10, Track 22; Disc 5, Track 8.
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20448770



AUDIOBEISPIEL 2: Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Akt III, Szene 4 („Selig, wie die Sonne meines Glückes lacht"), Leopold Demuth, Leo Slezak, Grete Forst, Hermine Kittel, Arthur Preuss (1909). *The Cosima Era – The Early Bayreuth Festival Singers 1876–1906* (12 CDs, Pan Classics 2013), Disc 5, Track 14.
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20448770

Eine gründliche Neubewertung des „Bayreuther Stils" auf der Grundlage von Tonaufzeichnungen in Kombination mit anderen Quellen wie Rezensionen und weiteren Zeugnissen würde den Rahmen dieses Kapitels sprengen. Der Vergleich der beiden Wagner-Aufnahmen von einem „Bayreuther Beller" und einem „Wiener Sänger" aus demselben Zeitraum wirft aber bereits grundlegende Fragen bezüglich der von Cosima Wagner – und ihren Kritikern – gezogenen Grenze zwischen dem „Bayreuther Stil" und dem internationalen (Wiener) „Gesang" der Zeit um 1900 auf.

Der Aufnahmevergleich zeigt, dass der Unterschied zwischen dem „Beller" und dem Sänger keineswegs offensichtlich ist. Somit handelt es sich bei dem „Bayreuther Stil" nicht um ein vollkommen einheitliches Konzept. Die mit dieser Tradition verbundenen Sänger:innen zeigen eine Vielzahl von stilistischen Ansätzen, technischen Qualifikationen und ästhetischen Sensibilitäten.[62] Laut Breckbill werden sie jedoch verbunden durch ihr „commitment to the expressive potential of the sung word" und durch ihr „understanding that diction served as the foundation for a style of vocal performance that relished spontaneity, great contrasts, and attention to detail."[63]

Ein weiterer Punkt verdient es, hier hervorgehoben zu werden, und zwar die scheinbare Kluft zwischen Wien und Bayreuth in Bezug auf moderne und traditionalistische Ansätze. Cosima Wagner wird oft als eine Art Museumswärterin wahrgenommen, die ihre Aufgabe darin sah, die Wagner'sche Aufführungspraxis zu bewahren und zu kodifizieren. Es sollte jedoch bedacht werden, dass Cosima Wagners Versuche, eine Stilbildungsschule zu schaffen, alles andere als konservativ waren, auch wenn ihre Bayreuther Inszenierungen im Vergleich zu Mahlers und Rollers sezessionistischen Experimenten in Wien (beginnend mit dem *Tristan* von 1903) zweifellos traditionell wirken mussten. Tatsächlich zeigt Cosima Wagners Arbeit mit Dirigenten und Sänger:innen, dass sie an einer experimentellen Suche nach Diktion und Gestik beteiligt und somit Teil eines lebendigen und dynamischen Prozesses war. Die Sängerin Anna von Mildenburg beispielsweise, die sowohl mit Gustav Mahler in Hamburg und Wien als auch mit Cosima Wagner in Bayreuth zusammenarbeitete, hinterließ einen faszi-

62 Siehe Breckbill, *The Bayreuth Singing Style around 1900*, 15 und 375–376. Der Autor behauptet, dass Mahlers Wiener Ensemble homogener gewesen sei als die Bayreuther Sänger:innen (220).

63 Ebd., 392.

nierenden Bericht über ihre Probenarbeit zu *Tristan und Isolde* mit ihren Mentoren, der den experimentellen, fast avantgardistischen Charakter von Cosima Wagners Labor in Bayreuth bezeugt.[64] Mildenburg verband diese experimentelle Arbeit an Text und Gestik mit einem eher internationalen „Opernstil", der sowohl die melodische Linie als auch den Text betonte.

2.3 Die Zusammenarbeit zwischen Gustav Mahler und Cosima Wagner

Die enge künstlerische Zusammenarbeit, die Gustav Mahler und Cosima Wagner zwischen 1896 und 1905 verband, trägt zusätzlich dazu bei, die oft wahrgenommene Kluft zwischen einem „traditionalistischen" Bayreuth und einem „modernen" Wien in Frage zu stellen.[65] Obwohl der Briefwechsel der beiden nur für den Zeitraum zwischen 1896 und 1905 dokumentiert ist, wissen wir, dass er bereits früher begann, als Mahler Musikdirektor an der Hamburger Oper war.[66] Im Winter 1894 bat Cosima Wagner Mahler, Willi Birrenkoven, der zwischen 1893 und 1897 mit ihm in Hamburg zusammenarbeitete, für die Rolle des Parsifal bei den Bayreuther Festspielen im folgenden Sommer vorzubereiten.[67] Die berühmteste Sängerin, die sowohl von Mahler als auch von Cosima Wagner ausgebildet wurde, war zweifellos Anna von Mildenburg, die Mahler 1895 an das Hamburger Stadttheater engagiert hatte und die 1897 mit ihm nach Wien kam. Sie studierte die Rolle der Kundry mit Mahler in Hamburg und mit Cosima Wagner in Bayreuth für die Festspiele 1897 ein und arbeitete 1899 erneut mit beiden Mentor:innen zusammen, um sich auf ihre erste Isolde in Wien im Februar 1900 vorzubereiten (sie sang auch die Isolde in der *Tristan*-Produktion von Mahler-Roller, die im Februar 1903 Premiere hatte).

„Fräulein von Mildenburg berechtigt allerdings zu den höchsten Erwartungen", schrieb Mahler an Cosima Wagner am 24. Oktober 1896. „Ihre Stimme ist ein in allen Lagen ausgeglichener Sopran von seltener Schönheit und Kraft; sie ist ungewöhnlich hoch gewachsen, ihr Gesicht jedes Ausdrucks fähig – des heiter kindlichen, und des dämonisch erregten". Und Mahler fügte hinzu: „Ihr Darstellungstalent, ihr Eifer und Ernst [hält] gleichen Schritt mit ihren anderen Vorzügen".[68] Mahler bat Cosima Wagner, Mildenburg während ihrer Ausbildung zu fördern, und bot ihr an, sie in Hamburg auf Bayreuth vorzubereiten. Cosima Wagner lud Mildenburg dann ein, im Dezember 1896 nach Bayreuth zu kommen, um mit ihr

64 Anna Bahr-Mildenburg, *Darstellung des Werkes Richard Wagners aus dem Geiste der Dichtung und Musik: Tristan und Isolde*, Leipzig: Musikwissenschaftlicher Verlag 1936.

65 Das Thema der Zusammenarbeit zwischen Mahler und Cosima Wagner behandle ich in meiner demnächst erscheinenden Monografie *Mahler Interpreting Wagner*.

66 Mahlers fünf Briefe an Cosima befinden sich im Richard-Wagner-Museum und im Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung in Bayreuth und wurden veröffentlicht in Eduard Reeser, „Gustav Mahler und Cosima Wagner", in: GMB-U1, 211–240. Vier von Cosimas Briefen an Mahler befinden sich im Nachlass von Anna Bahr-Mildenburg im Theatermuseum in Wien, andere (aus den Jahren 1901 und 1905) im Archiv der Wiener Oper und wieder andere in der Bibliothèque La Grange-Fleuret in Paris (zwei Briefe vom Juni 1905). Cosimas Briefe an Mahler wurden nur teilweise von Dietrich Mack in *Cosima Wagner – Das Zweite Leben* veröffentlicht. Mahlers Dirigate von Wagners Werken in Hamburg wurden im *Bayreuther Taschenkalender* dokumentiert, den Cosima sicherlich gelesen hat. Siehe Reeser, „Gustav Mahler und Cosima Wagner", 214, sowie Anna Stoll Knecht, „Mahler's *Parsifal*", *The Wagner Journal* 11 (2017), H. 3, 4–26.

67 Siehe Reeser, „Gustav Mahler und Cosima Wagner", 214. Es sind keine Briefe aus dem Jahr 1894 zwischen Mahler und Cosima Wagner erhalten, aber Mahler besprach seine Ausbildung von Birrenkoven mit mehreren Freunden, darunter Richard Strauss, der zu dieser Zeit musikalischer Assistent in Bayreuth war.

68 Brief Gustav Mahlers an Cosima Wagner, Hamburg, 24. Oktober 1896 (GMB-U1, 232).

zu arbeiten, und bat Mahler darum, mit ihr die Rolle der Kundry für den *Parsifal* zu proben.[69] Im Frühjahr 1897 arbeitete Mildenburg sowohl mit Mahler in Hamburg als auch mit Cosima Wagner in Bayreuth an der Rolle der Kundry – und die Korrespondenz zwischen Mahler und Cosima Wagner offenbart die Intensität ihres Austauschs. Sie bereiteten nicht nur gegenseitig Sänger:innen für die Produktion am jeweils anderen Haus vor, sondern tauschten auch ihre Ansichten und Analysen von Wagners Werken aus und erwähnten bei mehreren Gelegenheiten gemeinsame Vorhaben und ihre vereinten Bemühungen, Wagner zu interpretieren.

Im Dezember 1899 bot Cosima Wagner Mahler erneut ihre Hilfe an: „Wie ich Ihnen schon sagte, lieber Herr Direktor, stehe ich mit dem Wenigen, was ich vermag, zu Ihren Diensten, wenn Sie diesen oder jenen Künstler mir behufs Einstudierung einer Partie senden wollen".[70] Mahler schickte Mildenburg dann nach Bayreuth, um die Rolle der Isolde für ihr Wiener Debüt im Februar 1900 zu seiner großen Zufriedenheit einzustudieren. Im November 1900 schrieb Cosima Wagner an Mahler: „Soeben höre ich von einer ‚wundervollen Aufführung' der *Meistersinger* unter Ihrer Leitung, und ich danke Ihnen von Herzen, lieber Herr Direktor, dafür, dass Sie unsere angestrengten Bemühungen um die Gründung des Stiles in der Darstellung unserer Werke dadurch unterstützen, dass Sie das hier von den Künstlern Erlernte erhalten und fördern und die Merkmale der Inszenierung bei ihnen einpflanzen. Auf solche Unterstützung müssen wir bauen, soll anders unsere Arbeit gedeihen."[71] In einem weiteren Brief an Anna von Mildenburg vom Dezember 1900 drückt Cosima Wagner ihre Hoffnung aus, dass „auf der Wiener Hofbühne das vertreten und erhalten bleibt, was wir hier wirken."[72]

Es scheint, dass Cosima Wagner und Mahler beide auf ähnliche Weise mit Sänger:innen arbeiteten, an der Beziehung zwischen Musik und Geste, und nach einem bühnenwirksamen Ausdruck des Ideals des Gesamtkunstwerks suchten. „Mahler sprach davon", berichtete Natalie Bauer-Lechner,

> daß alle Schauspieler und Sänger zu viel agieren, wodurch die Bedeutung und der wahre Ausdruck der Gebärde abgeschwächt werde, ja verloren gehe. […] „Die meisten unterstreichen ganz überflüssig durch die Geste, was schon im Worte ausgedrückt liegt". […] Gegen einen Freund, der meinte, daß es für einen, der sich mit dem Inhalt seiner Rolle wahrhaft erfüllt habe, nicht schwer sein könne, aus sich heraus, auch ohne Anleitung die richtige, natürliche Gestikulation und Mimik dafür zu treffen, rief Mahler: „Gar nichts wird er treffen! Eine höchst lächerliche, unmögliche Rolle wird er spielen in seiner natürlichen Beweglichkeit. Wenn nicht alles stilisiert, in Kunst übersetzt und jeder Schritt, jede Miene dadurch getragen und veredelt wird, ist es einfach läppisch."[73]

69 Brief Cosima Wagners an Gustav Mahler, 31. Oktober 1896, zitiert in Reeser, „Gustav Mahler und Cosima Wagner", 217 (nicht in Macks Band veröffentlicht). Der originale Brief befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (vgl. ebd., 230).

70 Brief Cosima Wagners an Gustav Mahler, 28. Dezember 1899, zitiert in Reeser, „Gustav Mahler und Cosima Wagner", 221 (nicht in Macks Band veröffentlicht).

71 Brief Cosima Wagners an Gustav Mahler, Bayreuth, 19. November 1900, in: Mack, *Cosima Wagner – Das Zweite Leben*, 557.

72 Brief Cosima Wagners an Anna von Mildenburg, Bayreuth, 10. Dezember 1900, in: Mack, *Cosima Wagner – Das Zweite Leben*, 562.

73 NBL-2, 180.

Für Mahler musste jede Geste stilisiert und in Kunst umgesetzt werden. So sehr Cosima Wagner in Bayreuth eine Wagner'sche Vortragsweise schaffen wollte, so klar betrachtete Mahler die so entstandene „Stilisierung" als ein allgemeines Schlüsselprinzip der Aufführungspraxis. Eine Zeit lang wollte Cosima Wagner Mahler direkt in ihr Vorhaben einbeziehen, und beide glaubten, eine gemeinsame Vision der Wagner'schen Aufführungspraxis zu teilen. Einige Jahre später endete ihre Zusammenarbeit jedoch abrupt. Cosima Wagner war mit Mahlers und Rollers revolutionärer *Tristan*-Inszenierung von 1903 nicht einverstanden und brach 1905 den Kontakt ab, als Mahler sich weigerte, eine weitere Oper von Siegfried Wagner in Wien zu produzieren.

Schlussfolgerung: Diktion und Atem

Wagner stellte in seinen Schriften eine enge Beziehung zwischen der Interpretation eines Werkes und dem Konzept der „Deutlichkeit" her: Dirigent:innen und Musiker:innen sollten versuchen, das Melos klar herauszustellen, und Sänger:innen sollten den Text deutlich aussprechen. Musik zu interpretieren bedeutet, so Wagner, die Absichten des Komponisten zu offenbaren. Wie wir gesehen haben, betrachtet Wagner diese Absichten als untrennbar mit dem Begriff des Melos verbunden: Um Musik zu verstehen, muss man das Melos hören und den Faktor, der Musik verständlich macht, als „melodische Sprache" begreifen. Cosima Wagner folgte mit ihren Sänger:innen diesen Prinzipien, zumindest was die Deutlichkeit des Textes betrifft. Mahler bestand auf der Idee, dass Dirigenten „verstehen, das Unbedeutende von dem Bedeutenden zu trennen"[74], und auf dem „Festhalten der melodischen Linie", weil „die gesanglichen und rhythmischen Stellen, aus denen das Ganze besteht, auch wirklich in jedem Augenblick zum Ausdruck, zur vollen Gestaltung kommen."[75] Er übernahm damit Wagners Prinzip, das Wesentliche hervorzuheben (das Melos) und „leichter über das weniger Sagende" hinwegzugehen.[76]

So sehr Wagner 1834 vom Atem Schröder-Devrients beeindruckt war und ihn als Ausdruck ihrer Seele bezeichnete, so sehr atmete Mahler mit seiner eigenen Muse Anna von Mildenburg, als er ihr 1895 nach einer Aufführung von *Lohengrin* schrieb: „Dass Sie sich heute schwer gesungen haben, hat ausser mir (der ich jeden Atemzug von Ihnen mitatme) niemand gemerkt."[77] Heinrich Knote, der 1908 an der Metropolitan Opera unter Mahler den Tristan sang, erinnerte sich auch daran, dass „Mahler mit den Sängern atmete […]. Vor ihm verstand das Publikum kein Wort des Textes. Jetzt plötzlich waren wir verständlich".[78] Atem und Diktion – Wagners wichtigste Anweisungen für Sänger:innen – standen auch im Mittelpunkt von Mahlers Arbeit, was zeigt, dass Cosima Wagners Bemühungen, eine Wagner'sche Tradition der Interpretation und Aufführungspraxis zu schaffen, von anderen über Bayreuth hinaus aufgegriffen wurden.

74 Ebd., 92.
75 Ebd., 41.
76 Ebd., 92.
77 Mahler an Anna von Mildenburg, 21. November 1895, in: GMB-2², 156–157.
78 *Münchener Zeitung*, 22. Februar 1908. Zitiert in HLG-E4, 52.

Richard Wagner's theoretical writings established a performance tradition that has exerted a major influence on Wagnerian interpretation from the 1870s to the present day. This chapter focuses on sources concerning conducting and singing practices, highlighting their interrelationship from Wagner's perspective. I then turn to Cosima Wagner's reinterpretation of Richard Wagner's theories and her attempt to codify this performance tradition by founding a "school of style" in Bayreuth, thus contributing to a reassessment of the "Bayreuth style." Finally, I discuss Gustav Mahler's reception of both Wagner's theory and Cosima's practice in Vienna around 1900. Breathing and diction in Wagner's sense were central to Mahler's work with singers. This demonstrates that Cosima Wagner's efforts to create a Wagnerian tradition of interpretation and performance practice were also taken up outside of Bayreuth.

Schlagworte/Keywords: Aufführungspraxis, Bayreuth style, Bayreuther Stil, Cosima Wagner, Gustav Mahler, Interpretation, performance practice, Richard Wagner, Vortrag

Anna Stoll Knecht ist Assistenzprofessorin an der Universität Fribourg und erhielt im Rahmen eines fünfjährigen Starting Grant des Schweizerischen Nationalfonds eine Förderung für ein Projekt über Musik auf Jahrmärkten. Zuvor war sie Postdoktorandin der British Academy in Oxford und hat zu Mahler und Wagner veröffentlicht (*Mahler's Seventh Symphony*, New York: Oxford University Press, 2019; Aufsätze in *Wagner in Context* und *Wagner Studies* für Cambridge University Press) sowie zur *physical comedy* (*Geography Notebooks*, 2021; *The Palgrave Handbook of Film Music and Comedy*, 2023).
https://orcid.org/0000-0001-5919-8195 | annaknecht@hotmail.com

Stoll Knecht, Anna. 2026. „‚Singen' in Wien – ‚nicht singen' in Bayreuth. Richard Wagners Theorie der Interpretation, Cosima Wagners Aufführungspraxis und ihre Bedeutung für Gustav Mahler." In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 351–366. Wien: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_17

"Mr. Mahler at the Harpsichord"
Mahler, Bach, and America[1]

Lóránt Péteri

In memory of László Somfai

A short obituary of Gustav Mahler's, which was published in an American local daily, *The Buffalo Commercial*, recalled that he "was in Buffalo with the New York Philharmonic Orchestra last winter and music-lovers will remember his splendid performance of the Bach suite in which he played the solo part on the harpsichord."[2] While *The Buffalo Commercial* did not mention any other composer or work from Mahler's repertoire, the more sophisticated *Boston Evening Transcript*, which dedicated two columns to the musician upon his death, discussed Mahler's performances of operas by Mozart and Wagner as well as his interpretations of orchestral pieces by Beethoven, Schumann, Berlioz, Richard Strauss, and the "'new' Parisians." Nevertheless, the author of the Boston obituary also emphasized that "[h]e wove Bach's music out of large and plastic strands."[3] Just two years earlier the notion of Bach as a core component of Mahler's repertoire would have been unconceivable. Apart from a single performance of the E-major Concerto for Violin (BWV 1042), however, the conductor Mahler's American Bach repertoire was identical with "A Suite from the Orchestral Works by Johann Sebastian Bach with Written-Out Continuo and Arranged for Concert Performance by Gustav Mahler."[4] The score was published by Schirmer in 1910, in New York, but the first performance of the work (or, for the moment, let us call it the arrangement) had already taken place on 10 November 1909 at Carnegie Hall. Mahler, the conductor, led the New York Philharmonic from a special keyboard instrument. The program promised Bach's "Suite" to the audience, who only learned from the detailed guide that the arrangement included a total of five movements from the Second and Third Orchestral Suites in B minor and D major respectively (BWV 1067 and 1068).[5]

The questions that puzzle me about the score, which I hereinafter refer to as Mahler's *Bach Suite*, are rather basic: why did Mahler create this score? And what are the reasons for

1 I have reached my press sources through the digital newspaper archives Newspapers.com and TimesMachine. My gratitude goes to Dr Elisabeth Reisinger for sharing her valuable experience in using American press sources in her research and for her commentaries on my manuscript. My thanks also go to Bill Levay, the digital archivist of the New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives, for his unwavering help.

2 N. N., "Musical News," *The Buffalo Commercial*, 20 May 1911, 12.

3 H. T. P. [Henry Taylor Parker], "Gustav Mahler. Conductor, Composer, and Unique Personality," *Boston Evening Transcript*, 19 May 1911, 10.

4 *Suite aus den Orchesterwerken von Joh. Seb. Bach mit ausgeführtem Continuo* zum Konzertvortrage bearbeitet von Gustav Mahler, New York: Schirmer 1910. The conductor Mahler's European experiences in the performance of Bach's music were even more limited: he conducted the choir "Wir setzen uns" from the *Matthäus-Passion*, and Ferruccio Busoni's performance version of the Piano Concerto in D minor (BWV 1052), both on only one occasion, see Knud Martner, *Mahler's Concerts*, New York: Kaplan Foundation 2010, 317.

5 "Programme"; H. E. K. [Henry Edward Krehbiel], "Notes on the Programme," ID 7068, New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives, https://archives.nyphil.org/asset-management/2TTUGP9KZN97 (30/06/2026).

this arrangement's prominence in Mahler's repertoire with the New York Philharmonic? I suggest that the arrangement emerged at the intersection of three tendencies that characterize Mahler's work as a composer and performer. The first of these is Mahler's compositional reception of Bach. Mahler was an avid purchaser of the complete edition of Johann Sebastian Bach's works (the Bach-Gesellschaft Gesamtausgabe), whose volumes were published between 1851 and 1899. These scores were always to hand in his composing hut, which stood next to his summer house in Maiernigg and which he occupied with his family for seven years from the turn of the century.[6] However, the influence of Bach had been already present in his œuvre from 1892 at the latest, both in stylistic and generic references, and in quotations from and allusions to specific works of Bach.[7] Nevertheless, I do not think that the *Bach Suite* would have been created at all without the motivations of Mahler the conductor. One might consider the arrangements made by leading performers of 19th-century German concert life, from Felix Mendelssohn's performance version of the *Matthäus-Passion* to Hans von Bülow's transcription of the Orchestral Suite in B minor, as precursors to Mahler's *Bach Suite*.[8] Bülow's transcription may have served as a model, all the more so since Mahler certainly attended a concert of 1892 in Hamburg, where the elder conductor led the performance of this work.[9]

In a recently published article, however, Hartmut Krones convincingly argues that when it comes to the reception of Bach by Mahler, the focus should be shifted away from the general history of Germanic Bach transcriptions towards specifically Viennese traditions in the performance and analysis of the Baroque master's music, to which Mahler was exposed from the beginning of his studies at the Conservatory.[10] Yet I believe that the creation of Mahler's arrangement was also fostered by the concert life of New York and of other American East Coast cities, and by the growing role Bach's music played in this milieu in the early 20th century. The *Bach Suite* was written specifically for an American audience.[11] Finally, we must take into account a key role in performance that was far from self-evident around 1910, that is, playing the keyboard *continuo* and conducting simultaneously.[12] This was a role that Mahler chose for himself, which also meant that he was preoccupied with a renewal of the public concert as a genre and rethinking the function of the conductor.

---

6 Donald Mitchell, *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years*, Berkeley: University of California Press 1995, 346, and Hartmut Krones, "'But may my latter days […] be dedicated to him! Mahler's Bach Gesamtausgabe and Mahler's 'Bach-Suite'," *News about Mahler Research* 76 (2023), 7–38: 8–13.

7 Mitchell, *The Wunderhorn Years*, 297, 345–362, 367, 374–385, Philip Otto Naegele, *Gustav Mahler and Johann Sebastian Bach*, Northampton: Smith College 1983, and Lóránt Péteri, "Form, Meaning and Genre in the Scherzo of Mahler's Second Symphony," *Studia Musicologica* 50 (2009), no. 3–4, 221–299: 250–251, 294–295.

8 See Norbert Bolin, "Mahler's Bach: About Mahler's Suite of Orchestral Works by J. S. Bach," *News About Mahler Research* 62 (2011), 15–30: 15–18.

9 For Mahler's presence at the concert held on 21 March 1892, see HLG-E1, 483. For the inclusion of the Orchestral Suite in B minor in the program, see Kenneth Birkin, *Hans von Bülow: A Life for Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2011, 363–365.

10 Krones, "Mahler's Bach Gesamtausgabe and Mahler's 'Bach-Suite'," 13–18.

11 Mahler conducted the *Bach Suite* in Europe only once, on 28 April 1910, in Rome, at the Regia Accademia di Santa Cecilia. The final program of the concert was the result of several changes, and the *Bach Suite*'s inclusion was not among Mahler's original plans, see HLG-E4, 759–761.

12 During his tenure as opera conductor in Vienna, Mahler restored the *secco recitativo*s in Mozart's Italian operas and in Rossini's *Il barbiere di Siviglia*, breaking with the 19th-century practice of replacing them with spoken dialogues. He accompanied the recitatives at the harpsichord, see HLG-E3[1], 496. However, accompanying singers from the orchestra pit is of course a matter different from performing on the podium and conducting the orchestra.

The biographical moment in which Mahler worked on the *Bach Suite* can be justifiably regarded as the key turning point in his career as a conductor. Throughout a three-decade-long period commencing at the age of twenty, Mahler's primary work in the field of performance was conducting in the musical theatre. During these decades, his activity as a concert conductor merely supplemented his opera work and was aimed to no small degree at popularizing his own compositional output. From the age of ten until the end of his life, that is, for 41 years, Mahler gave a total of 324 concerts as a conductor or, much less frequently (and mainly at the beginning), as a pianist.[13] Of these, 102 concerts (31% of the total) took place between November 1909 and February 1911, a period of merely thirteen months, excluding the summer break.[14] His musical theatre performances between 1881 and 1909, on the other hand, totalled 2,020, and in March 1910 he topped this with further five performances.[15] In the autumn of 1909, Mahler took over the New York Philharmonic as the principal conductor of the reconstituted orchestra, and embarked on the very first full-scale symphonic season of his life (he was 49 then). It was during these pivotal weeks that Mahler presented his *Bach Suite* as the opening number of the third concert of the season to a Manhattan audience, thereby raising high expectations as to the new era.[16]

During his season and a half at the helm of the New York Philharmonic, Mahler conducted the *Bach Suite* 19 times: eight times in New York and eleven times on the orchestra's tours in New England and in the Great Lakes region (**TABLE 1**).[17] The tours were initiated by Mahler, and before that the orchestra had never performed outside New York City. Mahler was spurred on by, among other things, a competitive spirit: the local competitor, that is, the New York Symphony, had already completed several tours, while the then *superego* of American symphonic ensembles, the Boston Symphony Orchestra, had been regularly visiting New York.[18]

The repertoire of the New York Philharmonic under the baton of Mahler included 174 works by 52 composers, of which the *Bach Suite* had the second highest number of performances (**TABLE 2**).[19] The eleven most frequently played pieces, with the exception of the *Bach Suite*, were all 19th-century works: the *Siegfried-Idyll* and excerpts from five stage works by Wagner, the "Pastorale" Symphony and the Third *Leonore* Overture by Beethoven, the *Symphonie fantastique* by Berlioz, and *Till Eulenspiegel* by Mahler's friend Richard Strauss.[20] So the significance of the *Bach Suite* in the repertoire is clearly highlighted by this context.

13 Martner, *Mahler's Concerts*, xiv.

14 Calculation is based on data published in Martner, *Mahler's Concerts*, 241–309.

15 Martner, *Mahler's Concerts*, 365.

16 For the expectations, see HLG-E4, 376–383.

17 For the data of the first three columns of Table 1, see Martner, *Mahler's Concerts*, 241–309: 317. For the fourth column ("By request"), see N. N., "Philharmonic Plays Well," *The Sun*, 26 October 1909, 7, advance publicity in the *New-York Daily Tribune*, 16 January 1910, 57, Martner, *Mahler's Concerts*, 283, advance publicity in *The Pittsburgh Press*, 23 October 1910, 24, advance publicity in *The Buffalo Enquirer*, 3 December 1910, 7, advance publicity in *The Springfield Daily Republican*, 7 February 1911, 7. The *Bach Suite* was performed on 16 January 1910 by "the requests of the patrons of the several series of the Philharmonic concerts," see N. N., "In the World of Music," *The Daily Standard Union*, 16 January 1910, 17.

18 For the tours of the New York Symphony Orchestra, see Nancy Toff, *Monarch of the Flute: The Life of Georges Barrère*, New York: Oxford University Press 2005, 95, 99. For the presence of the Boston Symphony Orchestra in New York, see HLG-E4, 379–380.

19 Calculation is based on data published in Martner, *Mahler's Concerts*, 317–339.

20 Ranking is based on data published in ibid.

Date (DD/MM/YYYY)	City, State	Concert Hall	"By request"
10/11/1909	New York City, NY	Carnegie Hall	
25/11/1909	New York City, NY	Carnegie Hall	+
26/11/1909	New York City, NY	Carnegie Hall	
08/01/1910	New York City, NY	Brooklyn Academy of Music	
16/01/1910	New York City, NY	Carnegie Hall	+
23/02/1910	New Haven, CT	Woolsey Hall	
24/02/1910	Springfield, MA	The Court Square Theater	
26/02/1910	Boston, MA	Symphony Hall	
01/11/1910	New York City, NY	Carnegie Hall	+
04/11/1910	New York City, NY	Carnegie Hall	+
06/11/1910	New York City, NY	Brooklyn Academy of Music	
05/12/1910	Pittsburgh, PA	Soldiers Memorial Hall	+
06/12/1910	Cleveland, OH	Grays Armory	
07/12/1910	Buffalo, NY	Convention Hall	+
08/12/1910	Rochester, NY	Convention Hall	
09/12/1910	Syracuse, NY	Wieting Opera House	
10/12/1910	Utica, NY	The Majestic Theater	
15/02/1911	Springfield, MA	The Court Square Theater	+
16/02/1911	Hartford, CT	Parsons Theater	

TABLE 1: The *Bach Suite* on the program of concerts given by Gustav Mahler and the New York Philharmonic.

Rank	Composer	Title	Number of performances
1	Wagner	Prelude to Act I of *Die Meistersinger von Nürnberg*	20
2	Bach–Mahler	Suite for Orchestra	19
3	Wagner	Prelude to Act I and "Liebestod," from *Tristan und Isolde*	15
4	Wagner	*Siegfried-Idyll*	14
5	Beethoven	Symphony No. 6, F major, op. 68, *"Pastorale"*	11
6–7	Strauss	*Till Eulenspiegels lustige Streiche*, op. 28	10
6–7	Wagner	Overture to *Tannhäuser*	10
8–9	Wagner	Overture to *Der fliegende Holländer*	9
8–9	Wagner	Prelude to Act I of *Lohengrin*	9
10–11	Beethoven	*Leonore* Overture No. 3, op. 72b	8
10–11	Berlioz	*Symphonie fantastique*, op. 14	8

TABLE 2: The most frequently performed works in the shared repertoire of Gustav Mahler and the New York Philharmonic, 1909–1911.

Mahler's personal motivation met public demand: the *Bach Suite* became a genuine success. It may have been a journalistic exaggeration to claim that "more requests for it [that is the *Bach Suite*] have been received than for any other single work."[21] It is noteworthy, however, that seven out of the 19 performances were performed at the request of concert-goers, or, more specifically, of the orchestra's patrons (**TABLE 1**).[22] With regard to the *Bach Suite*, the most frequently repeated cliché in the advance publicity for performances during the 1910–11 season was that it had been "the chief sensation of last year's Philharmonic concerts in New York."[23] As one critic of the New Haven performance put it, "[w]e doff our hat to the man who can make Bach interesting, even if he has to tamper a little with his score to do it."[24]

Bach in New York, Bach in Boston

In the second half of the 19th century, an average of three works by Bach were played in public concerts in New York each year. Among these performances, the orchestral suites were prominently featured. The Third Suite in D major was performed 19 times in the city between 1867 and the turn of the century; the Second Suite in B minor was first performed in New York in 1874, with three further performances before 1900.[25]

From the late 19th century onwards, a remarkable increase in the number of Bach performances can be observed. In the decade prior to the premiere of Mahler's *Bach Suite*, works by Johann Sebastian Bach were performed a total of 159 times (with an annual average of 15.9) at Carnegie Hall alone.[26] The New York Symphony Orchestra performed five movements from the Orchestral Suite in B minor in 1903 under the baton of Frank Damrosch.[27] His brother, Walter Damrosch, the principal conductor of the ensemble, conducted excerpts from the same work in 1906 and 1907 in New York, and also on a national tour of the ensemble.[28] Seventeen days after the premiere of Mahler's *Bach Suite*, at the very same venue, Walter Damrosch and the New York Symphony Orchestra performed the B-minor Suite in its entirety, for the

21 N. N., "Pastoral Symphony Has Mahler at Harpsichord [sic!]," *Buffalo Evening News*, 26 November 1910, 9.

22 For a general evaluation of the role of the patrons in the life of the New York Philharmonic, see Linda Whitesitt, "Women as 'Keepers of Culture': Music Clubs, Community Concert Series, and Symphony Orchestras," in: *Cultivating Music in America: Women Patrons and Activists since 1860*, ed. by Ralph P. Locke and Cyrilla Barr, Berkeley: University of California Press 1997, 65–86: 76–77.

23 Quotation from N. N., "Music," *The Buffalo Enquirer*, 3 December 1910, 7. I have found virtually identical wording in six further advance publicity articles published in dailies between November 1910 and February 1911.

24 Quoted by HLG-E4, 672.

25 Mary J. Greer, "'The Public … Would Probably Prefer Something that Appeals Less to the Brain and More to the Senses.' The Reception of Bach's Music in New York City, 1855–1900," in: *Bach Perspectives*, vol. 5: *Bach in America*, ed. by Stephen A. Crist, Urbana: University of Illinois Press 2003, 57–114: 59–66.

26 For the concerts given between 10 November 1899 and 9 November 1909, see Performance History Search at carnegiehall.org: https://www.carnegiehall.org/About/History/Performance-History-Search?q=&dex=prod_PHS&cmp=Johann%20Sebastian%20Bach_&start=-2213485200&end=-1898038800 (30/06/2026).

27 Complete program of Symphony Concert for Young People, 28 November 1903, CH194331, https://collections.carnegiehall.org/archive/Complete-program-of-Symphony-Concert-for-Young-People--November-28--1903-2RRM1TR3OP0F.html (30/06/2026).

28 Concert program, 10 November 1906 (repeated the next day), Program ID 8167, New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives, https://archives.nyphil.org/asset-management/2TTUGP9KS9GP (30/06/2026); Concert program, 19 January 1907, Program ID 13828, New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives, https://archives.nyphil.org/asset-management/2TTUGP9KQF04 (30/06/2026); Toff, *Monarch of the Flute*, 99.

season opening event of the *Symphony Concerts for Young People*.[29] During its New York tours in 1907, the Boston Symphony Orchestra played the work twice in Hans von Bülow's transcription, under the baton of Karl Muck.[30] The Third Orchestral Suite in D major was also included in the program of a New York concert given by the same ensemble in 1906, conducted by Wilhelm Gericke.[31] Vassily Safonov, Mahler's predecessor at the helm of the Philharmonic, also opened his final season with Bach's music, namely, the Toccata and Fugue in F major for organ (BWV 540), arranged for large orchestra by Heinrich Esser in 1854.[32]

It is not unreasonable, therefore, to assume that in the "brisk rivalry" between conductors and orchestras of the New York music scene, Mahler found it necessary to come up with his 'own' Bach, and immediately surpass the others.[33] As one New York critic put it: "To make a modern audience applaud Bach almost as tumultuously as it applauded Mr. Safonoff when he conducted Tchaikowsky – that is one of Mr. Mahler's achievements. Any one predicting that a year ago would have been laughed at."[34]

By this time, a special instrument was already accessible for symphony orchestras in New York to play 18th-century music. At the Metropolitan Opera's commission, the Steinway firm reconfigured a baby grand piano by placing tacks on the hammers. The idea was that the timbre would be reminiscent of a harpsichord, while the volume of the sound would meet modern orchestral and operatic requirements. In 1906, the instrument was put into use, and was also included in the recitatives of Mahler's production of *Don Giovanni* in 1908. In the same year, Frank Damrosch employed this special instrument in his performance of Bach's *Matthäus-Passion*. The next time the modified piano appeared was at the premiere of Mahler's *Bach Suite*.[35] In the program booklets, the instrument was initially referred to as a "Bach Klavier," and later simply as a harpsichord.[36]

In the first decade of the 20th century, however, New York audiences were introduced to an authenticist, or 'historically informed' performance of Baroque music in addition to the

29 Complete program of Symphony Concert for Young People, 27 November 1909, CH179362, https://collections.carnegiehall.org/archive/Complete-program-of-Symphony-Concert-for-Young-People--November-27--1909-2RRM1TJ71R5I.html (30/06/2026).

30 Complete program of Boston Symphony Orchestra, 23 March 1907, CH169745, https://collections.carnegiehall.org/archive/Complete-program-of-Boston-Symphony-Orchestra--March-23--1907-2RRM1TJVI4LC.html (30/06/2026); Complete program of Boston Symphony Orchestra, 7 November 1907, CH174585, https://collections.carnegiehall.org/archive/Complete-program-of-Boston-Symphony-Orchestra--November-7--1907-2RRM1TJ13VU9.html (30/06/2026).

31 Complete program of Boston Symphony Orchestra, 15 March 1906, CH170222, https://collections.carnegiehall.org/archive/Complete-program-of-Boston-Symphony-Orchestra--March-15--1906-2RRM1TJR5SAK.html (30/06/2026). The *Ouverture* from the Third Orchestral Suite was also conducted by Karl Muck in another concert of the era, see Complete program of Boston Symphony Orchestra, 20 February 1908, CH174447, https://collections.carnegiehall.org/archive/Complete-program-of-Boston-Symphony-Orchestra--February-20--1908-2RRM1TJ1APJ5.html (30/06/2026).

32 Concert program, 13 November 1908 (repeated the next day), Program ID 1721, New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives, https://archives.nyphil.org/asset-management/2TTUGP9KO15Q (30/06/2026).

33 Quotation from N. N., "Music. The Season in New York," *The Times*, 20 April 1911, 8. For a historical perspective on the fierce competition of the symphonic field, see HLG-E4, 379–383.

34 A review on the concerts of 25 and 26 November 1909 is quoted by HLG-E4, 575.

35 Mary H. Wagner, *Gustav Mahler and the New York Philharmonic Orchestra Tour America*, Lanham: The Scarecrow Press 2006, 59–61.

36 Martner, *Mahler's Concerts*, 243. The first printed program in which the wording "Mr. Mahler at the Harpsichord" appeared was of the concert given on 1 November 1910, at Carnegie Hall, see Martner, *Mahler's Concerts*, 285.

symphonic or romantic interpretations of Bach. These influences reached New York mainly from Boston. The French-born British musician and instrument maker Arnold Dolmetsch, who pioneered the performance of Baroque instrumental music on period instruments, first visited the United States with his fellow musicians in 1903. During their tour they had given concerts in New York and in several cities where Mahler's *Bach Suite* was performed a few years later. Dolmetsch and his musicians performed the Fifth Brandenburg Concerto (BWV 1050) by Bach. The keyboard solo was performed by Arnold's second wife, Elodie Dolmetsch, at an original 18th-century harpsichord made by the renowned English instrument maker Jacob Kirkman. Following a second tour in 1904, Dolmetsch signed a contract with the Boston manufacturer of instruments Chickering & Sons to produce 'authentic' instruments of the renaissance and baroque periods.[37] In a concert in Boston in February 1909 devoted exclusively to Bach's music, Dolmetsch presented the Orchestral Suite in B minor with an ensemble of one flute, four violins (first and second parts together), two violas, and a continuo group including one cello, one double bass, and a harpsichord.[38] The flute solo was performed by André Maquarre, who played the same part with the Boston Symphony Orchestra in 16 performances between 1906 and 1915, including the aforementioned guest productions of 1907 in New York.[39]

A native of Cambridge (Massachusetts), Arthur Whiting, who worked in Boston during the decade following 1885, gave a harpsichord recital in New York in 1907, playing an instrument from Dolmetsch's Boston workshop.[40] Whiting founded a baroque chamber ensemble in New York, which was joined in 1909 by flutist Georges Barrère, who otherwise played the solo part of Bach's Orchestral Suite in B minor in five performances given by the New York Symphony Orchestra between 1906 and 1927.[41]

An odd blend of the symphonic approach and the authenticist inclinations was manifest in a production of Bach's Third Brandenburg Concerto (BWV 1048), which was brought to Manhattan's audiences by the Boston Symphony Orchestra in November 1910. For the continuo part, they used harpsichords which were "manufactured in Boston to imitate the old instruments," and made by Chickering & Sons, most likely at Dolmetsch's workshop. The performance was led by the ensemble's chief conductor, Max Fiedler, who "used his full complement of strings" in contrast to Bach's original instrumentation for three violins, three violas, three cellos, and one violone. Seeking a balance of sound, however, he "decided to have two harpsichords play in unison."[42] Consequently, the keyboard instruments played the same fixed musical material, thus leaving absolutely no room for improvisation in their performance.

37 Larry Palmer, *Harpsichord in America: A Twentieth-Century Revival*, Bloomington: Indiana University Press 1989, https://publish.iupress.indiana.edu/projects/harpsichord-in-america (online version without page numbers, 30/06/2026), chapter 2 ("An Explorer Arrives: Arnold Dolmetsch").

38 E. B. H. [Edward Burlingame Hill], "Music and Drama. A Concert of Bach's Music by Mr. Dolmetsch," *Boston Evening Transcript*, 10 February 1909, 17.

39 Search result with no specific link at bso.org, see https://archives.bso.org/Search.aspx (30/06/2026).

40 Palmer, *Harpsichord in America*, Chapter 3 ("Dolmetsch's American Legacy").

41 Toff, *Monarch of the Flute*, 90, 99, 105–108; search result at https://archives.nyphil.org (30/06/2026).

42 Quotations from N. N. "Boston Symphony Concert," *The New York Times*, 11 November 1910, 9. Complete program of the Boston Symphony Orchestra at Carnegie Hall, 10 November 1910: https://archive.org/details/bostonsymphonyor1011bost/page/n653/mode/2up (30/06/2026).

A differently hybridized production of the *Matthäus-Passion* allowed Mahler's orchestral musicians to collaborate with Arnold Dolmetsch, right in the middle of the performance series of the *Bach Suite*. The liturgical work was performed as the opening event of the Fifth Bach Festival in Montclair, but also as part of a church service at the First Congregational Church on 20 May 1910 (Part I) and 21 May 1910 (Part II). A total of fifty members of the double orchestra, which accompanied the 250-voice choir, were "recruited from the ranks of the Philharmonic Society of New York, of which Gustav Mahler, a persistent and devoted exponent of Bach, is the director."[43] Arnold Dolmetsch presided at the harpsichord of a continuo group also including four string instruments. The performance was conducted by the young church musician and organist Clarence Dickinson.[44]

The assertion that, prior to Mahler's initiative, "almost no music from the 18th century had been presented" in American concert halls is therefore clearly in need of thorough revision.[45] The claim that Mahler championed an "emphatically German" orchestral program as a reaction to the expansion of Italian and French repertoires on the East Coast is also problematic.[46] The conductors of the rival orchestras, namely the Damrosch brothers, Muck and Fiedler, had strong Germanic backgrounds, both personally and professionally. To be frank, their experience in Bach performance had been much more robust than Mahler's, at least until the Autumn of 1909. In my opinion, this was precisely the challenge that Mahler intended to meet. However, alongside the "German" Bach of musicians associated with Central Europe, a "historically informed" Bach was also present in some cities of the USA, mainly owing to the initiative of Western European artists. New York was an excitingly diverse arena for Bach interpretation in the early 20th century – and I think the eclectic features of Mahler's *Bach Suite* resonate with this milieu quite clearly.

An Arrangement, Its Performances, and Its Reception

Mahler's *Bach Suite* opens with the *Ouverture* of the Suite in B minor (**TABLE 3**). The next movement is in A–B–A form, based on two original movements of the Suite in B minor: the framing musical material is the *Rondeau* (which was originally also in second place) and the middle section is the *Badinerie* (i.e., the original final movement). The third and the fourth are two internal movements from the Suite in D major, which were also originally in succession: the *Air* and the *Gavotte*.

In the summer of 1909, Mahler was visited in his summer residence in Toblach by music critic Ernst Décsey, with whom the composer, hardly by chance, began to talk about Bach. Mahler expressed his respect for the Baroque master and said that he intended to conduct all of Bach's church cantatas, but, in keeping with his evolutionary view of music history, he also addressed the perceived imperfections in Bach's music:

43 Harry C. Plummer, "A Bach Festival," *Boston Evening Transcript*, 21 May 1910, 46.
44 Ibid.
45 Quotation from Bolin, "Mahler's Bach," 19.
46 Quotation from Bolin, "Mahler's Bach", 29–30.

no.	title	tempo	key	orchestration	keyboard continuo
I	Ouverture	Grave [Allegro] Lentement	B minor	flute, strings	organ, harpsichord
II	Rondeau Badinerie Rondeau	– Più mosso –	B minor	flute, strings	harpsichord
III	Air	Andante	D major	strings	–
IV	Gavotte I Gavotte II Gavotte I	–	D major	3 trumpets, timpani, 2 oboes, strings	harpsichord

TABLE 3: Mahler, *Bach Suite*, order of movements, orchestration.

> [Bach] is dusty, but that does not diminish his greatness. Every era has its own means of expression, and a later era cannot naively enjoy the earlier one; it must resort to the help of education […] His arias are too long, and in general, he still lacks the principle of contrast, as introduced by Haydn.[47]

In this spirit, the order of the movements in Mahler's *Bach Suite* seems to attempt to break the perceived Baroque monotony of the original works. The cycle features two tonalities instead of one, and, in the second movement, two Bachian affects create a new complementarity. The orchestration also represents the principle of contrast: in the *Ouverture*, Mahler adds organ to the flute and string ensemble of the Suite in B minor, lending sacred sublimity and weight to the French overture. This is balanced by the earthly splendor of the *Gavotte*, which takes the role of finale – here Mahler is content with Bach's original instrumental palette. The intermediate movements are also faithful to Bach's orchestration. In all movements except the *Air*, the harpsichord, which plays the continuo devised by Mahler, contributes to the texture.

In a footnote to the score, Mahler stressed that "[b]oth the piano-part and the organ-part are to be regarded as a sketch which should bear, in general, the character of free improvisation."[48] This exhortation, reflecting the need for historical authenticity, is combined with the heterogeneous role of Mahler's harpsichord part in the musical fabric, where it sometimes provides harmonic continuity, sometimes simply an element of timbre. However, in several passages Mahler does use the harpsichord part as an extension of Bach's original polyphony: sometimes by means of imitation, but often by composing a free counterpoint (**EX. 1**).

In any case, the powerful sound of the reconfigured Steinway piano placed Mahler at the keyboard in a solo role, as is obvious from concert reviews and pieces of advance publicity, which, at the same time, never included any reference to the iconic flute solo in the first two movements.[49] As for the flute part, however, we cannot be sure that it maintained its soloistic

47 "Bach ist verstaubt, aber das ändert an seiner Größe nichts. Jede Zeit hat ihren Ausdruck, und eine spätere Zeit kann die frühere nicht naiv genießen, sie muß die Bildung zu Hilfe nehmen […]. Seine Arien sind zu lang, und überhaupt, es fehlt bei ihm noch das Gesetz des Gegensatzes, wie es Haydn einführt." See Ernst Decsey, "Stunden mit Mahler: Notizen," *Die Musik* 10 (1911), 352–356: 354, also quoted by HLG-E4, 491.

48 Mahler, *Suite aus den Orchesterwerken von Joh. Seb. Bach*, 1.

49 See N. N., "Brilliant Concert. Excellent Work Done by Gustav Mahler and Philharmonic Orchestra," *The Buffalo Commercial*, 8 December 1910, 9. See also the obituary I quoted at the beginning of this chapter (note 2). I have

character throughout, since it had to be reinforced by additional flutes playing in unison in the *forte* sections, and even by clarinet if needed – according to Mahler's instruction.

All of the recordings of Mahler's *Bach Suite* I know combine the timbre of a large symphony orchestra with that of a 'proper' harpsichord – a blend which was definitely available to, but also declined by Mahler.[50] Mahler did love the reconfigured Steinway, naming it a "spinet" and praising it for its rich tone. He was highly satisfied with the interplay between the orchestra and the keyboard part, and, in a letter, he concluded that "[t]he result was more intense (also in terms of tone-color) than any modern work."[51] A similar opinion was expressed in the reception. A reviewer of the December 1910 Syracuse performance put it this way:

> The somewhat nasal voice of the harpsichord sounded through the bright fabric of the composition like some oriental pattern appearing and reappearing amid the broad color of the orchestral score in contrast and yet in exquisite harmony with the rest.[52]

One press source gives accurate data about the impressive number of string players participating in the 1911 New England tour: 16 first violins, 12 second violins, 8 violas, 10 cellos, and 8 double basses were involved in the performances of the *Bach Suite*.[53] Mahler's virtuosity in conducting a huge ensemble from the keyboard was often praised in the advance publicity of the production, and was also approved from a historically informed perspective. In her "musical comments," Jennie Irene Mix, then a music critic in Pittsburgh, contextualized this remarkable aspect of the *Bach Suite*'s performances with reference to Carl Philipp Emanuel Bach's discussion of the numerous benefits of leading an ensemble from the keyboard instrument.[54]

The articulation marks and other notational features of Mahler's arrangement of the *Bach Suite* suggest that he was aiming for historical authenticity in this respect and for a speech-like quality in the performance. His intention to develop a reading of the score that was independent of Romantic performance conventions and to go against the legato-centric practice, is clearly evident from the arrangement of the *Bach Suite*'s parts. (**EX. 2**, compare the first violin part in **EX. 1**).

---

also found five pieces of advance publicity communicating the aforementioned role of these instrumental parts in 1910–1911.

50 For a discography of the *Bach Suite*, see https://classite.com/composition/Johann-Sebastian-Bach_Gustav-Mahler_Suite-aus-den-Orches-c125855/related-editions (30/06/2026). A recent revival of the *Bach Suite* was executed with an 'amplified harpsichord' (New York, New York Philharmonic, 19 and 21 September 2024, conducted by Ken-David Masur), Program ID 14935, New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives, https://archives.nyphil.org/asset-management/2TTUGPG33UQTL (30/06/2026).

51 Gustav Mahler to Paul Hammerschlag, 19 November 1909, quoted in English translation by Krones, "Mahler's Bach Gesamtausgabe and Mahler's 'Bach-Suite'," 26.

52 HLG-E4, 1080.

53 N. N., "The Philharmonic Society, And the Program Which This Famous New York Orchestra Will Play at Court Square Theater This Evening Under the Direction of Gustav Mahler," *The Springfield Daily Republican*, 15 February 1911, 6.

54 Jennie Irene Mix, "Musical Comments and Current Events," *The Pittsburgh Post*, 17 April 1910, 11. The citation can be identified as the English translation of a passage from the lengthy footnote adjoining paragraph 9 of the "Einleitung" of Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, vol. 1, Leipzig: Im Schwickertschen Verlage 1787, 5, https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/content/pageview/5517748 (30/06/2026). The first complete English translation of the *Versuch* appeared as *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, translated by William J. Mitchell, New York: Norton Company 1949.



EXAMPLE 1: Mahler, *Bach Suite*, iv, reprise of Gavotte I, orchestral texture and harpsichord part.



EXAMPLE 2: J. S. Bach, Third Orchestral Suite in D major BWV 1068, *Gavotte I*, first violin in the Bach-Gesellschaft Gesamtausgabe, ed. by Alfred Dörffel, 1885.

In a study on the notation of Mahler the composer, and in particular on the revisions of his own scores, Reinhold Kubik concludes that he "favoured […] a short-range, declamatory style of 'baroque' articulation."[55] On one occasion, Mahler even described the continuous use of legato and vibrato as a "liquefied pulp without substance or form."[56] In the first half of his career, the composer expected musicians to have a continued familiarity with conventions of interpreting musical notation that had been codified, among others, by Leopold Mozart in his *Gründliche Violinschule* (1787). Mahler's legendarily meticulous notational system, replete with performance instructions, was developed in part because he was confronted with the disintegration of that performance tradition.[57] Mahler's affinity for baroque articulation was

55 Reinhold Kubik, "'Progress' and 'Tradition': Mahler's Revisions and Changing Performance Practice Conventions," in: PGM, 401–415: 404.

56 NBL-2, 41, quoted in Jeremy Barham's English translation by Kubik, "Mahler's Revisions and Changing Performance Practice Conventions," 404.

57 Kubik, "Mahler's Revisions and Changing Performance Practice Conventions," 404–405. For the suggestion that Mahler may have read other 18th-century treaties on performance practice, see Krones, "Mahler's Bach Gesamtausgabe and Mahler's 'Bach-Suite'," 20.

also noted by the contemporary critics of his Bach arrangement, who confronted him with other performers' interpretations that were faithful to the letter of the score but alien to its spirit. Commenting on the Buffalo production of Mahler's *Bach Suite*, one critic praised the performance's flexible rhythms and subtle nuances of phrasing, and how this "made Bach seem the human being he was in his music and not the automaton that pedantry often makes him appear."[58]

However, the popular success of the *Bach Suite* did not prevent the arrangement from being criticized for its eclecticism by advocates of historically informed performance. The foundations of the authenticist approach of the time are well reflected in a review by Arthur Whiting's former piano student, the composer and music critic Edward Burlingame Hill, in which he praised the interpretations of Bach's music by Arnold Dolmetsch:

> The acuteness of his realization as to the essentiality of the archaic instruments, his exact conformity with the older interpretation of ornaments, and more especially his willingness to let the music speak in the idiom of its time rather than attempt the fruitless sacrilege of modernizing its sentiments […].[59]

From the 'historically informed' standpoint, both Max Fiedler's and Mahler's "attempts […] to resuscitate the figured bass accompaniments which used to be improvised by the conductor on the harpsichord" were dissatisfying. While Mahler's reconfigured Steinway did not bring about "a return of the original atmosphere" in the *Bach Suite*, Fiedler's two harpsichords playing in unison in the Third Brandenburg Concerto "made little or no effect against the army of strings."[60] Some music critics objected to the disruption of the original order of movements in the *Bach Suite*, while others wanted to hear the sound of a proper harpsichord (and some even of a clavichord) instead of the reconfigured Steinway, and would have found a slimmer string section more transparent.[61] The aforementioned flutist Georges Barrère found the notion of a reinforced flute part so scandalous that in December 1909 he launched a press attack against Mahler in the French journal *S. I. M.* (*Bulletin français de la Société internationale de musique [Section de Paris]*).[62]

Reviews of performances of Mahler's *Bach Suite* often paid special attention to the production as a spectacle, and this does not seem to have been against Mahler's intentions. At each venue, a platform of three step-like blocks was built, and the reconfigured Steinway piano was positioned on it.[63] A press report noted the "picturesque effect produced by the fiery conductor, as he sat at the keyboard, sometimes playing, sometimes lifting a directing hand, much like a cavalry officer leading a charge."[64] In any case, having left the orchestral pits of opera houses, Mahler was apparently already looking for ways to strengthen the theatrical and performative power of the concert genre. The potential for heightened performativity

58 N. N., "Superb Concert Philharmonic Orchestra," *The Buffalo Evening News*, 8 December 1910, 18.
59 E. B. H., "A Concert of Bach's Music by Mr. Dolmetsch," 17.
60 N. N. "Boston Symphony Concert," *The New York Times*, 11 November 1910, 9.
61 HLG-E4, 568, and Wagner, *Gustav Mahler and the New York Philharmonic Orchestra Tour America*, 76, 125.
62 HLG-E4, 603–604, 750–751.
63 Wagner, *Gustav Mahler and the New York Philharmonic Orchestra Tour America*, 60.
64 N. N., "Gustav Mahler's Program Given Here by the New York Philharmonic Orchestra," *The Springfield Weekly Republican*, 9 February 1911, 6.

associated with purely instrumental music, in addition to its elemental effect on the audience, does not seem to have escaped the attention of Mahler's rivals in New York. In 1911, the New York Symphony Orchestra under Walter Damrosch reissued Bach's Third Orchestral Suite in D major, with one of the pioneers of modern dance, Isadora Duncan featured as soloist.[65] Both spectacular New York productions of Bach's orchestral music were invited to Washington D.C. and scheduled for late February – early March 1911. Since both the Mahler and the Damrosch-Duncan concerts were organized by a certain T. Arthur Smith, they were advertised jointly. Regardless of the "*Pastorale*" Symphony, *Les Préludes*, and works by Weber included in the program, the advance publicity of the New York Philharmonic's concert focused exclusively on the fact that "Gustav Mahler will appear in the double capacity of orchestral director and soloist on the harpsichord. Bach Suite promises exceptional attractions."[66] Owing to Mahler's serious illness, the program had to be modified, and the performance of the *Bach Suite* was cancelled.

A Composition?

Ultimately, the question arises: does Mahler's work on the *Bach Suite* not transcend the creative spheres of arrangement and performance? The four-movement orchestral form, developed from the suites, seems to refer quite strongly to the symphony genre that is so inseparable from Mahler's identity as a composer. The symphonic character of the *Bach Suite* has been a recurrent theme in the literature since Volker Scherliess's article of 1986.[67] Others have already expressed skepticism about this thesis, raising legitimate questions about the identification of the second movement as a scherzo.[68] Yet I believe that Mahler refers specifically here to some particular ideas of Johannes Brahms regarding the symphonic form. The first is an agitated fast movement with a slow introduction and an epilogue in modest tempo; the second is an intermezzo in trio form, whose middle section has a nimble and sparkling character; the third is a lyrical slow movement; and the fourth is an energetic finale.[69] The composer was hesitant about the order of the intermezzo-like and the lyrical movements.[70] If he had committed himself to the reverse ordering, the *Bach Suite* would be even closer to the Brahms model.

65 Isadora Duncan with New York Symphony Orchestra, 15 February 1911, CH153095, https://collections.carnegiehall.org/archive/Isadora-Duncan-with-New-York-Symphony-Orchestra--February-15--1911-2RRM1TJIZNPO.html (30/06/2026). Only some of the movements of the Suite in D major were performed (*Ouverture*, *Gavotte I and II*, *Bourrée*, *Gigue*), and Duncan only appeared in the *Gavotte* and the *Gigue*.

66 N. N., "Amusements," *The Evening Star*, 22 February 1911, 12.

67 Volker Scherliess, "Ganz nach Art der Alten. Mahler als Interpret Bachs – Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte," *Neue Zeitschrift für Musik* 147 (1986), no. 5, 4–8: 6.

68 Bolin "Mahler's Bach," 22.

69 Brahms's First Symphony has a proper slow introduction (*Un poco sostenuto*), while his Second Symphony begins with a lengthy section of slow pace (mm. 1–43 of the first movement); the last tempo instruction in both movements refer, explicitly or implicitly, to a moderation of the main tempo: *Meno allegro* in m. 495 of the First Symphony, and *in tempo, ma più tranquillo* in m. 477 of the Second Symphony. The intermezzo-like third movement of the Second Symphony is based on the alternation of a primary *Allegretto grazioso (Quasi Andantino)*, and a secondary *Presto ma non assai.* The third movement's genre is also an intermezzo in Brahms's First and Third Symphonies.

70 Krones, "Mahler's Bach Gesamtausgabe and Mahler's 'Bach-Suite'," 19.

The symphonic character is also enhanced by Mahler's bold decision that only one dance, the *Gavotte*, is present in a multi-movement form, developed from two baroque suites. The tonal plan, based on parallel minor and major keys, provides an adequate framework for a musical narrative that was often recycled since Beethoven, namely, the trajectory from the ominous to the jubilant. Due to the organ and the harpsichord parts, Bach's music is interwoven with Mahler's timbral and thematic commentaries. The intimate, soft string sound over the *pizzicato* Mahler prescribed for the cello and the double bass in the *Air* evokes the tone of the slow movements of his Fourth and Fifth Symphonies.[71] The result was described by a reviewer of the *Bach Suite* as follows: "So softly modulated is the greater part of the movement that the throbbing undertones of the basses sounded like one's heartbeats heard above a deathlike stillness."[72]

So what do we hear? An arrangement of Bach's works or a neoclassical Mahler symphony stubbornly clinging to its pre-existing sources? I believe there is some similarity between the employment of the organ in the fugue section of the first movement of the *Bach Suite* on the one hand, and in the double fugue of the First Part of the Eighth Symphony, on the other. In both cases, the continuum of a busy polyphonic texture of fast motion is segmented by the organ's loud entries which function as markers of the main harmonic and tonal milestones.[73]

Walter Frisch, analyzing the neo-Baroque *fugato*s or "Bachian polyphony" of the finale of the Fifth Symphony, concluded that Mahler's reception of Bach was fundamentally different from that of his contemporaries, such as Busoni and Reger. While the latter, in the spirit of "historicist modernism," "took their Bach—and their musical history—very seriously," there was something ironic in Mahler's approach. This is not to say that Mahler was making fun of the composer, whom he also admired. But his music did sometimes humorously acknowledge the distance that separated him from the past as seen from the perspective of the present.[74]

However, it would be misleading to describe Mahler's compositional reception of Bach merely in terms of distance and irony. Mahler sometimes refers to Bach's affects with a strong gesture of identification. In the first song of *Kindertotenlieder*, the downward leaning, lamenting vocal melody, the sighing semitone steps of the accompaniment, the asceticism of the texture, and the *klagende* expression of the oboe all combine to evoke the Aria (in fact, a duet with choir, No. 27a) "So ist mein Jesus nun gefangen" from the *Matthäus-Passion*.[75] The texts set to music are not only linked by the representation of personal loss at a general level. Both Picander's text for the aria and Rückert's poem evoke the *topos* of the motion of celestial bodies. But while the capture of Jesus is mourned by the universe as the lights go out ("Moon and stars for sorrow have gone down / because my Jesus has been taken"), the death of the child resonates only in the parent, who is left alone to grieve ("Now the sun prepares to rise as

71 See, e.g. the double bass part in measures 1 to 30 of the third movement of the Fourth Symphony, and in measures 1 to 18 of the fourth movement of the Fifth Symphony.

72 N. N., "Orchestral Concert. New York Philharmonic Plays to Handful of People," *The Springfield Union*, 16 February 1911, 8, also quoted by HLG-E4, 1150.

73 See the passage which commences six measures before rehearsal number 11 and concludes at rehearsal number 12 in the *Bach Suite*, and measures 355 to 391 in the Eighth Symphony.

74 Walter Frisch, *German Modernism. Music and the Arts*, Berkeley: University of California Press 2005, 182–185.

75 See measures 5 to 10 and 25 to 31 in Mahler's song on the one hand, and measures 1 to 4 and 17 to 19 in Bach's Aria, on the other.

brightly, / As though no misfortune had befallen in the night!").[76] Mahler's allusion to Bach makes this contrast poignantly explicit.

Mahler's sophisticated understanding of Bach at the beginning of the century is only heightened in the works and performance aspirations that followed a few years later. In any case, Bach's intense influence is present in the metaphysical fugue of the first part of the Eighth Symphony, premiered in 1910, and in the grotesque, ironic, disillusioned fugato sections as well as in the free polyphonic textures of the Ninth Symphony's *Rondo-Burleske*, composed in the summer of 1909. Mahler's compositional reception of Bach thus seems to have embraced a late Romantic desire for synthesis, the modernistic critique of (musical) language and a playful neo-classical historicism simultaneously. What is fascinating, is that at least a part of these aesthetic connections was already uncovered in the contemporary American discourse. Philip Greeley Clapp, a Bostonian composer and conductor, argued as early as 1910 that Mahler's and Richard Strauss's modernism greatly relied on Bach in terms of its radical linearity of part-writing, and some aspects of harmonic thinking. To make his argument more convincing, Clapp, who had recently attended the Munich premiere of Mahler's Eighth Symphony, referred to and analyzed in detail a particular passage of that work.[77]

Philological Observations

Philological research on Mahler's *Bach Suite* has been initiated by Hartmut Krones, whose recent study describes in detail Mahler's hand-written entries in the volumes of the Bach-Gesellschaft Gesamtausgabe, which the composer personally possessed. As to the volume of the orchestral works (hereinafter referred to as ***A***, see TABLE 4), Krones convincingly argues that Mahler's entries concerning articulation, dynamics, and numbering of the movements are actual preparations for the edition of his *Bach Suite*.[78] The philological inquiry, however, can be continued. For reasons of space, I will focus here on just two important sources of Mahler's performance instructions.[79]

One of these is *Joh. Seb. Bach's Werke. Für Orchester. Gesammtausgabe für den praktischen Gebrauch*, a "practical" edition of the orchestral works equipped with performance instructions. The second and third volumes of this series contain the Second and Third Orchestral Suites respectively (hereinafter referred to as ***B*** and ***C***).[80] The relevance of ***B*** and ***C*** in the creation of the *Bach Suite* is disclosed, curiously, by some of Mahler's autographic entries in ***A***. Capital letters from "A" to "E," which Mahler seems to have used to divide the *Ouverture* of the B-minor Suite into larger sections, are actually rehearsal marks taken from ***B***.[81] The fact

76 Translations by Peggy Cochrane and Richard Stokes respectively.

77 I identify the locus discussed by Clapp as the passage between rehearsal numbers 19 and 21, with special regard to the last four measures, see Philip Greeley Clapp, "A Bach Festival in Germany," *Boston Evening Transcript*, 10 December 1910, 6.

78 Krones, "Mahler's Bach Gesamtausgabe and Mahler's 'Bach-Suite'," 18–29.

79 In a separate study, I would like to discuss the genesis of the *Bach Suite* from a philological perspective.

80 For the editors and publication years of ***B*** and ***C***, see the Bach Printed Music Database, https://bachbib.bw.edu/script/bach2.pl?23=52612, https://bachbib.bw.edu/script/bach2.pl?23=47935; https://bachbib.bw.edu/script/bach2.pl?23=48524, https://bachbib.bw.edu/script/bach2.pl?23=45720 (30/06/2026).

81 For the claim disputed in the main text, see Krones, "Mahler's Bach Gesamtausgabe and Mahler's 'Bach-Suite'," 19.

Sign	Series	Volume	Editor / Arranger	Publisher	Year of publication	Type
A	Johann Sebastian Bach's Werke. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig	XXXI/1: Orchesterwerke [including BWV 1067 and 1068]	Alfred Dörffel	Leipzig, Breitkopf & Härtel	1885	score
B	Joh. Seb. Bach's Werke. Für Orchester. Gesammtausgabe für den praktischen Gebrauch	2: Ouvertüre in H moll [BWV 1067]	Anon.	Leipzig, Breitkopf & Härtel	c. 1900	score
			Max Seiffert		1891	parts
C	Joh. Seb. Bach's Werke. Für Orchester. Gesammtausgabe für den praktischen Gebrauch	3: Ouvertüre in D dur [BWV 1068]	Anon.	Leipzig, Breitkopf & Härtel	1900	score
			Julius Otto Grimm		1892	parts
D	--	Joh. Seb. Bach. Suite in H moll [BWV 1067]	Hans von Bülow	Leipzig, Jos. Aibl Verlag	1892	score
E	--	Suite aus den Orchesterwerken von Joh. Seb. Bach mit ausgeführtem Continuo	Gustav Mahler	New York: G. Schirmer	1910	score

TABLE 4: Editions and arrangements of BWV 1067 and BWV 1068.

that letter "F" by Mahler's hand appears in both the *Rondeau* and the *Air* (in measures 11 and 27 respectively) has nothing to do with his likely hesitation about the order of the inner movements.[82] Instead, Mahler merely inserted the rehearsal marks, appearing in the corresponding loci of ***B*** and ***C***, into ***A***. It seems highly probable, therefore, that Mahler had copies of ***B*** and ***C*** in hand when preparing the printed edition of the *Bach Suite*.

For the performances of the *Bach Suite*, the New York Philharmonic used copies of the orchestral parts of ***B*** and ***C*** containing a vast number of pencil written entries, which were blended with pages written by copyists.[83] Before the publication of the arrangement, Mahler also conducted from the scores of ***B*** and ***C***.[84] Mahler obviously rejected the majority of the performance instructions of these editions, but not all of them. He incorporated some of the instructions into his arrangement, most notably in certain passages of the *Air* and the *Gavotte* in terms of dynamics and articulation. As to the *Air*, Mahler's dynamics for the first violin in the second section of the movement (from measure 7 onwards) includes each of the eight instructions present in C (namely, *crescendo*, *decrescendo*, and *crescendo* hairpins respectively; *forte*, *decrescendo* hairpin, *piano*, and *poco crescendo*; and finally, a *crescendo* hairpin, **FIG. 1** and **EX. 3**). In ***A***,

82 For the claim disputed in the main text, see, ibid.

83 Gustav Mahler, *Bach Suite*, orchestral parts, ID 7068, New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives, https://archives.nyphil.org/asset-management/2TTUGPV4LQHW (30/06/2026).

84 BWV 1067, score with Mahler's annotations, ID 6185, New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives, https://archives.nyphil.org/asset-management/2TTUGPLNCIOM (30/06/2026), BWV 1068, score, ID 6190, New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives, https://archives.nyphil.org/asset-management/2TTUGPW84MEX (30/06/2026).

a tie appears between the second and third F♯ of the first violin in measure 15 – an instruction that is omitted by Mahler in the printed version of the *Bach Suite* (hereinafter referred to as ***E***).[85] This decision, again, is in full accordance with the text of ***C*** (**FIG. 1** and **EX. 3**).

There are also some remarkable similarities between ***E*** and ***C*** in terms of the articulation and dynamics of *Gavotte I. Forte* directions can be found at the beginning of measure 1 and in the middle of measure 5 in both scores. In ***E***, *piano* is prescribed in the middle of measure 3, then a *decrescendo* hairpin appears in measure 4 of the two violin parts. At the same time, one finds a *decrescendo* hairpin occupying all parts in measure 4 of ***C***. The upward gesture of the Continuo at the beginning of measure 5 is to be played legato according to both scores (**FIG. 2** and **EX. 4**).[86]

In *Gavotte II*, Mahler equips the triadic motif of the three trumpets with an opening *piano* followed by a measure-long *crescendo* hairpin which leads to a *fortissimo* with a small hairpin indicating an accent on the last note of each instrument (see rehearsal number 29 of the fourth movement in ***E***).[87] All but one element of this dynamic structure can be traced back to ***C***. The sole difference is that the dynamic target in ***C*** is less extreme (*mezzoforte*). Mahler's *Grave* and *Andante* tempo markings for the first and third movements of ***E*** can be traced back to ***B*** and ***C*** respectively.

It seems very likely, however, that Mahler also studied Bülow's transcription of the Suite in B minor with great care (hereinafter referred to as ***D***). Mahler's decision about the performance of the fugue's *Themenkopf* in the *Ouverture* clearly flies in the face of ***B***. In terms of dynamics, both ***D*** and ***E*** prescribe *forte*, as opposed to the *piano* of ***B*** (**FIG. 3** and **EXX. 5** and **6**). As far as the articulation is concerned, one finds a legato slur between the second and third notes of the Themenkopf in ***B***, while legato slurs connect the first and second, and then the third and fourth notes respectively in ***D*** and ***E***. Mahler's performance notion can be, therefore, traced back to ***D***, which also seems to be the source of Mahler's *staccato* on the second note of the motif.[88]

The opening sigh motif of the refrain in the *Rondeau* is presented with a legato slur and also with a *staccato* on the second note of the motif in ***A*** (**FIG. 4A**). These instructions are complemented by an up-bowing sign at the beginning (mistakenly included in the flute part alongside the strings), by a *decrescendo* hairpin above the sigh motif, and by an accent sign (small hairpin) under the first note of the second measure in ***B*** (**FIG. 4B**). In ***D***, one finds an accent sign (small hairpin) on the first note instead of a *decrescendo* connecting two notes (**FIG. 4C**). Mahler's choice, again, seems to fall on ***D***, while he also follows his habit of replacing the quarter note at the end of a gesture by an eighth note followed by an eighth-note rest (**FIG. 4D**).

Finally, the dense alternation of *pizzicato* and *arco* passages in the first violin, second violin, and viola parts of the *Badinerie* is a shared feature of ***D*** and ***E***.[89] Sixteen out of the twenty loci where Mahler's arrangement switches from one string technique to the other are identical with those in Bülow's transcription.

85 Krones, "Mahler's Bach Gesamtausgabe and Mahler's 'Bach-Suite'," 20.
86 All of these instructions are absent from ***A***.
87 Legato slurs in the passage in question are equally included in ***A***, ***C***, and ***E***.
88 All of these instructions are absent from ***A***.
89 Krones, "Mahler's Bach Gesamtausgabe and Mahler's 'Bach-Suite'," 13.



FIGURE 1: Bach, BWV 1068, *Air*, First Violin part of *C* with hand-written annotations for the performances of Mahler's *Bach Suite*, ID 6187–101, New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives.



FIGURE 2: Bach, BWV 1068, beginning of Gavotte I, *C*, ID 6190,
New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives.



EXAMPLE 3: Mahler, *Bach Suite*, iii: *Air*, *E*.



EXAMPLE 4: Beginning of the fourth movement (*Gavotte*) of Mahler's *Bach Suite*, *E*.



EXAMPLE 5: Bach, BWV 1067, *Ouverture*, beginning of the fugue (Allegro), *D*.



EXAMPLE 6: Beginning of the fugue ([Allegro]) in the first movement of Mahler's *Bach Suite*, *E*.



FIGURE 3: Bach, BWV 1067, *Ouverture*, beginning of the fugue (Allegro), *B*, with Mahler's autographic entries for the performances of his *Bach Suite*, ID 6185, New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives.



FIG. 4A



FIG. 4B



FIG. 4C



FIG. 4D

FIGURE 4: BWV 1067, beginning of *Rondeau*, Flute

A. source *A*

B. source *B* (ID 6185, New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives)

C. source *D*

D. Mahler, *Bach Suite*, ii (source *E*)

The Historical Concerts

The premiere of the *Bach Suite* took place at the first event of the New York Philharmonic's *Series of Historical Concerts* whose concept and actual program were elaborated by Mahler.[90] Zoltan Roman suggests that Mahler's inspiration for the series came from a friend, Guido Adler, the founder of institutional Austrian musicology.[91] Compared with Guido Adler's *historische Konzerte*, organized in Vienna in 1892, or with similar contemporary efforts, such as the concert series of Arnold Dolmetsch and his fellow musicians in Boston, it must be said that Mahler did not take the mission of presenting historical rarities and forgotten early repertoire too seriously.[92]

In the opening concert, Bach's Violin Concerto in E major (BWV 1042), arias from operas of Handel and Grétry, a movement from Rameau's ballet for his opera *Dardanus*, and Haydn's Symphony No. 104 ("London") were performed after the *Bach Suite*. In all but the Haydn, Mahler conducted from the keyboard, playing the continuo.[93] It was not the first appearance of either composer at New York's symphonic concerts, but works by Rameau and Grétry were undoubtedly rarities, and it was only the third time that Haydn's last symphony had been scheduled for the Philharmonic's program.[94] The second concert, which concluded with Beethoven's Fifth Symphony and included works by Haydn and Mozart, entered the familiar territory of the 'Viennese Classics.'[95] With the Schubert–Mendelssohn–Schumann program of the third evening, the series attached itself to the core repertoire of Western concert halls. The fourth concert in the series included a Mahler work, namely, *Kindertotenlieder*, juxtaposed with the work of other composers who were born in or migrated to the Austro-Hungarian Empire (Brahms, Weingartner, Wolf, Dvořák, and Smetana).[96] The fifth concert presented the 'New German School' (Wagner and Liszt), while the last concert included works by Bruckner, Pfitzner and Richard Strauss.[97]

90 Mahler's autograph sketch for the program of a "Historical-Cycle" is published as a facsimile in Zoltan Roman, *Gustav Mahler's American Years 1907–1911: A Documentary History*, Stuyvesant: Pendragon 1989, 271.

91 Roman, *Gustav Mahler's American Years 1907–1911*, 295.

92 For Adler's enterprise embracing chapters of music history from the 11th to the 18th century, see Theophil Antonicek, *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, Vienna: printed by author 2013, 110–113, and María Cáceres-Piñuel, "From Historical Concerts to Monumental Editions: The Early Music Revivals at the Viennese International Exhibition of Music and Theater (1892)," *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies* (3 April 2021), https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/101 (30/06/2026). For Dolmetsch's concerts programming of 16th-, 17th-, and 18th-century music in Boston between 1907 and 1910, see Palmer, *Harpsichord in America*, Chapter 3 ("Dolmetsch's American Legacy").

93 The soloist of the concerto was Theodore Spiering; see Martner, *Mahler's Concerts*, 243.

94 Prior to Mahler's first historical concert, both Rameau's and Grétry's music was included in the program of seven orchestral concerts at Carnegie Hall, which opened in 1891; see https://www.carnegiehall.org/About/History/Performance-History-Search?q=&dex=prod_PHS&cmp=Jean-Philippe%20Rameau_&start=-2492989200&end=-1898038800 (30/06/2026), https://www.carnegiehall.org/About/History/Performance-History-Search?q=&dex=prod_PHS&cmp=Andr%C3%A9-Ernest-Modeste%20Gr%C3%A9try_&start=-2492989200&end=-1898038800 (30/06/2026).

95 8 December 1909; see Martner, *Mahler's Concerts*, 247.

96 26 January 1910, with Ludwig Wüllner (tenor); see ibid., 255.

97 2 March 1910 and 30 March 1910; see ibid., 263, 269.

The 'historical' nature of the series had already been questioned by contemporary critical reception. In a review about the fourth concert, the author impertinently emphasized that "[t]he exact relation of these songs [by Weingartner, Wolf and Mahler] to musical history is not clear, for neither Hugo Wolf, who is dead, nor the two conductor-composers, who are very much alive, have established their final positions in the long perspective of art."[98]

Mahler himself declared at the beginning of the season that "for students and others, and for the education of my orchestra, [there will be] the historical cycle, in which I shall try in six evenings to present an outline of the music, chronologically, from Bach down to the modern composer."[99] In the context of the performance history presented in this chapter, some doubt can be raised about the specific educational impact of the historical series – apart from the obvious fact that any rehearsal or concert led by Mahler provided any orchestra with an enormous learning opportunity.

The name "historical" thus seems to be more a brand for the *Bach Suite* than a true description of the overall concept behind the concert series. The concerts were less about history than about Mahler's multi-faceted self-identification. Mahler the representative of the Great German Tradition, Mahler the man from the Habsburg Lands, Mahler the conductor, Mahler the composer, Mahler the modern voice of Bach – these were the protagonists of the series.

In the summer of 1909, Mahler said:

> In Bach, polyphony reached the peak, then the thread suddenly broke. Folk music made its way in, Haydn and Beethoven opened the door to it; but, considered *cum grano salis*, they were not as *skilled* as Bach. The ideal for the future would be artists who could execute Bachian polyphony just as well as they could sing folk music.[100]

One might wonder whether Mahler, while discussing Bach, history, and the future, had spoken about himself – and, particularly, his Ninth Symphony in progress.

Concluding Remarks

The eclecticism of Mahler's *Bach Suite* was rooted in a variety of sources, revealing the composer's Vienna-bound need for a speech-like articulation based on Baroque conventions, his familiarity with Romantic Bach arrangements, his experimental approach to timbre, and his need to respond to the richness and pluralism of early 20th-century American Bach interpretation. The most modern feature of the performances of the *Bach Suite* was also the most historical. While representing a truly authenticist performance strategy, the personal union of continuo playing and conducting elevated the concert genre to a new, heightened level of

98 N. N., "The Philharmonic Concert," *The Sun*, 27 January 1910, 7.

99 N. N., "Mahler Talks About Music," *The Sun*, 31 October 1909, 8.

100 "In Bach hat sich die Polyphonie zur Höhe entwickelt, dann riß der Faden plötzlich ab. Die Volksmusik drang ein, Haydn und Beethoven öffneten ihr die Tür; aber sie waren, cum grano salis betrachtet, nicht solche *Könner* wie Bach. Das Ideal der Zukunft wären Künstler, die die Bachsche Polyphonie ebenso 'könnten', wie sie Volksmusik sängen." Decsey, "Stunden mit Mahler," 354, also quoted by HLG-E4, 491.

performativity, with the soloist-conductor-composer at its core. The theatricalization of the public concert genre was also a crucial aspect of Damrosch's and Duncan's Bach productions (1911), as well as the Munich premiere of Mahler's Eight Symphony on 12 September 1910.[101] Nonetheless, the connections between the *Bach Suite* and Mahler's compositional reception of Bach are equally complex. Even if it is not self-evident to consider the *Bach Suite* as a neo-classical Mahler symphony, one can venture to say that the composer's unparalleled compositional-cum-performative work on Bach's orchestral music was a genuine personal *opus* – and one of his final achievements.[102]

This chapter re-contextualizes Gustav Mahler's last published score (*Suite aus den Orchesterwerken von Joh. Seb. Bach*, 1910), and the twenty performances of his Bach arrangement he conducted from the keyboard within a period as short as 14 months. Why did Mahler create this score and what are the reasons for the prominence of this arrangement in his repertoire with the New York Philharmonic? I suggest that the arrangement emerged at the intersection of three tendencies that characterize Mahler's work as a composer and performer. The first of these is his compositional reception of Bach. In order to understand its relevance, it is better to regard the *Bach Suite* not only as a compilation of the Baroque composer's rearranged movements, but also as an "autonomous" work of art, a piece of Mahler's œuvre. The *Bach Suite* can be fruitfully linked with a neoclassical orientation, recurring from time to time in Mahler's art since the Fourth Symphony. It also seems to be part of a series of stylistically diverse answers to the "historicist modernist" Bach reception of his Austro-German contemporaries. However, the *Bach Suite* would not have been created at all without the motivations of Mahler the conductor. His arrangement was fostered by the concert life of New York and of other cities of the American East Coast, as well as by the growing role played by Bach's music in this milieu in the early 20th century. The *Bach Suite* was written specifically for an American audience. The eclectic features of Mahler's score and its performances seem to reflect on the simultaneous presence of the "romantic/symphonic" and the "authenticist/historically informed" interpretations of Bach's music in American concert halls. Finally, we have to take into account a key role in performance that was far from self-evident around 1910, that is, playing the keyboard *continuo* and conducting simultaneously. This was a role that Mahler chose for himself, which also meant that he was preoccupied with a renewal of concert as a genre and rethinking the function of the conductor. While being a concert piece, the Suite was received by its contemporary audiences as a kind of spectacle in which bodily presence, theatricality, and performativity were decisive components.

Schlagworte/Keywords: arrangement, Aufführungspraxis, Bearbeitung, Cembalo, Gustav Mahler, harpsichord, J. S. Bach, New York Philharmonic, Suite aus den Orchesterwerken von J. S. Bach, performance practice, reception history, Rezeptionsgeschichte

101 For the theatrical dimension of the production of the Eighth Symphony, see Peter Revers, "Gustav Mahler's Eighth Symphony and Max Reinhardt's Concept of *Massenregie*," in: *Rethinking Mahler*, ed. by Jeremy Barham, New York: Oxford University Press 2017, 203–216.

102 An early version of this chapter has been published in Hungarian, see Lóránt Péteri, *Gustav Mahler körút: Hét tanulmány* [Gustav Mahler Boulevard: Seven Studies], Pécs: Kronosz 2023, 106–122. One of my articles, also published in Hungarian, discusses overlapping topics, see Lóránt Péteri, "Bach, continuo és billentyűs hangszerek az amerikai keleti parton a 20. század elején" [Bach, Continuo, and Keyboard Instruments on the East Coast of the United States at the Beginning of the 20th Century], *Magyar Tudomány* 186 (2025), no. 12, 2436–2445.

Lóránt Péteri is University Professor, Research Director, Head of the Musicology Department, and Head of the Central European Music Research Group at the Liszt Academy of Music, Budapest. He is a member of the Advisory Board of the Gustav Research Centre (Toblach). His main research areas are Gustav Mahler, music signification, the music culture of 20th-century Hungary, and musical life under state socialism. He received his PhD degree from the University of Bristol, UK, in 2008 and his habilitation from the Liszt Academy, in 2015. He is the author of two books, numerous book chapters and journal articles, and co-editor of three edited volumes and a special issue of *Studia Musicologica* (65/1–2, *Rethinking Central European Music*). Among his latest publications is the chapter "The 'Order of Composers' and its Reluctant Member, György Kurtág: Social and Institutional Aspects of Composition in State Socialist Hungary", published in *Perspectives on the Music of György Kurtág: Performance, Language and Memory*, edited by Rachel Beckles Willson and Gergely Fazekas (Brepols, 2025).
https://d-nb.info/gnd/1028029462 | lorant.peteri@gmail.com

Péteri, Lóránt. 2026. "Mr. Mahler at the Harpsichord: Mahler, Bach, and America." In *Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception*, edited by Tobias Janz and Christian Utz, 367–392. Vienna: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_18

MEDIATISIERTER KLANG | MEDIATIZED SOUND

Mahler, der Zeitgemäße
Mahlers Klang im Spiegel gegenwärtiger Hörästhetiken

Anne Holzmüller

Seit gut einem halben Jahrhundert, seit die Symphonien Gustav Mahlers im Zuge einer bis dahin nicht gekannten Rezeptionswelle in den 1960er- und 1970er-Jahren zu einer unumstrittenen Größe des symphonischen Kanons avanciert sind, ist ihre Popularität im Grunde ungebrochen. Selbst in Zeiten des postpandemischen Publikumsschwunds sorgen Mahlers Symphonien noch für ausverkaufte Häuser.

FAZ-Autor Clemens Haustein reagiert auf die Mahler-„Monokultur", die er in der gegenwärtigen Konzertlandschaft zu beobachten glaubt, nur kopfschüttelnd. Warum Mahler-Programme Musiker:innen wie Publikum nicht längst „zu beiden Ohren" rauskommen, dafür fehlt ihm jedes Verständnis.[1] Haustein ist nicht der erste, der eine Mahler-Pause fordert. Schon 35 Jahre früher schlug Bernard Haitink vor, Mahler nun eine Weile ruhen zu lassen.[2] Bewirken konnten solche Forderungen erwartungsgemäß wenig. Fast ebenso beharrlich, wie Orchester und Konzerthäuser ihre Programme mit Mahlers Symphonien füllen, wird gleichzeitig nach den Gründen dafür geforscht. Die Frage nach der „rätselhafte[n] Popularität Gustav Mahlers"[3], die Carl Dahlhaus bereits Anfang der 1970er-Jahre aufwarf, hat die Mahler-Rezeption seither immer wieder beschäftigt.

Besonders herausfordernd erscheint dabei die historische Kluft, die sich zwischen Mahlers eigener Zeit, in der seine Musik trotz streckenweise großer Erfolge Missverständnissen, Kritik und Ablehnung ausgesetzt war, und ihrer Monopolstellung heute auftut. Was spricht zu zeitgenössischen Hörenden aus einer symphonischen Sprache, die offensichtlich eine musikalische Auseinandersetzung mit der Musik- und Gefühlskultur des 19. Jahrhunderts, einer längst vergangenen Epoche, ist? Einer möglichen Aktualität von Mahlers Klang möchte ich im Folgenden vor allem aus der Perspektive gegenwärtiger Phänomenologien des Hörens und der Medienpraktiken, die damit in Verbindung stehen, nachgehen.

1 Clemens Haustein, „Pause brauch ich, um zu leben!", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 242, 18. Oktober 2023, 12.

2 Hermann Danuser verweist auf ein Interview des Dirigenten mit Mathias Döpfner im Magazin der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 3. März 1989, vgl. Hermann Danuser, *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber: Laaber 1991, 287.

3 Carl Dahlhaus, „Die rätselhafte Popularität Gustav Mahlers", *Die Zeit*, Nr. 19, 10. Mai 1972, 13, wieder abgedruckt in *Das Orchester* 20 (1972), H. 6, 313–315, in *Mahler – Eine Herausforderung*, hg. von Peter Ruzicka, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977, 5–13, in *Gustav Mahler – Durchgesetzt?* (Musik-Konzepte, Bd. 106), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik 1999, 3–7, sowie in Carl Dahlhaus, *Das 20. Jahrhundert* (Gesammelte Schriften, Bd. 8), hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2005, 44–48. Im Folgenden wird aus dem Abdruck in Band 106 der *Musik-Konzepte* zitiert.

„Rätselhafte Popularität": Avantgarde-Charakter, sentimentalisches Hören und eine neue Naivität

In der Mahlerforschung des 20. Jahrhunderts wurde die Frage nach der späten Kanonisierung Mahlers fast immer über einen wie auch immer gelagerten Avantgarde-Charakter, ein *Noch-Nicht* seiner Musik erklärt. Unzeitgemäß in seiner eigenen Epoche, wird Mahlers Musik zeitgemäß erst für das Publikum einer späteren. Interessanterweise setzt dieses Erklärungsmuster ein, als der tatsächliche Erfolg bei einem Massenpublikum noch lange nicht abzusehen war. Bereits sieben Jahre nach Mahlers Tod, im Jahr 1918, schreibt Ernst Bloch in *Geist der Utopie*: „Noch immer reichen die Ohren nicht aus, um mit diesem Großen zu fühlen und ihn zu verstehen."[4] Das Unverständnis der Zeit wird also über eine Diskrepanz zwischen vorausahnender Komposition und den inadäquaten „Ohren", sprich: dem defizitären Hören des Publikums erklärt. In diesem Sinne spricht auch Arnold Schönberg, ein weiterer früher Mahlerianer, in seiner Prager Rede von Mahler als Genie, das den nur mühsam nachkommenden Hörenden der Gegenwart voranleuchte.[5] Diese häufig etwas nebulös bleibende Dynamik aus unzeitgemäßem Avantgarde-Genie (Mahler) und trägem, unverständigem Zeitgeist (Publikum) stellt erst Theodor W. Adorno in seiner Mahler-Monografie gewissermaßen auf die Füße, indem er spezifiziert, worin das Missverständnis oder die Diskrepanz zwischen Komposition und Hören eigentlich liege: Die zeitgenössische Kritik verstehe die brüchig zusammengefügten, teils trivialmusikalischen Materialstücke wörtlich als musikalische Substanz und daher falsch. Stattdessen seien sie relational, in ihrer „kompositorischen Funktion"[6] im Hinblick auf das von Disparatem und Brüchigkeit gezeichnete Ganze, zu verstehen, das „Einheit sei nicht trotz der Brüche, sondern allein durch den Bruch hindurch."[7] Erst ein Hören, das das Gebrochene, Heterogene des Formzusammenhangs als Eigentliches in den Vordergrund stellt, könne Mahlers Werke letztlich verstehen.[8] Ähnlich erklärt auch Carl Dahlhaus die ungewöhnliche Übereinkunft zwischen Mahler und dem (damals) aktuellen Publikum, auch wenn die spezifische Brüchigkeit, die Mahlers Musik ausmache, hier musikhistorisch-relational hergeleitet wird. Das neue, veränderte Hören zeichne sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts durch ein verändertes Verhältnis zur musikalischen Substanz aus. Denn erst die eigene historische Distanz der Hörenden zur symphonischen Sprache der Romantik lege den Blick – oder besser: das Hören – frei auf Mahlers eigenes „gebrochenes, unsicheres Verhältnis zur Tradition des neunzehnten Jahrhunderts".[9] In beiden Fällen, in Adornos Perspektivverschiebung von der musikalischen Substanz zur kompositorischen Funktion und in Dahlhaus' These von der

4 Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, München: Duncker & Humblot 1918, 122.

5 Arnold Schönberg, „Mahler", in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M.: Fischer 1972, 38.

6 Den Begriff der „kompositorischen Funktion" verwendet Adorno, um den relationalen Geltungsanspruch der sinfonischen Einzelelemente bei Mahler zu beschreiben: „Indem ein jeglicher ihrer [Mahlers Symphonik] Augenblicke, ohne Ausweichen ins Ungefähre zu dulden, seiner kompositorischen Funktion genügt, wird er mehr als sein bloßes Dasein; eine Schrift, welche die eigene Deutung vorschreibt." Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (Gesammelte Schriften, Bd. 13, 149–319), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, 152.

7 Ebd., 181.

8 Hiermit setzt sich Adorno vor allem unter dem Stichwort „Ton" im zweiten Kapitel seiner Monografie auseinander, siehe ebd., 167–169.

9 Dahlhaus, „Rätselhafte Popularität", 6.

historischen Distanz, handelt es sich um eine Einklammerung des unmittelbaren Hörens – ein Hören, das eins zu eins im Ausdruck des musikalisch Momentanen aufginge – zugunsten eines vermittelt-distanzierten Zugangs zum Gehörten, oder anders gesagt: um eine Metaisierung der Hörperspektive. Der Klang als unmittelbar Erklingendes erhält seine Bedeutung nur aus der distanznehmenden Metaperspektive der Hörenden. Adorno spricht hier auch von einer „Einklammerung" des unmittelbaren Ausdrucksgehalts, die die musikalischen Einzelteile und Versatzstücke, aus denen sich Mahlers brüchige Vielstimmigkeit ergibt, nicht im Modus des Eigentlichen, sondern des Uneigentlichen versteht. Dahlhaus bringt diesen Modus der Uneigentlichkeit auf einen Begriff, indem er die innere Distanznahme zur historischen Tradition mit Friedrich Schillers Formel des Sentimentalischen als Weltzugang kurzschließt: „Nicht, daß die Musik des 19. Jahrhunderts als tote Vergangenheit empfunden würde; aber sie rückt in geschichtliche Distanz, und die ‚naive' Anhänglichkeit wird zu einer ‚sentimentalischen', die sich des inneren Abstands bewusst ist."[10]

In Abgrenzung zum unmittelbaren und verdinglichten Hören, zu einer ‚naiven' Rezeptionshaltung, die Adorno den Zeitgenossen Mahlers attestierte, hat Tobias Janz daher in Anlehnung an Dahlhaus die Figur des *sentimentalischen Hörens* eingeführt, das für eine solche hörende Meta-Haltung in der Tradition Adornos steht und das die Mahler-Rezeption des 20. Jahrhunderts stark geprägt hat.[11] Der Begriff des Sentimentalischen erklärt sich insofern, als auch bei Schiller der sentimentalische Zugang zur Dichtung den einzelnen Gegenstand der Dichtung nur noch abstrakt und einklammernd auf eine Idee bezieht und eine Einheit des Kunstwerkes ebenfalls nur noch als Idee herstellen kann.[12] Hier, übertragen auf einen ästhetischen Modus des Hörens, bezieht sich der Begriff des Sentimentalischen auf eine distanznehmende Einstellung beim Hören, die sich der unmittelbaren Identifikation mit der „Substanz" entzieht und diese stattdessen relational auf einen abstrakten Zusammenhang, eine Idee von Einheit, bezieht.[13] Janz wendet diese Figur gleichzeitig soziologisch als „raffinierte Akzeptanzstrategie", insofern der Zugang des sentimentalischen Hörens erlaube, das zuvor als banal Verworfene – das fragmenthaft Trivialmusikalische, der hyperbolisch-romantische Ausdruck und das, was Adorno als „das Dinghafte[] und Konventionelle[]"[14] versteht – in seiner Funktion zu legitimieren.[15]

10 Ebd., 5.

11 Tobias Janz, „Über naive und sentimentalische Arten, Mahler zu hören. Beobachtungen zu seiner gegenwärtigen Rezeption", *Musik und Ästhetik* 15 (2011), H. 60, 51–65.

12 Bei Schiller heißt es entsprechend: „Dieser [der sentimentalische Dichter] reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft." Friedrich Schiller, „Über naive und sentimentalische Dichtung, Teil 2: Die sentimentalischen Dichter", *Die Horen* 1 (1795), H. 12, 1–55: 10.

13 Dahlhaus spricht in diesem direkten Zusammenhang von „innerem Abstand" und vermittelter Bezugnahme (Dahlhaus, „Rätselhafte Popularität", 5), Adorno u. a. vom „Moment des Uneigentlichen" (Adorno, *Mahler*, 181). In unterschiedlichen Ausprägungen lässt sich die Figur eines solchen ‚Meta-Hörens', oder analog dazu eines ‚Meta-Klangs', ab der Mitte des 20. Jahrhunderts in vielen Annäherungsversuchen an Mahlers Musik wiederfinden. Hans Werner Henze spricht so beispielsweise im Falle Mahlers auch von einer „wissenden Musik", von einem Klang also, der mehr weiß, als er unmittelbar als Klingendes preisgibt, der semiotisch angereichert ist (vgl. Danuser, *Gustav Mahler*, 293). Umgekehrt kann erst ein wissender Hörer dieses ‚Mehr' an Information mithören, wertschätzen, verstehen.

14 Adorno, *Mahler*, 171.

15 Janz, „Über naive und sentimentalische Arten, Mahler zu hören", 65.

In den letzten Jahrzehnten zeichnet sich nach Janz allerdings eine grundlegende Diskursverschiebung ab. Im Zuge einer „Rehabilitierung der Dinge", wie sie kultursoziologisch u. a. Bruno Latour und Hartmut Böhme beschrieben haben[16], komme es zu einem Bedeutungsrückgang der sozialen Funktion: „Im Gegenteil ist es gerade die partikulare, dekontextualisierende Wahrnehmung, an der sich die Eigensinnigkeit der Dinge und die Souveränität ihrer Konsumenten erweist."[17] Entsprechend beobachtet Janz, dass auch die sentimentalische Hörhaltung in der Mahler-Rezeption, die relational den Bezug zu einem Zusammenhang statt der Dingqualität der Einzelteile sucht, mehr und mehr in den Hintergrund gerate. Stattdessen habe sich im Umgang mit Mahler eine neue Unmittelbarkeit, eine ‚neue Naivität' etabliert, innerhalb derer die Dingqualitäten und das Vereinzelte in Mahlers Musik nicht mehr innerhalb eines kompositorischen Zusammenhangs legitimiert werden müssen, sondern in ihrer Idiomatik und ihrem Ausdruck individuell bedeutsam und sinnhaft werden können.

Ähnlich, wenngleich allgemeiner, beobachtet auch Mathias Hansen eine Abkehr vom Mahler-Hören im Modus der Uneigentlichkeit, das ein „beständige Fragezeichen setzende[s] ‚Als-ob'" in sich birgt[18] und das noch der „Hörwirklichkeit" der Zeit Adornos entsprochen habe.[19] Bis heute habe diese Hörwirklichkeit aber einen „Vorgang der Normalisierung" durchlaufen, den man ebenfalls mit der Figur einer neuen Naivität kurzschließen kann. Statt einem distanzsuchenden und relativierenden Zugriff, der laut Adorno Mahlers „Ton" charakterisiere, werde an Mahlers Musik heute zunehmend „eine eigene, neue Werte setzende Authentizität vernehmbar, die den kritischen Bezug auf Vorgefundenes nur als auslösenden Impuls bewahrt."[20]

Anknüpfend an diese Beobachtungen und Janz' Figur einer ‚neuen Naivität' des Mahler-Hörens werde ich im Folgenden versuchen, das Hören von Mahlers Klang nicht allein als ein kulturelles Dekodieren, als einen Akt der Bedeutungs- und Sinngenerierung zu verstehen, sondern die Diskussion auf eine auch sinnlich unmittelbare Ebene zurückzuführen. Von Hören spreche ich dabei nicht in einem normativen, primär kunsthermeneutischen Sinne – als adäquates ‚Verstehen' –, sondern im Sinne einer Alltagsphänomenologie, wie wir sie routiniert jeden Tag, im Zusammenhang mit eingeübten Medienpraktiken und bei Weitem nicht nur im Umgang mit Kunst im emphatischen Sinne erleben. Diese Phänomenologie eines alltäglichen Hörens werde ich im Folgenden medienästhetisch, also ausgehend von den technologisch modellierten Angeboten durch (mobile) Audiomedien und den damit verbundenen Hörpraktiken, versuchen zu plausibilisieren. Vor diesem Hintergrund möchte ich der Frage nach der rätselhaften Popularität Mahlers ein weiteres Mal nachgehen. Zwei Aspekte, die diese medienpraktisch geprägte Alltagsphänomenologie des Hörens ausmachen, sind dabei zentral: immersives Raumklanghören und die disruptive Tendenz hybrider Klangräume. Anhand vor allem dieser zwei Aspekte werde ich versuchen zu zeigen, dass ein möglicher Schlüssel zu Mahlers Musik und eine ‚neue Naivität' nicht allein in der Tendenz zur Verdinglichung von

16 Janz verweist speziell auf Bruno Latour (*Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008) und Hartmut Böhme (*Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006).

17 Janz, „Über naive und sentimentalische Arten, Mahler zu hören", 60.

18 Mathias Hansen, „Charakter und ‚Ton' bei Mahler", in: MH, 91–99: 99.

19 Ebd., 93.

20 Ebd., 99.

soziokulturellen Bedeutungszusammenhängen liegen kann, sondern auch in dem, was wir heute gewohnt sind, beim Musikhören zu erleben.

Raumklang: Medien, Komposition und Urtext

Mahlers Umgang mit dem musikalischen Raum, seine Faszination für die räumlichen Facetten des Orchesterklangs, greift zunächst recht allgemein der Tendenz des 20. Jahrhunderts voraus, mit technologischen Mitteln das musikalische Hören immer weiter räumlich auszuleuchten. Geht es nach Kurt Blaukopf, helfen diese neuen Aufnahme- und Reproduktionstechnologien, die Hörbedingungen für Mahlers in sich räumlich konzipierte Musik zu optimieren. In seiner Mahler-Biografie mit dem bezeichnenden Titel *Der Zeitgenosse der Zukunft* aus dem Jahr 1969 schreibt Blaukopf den verspäteten Durchbruch Mahlers bei einem breiten Publikum vor allem der stereophonen Langspielplatte zu. Mahlers Stunde sei angebrochen, als „die elektroakustische Speicherung und Wiedergabe des Raumklangs" möglich wurde.[21] Durch die in den 1960er-Jahren noch neuen Aufnahmetechniken wie etwa variable Mikrofonaufstellungen oder die klanglichen Feinabstimmungen am Mischpult komme die Raumabhängigkeit seiner Musik zum ersten Mal zu ihrem vollen Recht. Erst durch die Aufnahme- und Reproduktionstechnik der Stereo-LP könne es zu einem genuinen Mahler'schen, das bedeutet, zu einem klanglichen „Urtext" kommen:

> Es gibt kein Hindernis, halligen Fernklang von deutlicher Nähe abzuheben. Es ist für die musikalisch versierten Techniker der Tonaufnahme kein unlösbares Problem, den Balanceforderungen der Partituren Mahlers zu entsprechen. […] Die Stunde des Mahlerschen Urtextes ist gekommen. Der in Mahlers Handschrift kundgetane Wille kann erfüllt werden, denn die Technik elektroakustischer Speicherung und Wiedergabe schafft ohne Schwierigkeit jene manipulierten Klangräume, die Mahler braucht, jene artifizielle Deutlichkeit, die im Konzertsaal immer bloß zum Teil und unter großen Opfern erzielbar ist. Mahlers Musik ist durch die Stereoplatte erlöst worden.[22]

Als Begründung verweist Blaukopf auf Mahlers eigenen visionären Umgang mit Raumklang und symphonischer Klangregie. Er spielt dabei vor allem auf zwei qualitative Aspekte an, die elektroakustisch gespeichertem und reproduziertem Klang zugeschrieben werden und die er auch in Mahlers Umgang mit Klang wiederzuerkennen glaubt: die räumliche Entrückung von Klang und das visuelle Entkoppeln von Klang und sichtbarer Quelle. Letzteres ist seit der *musique concrète* um Pierre Schaeffer unter dem Begriff Akusmatik bekannt.[23] Beide Formen

21 Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler. Zeitgenosse der Zukunft*, München: dtv/Bärenreiter 1973, 269.

22 Ebd., 273–274.

23 Vor Pierre Schaeffer (*Traité des objets musicaux*, Paris: Seuil 1966) wurde der Begriff bereits von Jérôme Peignot verwendet („De la Musique concrète à l'acousmatique", *Esprit: Nouvelle série* 280 [1960], H. 1, 111–120), beide verstanden darunter zunächst Klangphänomene, deren Schallquelle beim Hören nicht sichtbar ist, wie es in der elektroakustischen Musik der Fall ist. In diesem Sinne wird der Begriff auch bei Michel Chion verwendet (*Audio-Vision. Sound on Screen*, übers. von Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press 1994) sowie in jüngerer Zeit im Bereich der Sound Studies (z. B. von Michael Kane, *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, New York: Oxford University Press 2014).

der Darbietung, der räumlich entrückte wie auch der visuell verborgene Klang, tragen letztlich zu einer Dissoziation von Ereignis und Klang in Raum und Zeit bei, die wiederum seit Murray Schafer auch als die „schizophone" Qualität aufgenommener Klänge bezeichnet wird.[24]

Klangraumregie

Räumliche Entrückung spielt in Mahlers Kompositionsästhetik insbesondere durch das stete Modellieren von klanglicher Nähe und Distanz eine zentrale Rolle. Ferninstrumente oder ganze Fernorchester sind in seinen Partituren schier omnipräsent. Zum klangmanipulativen, quasi prototechnologischen Zugriff zählt Blaukopf aber nicht nur Mahlers eigene Kompositionen, sondern auch seinen Umgang mit den Werken anderer in seiner Arbeit als Dirigent. So zitiert er Bruno Walter, der über die Aufführung der Neunten Symphonie Beethovens in Hamburg berichtet, Mahler habe den B-Dur-Bläser-Marsch aus dem Finale („Allegro assai vivace", T. 331) von einem Fernorchester spielen lassen, während das gleichzeitig erklingende Tenorsolo und auch der Männerchor (ab T. 411) über 100 Takte hinweg weiterhin auf dem Podium sangen. Erst mit dem Einsatz des Fugato („fugato sempre l'istesso tempo", T. 511) habe das Hauptorchester auf dem Podium wieder eingesetzt.

> Das war keine Laune – er glaubte beim Blick in die Werkstatt Beethovens entdeckt zu haben, daß mit dem Marsch […] Beethoven den Siegeslauf der Jünglinge […] schildern wollte, wie er im schwungvollen Zuge aus weiter Ferne heraneilte, und er stellte in den Dienst dieser Vorstellung Mittel, die Beethoven selbst wegen der beschränkten Zustände seiner Zeit nicht zu verwenden gewagt hätte.[25]

Doch nicht nur mit entrückten, auch mit verdeckten, akusmatischen Klängen experimentierte Mahler im Rahmen seiner Probenarbeit an der Wiener Hofoper. Das Wiener *Fremden-Blatt* berichtet, wie Mahler bei den Proben zu Anton Rubinsteins *Der Dämon* (23.10.–14.11.1899[26]) den Sänger der Titelpartie, den Bariton Theodor Reichmann, dazu aufforderte, durch den Souffleusen-Kasten zu singen, sodass er für das Publikum zwar hörbar wäre, aber für die Augen unsichtbar bleibe.[27] Wie ein dämonischer Ruf aus einer anderen Welt solle der Sänger klingen. Doch die beiden gerieten in Streit, Reichmann weigerte sich zu singen, ohne für sein Publikum sichtbar zu sein, und so ließ Mahler schließlich von der Idee ab.

Ganz besonders aber offenbart sich der technologische Zug seiner Eingriffe in die Klangraumregie in den bühnentechnischen Maßnahmen, die Mahler ab 1903 gemeinsam mit Alfred Roller im Rahmen der Wiener Opern-Reform voranbrachte. Zu deren Innovationen gehörte u. a. eine neue hydraulische Regulierung des Orchestergrabens. Angepasst an das jeweilige Repertoire ließ sich der Versenkungsgrad des Klangkörpers im Boden verändern. Zur Aufführung einer Wagner-Oper ließ sich so eine stärkere Versenkung mit einem Mehr an indi-

24 Vgl. u. a. R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester: Knopf 1993.

25 Zitiert nach Blaukopf, *Gustav Mahler*, 269–270.

26 Archiv der Wiener Staatsoper, https://archiv.wiener-staatsoper.at/search/work/512/production/744 (30.6.2026).

27 „Machen Sie, was ich tue, lieber Reichmann, und versuchen Sie es." (*Fremden-Blatt*, 22. Oktober 1899, zitiert nach HLG-E2[1], 190.)

rektem Schall und einem kaum mehr sichtbaren Orchester erzeugen, für Mozart konnte eine transparentere Präsentationsform gewählt werden. Diese bühnentechnologische Neuerung, mit der sich sowohl räumliche Entrückung als auch die Sichtverhältnisse regulieren ließen, bezeichnet Blaukopf zugespitzt als die Erfindung des „verschiebbaren Orchesters".[28]

All diese Maßnahmen, gleich, ob kompositorischer, aufführungs- oder bühnentechnischer Art, markieren für Blaukopf „den Übergang vom realen, unveränderbaren Klangraum zum manipulierbaren, künstlichen Klangraum."[29] In Mahler sieht er nichts weniger als einen klangtechnologischen Avantgardisten, der die Manipulation von Klang durch elektroakustische Medien im 20. Jahrhundert mit seinen Mitteln vorwegnahm.

Mahlers Medien

Blaukopf übergeht in seiner Argumentation allerdings ein nicht unwichtiges Detail, nämlich die Tatsache, dass klangtechnologische Innovationen zur schizophonen Manipulation von Klang zu Mahlers Zeit längst präsent waren und dass auch Mahler selbst neuen Audiotechnologien durchaus zugeneigt war.[30] Im Alltag präsent waren die neuen Audiotechnologien insbesondere in den europäischen Metropolen, in denen Mahler den Großteil seines Alltagslebens verbrachte. In Paris hatte Thomas Alva Edison seinen überarbeiteten und verbesserten Phonographen im Jahr 1889 bei der Weltausstellung vorgestellt, sein Vertreter, der deutsch-amerikanische Toningenieur Theo Wangemann, reiste in den darauffolgenden Monaten im Auftrag der Edison Recordings Company durch die europäischen Großstädte, um den Phonographen dem gehobenen Stadtbürgertum vorzustellen. In Wien war er zu Gast im Hause des Bankiers Richard Fellinger, wo er Phonographen-Walzen mit der Stimme und dem Klavierspiel von Johannes Brahms aufnahm. Bereits sechs Jahre früher, im Jahr 1883, war in Wien auf der Internationalen Elektronischen Weltausstellung das Théâtrophone vorgestellt worden. Ursprünglich entwickelt wiederum für das Pariser Publikum, für die Opéra Garnier, installierte die Wiener Privat-Telegraphen-Gesellschaft anlässlich der Ausstellung eine Verbindung zwischen Hofoper und der 6,5 km entfernten Prater-Rotunde, wo die Hörer:innen die Musik über sogenannte „Telephonhauben"[31] hören konnten. Zwar wurde in Wien das Théâtrophone nicht wie in Paris sofort institutionalisiert, doch es war nur ein weiteres Indiz für den Siegeszug der Telefontechnik, der auch Wien erfasst hatte. Als Mahler 1897 als Operndirektor nach Wien berufen wurde, fand er nicht nur ein vollelektrifiziert beleuchtetes Haus vor, sondern auch ein fest installiertes Haustelefon. Von diesem Haustelefon machte Mahler auch in seiner Probenarbeit rege Gebrauch, um Klangregie-Anweisungen aus den Logen auf die Bühne durchzugeben. Das Telefon zwischen seiner Dirigenten-Loge, der Loge Nr. 13, und der Bühne klingelte Berichten zufolge unentwegt.[32] Sherry Lee und Thomas Peattie legen nahe, dass Mahlers Medienroutinen die Grenzen zwischen traditioneller und medientechnologisch

28 Blaukopf, *Gustav Mahler*, 272.

29 Ebd.

30 Vgl. Sherry Lee und Thomas Peattie, „Extraordinary Listening (Mahler – and Franklin)", in: *Music, Modern Culture, and the Critical Ear. A Festschrift for Peter Franklin*, hg. von Nicholas Attfield und Ben Winters, London: Routledge 2018, 29–50.

31 Vgl. Christine Ehardt, „Phones, Horns, and ‚Audio Hoods' as Media of Attraction. Early Sound Histories in Vienna between 1883 and 1933", in: *Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe*, hg. von Daniel Morat, New York: Berghahn 2014, 101–126.

32 HLG-E3[1], 384.

gestützter Konzertpraxis verschwimmen ließen: „Mahler seems to have wielded the telephone much as he did the baton in his operatic conducting practice."[33]

Unter den Speicher- und Reproduktionstechnologien zogen nicht so sehr Thomas Alva Edisons Phonograph oder Emil Berliners Grammophon Mahlers Aufmerksamkeit auf sich, als vielmehr die Möglichkeiten hochentwickelter Reproduktionsklaviere. Im Mai 1905 war die neueste Entwicklung der Freiburger Firma *Welte & Söhne* – die „*Welte*-Mignon"-Reproduktionstechnik – im Wiener Musikverein vorgestellt worden. In der österreichischen Zeitung *Die Zeit* war am 1. Mai 1905 zu lesen, dass die Vorstellung am Vortag „das ganze musikalische Wien in den kleinen Musikvereinssaal gelockt" habe. Tatsächlich waren die Verheißungen, sich auf diese Weise für die Geschichte zu konservieren, für Komponist:innen und Musiker:innen verlockend: Im Unterschied zum körnig rauschenden Wachszylinder- oder Grammophon-Klang erlaubte die Reproduktionsmechanik einen klangfarblich unverfremdeten Klavierklang. Doch das neue und bis heute nicht restlos bekannte technologische Patent von *Welte* erlaubte es zusätzlich – im Unterschied etwa zum Pianola, dem Verkaufsschlager der New Yorker *Aeolian Company* –, den Flügel auch in unterschiedlichen Dynamik- und Anschlagstufen zu bespielen und entsprechend wiederzugeben.

> Dem Musikhistoriker künftiger Tage und dem künstlerischen Interpreten wird die Erfindung […] von unschätzbarer Wichtigkeit sein. Der fast unheimliche Eindruck, den dieses wie von unsichtbarer Hand gespielte Klavier macht, ist nicht ohne Grund. Es ist eine Geisterbeschwörung mit den Mitteln des unspiritistischen 20. Jahrhunderts.[34]

Noch im selben Jahr, am 9. November 1905, reiste Mahler nach Leipzig, um im dortigen *Welte*-Studio das Finale seiner Vierten Symphonie, den Trauermarsch der Fünften sowie mehrere seiner Lieder auf *Welte*-Mignon einzuspielen.

Neue Medien, neue Chancen? Klangliche ‚Flatness' vs. Immersion

Die audiotechnologischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts, die einer zunehmenden Verräumlichung des Musikhörens zuarbeiteten, hatten allerdings mit der Stereoschallplatte längst nicht ihren Höhepunkt erreicht. Ein weiterer Meilenstein war beispielsweise die alltagspraktische Etablierung des Kopfhörer-Hörens, das zumal in Verbindung mit mobilen Abspielgeräten in den 1980er-Jahren zum Massenphänomen wurde.[35] Hier tritt vor allem die klangliche Abdeckung der Raumtotale – der Eindruck des klangräumlichen Umfasst-Seins – in den Mittelpunkt. Binaurale Aufnahmetechniken, die adäquat nur über Kopfhörer wiedergegeben werden können, simulieren zudem die hörphysiologischen Bedingungen einer Lokalisierung von Klangereignissen im dreidimensionalen Raum, sodass der Effekt eines Klangraum-Realismus deutlich gesteigert werden kann.

33 Lee und Peattie, „Extraordinary Listening", 44.

34 Anonym, „Ein Reproduktionsklavier", *Die Zeit. Morgenblatt* 4, Nr. 962, 31. Mai 1905, 2.

35 Vgl. u.a. Shuhei Hosokawa, „The Walkman Effect", *Popular Music* 4 (1984), 165–180, neu veröffentlicht in: *The Sound Studies Reader*, hg. von Jonathan Sterne, London: Routledge 2012, 104–116, Michael Bull, „iPod Culture. The Toxic Pleasures of Audiotopia", in: *The Oxford Handbook of Sound Studies*, hg. von Trevor Pinch und Karin Bijsterveld, New York: Oxford University Press 2013, 526–543.

Die Sound- und Medientheoretikerin Frances Dyson bringt die stetig anwachsende Nachfrage für Raumklang-Erleben im 20. Jahrhundert mit dem Aufkommen von und der Faszination für sogenannte „immersive Medien" in Verbindung. Das Hören spiele in immersiven Medienkontexten eine Schlüsselrolle, weil es Funktionen von totalem räumlichem Umfasst-Sein und Embodiment übernehmen könne, die der visuellen Repräsentation gar nicht offen stünden. Klang nennt Dyson das Immersionsmedium schlechthin, weil sich Klang von sich aus dreidimensional im Raum ausbreite, die Hörenden einhülle und damit ein Erleben von Präsenz und leiblicher Umfasstheit in einer spezifischen Umgebung ermögliche: „Sound surrounds".[36] Diese elementar-räumliche und immersive Qualität werde allerdings von herkömmlichen Aufnahmetechniken wie der Lautsprecher-Stereophonie eher beschränkt als entfesselt. Durch die frontale Platzierung der Mikrofone werde räumlich dreidimensionaler Klang auf eine letztendlich flache Klangperspektive reduziert. In dieser Zweidimensionalität nähere sich das Hören dem visuellen Wahrnehmungsmodus an und schmiege sich daher an einen neuzeitlichen „Okularzentrismus" an: „The stereophonic perspective of traditional hi-fi audio, which delimits the acoustic scene by focusing the microphones in front of the acoustic space, absorbs the listener into a frontal perspective that is antithetical to the 360-degree audience of sound."[37]

Die Idee einer idealen Realisation des in Mahlers Partituren angelegten Raumklangmoments, eines klanglichen Urtextes in Stereo wäre demnach undenkbar. Erst virtuelle Audiotechnologien näherten sich laut Dyson den natürlich-räumlichen Klangpotenzialen wieder an und arbeiteten so der visuellen Logik der Stereophonie durch Verkörperlichung und dreidimensionale Verräumlichung entgegen. Bei aller Vielfältigkeit und Unterschiedlichkeit solcher Technologien liegt ihnen doch ein gemeinsamer illusionistischer Effekt zugrunde, nämlich der „Trick", wie es bei Dyson heißt, den Hörenden zu vermitteln, der Klang käme von irgendeinem anderen Ort im Raum als aus den Lautsprechern.[38]

Die Versprechungen des immersiven Klangrealismus des 3D-Sounds dominieren bereits seit Längerem die PR-Sparten des klassischen Konzertbetriebs.[39] Einen vorläufigen Höhepunkt erreichte der Anspruch auf naturalistische Verräumlichung in Technologien, die sich nicht nur der Illusion eines dreidimensionalen Höreindrucks, sondern eines begehbaren virtuellen Raums verschreiben.[40]

---

36 Frances Dyson, *Sounding New Media*, Berkeley: University of California Press 2009, 4.

37 Ebd., 13.

38 Ebd., 141.

39 BBC Radio 3 bietet aktuell verschiedene symphonische Konzerte des BBC Philharmonic Orchestra als binaurale Aufnahmen an und verspricht damit einen „immersiven 3-D Sound" (https://www.bbc.co.uk/programmes/p08tw628, 30.6.2026); die Berliner Philharmoniker bieten ihren Abonnent:innen der Digital Concert Hall „immersives Audio" und „dreidimensionalen Klang" durch die Dolby-unterstützte aufnahmetechnische Rekonstruktion der Berliner Philharmonie an (https://www.digitalconcerthall.com/de/immersive, 30.6.2026); das Symphonieorchester Aachen kombiniert dreidimensionale Aufnahmen mit einer interaktiven 3D-Kameraaufnahme (Video mit Mahlers Neunter Symphonie: https://youtu.be/IuC_u7HkA-E?si=_pig5AqWLnPvrFTu, 30.6.2026).

40 Aufnahmetechnisch sind solche Simulationen aufwendig, denn es gilt, den dreidimensionalen Klangeindruck nicht nur von einem Raumpunkt aus herzustellen, sondern mehrere oder potenziell sogar jede Position im virtuellen Raum klanglich dreidimensional zu determinieren, sodass ein begehbarer virtueller Klangraum entsteht, der den Eigenschaften eines realen Aufführungsraums gleicht. Dyson vergleicht Virtual Audio daher mit interaktiven Virtual-Reality-Räumen: „Like the visual component of VR, virtual audio technology creates an interactive aural space or ‚sound field', in which sounds are heard as if they occurred in the lived environment." (Dyson, *Sounding New Media*, 138.)

Das Berliner Mahler Chamber Orchestra bietet solch virtuelle Konzerterlebnisse an, bei denen sich die Hörenden in einem virtuellen Konzertraum bewegen können, der über Head-Mounted Displays oder VR-Brillen auch visuell-räumlich repräsentiert wird. Ziel ist es, den Hörenden das Erlebnis zu ermöglichen, sich ganz nah an die Musiker:innen heran und zwischen sie hindurch zu bewegen und damit ganz in die Musik einzutauchen. Dieser Raumklang-Naturalismus komme, so die Entwickler, speziell der klassischen Musik zugute. Ein immersiver, die dreidimensionale Raumtiefe abbildender Klang entspricht demnach den akustischen Konzertsaalbedingungen auf die denkbar natürlichste Weise, wohingegen die Repräsentation des Klangraums in Stereo als ‚flach' verworfen wird.[41]

Mahlers Klang, der räumlich besonders reich an Details ist, müsste nach dieser Prämisse von den Möglichkeiten virtueller Audiotechnologien besonders profitieren. Ein „klanglicher Urtext" sollte hier also eine Umsetzung finden, die dem Ideal noch näherkommt, als dies durch die Stereo-LP-Einspielungen der 1960er-Jahre möglich war. Es gibt allerdings reichlich Gründe, an der Kompatibilität von Mahlers Klang mit solchen Technologien zu zweifeln. Ein Hauptgrund ist, dass hier zwei unterschiedliche Formen eines raumklanglichen Illusionismus aufeinandertreffen, deren Ziele zwar vergleichbar, deren technologische Strategien aber streng genommen nicht nur unterschiedlich, sondern inkompatibel sind. Wenn der illusionistische „Trick" des Virtual Audio darin besteht, den Hörenden vorzumachen, der Klang komme aus dem sie umgebenden Raum statt aus den Lautsprechern (Dyson), so liegt der Illusionismus von Mahlers Klang zu großen Teilen ebenfalls darin, dort Raumtiefe zu suggerieren, wo der Klang selbst eigentlich ‚flach' bleibt, indem er frontal vom Konzertpodium ins Publikum versandt wird. Dieser Effekt wird bei Mahler jedoch nicht allein durch die Manipulation des dreidimensionalen akustischen Raums – etwa durch Fernorchester – erschlossen, sondern weit häufiger noch hörpsychologisch durch die Manipulation klassisch-kompositorischer Parameter: von Instrumentierung, Dynamik, spieltechnischen Anweisungen wie der Verwendung von Dämpfung, Schalltrichtern etc. sowie nicht zuletzt durch den Einsatz all dieser Mittel im Kontrast zum musikalischen Gestus.[42] In dieser Hinsicht aufschlussreich ist beispielsweise der Umgang mit den Fanfarenmotiven in Mahlers Einleitung zu seiner Ersten Symphonie. Dieses Fanfarenmotiv, dem für die Entwicklungslogik im ersten Satz eine zentrale Rolle zukommt, liegt bis zu seinem „Durchbruch" in der Reprise konsequent in den Ferntrompeten in Es. Eine Ausnahme gibt es: Gleich der erste Einsatz des Fanfarenmotivs (T. 9) liegt untypischerweise in Klarinetten und Bassklarinette.[43] Die eigentümliche Raumwirkung dieses Fanfareneinsatzes liegt nicht etwa in einer Aufstellung der Instrumente „in der Ferne", sondern im Einsatz anderer Mittel, nämlich der Dynamik – dem Einsatz im *pianissimo* –, der Klangfarbe – dem im

41 „Stereo recordings and stereo playback […] [are] undoubtedly great and not to be dismissed, but a comparably flat representation of sound. Specifically, when it comes to classical music, which is so rich in spatial details. Immersive sound enables a natural listening experience." (Toningenieur Henrik Oppermann im Interview, https://www.mahlerchamber.com/about/artistic_partners/henrik-opperman, 30.6.2026.)

42 Musikalischer Gestus meint hier den stark konventionalisierten Ausdruckswert funktionsmusikalischer Elemente (Signale, Tänze etc.).

43 Mahler unternimmt an dieser Stelle für die Druckfassung von 1906 im Vergleich zur fünfsätzigen Hamburger Fassung der Symphonie („Titan", 1893) eine Bearbeitung der Instrumentierung. Die frühere Besetzung mit vier Hörnern „mit Sordinen" lässt den räumlichen Verfremdungseffekt gerade im Verhältnis zu den acht Takte später einsetzenden gedämpften Trompeten-Fanfaren (keine Ferntrompeten!) sehr viel geringer erscheinen. Vgl. Manuskript 1893, Osborn-Sammlung der Yale University (Ms Music Osborn 506), https://collections.library.yale.edu/catalog/16724152 (30.06.2026). Vgl. auch das Kapitel von Klaus Aringer im vorliegenden Band.

Vergleich zur erwarteten Trompete dumpfen Timbre der Klarinetten – sowie der für Fanfaren ungewöhnlich tiefen Lage in der kleinen Oktav.

György Ligeti, der sich intensiv mit Mahlers differenzierter Raumklangmodellierung auseinandergesetzt hat, schreibt den eigentümlichen Raumeffekt dieser Stelle nicht zuletzt der Divergenz zwischen erwarteter und tatsächlicher Klangfarbe zu: „Und das ist das Verblüffende an dieser Stelle: Die Klarinetten klingen, obwohl sie im Orchester sitzen, entfernter als die entfernt aufgestellten Trompeten. Und das, weil sie ein typisches Trompetensignal zu blasen haben, vom Hörer also als Trompetenersatz wahrgenommen werden."[44]

Die raumtechnologische Spezifik von Mahlers Klangregie lässt den Zugriff medientechnologischer Verräumlichung tautologisch erscheinen. Versuche, die akustisch-dreidimensionalen Bedingungen des Konzertsaals möglichst realistisch, womöglich gar als begehbaren Klangraum nachzubilden, verkennen die Tatsache, dass bereits die symphonische Hörsituation im Konzertsaal in aller Regel und bei Mahler im Besonderen auf vielen Ebenen kompositorisch modelliert war. Ähnlich wie ein barockes Deckenfresko, das in seinem räumlichen Illusionismus auf einen bestimmten Punkt und einen bestimmen Sehwinkel hin komponiert ist, auf eine Art *sweet spot* im Kirchenraum, ist auch Mahlers Symphonik Klangraumtheater für statische Hörer:innen im Konzertsaal: so instrumentiert, als *könnte* er/sie sich im Raum bewegen, und nicht mehr verständlich für Hörende, die sich *tatsächlich* bewegen.

Wichtiger noch ist allerdings, dass die Suggestion von räumlicher Tiefe überhaupt nur eine Strategie unter vielen ist, mit denen Mahler kompositorisch Raum auslotet. Die Arbeit mit Ambitus und Tonraum, das Aufspannen von Klangflächen und die Konturierung von Gestalten aus musikalischem Vordergrund und Hintergrund sind weitere.[45] Doch auf all diese kompositorischen, materialinhärenten Modellierungen des Klangraums kann eine Technologie, die auf vermeintlichen Klang-Realismus abgerichtet ist, keine Antworten geben. Blaukopfs Vorstellung eines technisch unterstützten, klanglichen Urtextes sollte man daher als einen Irrtum grundsätzlicher Natur begreifen, denn sie reduziert Klang auf ein akustisch vermessbares Phänomen im dreidimensionalen Raum und missversteht Hören korrespondierend als ein quasi-mechanistisches Aufzeichnen. Musikalisches Hören lässt sich jedoch nicht auf die Funktion einer Apparatur reduzieren, die jede Schallwelle quasi phonographisch aufzeichnet, vermisst und auf ihre Plausibilität hin prüft.[46] Vielmehr operiert es auf vielen Ebenen konstruktivistisch, verzeiht und ergänzt, geht imaginativ und synthetisch in Vorleistung. Als solches ist das musikalische Hören sehr viel flexibler, anpassungsfähiger und gleichzeitig auch abhängiger von historischen Normen für und Erwartungen an das Hören. Aus der Vorstellung eines Mahler'schen Idealklangs, der sich audiotechnologisch modellieren lässt – sei es durch Stereo- oder auch durch virtuelle 3D-Aufnahmetechnologien –, spricht letztlich ein technizistisches Konzept von Hören, das an vielen Dimensionen musikalischer Gestaltung und Wahrnehmung von Räumlichkeit vorbeizielt.

---

44 György Ligeti, „Raumwirkungen in der Musik Gustav Mahlers", in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott 2007, 279–284: 280.

45 Ligeti bezeichnet solche Mittel als eine „Einsetzung einer imaginären Perspektive mit rein kompositorischen Mitteln" (ebd.).

46 Ein solches mechanistisches Hörkonzept liege nach Jonathan Sterne der Funktionsweise des Phonautographen zugrunde, der den „tympanic mechanism" des Mittelohrs imitiere. Vgl. Jonathan Sterne, *The Audible Past*, Durham: Duke University Press, 34.

Aus der Einsicht in den konstruktivistischen Charakter des Hörens aber ergeben sich weitreichende Folgen für den Anspruch auf Immersion, der auch die hörästhetische Konzeption von Mahlers Symphonien mitbestimmt. Das unmittelbar-leibliche Erleben eines ‚In-der-Musik-Seins', mit dem eine Transformation des Erlebnisraumes – der erlebten Welt – einhergeht, beschränkt sich so nicht auf den Eindruck, von Klang räumlich umfasst zu sein (Dyson: „enveloped by sound"), sondern bezieht sich ebenso auf eine besondere Einbindung und Lenkung der Aufmerksamkeit.[47] Immersion in einem erweiterten Sinne als Phänomenologie ist ein historisch sehr viel etablierteres und ausdifferenzierteres Konzept, als dies primär apparativ argumentierende Medientheorien vermitteln, denn die Situationen und Anlässe, in denen musikalische Immersion in einen Klangraum stattfindet, werden drastisch erweitert und beschränken sich nicht mehr nur auf Hörsituationen, die medientechnisch Surroundklang herstellen. Die „flatness", die Flachheit des Klangerlebens, würde demnach nicht erst durch Klangausdehnung im physisch-dreidimensionalen Raum oder deren Simulation in einer VR-Umgebung durchbrochen. Stattdessen entfaltet sich die Raumtiefe durch ein reziprokes Spiel zwischen einerseits einem sehr viel breiteren Repertoire an Medienstrategien zur Manipulation des wahrgenommenen Klangraums – durch Installation von Fernorchester oder 3D-Sound, aber eben auch durch den differenzierten Umgang mit Klangfarbe, Tonraum, Harmonik usw. – und andererseits einer Reihe komplexer Wahrnehmungsleistungen aufseiten der Hörenden – im Sinne eines durchaus aktiven und ästhetisch produktiven sich Einhörens, Einfühlens, Eindenkens[48] in die jeweiligen musikalischen Zusammenhänge. Zur Transformation des musikalischen Erlebnisraums gehört somit mehr als eine elementare Einhüllung im Klang, nämlich eine konsistente Ausgestaltung von Musik als Text, der geformt wird durch das ganze Repertoire des Komponierens, des Musizierens und Aufführens. „Mit allen vorhandenen Mitteln der Technik eine Welt Aufbauen", Mahlers poetologisches Programm seiner Symphonik, heißt daher auch nicht primär, Instrumente oder, analog dazu, Mikrofone im Raum aufzustellen, sondern all diese Mittel auszuschöpfen.

Hybridität: Mahlers Symphonien als entgrenzte Welten

Der Anspruch, der realen Welt eine andere entgegenzusetzen und sie als konsistenten ästhetischen Erlebnisraum – als Immersionsraum – anzubieten, ist im 19. Jahrhundert eng mit der Gattungs- und Darbietungstradition der Symphonie verknüpft. Zugespitzt könnte man sagen: Die symphonische Situation vor Mahler verschreibt sich dem Ideal einer abgeschlossenen und in sich konsistenten Welt, die sich durch klare Grenzen vom Alltag abhebt und

47 In der Forschung wurden diese weniger apparativ vom Objekt aus zu denkenden, sondern wahrnehmungspsychologisch gestützten Konzepte von Immersion als Aufmerksamkeitsverlagerung („shift of attention") oder auch als eine Rezentrierung des wahrnehmenden Subjekts („recentering of the self") bezeichnet. Für einen Überblick über verschiedene immersionstheoretische Ansätze aus Literatur-, Kunst- und Medientheorie siehe Anne Holzmüller, „Was ist musikalische Immersion? Theoretische und methodische Annäherungen am Beispiel von Carl Philipp Emanuel Bachs ‚Heilig'", *Musiktheorie* 35 (2020), H. 1, 4–18.

48 Zu einer solchen Erweiterung einer Theorie der Immersion um Aspekte der Einfühlung und der Imagination wie einer historischen Kontextualisierung in die Einfühlungstheorie, wie sie um 1900 von Theodor Lipps vertreten wurde, vgl. Robin Curtis, „Immersion und Einfühlung. Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder", *montage AV* 17 (2008), H. 2, 89–108.

sich somit im emphatisch-romantischen Sinne als Gegenwelt anbietet. Passend dazu beschreibt Christopher Small, wie sich der institutionalisierte Konzertbetrieb von der Konzerthaus-Architektur des 19. Jahrhunderts über den spezifischen sozialen Kodex bis hin zum erklingenden geschlossenen Werkzusammenhang als eine Markierung der Schwellen und Grenzen zwischen Alltags- und Kunstwelt verstehen lasse.[49] All diese Grenz- und Schwellenphänomene sind für die immersive Signatur des romantischen Symphoniekonzerts konstitutiv, sie garantieren erst seine Identität als musikalischer Gegenentwurf zur Lebenswelt. Nicht nur die Mauern der Konzerthäuser selbst, markiert durch Prachtportale, Foyers und Übergänge in das innere Zentrum des Konzertsaals, sondern auch die Hörkonventionen und Rituale des bürgerlichen Konzertes, der streng regulierte Übergang von sozialer Interaktion zur Stille, das hermetische Abschirmen jeglicher Störfaktoren und Unterbinden körperlich aktiver oder zumindest sichtbarer Handlungen lassen sich als soziale Schutzmauern verstehen, die das ungebrochene musikalische Immersionserleben gewährleisten sollen: Ungestört vom Leben und seinen sozialen wie klanglichen Zumutungen kann man in die Musik eintauchen, eine Weile in der anderen Welt sein und am Ende wieder auftauchen. Dieses Auftauchen ist in der Konzertsituation in der Regel sanft moderiert, zunächst durch einen kurzen Moment des stillen Nachklingens, den Applaus, die rituelle Würdigung der Musikerinnen und Musiker, das Aufdimmen der Saalbeleuchtung und schließlich das langsame Erheben von den Sitzen und das Verlassen des Saals. Wie konstitutiv die Rolle der Grenzerfahrung, die Kunsterlebnis und alltägliche Lebenswelt trennt, für die symphonische Konzertsituation ist, zeigt sich exemplarisch an einem der vielleicht aussagekräftigsten literarischen Zeugnisse für die immersive Phänomenologie des romantischen Hörideals, an Heinrich Wackenroders Berglinger-Novelle. Nach dem immersiven Konzerterlebnis, das Wackenroder höhenflugartig und bilderreich als Entrückung in eine andere Welt beschreibt, erfolgt ein harter Schnitt, und Joseph Berglinger findet sich auf einmal beim Mittagessen mit der Verwandtschaft wieder, fassungslos und ernüchtert über die Profanität des Alltags, der gesellschaftlichen Pflichten, aber auch der Funktionen des menschlichen Körpers:

> Erwartungsvoll harrte er auf den ersten Ton der Instrumente; – und indem er nun aus der dumpfen Stille, mächtig und langgezogen, gleich dem Wehen eines Windes vom Himmel hervorbrach, und die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte daherzog, – da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von der dürren Heide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände, und er zum lichten Himmel emporschwebte. […] Soviel ist gewiß, daß er sich, wenn die Musik geendigt war, und er aus der Kirche herausging, reiner und edler geworden vorkam. […] Wenn er dann aber zu seinem Anverwandten zum Mittagessen ging, und es sich in einer gewöhnlich-lustigen und scherzenden Gesellschaft hatte wohlschmecken lassen – dann war er unzufrieden, daß er bald wieder ins prosaische Leben hinabgezogen war, und sein Rausch sich wie eine glänzende Wolke verzogen hatte.[50]

49 Vgl. Christopher Small, *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan University Press 1998.

50 Wilhelm Heinrich Wackenroder, „Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. In zwey Hauptstücken", in: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Bd. 1, Heidelberg: Winter 1991, 130–145: 132.

Disruptive Welterfahrung und neue Naivität

Der Anspruch der Symphonie, sich als ästhetisch intaktes Ganzes dem Alltag entgegenzustellen, weicht bei Mahler, wie oft beschrieben wurde, einer Gebrochenheit.[51] Mehr als mit einer in sich konsistenten musikalischen Gegenwelt hat man es im symphonischen Modell Mahlers mit einer Anhäufung vieler konkurrierender Klangwelten oder Erlebnisräume zu tun, die einander ablösen, sich überlagern, einander gegenseitig ins Wort fallen oder übertönen, in den Hinter- oder Untergrund gedrängt werden, um erst später wieder aufzutauchen und eventuell wieder die Oberhand zu gewinnen. Das abrupte ‚Umkippen' seiner musikalischen Erlebnisräume inszeniert Mahler exzessiv und mit theatraler Lust. Als prominente Beispiele kann man das „Dur-Moll-Siegel"[52] der Sechsten Symphonie nennen oder auch die klangdramaturgisch wichtigen Momente des „Durchbruchs", die Adorno mit Blick auf den ersten Satz der Ersten Symphonie sinnigerweise auch als „Riß des Vorhangs"[53] bezeichnet hat. Zu ihrer Identität und inneren Konsistenz gelangen diese Klangwelten durch ganz unterschiedliche und ineinander komplex verschränkte Strategien – durch die Raumebene („in der Ferne", „in sehr weiter Entfernung aufgestellt"), durch ihre semantische Signatur (als Marsch, Tanz, Lied etc.) oder auch strukturell durch ihre Position in einer formalen Entwicklungslogik (als Thema, Episode). Mahlers Umgang mit solchen Einzelelementen und Versatzstücken musikalischer Substanz hat man mit Begriffen beschrieben, die das technische Konstruktionsmoment betonen (Collage oder Montage) oder aber den ästhetischen Eklektizismus (Potpourri). Umgekehrt, aus der Perspektive des Hörens, erschließt sich die Faszination für Mahlers disruptiven Klang vielleicht intuitiver. Hybride Hörsituationen, in denen mehrere Klangwelten aufeinandertreffen, haben Mahler offenbar magisch angezogen. Seine Symphonien sind geprägt von der Gleichzeitigkeit des klanglich Disparaten, von Fanfare und sphärischem Naturklang, von gewaltsamem Marsch und verliebtem Überschwang, von einem Hier und einem Dort. Diese Hybridität, d. h. die Gleichzeitigkeit verschiedener Klangwelten und ihre Instabilität, stellen die Identität der Symphonie als verlässliche Gegenwelt hörphänomenologisch infrage. Haben die Hörer:innen erst Vertrauen in die Konsistenz einer Klangwelt gefasst, sich hörend auf ihre Substanz als ein Eigentliches eingelassen, werden sie bald schon wieder jäh ausgespuckt, mit ihrem Kollabieren oder ihrem Unterliegen unter eine andere dominante Klangwelt konfrontiert.

Natalie Bauer-Lechner berichtet, dass Mahler in solchen hybriden Hörsituationen die eigentliche musikalische „Polyphonie" erkannt habe.[54] Als Vorbild habe ihm dafür die Vielstimmigkeit seiner eigenen Zeit gedient, der modernen bzw. noch nicht modernisierten Welt, wie sie sich ihm klanglich in Iglau, später in den verschiedenen Bergweltrefugien oder auch in Wien dargeboten hat. Die Idiomatiken und Semantiken dieser Vielstimmigkeit, ob Militärmarsch, Ländler, Posthorn, sind heute in weite historische und auch soziale Distanz zu den Hörenden gerückt. Diese Distanz ist für Carl Dahlhaus die Bedingung der Möglichkeit,

51 Bei Adorno wird dieses intakte Ganze der Symphonie in unterschiedlichen Figurationen beschrieben: an einer Stelle als „sinnliche Einheit des Totalklangs", aus dem Mahlers Klänge herausführen ins freie Leben (Adorno, *Mahler*, 267), an anderer Stelle als „immanente Logik musikalischer Identität", die durch Mahlers Komponieren angezweifelt würde (ebd., 167).

52 Vgl. Constantin Floros, *Gustav Mahler*, Bd. III: *Die Symphonien*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1985, 159.

53 Adorno, *Mahler*, 153.

54 NBL-2, 165.

Mahlers Musik sentimentalisch zu hören, also Substanz und Ausdruck nicht mehr unmittelbar, sondern im eingeklammerten Modus zu verstehen. Ähnlich knüpft auch der FAZ-Autor Haustein sein Misstrauen gegen die Mahler-Euphorie seiner Zeitgenossen an das Argument, die vielbeschworene moderne „Vielstimmigkeit" könne Mahlers Musik kaum aktuell machen, da sie ein viel zu hohes Maß an Historisierung abverlange: „Uns wehen nicht mehr Melodiefetzen aus Märschen, Walzern und Ländlern zu, sondern Werbejingles, Verkehrslärm und Handyklingeln."[55]

Dem widersprechend möchte ich argumentieren, dass gerade diese Simultaneität des Vielstimmigen, diese spezielle Polyphonie, den heutigen Hörenden einen neuen naiven Zugang zu Mahlers symphonischer Sprache ermöglichen kann. Denn zum einen kann man fragen, wie sinnvoll es ist, die Unterscheidung zwischen naiv-unmittelbarem und sentimentalisch-distanziertem Zugang an historische oder soziale Identität der Hörenden zu knüpfen. Nicht erst für Menschen der Postmoderne ist eine Identifikation mit Musik aus historisch oder sozial gänzlich fremden Lebenswelten selbstverständlich. Beim Musikhören begeben wir uns routiniert in einen konjunktivischen Modus mimetischer Identifikation. Die ästhetische Identifikation mit Sounds und Personae, die der eigenen Herkunftsidentität eigentlich fremd sein müssten, erfolgt so selbstverständlich wie spielerisch. Popmusikalische Hörästhetik lebt ebenso von der Identifikation mit dem historisch und sozial Anderen wie die Haltung beim Hören von klassischer Kunstmusik. Haustein unterliegt mit seiner Einschätzung einem grundlegenden Missverständnis über Mahlers Vielstimmigkeit: Diese wird in Mahlers Symphonien eben nicht als Soundscape, als ein naturalistisches Ganzes relevant, das klangliches Abbild einer möglichen situativen Wirklichkeit ist, sondern als dezidiert musikalische Situation. Sie bildet als Komposition die Hörsituation von verschiedenen Musiken oder konkurrierenden musikalischen Klangwelten ab. Als Soundscape mag uns Mahlers biografische Klangumgebung aus Militärkapellen, Naturlaut, Tanzmusik heute tatsächlich fremd sein. Als musikalische Hörsituation ist sie es nicht. Denn als musikalische Substanz und Ausdruck können sich Hörende heute nicht weniger unmittelbar auf Marschmusik einlassen als auf frühen Delta-Blues, englischen Punkrock aus der Thatcher-Ära oder eine barocke Da-Capo-Arie. ‚Historisierung' stellt daher kein Hindernis für unmittelbare Identifikation der Hörenden mit dem Gehörten dar, anders gesagt: Naives Hören wird allein durch historische Distanz nicht unterbunden. Zweitens aber, und das ist an dieser Stelle der noch entscheidendere Punkt, wird ein naives Hören für Hörende des 21. Jahrhunderts auch nicht durch das disruptive Moment in der sich zeitlich entfaltenden Form unterbunden, im Gegenteil: Die von Mahler komponierte Hörsituation einer hybriden Klangwelt und die Phänomenologie disruptiver Immersion sind uns heute vertraut wie selten zuvor, wie ich im folgenden letzten Abschnitt darlegen möchte.

Alltagsphänomenologie des Hörens: Augmented Reality und Blending of Worlds

Der lebensweltliche Modus des Hörens, die hybride Situation vieler möglicher Klangwelten und ebenso die Fragilität der immersiven Versenkung, scheint heute aktueller und präsenter denn je. Isabella van Elferen entwirft so ein Bild von der hörenden Alltagspraxis unserer Gegenwart, das davon geprägt ist, dass sich den lebensweltlichen Soundscapes weitere

55 Haustein, „Pause brauch ich, um zu leben!".

technologisch generierte Klangwelten beimischen.[56] Möglich wurde dies erst durch die Dissoziation von Ort und Zeit durch ‚schizophone' Audioreproduktionsmedien. Neue mobile Reproduktionsmedien wie Autoradio oder portable Kopfhörer-Medien haben dazu geführt, dass sich unsere klangliche Alltagswelt heute in ein hybrides Ganzes vieler ineinander verstrickter Klangwelten gewandelt habe. Portable Audiotechnologien, hohe Speicherleistungen und Streaming haben das Musikhören zusätzlich mobilisiert und ermöglichen es, Musik scheinbar bruchlos in beliebige soziale Situationen und Handlungen zu integrieren. Diese Hybridität gleiche weniger dem Nebeneinander einer physischen und einer virtuellen Realität als vielmehr, so van Elferen, einer „Sonic Augmented Reality".[57]

Ihre These exemplifiziert van Elferen mit dem Verweis auf verschiedene Hörsituationen aus dem Alltagsleben, die Tia DeNora in ihrem Buch *Music in Everyday Life* beschrieben und analysiert hat.[58] Elektronische Abspielmedien haben dafür gesorgt, dass Musik fast alle Alltagshandlungen begleiten kann. Sie untermalt den Gang durch Supermarktregale, Mahlzeiten, Sport, die Fahrt zur Arbeit, die Arbeit selbst, wir lesen, schreiben oder unterhalten uns zu Musik, treiben Handel, halten uns an Verkehrsregeln. DeNora beschreibt in ihrem Buch, wie diese konkurrierenden musikalischen Klangangebote des Alltags spezifische Funktionen bedienen, indem sie die individuelle oder kollektive Affektregulierung (*mood management*) unterstützen oder aber im klassisch medientheoretischen Sinn als Prothesen des Körpers fungieren.[59] Die Nutzungspotenziale mobiler Audiomedien haben aber nicht nur Auswirkungen auf das Hörverhalten, sondern auch auf das Hörerleben. Das Sich-Ineinanderfügen verschiedener Klangwelt-Angebote, das van Elferen als erweiterte Realität bezeichnet, zeige sich als ein „blending of worlds"[60], eine Vermischung von konkurrierenden Klangwelten. Das Modell einer „augmented reality" oder eines „blending of sonic worlds" geht von der Herausbildung eines neuen klanglichen Wahrnehmungsraums aus, in dem die einzelnen Versatzstücke und Klangwelten, seien sie technologisch oder analog induziert, aufgehen und sich als mehr oder weniger bruchloses Ganzes darbieten.

Mein Einwand gegen dieses Modell ist, dass diese Vermischung der klanglichen Realitäten keineswegs so bruchlos abläuft, wie suggeriert wird. Das digital unterstützte Klang-Hybrid der Alltagswelt schafft gerade kein geschmeidiges Interface, in das sich die Musiken fügen als nur noch semantisch unterstützende Alltagsfunktionen – auch wenn neuere Entwicklungen wie für Stimmungen, Anlässe oder Handlungsmuster optimierte Streaming-Algorithmen, der Umbau von Sparten-Rundfunksendern zu Dauerschleifen mit widerstandsloser Neoklassik oder zuletzt funktional ausgerichtete Musik-KI eine verstärkte Tendenz in diese Richtung andeuten mögen. Musik geht, selbst wenn sie mobil in die Alltagswelt integriert ist, nicht

56 Isabella van Elferen, „Virtual Worlds from Recording to Video Games", in: *Oxford Handbook of Digital Audio*, hg. von Nicholas Cook, Monique Ingalls und David Trippet, New York: Oxford University Press 2019, 209–226.

57 Ebd., 225.

58 Tia DeNora, *Music in Every Day Life*, Cambridge: Cambridge University Press 2000.

59 Als ein Beispiel für Letzteres erwähnt DeNora die körper-prothetische Funktion von Aerobic Musik. In ihrer verdinglichten Funktion, Bewegung zu synchronisieren und zu körperlicher Leistung anzutreiben, vergleicht sie diese Musik selbst mit den Wirkweisen von Militärmärschen. Interessanterweise kommt hier, in der funktional-verdinglichten Qualität der mit dem Alltag verquickten Musiken, durchaus eine Verwandtschaft zu Mahlers eigenen ‚Klangwelten' zum Tragen, die nicht nur dem Vorwurf des ästhetisch Trivialen ausgesetzt sind, sondern die für sich genommen einer ähnlich verdinglichten Funktionslogik entspringen (DeNora, *Music in Everday Life*, 107).

60 Van Elferen, „Virtual Worlds from Recording to Video Games", 212.

überall in einer Funktion auf, sondern birgt als Klangwelt auch ein ästhetisches Residuum, bietet sich immer wieder auch als eine Gegenwelt an, wie sie als Idee in ihren Ursprüngen mit der Ästhetik des autonomen Kunstwerks verknüpft ist. Ganz ähnlich wie die spätkapitalistische ‚Verdinglichung' der musikalischen Einzelelemente in Mahlers Symphonien einer individuellen Bedeutungsaufladung nicht entgegenstehen muss, entfesselt auch die zur Funktion der Alltagsregulierung domestizierte Musik immer wieder ein immersiv-ekstatisches oder -versunkenes Hörerleben.

Davon, dass gerade auch Mahlers Musik eine Rolle bei solchen Alltagsekstasen und musikalischen Weltfluchten im Umgang mit mobilen Medien spielt, zeugt eine Vielfalt von situativen Kurzvideos, die man auf den verschiedenen Plattformen sozialer Medien wie Instagram oder TikTok abrufen kann. Mahlers Musik wird hier zum Anlass für die heimliche musikalische Weltflucht beim Lunch im Stadtpark[61] oder verwandelt als Soundtrack zur Joggingrunde die umliegende Natur in einen erhabenen Klangraum.[62] Ein anderes Instagram-Reel zeigt eine junge Frau im Freien, die das Gesicht in den Händen verbirgt und sich danach überschwänglich in der Sonne dreht, dazu erklingen die Schlusstakte des Finales der Dritten Symphonie. Das Video ist mit dem Kommentar versehen: „just listened to all 100 minutes of Mahler's 3rd Symphony. BRB [be right back] gotta call everyone and tell them I love them."[63]

In all diesen Ausschnitten wird Mahlers Musik nicht als ein funktionales Mittel zum Zweck der affektiven Alltagsregulierung inszeniert, sondern als Zentrum der jeweiligen Situation gezeigt. Als musikalischer Immersionsraum bieten sich im Alltag nicht allein, wie von van Elferen vorgeschlagen, unsere jeweils eigenen, individualisierten Semantiken und Projektionen an – die Emotionen und Erinnerungen, mit denen wir das Gehörte unwillkürlich aufladen bzw. die an den Klängen haften bleiben[64] –, sondern auch immer wieder musikalischer Klang im engeren Sinne. Auch im Straßenverkehr oder vor dem Saftregal bemerken wir etwas zum ersten Mal, oder wir werden gepackt von etwas Unerwartetem, von einem Anderen dieser Klangwelt, der wir uns hier so schutzlos aussetzen. Denn auf diese Weise in die Welt getragene Musik, sei es die Bach-Partita bei der Autofahrt oder vielleicht auch Taylor Swift im Supermarkt, existiert dort ganz wie die konkurrierenden Klangräume bei Mahler fast ohne soziale Schutzmauern.[65]

Dass wir trotz aller funktionaler Zurichtung des Musikhörens im Alltag immer wieder auch ganz ‚im Klang' sind und dass die Klangwelten sich nicht zu einer funktionalen „augmented sound reality" verbinden, sondern ein Stück weit inkompatibel bleiben, zeigt sich an der Vielzahl kleiner, schmerzhafter Brüche, von denen das Alltagshören im Umgang mit portablen, multifunktionalen Audiomedien auch geprägt ist. Da sind die unschönen Ränder,

61 https://www.instagram.com/reel/C_bMSJ7RtvP (30.6.2026).

62 https://www.tiktok.com/@juniajons/video/7244193730821934363 (30.6.2026).

63 https://www.instagram.com/reel/C_bMSJ7RtvP (30.6.2026).

64 Van Elferen verweist an dieser Stelle („Virtual Worlds from Recording to Video Games", 212) auf die Figur der „stickiness", die Carolyn Abbate 2004 in ihrem einschlägigen Essay „Music – Drastic or Gnostic", *Critical Inquiry* 30 (2004), H. 3, 505–536, https://doi.org/10.1086/421160 entwirft.

65 Die abschirmende *Noise Cancelling*-Funktion von Kopfhörern ließe sich als ein Versuch der Restitution der Wände und Codes verstehen, mit denen der Konzertsaal einst das ungestörte Immersionserleben gewährleistete. Die *Noise Cancelling*-Funktion ermöglicht nicht nur die akustische, sondern auch eine soziale Abkapselung, installiert eine neue Wand, um eine singuläre Klangwelt als möglichen Immersionsraum zu stabilisieren, andere konkurrierende Klangwelten auszublenden und die Hybridität der alltäglichen Hörsituation zurückzunehmen.

die ungeschmeidigen Asynchronitäten und harschen Kanten, die sich ergeben, wenn die entfesselte Fröhlichkeit des Taylor-Swift-Songs kurz unterbrochen werden muss, um an der Kasse die Einkäufe zu bezahlen, oder wenn die Autofahrt zu Bachs *Chaconne* verfrüht durch das Piepen der elektronischen Einparkhilfe unterbrochen wird. Solche Disruptionen gehören selbstverständlich zum Alltag des mobilen Hörens dazu. Sie setzen der Euphorie der kleinen musikalischen Alltagsekstasen eine Ernüchterung entgegen. Aus dem Erleben solcher Brüche spricht noch immer Berglingers Verzweiflung am Mittagstisch, die schmerzhafte Einsicht der Romantik, dass eine Einheit mit der Kunstwelt eben doch immer nur eine ersehnte sein kann. Mahler macht diese Brüchigkeit und diesen romantischen Schmerz zum Teil des symphonischen Werkzusammenhangs. In unseren medienpraktischen Hör-Routinen ist er alltäglich und selbstverständlich geworden.

The immense popularity of Mahler's symphonies remains today just as enigmatic as Carl Dahlhaus described it in his 1972 essay "Die rätselhafte Popularität Gustav Mahlers." In this chapter, I seek to understand this phenomenon by examining Mahler's sound within the context of contemporary listening aesthetics. The starting point here is the idea of a "new naivety," which manifests itself sociologically as the result of social dynamics, but also concretely in contemporary ways of listening. Mahler's sound corresponds on various levels with tendencies in our everyday listening experience, which is significantly shaped by contemporary media technologies, practices, and routines. In this chapter, I focus primarily on two aspects: first, the tendency toward the spatialization of sound, which is evident in Mahler's compositions as well as in 20th- and 21st-century developments in sound technology. Closely linked to this is the second tendency: both Mahler's approach to the symphony and contemporary listening practices – shaped above all by mobile audio media – conceive of sound not as a self-contained immersive space, but as part of a hybrid perception of the world.

Schlagworte/Keywords: Hören, hybrid sound world, hybride Klangwelt, Immersion, listening, Neue Medien, new media, Popularität, popularity, Raum, space

Anne Holzmüller ist Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Marburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Musikästhetik, Liedforschung sowie die Geschichte des musikalischen Hörens. Sie leitete u. a. das Projekt „Muße und musikalische Immersionserlebnisse" im Freiburger SFB 1015 (2017–2020); aktuell führt sie das DFG-Projekt „Musikhören, Musiksehen" durch (mit Christian Thorau, Potsdam, und Hansjörg Ziemer, MPI für Wissenschaftsgeschichte Berlin); jüngere Publikationen zum Hören sind „Dunkelbruckner. Anton Bruckner in den Dunkelkonzerten der Wiener Symphoniker 1939 bis 1944" (in Vorbereitung), „Schönberg in den Gassen. Ansätze zu einer Geschichte des musikalischen Hörens" (2022). https://d-nb.info/gnd/1072701847 | holzmuea@staff.uni-marburg.de

---

Holzmüller, Anne. 2026. „Mahler, der Zeitgemäße. Mahlers Klang im Spiegel gegenwärtiger Hörästhetiken." In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 395–412. Wien: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_19

Mahler und die audiophile Kultur

Minoru Shimizu

In seiner Mahler-Monografie *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft* (1969) führt Kurt Blaukopf den entscheidenden Impuls der „Mahler-Renaissance" in den 1960er-Jahren auf die „Heraufkunft der technisch perfektionierten Stereoplatte" zurück und verweist in diesem Zusammenhang auf die Dirigenten Bruno Walter, Leonard Bernstein, Hans Swarowsky, Claudio Abbado, Carlos Kleiber und Rafael Kubelík.[1] Unerwähnt bleibt Leopold Stokowski (1882–1977). Dabei gehörte dieser zu den Dirigenten, die sich bereits zu Lebzeiten Gustav Mahlers für dessen Musik einsetzten, und Stokowski trug maßgeblich zur Einführung und Verbreitung von Mahlers Werken in den Vereinigten Staaten bei. Darüber hinaus gilt er in der medienwissenschaftlichen Forschung als wichtige Persönlichkeit, da er in den 1930er-Jahren durch seine enge Zusammenarbeit mit den Bell Telephone Laboratories technische wie ästhetische Grundlagen der heutigen audiophilen Kultur mitprägte. Vor diesem Hintergrund überrascht es, dass er – abgesehen von drei Konzertmitschnitten – lediglich eine einzige Symphonie Mahlers im Studio einspielte: die Zweite (London Symphony Orchestra, RCA Red Seal – ARD2-0852, 1975).

Die Diskrepanz zwischen Stokowskis Engagement für Mahler im Konzertsaal und seiner Zurückhaltung bei der Einspielung von Werken Mahlers ist bemerkenswert und legt eine weiterführende Überlegung nahe: Entgegen Kurt Blaukopfs These stehen Mahlers Klang und dessen elektronische Wiedergabe möglicherweise nicht in einem synergetischen, sondern in einem komplexen, womöglich spannungsvollen Verhältnis zueinander. Somit stellt sich die Frage, ob Mahlers Musik Elemente enthält, die sich den Prinzipien audiophiler Ästhetik entziehen oder ihnen gar widersprechen. Und ließe sich vor diesem Hintergrund die Aufnahme der Zweiten Symphonie als Ausnahmefall interpretieren?

Die hier getroffenen Überlegungen bleiben hypothetisch, da neben ästhetischen auch praktische, persönliche oder finanzielle Gründe denkbar sind, die Stokowski bewogen haben könnten, sich auf die Studioeinspielung der Zweiten Symphonie zu beschränken. Dennoch kann es produktiv sein, ein Gedankenexperiment zu wagen und von einem ästhetischen Beweggrund auszugehen. Die folgende Argumentation ist daher als spekulative Annäherung zu verstehen.

★ ★ ★

Der Titel einer renommierten japanischen Musikzeitschrift lautet „Schallplattenkunst" (レコード芸術 *Rekōdo Geijutsu*). In Japan erfolgte die Rezeption von klassischer Musik lange Zeit vorwiegend durch elektronische Klangreproduktion. Damit zusammenhängend hat sich ein spezifisches Genre der audiophilen Musikkritik herausgebildet. Im Gegensatz zur traditionellen Musikkritik, die sich auf die musikalische Interpretation und deren Bewertung

1 Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, Wien: Molden 1969, 268.

konzentriert, liegt der Fokus dieser Audio-Kritik auf der Qualität der Klangaufnahme und -wiedergabe. Audio-Kritiker:innen wählen die von ihnen rezensierten Tonträger nicht auf Grundlage einer festgelegten Genrezugehörigkeit, vielmehr kann jede Art von Musik zum Gegenstand der Kritik werden, sofern die Klangqualität grundlegenden Anforderungen entspricht. Zu den einflussreichsten Vertretern dieses Diskurses zählte Tetsuo Nagaoka (1926–2000), dessen zahlreiche Kritiken die Hörkultur in Japan nachhaltig prägten.

Die wachsende Popularität Gustav Mahlers in Japan seit den späten 1970er- und 80er-Jahren lässt sich nur teilweise mit der audiophilen Rezeption und technischen Perfektionierung der Klangreproduktion erklären. Auch Medien wie Film und Fernsehen beeinflussten die Entwicklung der Schallplattenverkäufe. Populär wurden insbesondere Luchino Viscontis *Morte a Venezia* (*Der Tod in Venedig*, 1971), der das Adagietto aus der Fünften Symphonie verwendet, Ken Russells *Mahler* (1974) und nicht zuletzt die berühmte Fernsehwerbung der Firma Suntory für den Royal Gold Whisky (1985) mit Musik aus dem *Lied von der Erde* („Von der Jugend").[2] Vor diesem Hintergrund überrascht es, dass Mahler in Nagaokas Schriften nur am Rande erwähnt wird. Stokowski wird von Nagaoka als Pionier der audiophilen Hörkultur gewürdigt, auch wenn er etwa fünf Jahrzehnte zu früh geboren worden sei.[3] Seine Einspielung der Zweiten Symphonie kommt in Nagaokas Rezensionen hingegen nicht vor.

Die klassisch-romantische Symphonie gehört in der japanischen Audio-Kritik generell nicht zu den bevorzugten Gattungen. Nagaokas Rezensionen konzentrieren sich vor allem auf Alte Musik, zeitgenössische Musik, Weltmusik und Jazz, da diese audiophile Kriterien wie Transparenz, Lebendigkeit, Detailtreue und Präsenz in der Wiedergabe des Klangraums eher erfüllen als traditionelle klassische Musik. Eine Ausnahme bildet die Oper. In Bezug auf die Wiedergabe des Klangraums in Opernaufnahmen verweist Friedrich Kittler in seinem 1986 erschienenen Buch *Grammophon, Film, Typewriter* auf die berühmte Klangmanipulation von John Culshaw, Toningenieur bei British Decca, in der Produktion von Georg Soltis Aufnahme von Wagners *Das Rheingold* (Decca, 1959).[4] Interessanterweise macht der Audio-Kritiker Okihiko Sugano (1932–2018) in einem Gespräch für das Webmagazin *Soundshare* auf dieselbe Klangmanipulation aufmerksam.[5] Wird die Qualität einer Tonaufnahme ausschließlich anhand der technischen Perfektion von Aufnahme und Wiedergabe bewertet, bleibt für eine eigenständige audiophile Ästhetik, die über rein tontechnische und physikalische Parameter hinausgeht, scheinbar wenig Raum. Sugano, der als Audio-Kritiker und Tonmeister bekannt war und die Zeitschrift *Stereo Sound* prägte, entwickelte den Begriff des „Schallplatten-Musikers" (*rekōdo-ensōka*), welcher durch die Installation ausgewählter Audiogeräte nach einer idealen „Aufführung" der Schallplatte strebt, nach einem idealen Klangerlebnis, das im Akt der Schallplattenwiedergabe erzeugt wird:

> Aufrichtige Schallplatten-Musiker, die selbst keine Instrumente spielen und keine Lieder singen, könnte man mit Dirigenten vergleichen. Ein Dirigent […] studiert eine Partitur, achtet auf die individuellen Qualitäten des Orchesters, inspiriert es und bringt seine Inter-

2 https://youtu.be/3-h_kaEnNKg?si=XdH0W_PHcjs-1Pk (30.6.2026).

3 Tetsuo Nagaoka, *Nagaoka Tetsuo no Rekôdo Geijutsu Enma-cho* [Nagaoka Tetsuos Schallplattengericht], Bd. 2, Tokyo: Ongaku no Tomo Sha 1984, 77.

4 Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986, 159.

5 http://www.audiosharing.com/people/dialogue/2002_07/honbun/honbun.htm (30.6.2026).

> pretation zur Geltung. […] Folglich bedient ein Schallplatten-Musiker seine Audiogeräte und spielt die aufgenommenen Signale getreu seinem persönlichen Ideal der musikalischen Verwirklichung.[6]

Die Bezeichnung „Schallplatten-Musiker" impliziert, dass es sich hierbei um wiedergebende beziehungsweise interpretierende Künstler:innen, nicht um schaffende Künstler:innen handelt. Ähnlich wie Musiker:innen eine Partitur mit ihren Instrumenten in Musik transformieren, realisieren Schallplatten-Musiker die auf dem Tonträger gespeicherte Musik durch ihr technisches Instrumentarium. In dem Essay „Die Form der Schallplatte" vertritt Theodor W. Adorno die These, dass die Schallplatte eine echte, unmittelbare Schrift der Musik darstelle, deren Unmittelbarkeit mit Ernst Chladnis Klangfiguren vergleichbar sei.[7] Der Schallplatten-Musiker liest diese „Schrift" gewissermaßen ab so wie Musiker:innen die Notenschrift mithilfe ihrer Instrumente.

Nagaoka entwickelte in seinen Schriften Kriterien einer audiophilen Ästhetik, die sich auf technische Parameter der Klangreproduktion beziehen (Signal-Rausch-Verhältnis, Dynamikbereich, Frequenzbereich etc.). Die folgenden Zitate bieten Beispiele aus seinen Audio-Kritiken:

> Alle Töne bewegen sich *lebendig und in hervorragender Transparenz*; das Klangbild ist klar in seiner *Lebensgröße*. (Musique Arabo-Andalouse, Gregorio Paniagua, Harmonia Mundi 389, 1976)

> Überraschend *frisch und lebendig*; überwältigende Kraft; dies ist eine Platte der Super-A-Klasse mit einem unvergleichlich schönen Nachgeschmack! (Bach, Sämtliche Toccaten, Blandine Verlet, Philips 6780 500, 1975)

> Großzügiger Klang mit hervorragender Tiefe. *Man vergisst die Existenz der Lautsprecher.* (Edgar Varèse, NONESUCH H71269, 1972)

> Der Klang ist *detailreich* und voller *auditiver Informationen*; diese Aufnahme ist reich an Nuancen und völlig frei von digitalem Klang. (John Cage, *Second Construction* u. a., The Kroumata Percussion Ensemble, BIS LP-232, 1983)

> Die Peitsche schneidet den Raum auf; echte Schritte in einem dreidimensionalen Klangraum; schreckliche Tiefe! (Stockhausen, *Musik im Bauch*, Deutsche Grammophon 2530 913, 1977)

---

6 Okihiko Sugano, 新レコード演奏家論 *Shin rekōdo ensōka-ron* [Neue Betrachtungen über Schallplatten-Musiker] [1996], neue Ausgabe, Tokyo: Stereo Sound 2005, 88–89. (真摯な「レコード演奏家」を音楽家に譬えれば、自分で直接楽器を弾いたり歌を歌わないという点で、オーケストラの指揮者にもっとも近い存在だと言えるかもしれない。指揮者は[…]楽譜をしっかり読み、オーケストラの個性を尊重し、触発し、かつ、自分の解釈をオーケストラという楽器を通して表現する。[…] 「レコード演奏家」もまた、レコードに記録された信号をオーディオシステムで忠実に演奏すると同時に、自分の納得する音と音楽を求めて演奏するのである。) Alle Übersetzungen vom Autor.

7 Theodor W. Adorno, „Die Form der Schallplatte" [1934], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 530–534: 533.

> Eine Aufnahme der Super-A-Klasse: Klang, Klangbild und Klanglandschaft (*soundscape*) sind sehr *lebendig, anschaulich und plastisch*. (Peter Maxwell Davies, Nonesuch H71295, 1974)
>
> *Präsenz des Klangs* – es kann kein Zweifel daran bestehen, dass der Sänger vor Ihnen singen würde. (Electronic Phoenix, Wergo 60094, 1982)[8]

Auf dieser Basis kristallisieren sich vor allem drei Kriterien heraus, die von mehreren Audio-Kritikern wiederholt angeführt werden. Sie lassen sich wie folgt zusammenfassen:

1. Die virtuelle Präsenz suggeriert, dass der Klang direkt vor uns erzeugt wird. Diese Präsenz wird auch als „Lebendigkeit" („liveliness") des Klangs wahrgenommen.
2. Im virtuellen Klangraum der Aufnahme ist die Position jeder Klangquelle deutlich zu bestimmen („transparency").
3. Sind beide Faktoren erfüllt, wird ein Musikstück in seinem Wesen wiedergegeben: Der Begriff „high fidelity" bezeichnet demnach nicht eine treue Kopie des Originals, sondern vielmehr eine vollkommene Realisierung des Klangs eines Musikstücks.

Es sei darauf hingewiesen, dass diese Kriterien stets unter dem Zeichen eines „als ob" stehen und sich im Detail je nach audiophilen Präferenzen der Autor:innen unterscheiden. Auffallend ist zudem, dass Audio-Kritiker:innen in der Regel nicht auf den gesamten Tonträger eingehen. Die genannten Kriterien werden vielmehr meist anhand spezifischer Ausschnitte diskutiert. Medientheoretisch lassen sich diese Beobachtungen im Anschluss an Jonathan Sternes *The Audible Past* einordnen. Darin arbeitet Sterne die sozialen und historischen Konstellationen heraus, die die Entstehung und Entwicklung elektronischer Klangreproduktion ermöglicht haben. Sterne legt ausführlich dar, wie die „audile technique" das menschliche Hörverhalten beeinflusst und verändert hat. Seine Analyse führt zu einer Dekonstruktion des Dualismus von Original und Kopie, welcher im Begriff der „Reproduktion" impliziert ist und auch audiophilen Begriffen wie „transparency", „soundscape" und „liveliness" zugrunde liegt.

Die „audile technique" gibt folglich nicht ein und dasselbe Original wieder, sondern erzeugt unterschiedliche Versionen, aus denen die Pseudo-Identität eines Originals zurückprojiziert wird. Die Begriffe „liveliness", „soundscape" und „high fidelity" bezeichnen dabei die virtuelle Präsenz, den virtuellen Klangraum und das genuine klangliche Erscheinen eines Musikstückes. Letzteres entspricht dem, was Audiophilen als Treue (= Fidelity) besonders wichtig ist. Das neue, unter dem Einfluss der „audile technique" entstandene audiophile Hören ist (laut Sterne) darüber hinaus durch zwei weitere Charakteristika geprägt: „emphasis on the detail" und „individuation".[9] In ihrer Gewichtung und Anwendung bleiben diese Kriterien weitgehend auf den individuellen Hörakt im privaten Raum beschränkt.

---

8 Vgl. Tetsuo Nagaoka, 長岡鉄男の外盤A級セレクション *Nagaoka Tetsuo no gaiban A-kyu serekushon* [Tetsuo Nagaokas Auswahl von A-Klasse Import-Schallplatten], 3 Bde., Tokyo: Kyodo Tsushin Sha 1984 (Bd. 1), 1985 (Bd. 2) und 1989 (Bd. 3). Alle Zitate aus dem ersten Band:「あらゆる音が抜群の透明感の中で躍動し、音像も実物大で鮮明, 40;「驚異的に鮮烈、圧倒的な重量感、余韻の美しさは比類がない超A級盤」, 66;「音場が広く、奥行きの表現が抜群で、スピーカーの存在を忘れさせる」, 140;「情報量が多く、ニュアンスがよく出て、デジタル臭さ皆無」, 164;「空間を切り裂くムチ、3; 次元的音場を歩く足音、おそろしく深い奥行」, 178;「録音は超A級、音も音像も音場もほとんど生そのもの, 184;「どうしてもそこに人がいて歌っているとしか思えない生々しさ」, 188. Hervorhebungen vom Autor.

9 Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham: Duke University Press 2003, 158.

Für das Hören im „audile-technischen" Zeitalter gilt also nicht länger der Dualismus von Original und Kopie. Klangreproduktion zielt nicht auf eine authentische ‚getreue' Kopie einer Aufführung, sondern vielmehr auf unterschiedliche Varianten einer Klangquelle, wie etwa eine Schallplatte, das Mastertape oder eine CD ab. Dies führt zu einer Pluralisierung des Singulären. Die audiophilen Kriterien sind folglich virtuell und stehen unter dem Zeichen eines „als ob". Sie sind individuell, detailorientiert und fragmentarisch.

Hier zeigen sich bemerkenswerte Affinitäten zu Adornos Verständnis von Mahlers Musik:

> Wollte man es wagen, in einem Wort das Formgesetz für Mahlers Musik auszusprechen – jene extensive Totalität, die der bannenden Formel gründlicher sich entzieht als jede andere –, so möchte man dies Gesetz die Variante nennen.[10]

Zum Verständnis von Adornos Varianten-Begriff ist auch sein Konzept des (musikalischen) Charakters zu berücksichtigen. Musikalische Charaktere, wie sie in Mahlers Musik zahlreich zu finden sind, unterscheiden sich von musikalischen Zitaten dadurch, dass sie für ein bestimmtes musikalisches Genre charakteristisch zu sein scheinen, ohne dass man dessen Original kennen muss. In einer anderen Terminologie könnte man sie als Simulakra bezeichnen[11], also als Entitäten, die eine Ähnlichkeit mit etwas aufweisen, ohne jedoch eindeutig identifizierbar zu sein. Simulakra im musikalischen Kontext klingen, als wären sie Militärmusik, Posthornklänge, Schlagermelodien oder Spätromantik „an sich", ohne tatsächlich vorhandene Musik zu zitieren.

Die von Mahler entwickelte Variantentechnik lässt sich besonders gut dort beobachten, wo ein musikalischer Charakter zwar seine Pseudo-Identität bewahrt, die Details dieser Identität jedoch einem beständigen Wandel unterliegen. Im Rahmen der *Variation* erfolgt eine Veränderung der äußeren Form, während die Grundgestalt, das heißt die harmonische Progression, identisch bleibt. Im Falle der *Variante* bleibt dagegen die äußere Form pseudo-identisch, während sich die inneren Details in stetigem Wechsel befinden.

Die Pluralisierung des Pseudo-Identischen vollzieht sich im Zusammenspiel von Charakter und Variante. Vor diesem Hintergrund interpretiert Adorno Mahlers Musik als „Pseudomorphosis".[12] Sie steht in engem Zusammenhang mit der Figur der Gebrochenheit:

> Die Tatsache der Gebrochenheit seiner Musik, die ja von den verschiedensten Musikern ausgesprochen worden ist […], ist nicht zuletzt darin zu suchen, daß man bei ihm nichts im musikalischen Sinn wörtlich nehmen darf. Mahler verstehen heißt, das Hintersinnige, Doppelbödige verstehen, bis in seine Sprache und seine Verfahrungsweise hinein. Ich könnte das an ungezählten Details erläutern.[13]

---

10 Theodor W. Adorno, „Marginalien zu Mahler", in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 235–240: 236.

11 Vgl. Baudrillards Begriff des „puren" Simulakrums: Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris: Éditions Galilée 1981, 17.

12 Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (Gesammelte Schriften, Bd. 13, 149–319), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, 181, 206, 290.

13 Theodor W. Adorno, „Zu einem Streitgespräch über Mahler", in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 241–250: 245.

Adorno legt also dar, dass Mahlers Musik sich einer einfachen Identifikation entzieht und stattdessen in Form von Vielschichtigkeiten und Doppeldeutigkeiten existiert. Er beschreibt Mahlers Musik in einer Weise, die deutliche Parallelen zu Sternes Diskussion der „audilen" Kultur aufweist. Wie das umfangreiche Repertoire der globalen Musikkulturen auf Schallplatten aufgezeichnet und mittels eines audiophilen Instrumentariums wiedergegeben wird, so ist auch die Musikgeschichte quasi in Mahlers Kopf präsent und wird durch seine symphonischen Werke wiedergegeben.

In eigentümlicher Weise hat Charles Baudelaire einmal Édouard Manet zu trösten versucht, indem er darauf hinwies, dass dieser im Gegensatz zu den renommierten Meistern seiner Zeit wie Richard Wagner und François-René de Chateaubriand „nur der Erste im Niedergang seiner Kunst sei" („vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art"[14]). Der Verweis auf Manet ist nicht willkürlich, denn technische Verfahren der Audioreproduktion und die Idee der Archivierung von Kunst sind historisch nahezu gleichzeitig entstanden. Das Bewusstsein, dass in der Kunst nichts Neues mehr entstehen könne, ist ein symptomatisches Merkmal der Moderne. Künstler:innen bleibt fortan nichts anderes übrig, als die künstlerische Vergangenheit zu collagieren, zu montieren und zu variieren – eine Vergangenheit, die zunehmend durch Reproduktionstechniken (Fotografie, Phonographie) konserviert wird. Adornos Analyse von Mahlers Musik reflektiert insofern auch dessen Auseinandersetzung mit dieser Dimension der Moderne.

Manets Gemälde zeigen flüchtige, alltägliche Szenerien und erinnern mitunter an Schnappschüsse. Die technische Möglichkeit solcher Momentaufnahmen existierte zu Manets Lebzeiten nicht, sondern wurde erst später – etwa mit der Entwicklung der Leica-Kleinkamera – realisierbar. In diesem Sinne lässt sich Manets Œuvre als Antizipation einer künftigen Modalität des Sehens begreifen. Diese These lässt sich vermutlich auch auf Mahler übertragen. Als Mahler 1911 verstarb, konnte er weder die audiophile Technik noch die daraus hervorgehende audiophile Hörkultur kennen, da wesentliche Techniken der elektronischen Audioreproduktion wie etwa Sonar-, Radar-, Abhörtechnik erst während der beiden Weltkriege entwickelt wurden. Gleichwohl weist Mahlers Klangästhetik bereits auf jene Qualitäten voraus, die später in der audiophilen Kultur hervorgebracht und verbreitet werden sollten. Die Verbindung Mahlers mit der audiophilen Kultur besteht darin, dass Mahler als erster und die audiophile Kultur als letzte jener Baudelaire'schen „décrépitude" der europäischen Musikkultur unterliegen.

* * *

Kommen wir nun zu den eingangs aufgeworfenen Fragen zurück:

Warum zögerte der audiophile Stokowski, weitere Studioaufnahmen von Mahlers Musik zu produzieren – womöglich mit einem Seitenblick auf jene Kollegen, die sich daran machten, eine Mahler-Gesamtaufnahme nach der anderen einzuspielen? Mahlers Musik ist von vornherein und wesentlich durch audiophile Qualitäten geprägt. Für den audiophilen Stokowski wäre eine Studioproduktion von Mahlers Musik womöglich eine tautologische, selbstbezüg-

14 Charles Baudelaire, *Lettres 1841–1866*, Paris: Société du Mercure de France 1907, 436.

liche Handlung gewesen, vergleichbar mit der Fotografie eines Fotos.[15] Wie lässt sich vor diesem Hintergrund aber Stokowskis Einspielung der Zweiten Symphonie erklären? In dieser Aufnahme verzichtet er auf auffällige Klangmanipulationen, wie er sie bei *Walt Disney's Fantasia* (1957) demonstrierte – selbst dort, wo man sie erwarten könnte, etwa (analog zu Culshaws Manipulationen im Solti-*Ring*) bei den Fernorchester-Passagen im letzten Satz. Damit steht er in diametralem Gegensatz zu Blaukopfs These, „Mahlers Musik [sei] durch die Stereoschallplatte erlöst worden".[16] Blaukopf zufolge gelte dies in besonderem Maße für Mahlers Raumklangkomposition, die in den Partituren seiner Symphonien deutlich zu erkennen sei. Wäre diese „Erlösung" tatsächlich technisch, das heißt durch die Schallplatte, möglich gewesen, hätte gerade Stokowski, der unterschiedlichste Klangregieformen und Klangmanipulationen erprobt und realisiert hatte[17], allen Anlass gehabt, Mahlers Musik einzuspielen.

Die audiophile Kultur und die Expansion des Tonträgermarktes sind teilweise voneinander unabhängige Phänomene, weil die intelligible „Erlösung" essenziell von der jeweiligen Qualität des verwendeten Audio-Instrumentariums abhängt. Eine Musikaufnahme über einen einfachen Kassettenspieler (ab)zuhören, ist keine audiophile Handlung. Mahlers räumlicher Klang, den Blaukopf in der Schallplattenaufnahme gerettet sah, würde auf diese Weise zweifellos verloren gehen. Selbst wenn es einem Tonmeister gelänge, Mahlers Klangregie, sein Fernorchester oder das „wie aus der Ferne" (perfekt) auf einer Schallplatte zu konservieren, wäre damit nicht garantiert, dass diese Klangdimensionen auch adäquat wiedergegeben würden. In der audiophilen Kultur geht es letztendlich weniger um die Produktion (die Schallplattenaufnahme) als um die Reproduktion als ‚zweite' Produktion (die Schallplattenwiedergabe).

Manet konnte die Weltansicht, die erst durch die Kleinkamera ‚aufgenommen' werden konnte, vorwegnehmen, weil er sie in der Malerei ‚wiedergeben' konnte. So wie Manet die Kleinkamera antizipierte, antizipierte Mahlers Klangästhetik Qualitäten, die man später mit der audiophilen Kultur verbinden sollte. Es lässt sich vermuten, dass diese Qualitäten für Stokowski keine naive Rekonstruktion räumlicher Musik bedeuteten, sondern solche, die sich mit der Stereo-Schallplatte nur schwer oder gar nicht realisieren ließen.

Die Wahl der Zweiten Symphonie ließe sich also einerseits damit erklären, dass Stokowski in der Hoffnung auf eine zukünftig technisch weiterentwickelte Form der Klangreproduktion möglicherweise davon ausging, dass die beschriebene Tautologie eines Tages überwunden werden könnte. Erst dann würde es möglich sein, dass Mahlers Klang eine für Stokowski noch unbekannte audiophile „Auferstehung" erleben würde. Darüber hinaus sei eine Spekulation über einen anderen, möglicherweise symbolischen Grund gestattet: Klangaufnahme und Klangwiedergabe könnten als eine Art Metamorphose des Klangs betrachtet und mit dessen Tod und Auferstehung gleichgesetzt werden. Vor diesem Hintergrund könnte die Wahl der Zweiten Symphonie symbolhaft für Stokowskis eigene, langjährige Tätigkeit im Feld der audiophilen Klangreproduktion stehen: „Sterben wird sein Klang, um zu leben."

15 Der Grund, warum Mahler keine Oper verfasst hat, ließe sich auf dieselbe Sachlage zurückführen, denn laut Adorno ist „seine Symphonie […] opera assoluta. Wie die Oper steigt Mahlers romanhafte Symphonik aus Leidenschaft auf und flutet zurück; Partien der Erfüllung wie die seinen kennen Oper und Roman besser als sonst absolute Musik." (Adorno, *Mahler*, 219–220.)

16 Blaukopf, *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, 274.

17 Siehe Robert E. McGinn, „Stokowski and the Bell Telephone Laboratories. Collaboration in the Development of High-Fidelity Sound Reproduction", *Technology and Culture* 24 (1983), H. 1, 38–75: 45, 47, 49, 50–52, 57, 60, 65, 73.

Leopold Stokowski (1882–1977) was a conductor who already conducted Mahler's music during the composer's lifetime, making a significant contribution to its introduction and dissemination in the United States. He is also regarded as an important figure in media studies, having collaborated closely with Bell Telephone Laboratories in the 1930s to lay the technical and aesthetic foundations for today's audiophile culture. Therefore, it is all the more surprising that, apart from concert recordings and radio broadcasts, only one studio recording of Mahler's music conducted by Stokowski has survived: the Second Symphony with the London Symphony Orchestra (1975), made towards the end of his life. This chapter focuses on this discrepancy and attempts to identify a potential reason for it. The hypothesis presented here is that Mahler's music anticipated audiophile characteristics, implying that it did not require audio-technical enhancements – hence Stokowski's decision to make only one studio recording of his works. This hypothesis is situated within a broader discourse on music aesthetics and media history, ranging from the work of Theodor W. Adorno to that of Japanese audio critics during the heyday of analogue audiophilia, and continuing through to the work of Jonathan Sterne and more recent studies.

Schlagworte/Keywords: audiophile aesthetics, audiophile Ästhetik, audiophile culture, audiophile Kultur, Bell Telephone Laboratories, Japan, Jonathan Sterne, Leopold Stokowski, Okihiko Sugano, Tetsuo Nagaoka, Theodor W. Adorno

Minoru Shimizu ist Kunst- und Musikkritiker sowie Professor an der Fakultät für Globale und Regionale Studien der Doshisha-Universität in Kyoto. Sein Fachgebiet umfasst Stockhausens frühe elektronische Musik und die Rezeption seiner Musik in Japan. Er übersetzte den ersten Band von Stockhausens *Texte zur Musik* und war von 1998 bis 2000 als Gastprofessor am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln tätig. Darüber hinaus verfasst er regelmäßig Essays und Kritiken für Kunstbücher, Zeitschriften und Museumskataloge, darunter auch zu Werken von Gerhard Richter und Wolfgang Tillmans.
https://d-nb.info/gnd/1048640140 | xsnanokamado@gmail.com

Shimizu, Minoru. 2026. „Mahler und die audiophile Kultur." In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 413–420. Wien: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_20

Mishearing Mahler's *Das Lied von der Erde*[1]

Edwin K. C. Li

Introduction

Judith Gautier's *Le Livre de Jade* (*The Book of Jade*) (1867), a French interpretation of a collection of seventy-one Chinese Tang poems and one of the sources for Hans Heilmann's anthology *Chinesische Lyrik* (*Chinese Poetry*) (1905), is laden with inconsistencies.[2] Widely discussed is how Gautier originally attributed "Le soir d'automne" (The Autumn Night) in the first edition of *Le Livre* – which ultimately made its way into Gustav Mahler's second movement of his song-symphony *Das Lied von der Erde*, "Der Einsame im Herbst" (The Lonely One in Autumn) – to the poet "Tché-Tsi."[3] In the second edition of 1902, a significantly expanded version of the first, Gautier altered the Chinese romanization from "Tché-Tsi" to "Tchang-Tsi," and added two prominent brush-painted Chinese characters next to the romanization: 李巍.[4] The two characters are pronounced "lei ngai" in Cantonese (which is generally believed to have preserved some phonological traits of the Middle Chinese spoken during the Tang dynasty), or "li wei" in modern Mandarin (which became the standard language of China during the Ming dynasty), both of which contradict the romanization "Tchang-Tsi." Curiously, in the 1902 edition, "Tchang-Tsi" was also paired with another set of Chinese characters, 張說, for the poem "L'épouse vertueuse."[5] Heilmann faithfully adopted Gautier's authorship attribution and translated, almost literally, her French interpretation in German as "Herbstabend der Einsamen" (Autumn Night of the Lonely One) in *Chinesische Lyrik*.[6] In 1907, Hans Bethge further adapted Heilmann's text – retitling it "Die Einsame im Herbst" (The Lonely One in Autumn) while preserving the authorship – in *Die chinesische Flöte: Nachdichtungen chinesischer Lyrik* (The Chinese Flute: Adaptations of Chinese Poetry), which Mahler received and studied in the summer of 1908 for *Das Lied*.[7]

1 This chapter builds upon the epilogue of my article Edwin K. C. Li, "Re-translating Mahler's *Das Lied von der Erde*," *Journal of the Royal Musical Association* 150 (2025), no. 2, 401–435, https://doi.org/10.1017/rma.2025.10043, which briefly discusses Daniel Ng Yat-chiu's Cantonese adaptation of *Das Lied* in comparison with Zheng Xiaoying's Mandarin retranslations as part of broader state-supported efforts at cultural reclamation. The present chapter homes in on Ng's adaptation process, examining the work's critical reception and developing a framework of mishearing that throws light on transculturation, translation, and contestation of cultural values in postcolonial mediatization of Gustav Mahler's sound. I thank Jermyn Li Chun Man for his assistance with the research for this chapter. Romanization of Chinese names in this chapter follows the order of: Surname First Name (e.g., Ng Yat-chiu). All translations are mine unless indicated otherwise.

2 Judith Gautier used the pseudonym Judith Walter for the first edition of *Le Livre de Jade* (1867), but the second edition appeared under her real name.

3 Judith Gautier, *Le Livre de Jade*, Paris: Alphonse Lemerre 1867, 69–70.

4 Judith Gautier, *Le Livre de Jade: Poésies traduites du chinois*, Paris: Félix Juven 1902, 219.

5 Ibid., 47–48.

6 Hans Heilmann, *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart*, Munich: Piper 1905, 89.

7 Hans Bethge, *Die chinesische Flöte: Nachdichtungen chinesischer Lyrik*, Leipzig: Insel 1912 [1907], 59. The precise Chinese original for Mahler's "Der Einsame im Herbst" remains a matter of scholarly debate. While Fusako Hamao

Any belief that Gautier was attempting a faithful translation of Chinese poetry would be unsettled by her deliberate choice to preface each poet's name with *selon* (according to).[8] The expression signals that the French poems are not claimed to be direct, literal translations, but rather free translations, interpretations, adaptations, or renditions inspired by Chinese originals or themes. Perhaps it is precisely because of, not despite, the creative distance, liberty, and cross-textuality engendered by Chinese poetry, that Mahler's *Das Lied* has been habitually celebrated as an apex of interculturality within the tradition of Western art music.[9] The perception and reception of *Das Lied* through rose-colored spectacles may have stemmed from a string of factors alongside persisting orientalisms: the perception of translation as a fungible token of artistic freedom and its resonance with Western neoliberal ideals, the ability of translation to challenge historiographical models based on nation-states and their borders, Mahler's global sacredness as a canonic composer of Western art music, the growing interest in intercultural networks in musicology, and so forth.[10] Elsewhere, I have complexified this much-rehearsed theatrical narrative through counter-tales: since the 1980s, Mahler's *Das Lied* has incited Chinese neo-nationalist sentiments and inspired Chinese (Mandarin) retranslations with a view to reclaiming cultural sovereignty, not only by replacing Mahler's work *per se*, but also by reinstalling an epistemic infrastructure surrounding the process of translation.[11] By homing in on Zheng Xiaoying's retranslations of *Das Lied* in my previous work, I amplify the synecdochic forces of her archives in characterizing cultural operations of translation and politics of knowledge production through music in contemporary China.

Building on this work, I turn the kaleidoscopic lens applied to *Das Lied* in this chapter toward the late Hong Kong businessman Daniel Ng Yat-chiu's 伍日照 (1937–2013) Cantonese chamber adaptation. This adaptation provides a provocative sounding board for critical reflection on musicological questions about translation, authenticity, language, culture, and music, in the context of an ostensibly monolithic nation. Furthermore, it invites such questions to be read against burgeoning frameworks – derived from multiple epistemic standpoints –

proposes that it derives from Qian Qi's 錢起 poem "Xiaogu qiuye chang 效古秋夜長" (An Autumn Night), Lo Kii-Ming has raised significant doubts about any conclusive identification. See Fusako Hamao, "The Sources of the Texts in Mahler's *Lied von der Erde*," *19th-Century Music* 19 (1995), no. 1, 83–95: 86–91, https://doi.org/10.2307/746721 and Lo Kii-Ming 羅基敏, "You Zhongwenshi dao Male de 'Dadi zhi ge' – yishi, fangzuoshi yu shiyi de zhuanhua 由中文詩到馬勒的《大地之歌》– 譯詩、仿作詩與詩意的轉化" [From Chinese Poetry to Mahler's *Das Lied von der Erde*: Translated Poetry, Adapted Poetry, and the Transformation of Poetic Intent], in: *Dadi zhi ge – Male de renshi xinsheng* 《大地之歌》– 馬勒的人世心聲 [*Das Lied von der Erde* – A Synthesis of Mahler's Worldviews], ed. by Lo Kii-Ming and Jürgen Maehder, Taipei: Jiuyun Wenhua 2011, 17–63: 22–33. For an introduction to Mahler's *Das Lied*, see Stephen E. Hefling, *Mahler:* Das Lied von der Erde, Cambridge: Cambridge University Press 2000.

8 For a critical and multi-faceted discussion of Gautier's *Le Livre*, see Pauline Yu, *Chinese Songs in a French Key: How Judith Gautier's* Book of Jade *Introduced Europe to Chinese Poetry*, New York: Columbia University Press 2025.

9 The difficulty of translating from Chinese into German is wonderfully parodied in Robert Neumann's *Mit fremden Federn* in 1927. In the parody, an ancient Chinese poem was found to be a reverse translation of a translation performed by a Chinese student. The student translated a well-known verse "Konrad, sprach die Frau Mama" from Heinrich Hoffmann's *Struwwelpeter* into Chinese. The title of the final German version reads: "Ernte des Kaisersohnes" ("Harvest of the Emperor's Son"). Hans Bethge was the one being confused. See Robert Neumann, *Mit fremden Federn: Parodien*, Wien: Desch 1955 [1927], 213–217. I thank Alexander Rehding for directing me to this parody.

10 For an excellent discussion of Mahler's *Das Lied* and orientalism, see Francesca Draughon, "The Orientalist Reflection: Temporality, Reality, and Illusion in Gustav Mahler's *Das Lied von der Erde*," in: *Germany and the Imagined East*, ed. by Lee M. Roberts, Newcastle: Cambridge Scholars Press 2005, 159–173.

11 See Li, "Re-translating Mahler's *Das Lied von der Erde*."

for understanding global reception histories of Western art music and, more broadly, global musical modernisms.[12] It is curious that Ng's Cantonese *Lied*, which adapts the "original" Tang poetry to the composer's music, has yet to garner any meaningful attention from the Mahler research community in Europe and North America, to say nothing of musicology at large. Premiered on 14 August 2004 by the Chamber Orchestra Anglia at the British Library in London under the baton of Sharon Andrea Choa with soloists Robynne Redmon and Warren Mok,[13] Ng's *Lied* was recorded and released by BIS Records with the Singapore Symphony Orchestra in 2007, with conductor Lan Shui and soloists Liang Ning and Warren Mok. Its piano score, with Cantonese lyrics overlaying Mahler's, was published by Universal Edition a year later. In the summer of 2016, the Asia Society Hong Kong Center hosted the Philharmonia APA to premiere the Cantonese *Lied* in Hong Kong, conducted again by Choa, with soloists Liang Ning and Justin Lavender. The same group performed the *Lied* to open the Hong Kong-Vienna Music Festival a week later, exactly twelve years after the London premiere, at Das MuTH in Vienna, under the auspices of the Vienna Boys Choir Music Academy Foundation and China First Capital Group Limited.[14]

Despite its international presence, the Cantonese *Lied*'s cryptic aesthetics seem to have precluded easy appreciation. Ng's idea of "prompting a retroactive encounter" between Mahler and the alleged Chinese poets in his Cantonese *Lied* activated a peculiarly anti-historicist (or what Gilles Deleuze would call, rhizomatic) imagination, where the Tang poems, overdetermined by Ng, despite ongoing debates that destabilize their definitive identity, were grafted onto Mahler's music in admittedly eccentric ways.[15] In Ng's romantic vision, *Das Lied* should have been a dialogical aggregate of Cantonese-sounding poetry and Mahler's musical evocation. Ng's Cantonese *Lied* delivers a political statement through this vision: translation, as a mediating agency, must be flouted to avoid reinforcing or even producing what the cultural theorist Tejaswini Niranjana calls "hegemonic versions of the colonized," historically-effaced representations of cultural artifacts.[16] What Ng did to realize this vision was to inject a retroactive, nomadic history into *Das Lied*, so that the work could acquire a renewed interculturality, and, through an ethnomusicological reimagining of potential mishearing, bring into the limelight the glossed-over capacity of translation to realize Western colonial fantasies of the non-West.

12 See, for example, Björn Heile, *Musical Modernism in Global Perspective: Entangled Histories on a Shared Planet*, New York: Cambridge University Press 2024. Ng's chamber arrangement of Mahler's *Lied*, prepared in collaboration with conductor Glen Cortese, departs from the well-known reduction first performed by Arnold Schoenberg in 1921 and later completed by Rainer Riehn in 1983 (Universal Edition UE 18379). Among the many differences, one is particularly striking: Schoenberg-Riehn's version introduces the harmonium (doubling on celesta) to the Mahlerian sound world, whereas Ng-Cortese's retains the signature harp from Mahler's *Lied*.

13 International Dunhuang Programme, "IDP News," 24 (Autumn 2004), 5. https://idp.bl.uk/newsletters/autumn-2004/#downloadpdf (30/06/2026).

14 Asia Society Hong Kong, "Mahler's Das Lied Revisited – in Chinese," [2016] https://asiasociety.org/hong-kong/events/mahler's-das-lied-revisited-chinese (30/06/2026).

15 Asia Society Hong Kong, "Das Lied Revisited," [09-08-2016] https://asiasociety.org/hong-kong/das-lied-revisited (30/06/2026). On Mahler, Deleuze, and rhizomatic history, see Jeremy Barham, "Mahler and the Game of History," in: *Rethinking Mahler*, ed. by Jeremy Barham, New York: Oxford University Press 2017, 315–351.

16 Tejaswini Niranjana, *Siting Translation: History, Post-Structuralism and the Colonial Context*, Berkeley: University of California Press 1992, 3.

This chapter uses Ng's *Lied* as a sounding board to illuminate a framework of mishearing that prompts us to reflect on the ramification of translation through its absence in music, and highlights intercultural miscommunications as productive avenues for interpretation, listening, and living, thereby reimagining cultural values born from the interactive complexities of (in)authenticities. Ng's *Lied* sounds out a critical reminder for musicology of the need to shift from viewing intercultural relations merely as musical and material dialogues to complexifying them as colliding experiences of comprehension and miscommunication, listening and mishearing, and the interplay of gain and loss in postcolonial worlds.

Challenges and Solutions

In his postface to *Die chinesische Flöte*, Bethge unreservedly expressed his transfixing obsession with Chinese poetry, undisturbed by its translated form:

> When I first laid my eyes on some of these lyrics from the Chinese, I was utterly enchanted. Imagine my feelings on encountering so lovely a lyric art! I perceived a fragile, quasi-evanescent tenderness of lyrical sound. I gazed at a fully realized imagistic art in words that illuminated melancholy and the riddle of existence. I sensed a tremblingly delicate, fine-tuned lyrical quality, pregnant with symbolism, something tender, fragrant, of the nature of moonlight, flower-like in a graceful rendering of emotion.[17]

It would be hard to doubt that Ng did not feel a deep connection with Bethge while working on his Cantonese *Lied* with the Tang poetry. Best known as the entrepreneur who brought the McDonald's franchise to Hong Kong and a member of the Board of Governors for the Hong Kong Philharmonic Orchestra, Ng must have been captivated by the allure of Chinese lyrics chanted in Cantonese. The rhythm, rhyme, timbre, and musical expression embedded in the language with nine tones, so distinct in all these respects from the four-tone Mandarin, likely inspired him not only to replace Mahler's text and movement titles with those of Tang poetry, but also to insist that his work be sung in Cantonese, not Mandarin.[18]

Ng's insistence on the sung language merits further deliberation. As art critic Ken Smith writes in the liner notes for the recording of Ng's *Lied*, "Although the northern Mandarin dialect is today's most common spoken tongue, the poets of the Tang Dynasty wrote with much different sounds in the ear. Precise pronunciations are lost to us today, but their vestiges still thrive in southern China, thus explaining this edition's choice of dialect: when spoken in Cantonese, the lines of the Tang poetry still rhyme."[19] Ng's conceit in associating Cantonese –

17 "Als ich das erstemal lyrische Gedichte nach dem Chinesischen zu Gesicht bekam, war ich ganz bezaubert. Was für eine holde lyrische Kunst trat mir da entgegen! Ich fühlte eine bang verschwebende Zartheit lyrischen Klanges, ich blickte in eine von Bildern ganz erfüllte Kunst der Worte, die hinableuchtete in die Schwermut und die Rätsel des Seins, ich fühlte ein feines lyrisches Erzittern, eine quellende Symbolik, etwas Zartes, Duftiges, Mondscheinhaftes, eine blumenhafte Grazie der Empfindung." Bethge, *Die chinesische Flöte*, 103. Quoted in HLG-E4, 1297. Translation by Donald Mitchell, *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death*, London: Faber 1985, 620.

18 Asia Society Hong Kong, "Das Lied Revisited," video clip, 1:35:57–1:36:07.

19 Ken Smith, Liner Notes "Mahler: *Das Lied von der Erde*. Ning Liang, Warren Mok, Singapore Symphony Orchestra, Lan Shui (Bis Records, BIS-SACD-1547, 2007)," 2007, 5.

now spoken by over 80 million people, primarily in Guangdong, Hong Kong, Macau and other diasporic communities – with an authentic musical-phonological representation of Tang poetry in Mahler's music is salient, particularly when we appreciate that Middle Chinese was itself an idealized, "supradialectal" composite rather than the spoken vernacular of any single region.[20] Dialectological research shows that, compared to northern dialects like Mandarin, Cantonese is relatively conservative, owing to its preservation of key phonological features from Middle Chinese. These include entering tones (-p, -t, -k) and nasal finals (-m, -n, -ng), which maintain rhyme distinctions in Tang poetry. Other Sinitic varieties, however, including Min (e.g., Hokkien), Hakka, Wu, and Xiang, retain different Middle Chinese traits just as tenaciously.[21] Crucially, then, no modern Sinitic language can be claimed to singularly resurrect the aural experience of Tang poets and audiences; rather, modern Sinitic languages collectively approximate the lost, imaginary soundscape of the Tang dynasty.

The claim to authenticity may be doubly qualified by studying the added poetic sources that informed the Cantonese *Lied*. The Appendix to this chapter reproduces the Cantonese *Lied*'s text-setting as reflected in its piano score, juxtaposed with its poetic sources.[22] It is apparent that Ng devoted a considerable amount of time to studying authoritative poetic sources, as evidenced by his prudent choice of historically-informed Chinese characters.[23] More importantly, he added poetic texts that do not originally appear in Mahler's *Lied*, perhaps in light of the fact that Mahler's music is significantly longer than the Chinese poetry. An intuitive solution is to repeat a stanza or a significant portion of it to accommodate the vocal melody, as Ng did in the third movement, where the ternary musical structure allowed him to recycle part of the poem in the music's final section. But the Chinese poems are too short for the fourth movement and the finale, and rehashing them would risk tedium. Thus, Ng added to the former the third and fifth quatrains from Li Bai's 李白 "Lyrics for the Girls of

20 Zhongwei Shen, *A Phonological History of Chinese*, New York: Cambridge University Press 2020, 8.

21 See, for example, Edwin G. Pulleyblank, *Middle Chinese: A Study in Historical Phonology*, Vancouver: University of British Columbia Press 1984, Matthew Y. Chen and John Newman, "From Middle Chinese to Modern Cantonese (Part 1)," *Journal of Chinese Linguistics* 12 (1984), no. 1, 148–198, and Dah-an Ho, "Chinese Dialects," in: *The Oxford Handbook of Chinese Linguistics*, ed. by William S-Y. Wang and Chaofen Sun, New York: Oxford University Press 2015, 149–159. I thank Siu Chun Ho for his expert advice in this area.

22 The Cantonese romanization in this chapter and the Appendix follows that used in Ng's *Mahler: Das Lied von der Erde (chinesisch), für Soli und Orchester*, Vienna: Universal Edition 2008 (UE34224), which itself adopts the Sidney Lau romanization system. I retain the Mandarin romanizations of the poets' names due to their more common usage. To ensure consistency and facilitate easy reference across sources, I adopt the English translation of the poems' titles and Mahler's movement titles from Liner Notes, "Mahler: *Das Lied von der Erde*. Ning Liang, Warren Mok, Singapore Symphony Orchestra, Lan Shui (Bis Records, BIS-SACD-1547, 2007)," 2007, 22–35. Because Ng's Cantonese text does not map neatly onto the syllable count, phrasing, or poetic structure of Bethge's/Mahler's German, the line numbering in the Appendix follows the layout and breaks of the published score rather than the original poetic meter of Bethge or Mahler. This results in occasional hyphenated German words split across lines and numbering that sometimes appears non-intuitive when compared to standard editions of *Das Lied*. The numbering is retained here to allow precise cross-reference with the score and recording, but readers should treat it as a visual aid for the adapted text-setting rather than a faithful representation of the German poetic original.

23 I consulted the following authoritative editions in reproducing the poetic sources for Ng's *Lied*: *Tangshi sanbai shou* 唐詩三百首, ed. by Kang Zhen 康震 and Chen Poru 陳珀如, Hong Kong: Zhonghua shuju 2013, 28, 29, 181, for Meng Haoran's "In Dreamland," "Waiting for Master Ding," and "Goodbye to Wang Wei" respectively; Li Bai, *Li Taibai wenji* 李太白文集, ed. by Song Minqiu 宋敏求 and Zeng Gong 曾鞏, Chengdu: Bashu shushe 1985, 19, 32, 95, 110, 125, for Li Bai's "Lotus-Picking Song," "Song of Sorrow," "Drinking in the T'ao Pavilion," "Rising Drunk on a Spring Day," and "Lyrics for the Girls of *Yue*" respectively; Qian Qi, *Qianzhong wenji* 錢仲文集, ed. by Gu Kuang 顧況, Shanghai: Shanghai guji chubanshe 1993, 6, for Qian Qi's "An Autumn Night."

Yue" (a five-character quatrain) in the B section of the rounded binary form, which evokes, in parallel with the poet's "Lotus-Picking Song," the motif of a flirtatious lotus-gathering scene on Ruoye Creek – the same radiant, half-shy maidens retreating into the flowers. To the finale, the longest movement, Ng incorporated two additional poems by Meng Haoran 孟浩然, "*Laubit Wong Wai* 留別王維" (Goodbye to Wang Wei) and "*Hayat Naamting waai San Daai* 夏日南亭懷辛大" (In Dreamland). These poems share kindred imageries with "Waiting for Master Ding" and "Goodbye to Meng Haoran," enabling Ng to circumvent the problem of redundancy while preserving the thematic coherence of the Chinese texts.[24] Through enacting poetic distance from Mahler's *Lied*, Ng's project injects its own artistic definition of authenticity into the composer's music, a claim we will return to and complicate at the end of this chapter.

The gestation of Ng's *Lied* dates back to 2001 (when Mahler's music was still rarely performed live by professional orchestras in Hong Kong despite frequent airplay on classical radio), as revealed in a 2016 post-concert interview with Choa and Liang at the Asia Society Hong Kong Center, moderated by Smith. Knowing that Choa, a Hong Kong-born conductor, was leading a chamber orchestra in England, Ng reached out and proposed a meeting at the Schleswig-Holstein Musik Festival that year.[25] Choa had never met Ng, but appreciated his "extraordinary idea" during their encounter in Germany for the first festival appearance of the Silk Road Project – initiated by Yo-Yo Ma in 1998 and of which Ng was a board member – outside Tanglewood.[26] In stripping away the text of Mahler's *Lied* to foster a literal, trans-epochal, and trans-geographical dialogue between Tang poetry and Mahler's music, Ng, as Choa recounted, was motivated by a vocation to let the world "understand how great Chinese culture, literature, and history [are], and also that great art really transcends time."[27] Smith added that Ng's project embodies the "Silk Road project mentality" in promoting intercultural music-making, albeit in the form of miscommunication.[28] Mahler's *Lied*, Smith remarked candidly, "is not really Chinese." With his Cantonese adaptation, Ng wanted to "take that from the other angle to show that, if you take just the Chinese, it is not originally Mahler. […] No matter what direction you come at from this piece, there is something to discuss later. And the discussion is as important as the piece itself."[29]

Well-meaning as the project's artistic conception was, Ng faced considerable challenges in execution. For a start, in German, a word can consist of one or more syllables, whereas in Cantonese (and also broadly in Chinese), each character (*zi* 字) corresponds only to a single

24 Mahler separated the song into two halves, each preceded by an orchestral prelude. The first corresponds to "Waiting for Master Ding" and the second to "Goodbye to Meng Haoran." Ng seemed acutely aware of the music's formal structure, as he placed the two additional Tang poems within the first half in order for the Cantonese "Goodbye to Meng Haoran" to land in time at the first vocal entry of the second half. For a formal scheme of "Der Abschied," see Christian Utz, "Form und Sinn in Gustav Mahlers *Abschied*. Konkurrierende Deutungen in der Geschichte der Mahler-Interpretation," in: *Musik im Zusammenhang: Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*, ed. by Klaus Aringer, Christian Utz, and Thomas Wozonig, Vienna: Hollitzer 2019, 685–722: 694–695, http://phaidra.kug.ac.at/o:104445.

25 Asia Society Hong Kong, "Das Lied Revisited," video clip, 1:15:57–1:16:45.

26 Ibid.

27 Ibid., 1:40:46–1:41:08.

28 Ibid., 1:41:26–1:42:35.

29 Ibid.

syllable and can function as a mono-morphemic structure (*ci* 詞).[30] As a result, the same idea can often be expressed using fewer syllables in monosyllabic Cantonese than in polysyllabic German. Ng was thus confronted with the task of fitting more syllables (and musical notes) into Mahler's music than the Tang poems could accommodate. It is uncommon in Ng's *Lied* for the number of syllables in a German phrase to match exactly the number of Chinese characters in the corresponding text. An exceptional alignment occurs between the five-syllable phrase "Der Vogel zwitschert" (the bird twitters) and the five-character line "*chunfung yue lauang* 春風語流鶯" (the spring breeze speaks to the black-naped oriole) in "Der Trunkene im Frühling." More commonly, one Chinese character is set to multiple German syllables, either through melismatic treatment or by tying repeated notes. When, on rare occasions, both syllable-to-syllable correspondence and melismatic setting proved ineffective, Ng tweaked the music to shorten the phrase by jettisoning certain musical notes and parts of the text. A case in point can be found in the fourth movement, where the three notes for "die Nüstern" (the nostrils) in measure 95 are omitted altogether **(EX. 1)**.[31]



EXAMPLE 1: Mahler, *Das Lied von der Erde*, Cantonese version by Daniel Ng Yat-chiu, iv, mm. 94–95
© Universal Edition 2008 (UE34224).

AUDIO EXAMPLE 1: Mahler: *Das Lied von der Erde*, Cantonese version by Daniel Ng Yat-chiu, iv, mm. 94–95, Ning Liang, Warren Mok, Singapore Symphony Orchestra, Lan Shui (Bis Records, BIS-SACD-1547, 2007, Track 4, 3:59–4:04).[32]
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20446978

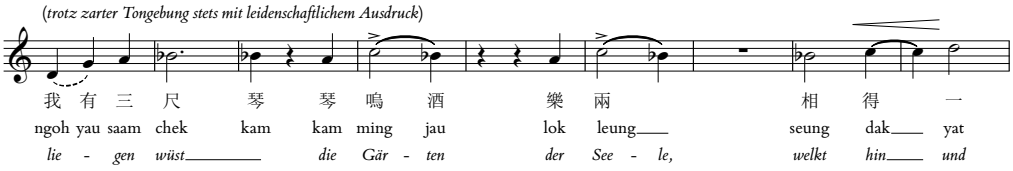
As a consequence of forcing the monosyllabic Chinese into the polysyllabic German mold, linguistic phrases – a group of characters functioning as a cohesive syntactic unit – are at times separated by musical rests and may become semantically ambiguous. As shown in **EXAMPLE 2**, the line "*kamming jaulok leung seungdak* 琴鳴酒樂兩相得" (the sound of zither playing and the pleasure of drinking complement each other) at measures 60 to 68 of the first movement exemplifies the conflict between the linguistic phrase in Chinese and the musical unit conceived in

30 Edwin G. Pulleyblank, *Outline of Classical Chinese Grammar*, Vancouver: University of British Columbia Press 1995, 3–11. The concept of "word" in Classical Chinese is different from that in modern Chinese. In the latter, a word usually refers to a two-character form consisting of two syllables and two free or bound morphemes. On the idea of wordhood in modern Chinese, see Jerome L. Packard, *The Morphology of Chinese: A Linguistic and Cognitive Approach*, New York: Cambridge University Press 2000, 1–20.

31 The musical notes that Ng decided to discard are often anacruses of a phrase or the final part of a repeated melodic pattern, so as to minimally compromise the integrity of the music. Occasionally Ng had to insert extra musical notes to accommodate more Chinese characters than the German syllables the music allowed by breaking a long or tied note into two. In "Der Abschied," for example, the dotted-half note "Welt" (world) in measure 148 is split into a half note and a quarter note to match with "*jam* 音" (sound) and "*sai* 世" (world) respectively.

32 In Audio Example 1, the second "*gwongging* 光景" (spectacle) is sung as "*saangwong* 山光" (light from the mountainside).

German. "Die Gärten" (the gardens), "der Seele" (of the soul), and "welkt hin" (fades away) are meaningful constituents or phrases separated by rests. To these musical units Ng set the three disjointed fragments "*kamming jau* 琴鳴酒" (the sound of zither playing and drinking), "*lok leung* 樂兩" (the pleasure, each other), and "*seungdak* 相得" (complement) respectively, which severely undermines the comprehension of the seven-character line.[33]

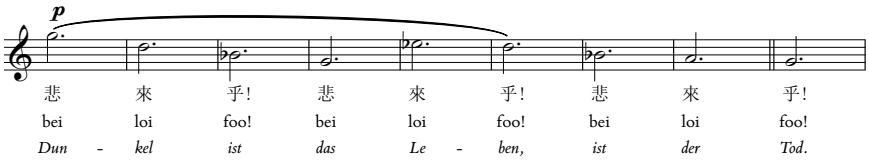


EXAMPLE 2: Mahler, *Das Lied von der Erde*, Cantonese version by Daniel Ng Yat-chiu, i, mm. 60–68 © Universal Edition 2008 (UE34224).

AUDIO EXAMPLE 2: Mahler, *Das Lied von der Erde*, Cantonese version by Daniel Ng Yat-chiu, i, mm. 60–68, Ning Liang, Warren Mok, Singapore Symphony Orchestra, Lan Shui (Bis Records, BIS-SACD-1547, 2007, Track 1, 1:15–1:28).
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20446978

As noted, a second and related adaptational challenge for Ng was that the Chinese poems were too short to adequately fit with Mahler's music. Ng's *Lied* is not so much a sentence-by-sentence mapping between Mahler's text and Tang poems, as an artistic work of tallying the Chinese characters with the German syllables and the musical notes. One of Ng's solutions was to lengthen the Chinese poems through repetition. Short phrases, words, and sentences are often restated to compensate for the excess of German syllables. A notable example, illustrated in **EXAMPLE 3**, is the refrain "Dunkel ist das Leben, ist der Tod!" (Dark is life, is death!) of the first movement, where Ng repeated the phrase "*bei loi foo* 悲來乎!" (Sorrow comes!) three times, in place of the Tang poem's two iterations. Each of the nine syllables of the German phrase thus perfectly corresponds to a Chinese character. Repetition works exceptionally well when it coincides with Mahler's repetition of Bethge's text. One such instance, reproduced in **EXAMPLE 4**, takes place in measures 42 to 44 of the fifth movement, where the repetition of "mir ist" (to me it seems) is set to that of "*chuesai* 處世" (navigating the world).

33 The untreated dissonance between the Chinese syntactic structure and the musical phrasing could, however, be resolved here by matching "die Gärten" to "*kamming* 琴鳴" (the sound of zither playing), "der Seele" to "*jaulok* 酒樂" (the pleasure of drinking), and the remaining line "welkt hin und stirbt die Freude der Gesang" (the joy of singing withers and dies) to "*leungseungdak* 兩相得 / *yatbooibatchi chingwangam* 一杯不薔千鈞金" (complement each other / A drink is no less than thousand taels of gold) syllable for syllable. Nonetheless, the solution adopted by Ng reflects a text-setting approach that is unrestrained by fidelity to both the German text and Mahler's music.



EXAMPLE 3: Mahler, *Das Lied von der Erde*, Cantonese version by Daniel Ng Yat-chiu, i, mm. 81–89
© Universal Edition 2008 (UE34224).

AUDIO EXAMPLE 3: Mahler, *Das Lied von der Erde*, Cantonese version by Daniel Ng Yat-chiu, i, mm. 81–89; Ning Liang, Warren Mok, Singapore Symphony Orchestra, Lan Shui (Bis Records, BIS-SACD-1547, 2007, Track 1, 1:42–2:00).
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20446978



EXAMPLE 4: Mahler, *Das Lied von der Erde*, Cantonese version by Daniel Ng Yat-chiu, v, mm. 42–44
© Universal Edition 2008 (UE34224).

AUDIO EXAMPLE 4: Mahler, *Das Lied von der Erde*, Cantonese version by Daniel Ng Yat-chiu, v, mm. 42–44; Ning Liang, Warren Mok, Singapore Symphony Orchestra, Lan Shui (Bis Records, BIS-SACD-1547, 2007, Track 5, 2:13–2:29).
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20446978

Ng's third challenge was to decide whether to translate, adjust, or simply jettison Mahler's text. In measures 88 to 95 of the fourth movement, for example, Mahler expanded on Bethge's text and set it to a hurried and exciting passage to depict vividly the motions of galloping horses that enrich the lotus-picking scenery in previous sections. Rather than translating Mahler's elaboration into Chinese, Ng maintained, almost in a revisionist or purist fashion, the thematic essence of the movement by incorporating Li Bai's fifth quatrain of "Lyrics for the Girls of *Yue*," suggesting a poetic continuity that has attracted severe criticisms, as we will see in the next section. In measures 460 to 500 of "Der Abschied," Ng translated the lyrics penned by Mahler himself: "*daaidei wooi chunluk* 大地回春綠, *laamhung yiu yatcheung* 藍空耀日長" (the earth turns spring and green, the blue sky shines bright all day long). The last two characters, "yatcheung 日長" (all day long), which evoke eternity, are then repeated five times to accommodate the seven utterances of "ewig" (eternal) in the extended coda.

Ng's final challenge, and perhaps the most significant to Cantonese speakers, was to make sense of the lyrics with a predetermined vocal melody. Cantonese is a tonal language with nine tones; the meaning of a word may differ depending on the pitch of the word. For the right

words to be comprehensible when sung, the melody must conform to the tones and contours of the words to avoid any tone-melody mismatch. Many have theorized the mapping between Cantonese speech tones and musical melodies. A recent attempt by Chan Kai-Young, a practice-led researcher and composer from Hong Kong, underscores that optimal text-setting for intelligibility is a fluid concept that varies across intervallic and pitch contexts.[34] A general rule of thumb for an intelligible Cantonese text-setting, nevertheless, is that the intervallic and melodic direction should align, and the interval size should be contextually appropriate.

Ng, however, sidestepped the issue of tone-melody mapping in his Cantonese *Lied* altogether. Tone-melody mismatches are painfully ubiquitous throughout the song-symphony. Most lines are not set intelligibly by aligning the melodic contours and movements with the tones of the words properly. At the beginning of the first movement, a pivotal moment that reels the listeners in, the first two characters "*jueyan* 主人" (master), according to Chan's system, should be optimally set to a descending interval between a perfect fourth and a major ninth.[35] However, Ng set "*jueyan*" to an ascending major second, which may sound like "*jueyan* 主因" (primary cause) to a Cantonese speaker.

In Ng's *Lied*, tone-melody mismatches not only impair the listener's comprehension of the text, but they also complicate the singers' performance. In the aforementioned 2016 post-concert interview, Liang confessed that it was difficult for her to perform the work in Cantonese as "the tone [of the music] is not [suited for] the Cantonese tone, so you [felt] like [you were singing the] wrong tone."[36] Choa interjected with an anecdote from their rehearsals, where they joked about the two level-tones "*saangwong* 山光" (light from the mountainside) in measures 198 to 199 in "Der Abschied," as the ascending major sixth led them to mishear it as "*saangwong* 散光" (astigmatism), with *saang* being a high-rising tone.[37] For Liang and Choa, both native Cantonese speakers, the distorted Cantonese sung text made the piece challenging to perform; at the same time, Choa reflected, it was "quite funny if you listen [to the Cantonese text] with Mahler's setting."[38] The text-setting, assisted by conductor Glen Cortese and musicologist Joanna C. Lee, and the completely different set of phonemes in Cantonese, compelled Liang to relearn the piece. Mok, in the 2007 recording, even rephrased the vocal melodies in Mahler's *Lied* by repositioning breathing spots. For example, a sensible place to breathe in the phrase "Dein Keller birgt die Fülle des goldenen Weins!" (Your cellar is full of golden wine!) in "Das Trinklied vom Jammer" would be between "Fülle" ("abundance") and "des" ("of the"). In Ng's setting, however, the two syllables of the word "Fülle" are respectively matched to the last character of the previous Chinese line (*sau* 守) and the first of the next (*foo* 富), as **EXAMPLE 5** illustrates. Mok therefore breathed after the syllable "Fül-" instead, so that the Chinese lyrical phrasing could be preserved.[39]

34 Kai-Young Chan, "From Constraints to Creativity: Musical Inventions through Cantonese Contours in Hong Kong Contemporary Music," *Principles of Music Composing* 21 (2021), 41–59. https://zurnalai.lmta.lt/wp-content/uploads/2023/08/MKP-XXI_Kai-Young-Chan.pdf (30/06/2026).

35 For a comprehensive table of all intelligible intervals for two-tone successions, see ibid., 44–47.

36 Asia Society Hong Kong, "Das Lied Revisited," video clip, 1:25:15–1:25:25.

37 Ibid., 1:25:30–1:25:59. "*saangwong* 山光," a tone-1-to-tone-1 bigram, should ideally be mapped onto a repeated pitch.

38 Ibid.

39 Mok and Liang adopted different approaches in the recording when the lyrical and musical phrasing of the two languages collides. While Mok accommodated the Chinese syntactic structure, Liang preserved mostly the



EXAMPLE 5: Mahler, *Das Lied von der Erde*, Cantonese version by Daniel Ng Yat-chiu, i, mm. 116–125
© Universal Edition 2008 (UE34224).

AUDIO EXAMPLE 5: Mahler, *Das Lied von der Erde*, Cantonese version by Daniel Ng Yat-chiu, i, mm. 116–125; Ning Liang, Warren Mok, Singapore Symphony Orchestra, Lan Shui (Bis Records, BIS-SACD-1547, 2007, Track 1, 2:28–2:43).
➔ https://doi.org/10.5281/zenodo.20446978

In addition to phrasing, the performers of the Cantonese *Lied* must also attend to the rising tones of the language, a problem that did not concern Ng. Cantonese consists of two rising tones, tone 2 (high-rising) and tone 5 (low-rising). Both begin with a lower pitch and glide into a higher pitch. An example of this is the low-rising "*ye* 冶" (free-spirited) in the phrase "*yauye long* 遊冶郎" (wandering, free-spirited lad) in the fourth movement. Liang noted that it was easier for her to sing the fourth movement in Cantonese than the second or the sixth. She explained this by showing that she could "turn the tone" of the phrase "*yauye long*" to make it sound more Cantonese- or *naamyam*-like (a narrative singing tradition in Cantonese).[40] Certainly, *naamyam* is by no means the only musical genre sung in Cantonese that requires attention to rising tones.[41] But what Liang was trying to highlight in her genre-bending thinking was that a slight portamento or upward slide was needed on characters with a rising tone. If they were not pronounced accurately, they would sound bizarre and no longer recognizably Cantonese. Since Ng did not supply any performance directions in the score regarding this matter, performers were required to understand specific tonal operations in Cantonese.[42]

German. For instance, Liang took a breath after "Blicks" (gaze) / "*fa* 花" (flower) instead of "schwingt" (swings) / *hui* 去" (away) in measure 120 of the fourth movement, thus retaining the German sentence structure but distorting the Chinese one.

40 Asia Society Hong Kong, "Das Lied Revisited," video clip, 1:24:10–1:24:43.

41 Rising tones are also treated with care in other forms of vocal music sung in Cantonese such as Cantonese opera, contemporary vocal works, and popular music. See, for instance, Bell Yung, "Creative Process in Cantonese Opera I: The Role of Linguistic Tones," *Ethnomusicology* 27 (1983), no. 1, 29–47, https://doi.org/10.2307/850881, Chan, "From Constraints to Creativity," and Edwin K.C.Li, "Cantopop and Speech-Melody Complex," *Music Theory Online* 27 (2021), no. 1. https://www.mtosmt.org/issues/mto.21.27.1/mto.21.27.1.li.php.

42 The way Mok and Lavender respectively performed the tone-2 character "*jau* 酒" (wine) in "*gwan yau so dau jau* 君有數斗酒" (the lord has several liters of wine) of the first song offers an excellent comparison between how a Cantonese native speaker (Mok) and a non-native speaker (Lavender) might treat a character with a rising tone. Whereas Mok delivered the word with a clear upward glide, Lavender sang the note relatively straight without the characteristic rise, causing "*jau* 酒" to sound closer to a tone-3 syllable and evoking homophones such as "*jau* 皺" (wrinkle) or "*jau* 咒" (curse).

De(con)struction

Given the challenges and the specific ways Ng responded to them, it is small wonder that the well-traveled and conceptually refreshing craft did not see a warm reception in its afterlives. Tony Duggan, a seasoned English critic of renditions of Mahler's works, penned a scathing review of the 2007 recording of the Cantonese *Lied*:

> The sung texts here are the responsibility of Daniel Ng. What he has done is to take original Tang Dynasty poems, only some of which are behind those of Bethge and Mahler, and further adapt those to the music. Material that is often profoundly different from those in Bethge's work as well. So here "Das Trinklied von [sic] Jammer der Erde" becomes (if translated into English) "Song of Sorrow" rather than "Drinking Song of Earth's Sorrow" with references to specific characters. Bethge's repeated phrase set by Mahler "Dark is life, is death" here becomes "woe is me, woe is me", which is far less dark and profound and surely not what Mahler intended at all. Later the version of "Der Abschied" that we have here is, we are told in the notes, assembled by Ng from five different sources as opposed to just the two used by Bethge with the added end lines stitched on by Mahler himself. These two examples must suffice to illustrate that what we have here is very far indeed from what Mahler intended and, I think, in the end does no favours at all to Chinese listeners and certainly not to Mahler. But there is a further impediment to consider, maybe a clincher. As the liner-notes explain, German is polysyllabic whereas Chinese is not. So, to quote the infamous remark by the Emperor to Mozart, there are too many notes to spread around and what we get is a kind of vocal running which destroys Mahler's careful composition completely. Listen to the end of "Der Abschied" if you want a more convincing case against this project. For such a carefully composed work as this maybe German is the only way to hear it.[43]

Duggan was not alone in putting forward the claim that Ng's *Lied* was a work of destruction. The American music critic David Hurwitz shared the same ethos in reviewing the recording:

> [I]n returning to the purported Chinese texts, the relationship between Mahler's musical imagery and the actual words in some cases has been totally destroyed. Thus, the "sun of love" outburst at the end of the second movement has no motivation whatsoever when the words are "Beside the lucent window she hears the falling leaves, Alas for her whose solitude a lover's absence grieves!" (I'm not even going into the miserable English translations from the Chinese). In Of Beauty the entire stanza of youths on horseback galloping through the maidens' garden is missing, making complete nonsense of the movement's central eruption. The poem itself is also too short for Mahler's musical setting, necessitating a literal repeat of the opening text, which further weakens Mahler's poetic point.[44]

43 Tony Duggan, CD Review "Mahler: *Das Lied von der Erde*. Ning Liang, Warren Mok, Singapore Symphony Orchestra, Lan Shui (Bis Records, BIS-SACD-1547, 2007)," [n.d.] in: *MusicWeb International*, http://www.musicweb-international.com/classrev/2009/jan09/Mahler_Chinese_bissacd1547.htm (30/06/2026).

44 David Hurwitz, CD Review "Mahler: *Das Lied von der Erde*. Ning Liang; Warren Mok; Singapore Symphony Orchestra; Lan Shui (Bis Records, BIS-SACD-1547, 2007)," [n.d.] in: *Classics Today*, https://www.classicstoday.com/review/review-13947/ (30/06/2026).

While Duggan and Hurwitz may not be entirely wide of the mark when it comes to syllabic reconstruction and the undermining of Mahler's poetic-musical synthesis, they were unaware of a foundational problem in the Cantonese *Lied* that can further bolster their argument of destruction: the entire piece is conspicuously incomprehensible to both native and non-native Cantonese speakers. It is a musical work injected with an eccentric conviction that produces an all-around soundscape of mishearing, a soundscape whose semantic barricade against everyone invites a collective imagination of participating in a particular retroactive history that one can only fantasize about. The unclear, the disjointed, and the misfit collectively engender a peculiar way of listening that is aesthetically challenging, because it brazenly betrays the expectation of classical finesse even for an adaptation, and bends the perfectly shaped cookie-cutter by shoving rearranged Chinese poems into Mahler's music. Ng's *Lied* thus produces a sustained intercultural dissonance: the orchestral gestures and vocal melodies speak in a late-Romantic German idiom, yet the audible language, Cantonese, speaks gibberish.

But Duggan and Hurwitz might be too hasty to judge. It is, from Ng's standpoint, Mahler's music that is destructive. The imaginary encounter between Mahler and the Chinese poets stages an embarrassing screenplay for the composer in that his music was a complete misfit. The perfectly shaped cookie-cutter, in this view, was the Tang poetry, and it was Mahler's music that bent the mold. What Ng produced is an audible colonization of the Cantonese language through Western art music. For native speakers like Choa and Liang, the music "others" and degrades them by producing a persona with amateurish linguistic skills. For non-native speakers like Lavender, the music deludes them into thinking that they can speak the language very well. The music's destructive agency is at once constructive. The work enacts a paradigm of mishearing that marks an inequitable, orientalist parallel, one that disables the indigenous and empowers the non-indigenous. What has been swept under the rug of a destructive incomprehensibility is a constructive prompt that potential power imbalances can emerge from enchantments of intercultural intervention.

(In)authenticity and Untranslatability

If making sense of Ng's work at the literal level may not be the best hermeneutic route to take, then we may take another route to appreciate incomprehensibility and inauthenticity as part and parcel of the art-making process and its meaning. Theodor W. Adorno's philosophical exegesis on *Das Lied*, which champions the inauthenticity of *Das Lied* as its eloquence, may serve well as a foil to animate Ng's *Lied* in their conceptual resonance.

Das Lied is, for Adorno, a souvenir to commemorate what was forgotten. Fred Rush channels Adorno's thought this way: *Das Lied* "presents a musical expression of present utopia, but only under the form of absent utopia."[45] Put differently, Adorno argues that *Das Lied* enacts a utopia by disengaging from it.[46] We are then prompted to wonder: why China? How do Chinese poetry and its imaginary pentatonic manifestations relate to Mahler's (and Adorno's)

45 Fred Rush, "Cloudcuckooland: Adorno's Musical Utopianism," *New German Critique* 43 (2016), no. 3, 73–89: 83. https://doi.org/10.1215/0094033X-3625373

46 Ibid., 80.

utopianism? Adorno's most explicit answer to these questions can be found in the following statement: "The Orient is pseudomorphous […] as a cover for Mahler's Jewish element."[47] This is a loaded statement that can be understood in light of the Chinese-Jewish connections in *fin-de-siècle* Austria, and how the image of China was appropriated as an alternative haven to the repressed Jews in Europe at large, owing to the discriminatory political climate of the time.

Around 1900, China was viewed as a utopia for Jews in Austria. For example, on 21 February 1890, *Die Neuzeit: Wochenzeitschrift für politische, religiöse und Cultur-Interessen* quoted from an article by a Chinese diplomat in France, Tschenk Ki Tong (Chen Jitong in Mandarin). In his article – "Die Juden in China" (The Jews in China) – Chen reversed "the dichotomy of civilization and barbarism" by expressing how China, in contrast to Europe's antisemitism and Austria's antisemitic Christian Social party led by Karl Lueger, was a place that granted refuge and religious freedom to Jews:[48]

> There are no antisemites in China, because people there have never known such a thing as religious fanaticism. […] So I can claim with good reason that in such matters as religious confessions and the rights of the human conscience, a great part of European citizens are not yet able to comprehend the freedom granted […] in China![49]

The representation of China as a philosemitic place "[subverted] the received European notion of a despotic, backward and inhumane oriental monarchy," and made China an ideal destination for Jewish emigration at the time.[50] But the Chinese-Jewish connections were much deeper than that. Martin Buber, an Austrian Jewish intellectual and a staunch supporter for Cultural Zionism, for instance, saw spiritual affinities between Jews and Chinese. He located parallels, in his translation of Chinese philosophical writings by Zhuangzi into German, between "the Chinese Tao teachings, the Indian theory of salvation and the Jewish-early Christian doctrine of the Kingdom of god,"[51] and positioned Jews and Chinese under the same "Oriental type."[52] There Buber identified a spiritual compatibility between Jews and Chinese that enabled him to access the realm of Chinese Taoism. Such ethnic and spiritual solidarity was further heightened by racial discrimination in Europe against Jews and Chinese, which categorized both peoples as "yellow."[53] Buber's positioning of "Jews and Chinese into the co-constituted, essential space of the Orient" was thus due to "both groups' common Otherness in Europe and the Occident, respectively."[54]

---

47 Theodor W. Adorno, *Mahler: A Musical Physiognomy*, translated by Edmund Jephcott, Chicago: The University of Chicago Press 1992, 149.

48 Shuangzhi Li, "'Wenn ich ein Chinese wäre'. The Austrian-Jewish Imagination of China around 1900 Revisited," *Austrian Studies* 24 (2016), 94–108: 96. https://doi.org/10.5699/austrianstudies.24.2016.0094

49 "Kleine Chronik. Paris," *Neuzeit, Wochenzeitschrift für politische, religiöse und Cultur Interessen*, 21 February 1890, 79; cited in ibid.

50 Li, "'Wenn ich ein Chinese wäre,'" 97.

51 Ibid., 101.

52 Ibid., 100.

53 Ibid., 105.

54 Ibid., 101. One can dive deeper into this issue by examining the image of China represented by Austrian writers of Jewish descent around 1900: Hugo von Hofmannsthal, Franz Kafka, and Karl Kraus, to name just a few prominent ones with which Adorno was familiar. But we can observe a general pattern from their writings: China was seen

However, for Adorno, this "China as utopia" thinking is negated in Mahler's *Lied*. China, according to Adorno, is not an "alternative living space" for Jews but a "pseudomorph" for the composer's Jewish element.[55] China is a false (pseudo-)form (*morph*) of Mahler's Jewishness in *Das Lied*, a "principle of stylization."[56] For Adorno, *Das Lied* exhibits Mahler's inauthentic Chineseness, but such an inauthenticity is "a pseudomorph that does not take itself literally but grows eloquent through inauthenticity" itself.[57] In explaining how inauthentic Mahler's Chineseness is, Adorno describes the music's Chinese elements as being "sketched with extreme discretion,"[58] but written in a way that can shake the basis of Western tonality. Elsewhere, Adorno cites the text from "Von der Jugend," and foregrounds the fictionality embodied in Mahler's text: "'Friends, in fine attire, are drinking, talking,' *which they never really do*, as in the miniature of memory, which promises it to those unborn."[59]

One does not need to take Adorno's claim only at face value. As Adorno explains the composer's inauthenticity elsewhere in his monograph, "it is only in the moment of inauthenticity, which unmasks the lie of authenticity, that Mahler has his truth."[60] Consider another statement by Adorno in relation to his claim about the fictionality of Mahler's text: "The enemy of all illusion, Mahler's music stresses its inauthenticity, underlines the fiction inherent in it, in order to be cured of the actual falsehood that art is starting to be."[61] This is what Adorno finds in Mahler's music that is unique: it "expresses entirely within music the inadequacy of music's main pretension: to be able to configure a utopian world by disengaging from the real one."[62] It is, in a characteristically Adornian swerve, through this indirectness – that Mahler's music expresses what it cannot – that Mahler's inauthenticity subtly reflects what is authentic.

Ng's *Lied* has an uncanny resonance with Adorno's philosophy. We could easily accuse Mahler's music of colonizing Chinese culture, domesticating and devaluing it by translating the indigenous text into the colonizer's language. As Robert Young puts it, translation can be "part of the process of domination, of achieving control, a violence carried out on the language, culture, and people being translated."[63] But in resisting translation, Ng delivered a decolonial promise that musicologists often envision but rarely seek to realize. The outcome is far from happy: the liberation from a translational domination can result in a failure in intercultural communications; the music sounds one way, the speech tones sound another. As fragments of different languages, both music and text vie for authenticity, but simultaneously render one another inauthentic. The authentically Tang is inauthentically German, but the authentic Mahler lies paradoxically in its inauthentic musical-poetical representations. As a container of such interactions of cultural (in)authenticities, Ng's *Lied* reflects a dialogical possibility in intercultural mishearing that ultimately gestures toward an Adornian critical

as an alternative host country for Jews, "a metaphorical and exotic space on which they project their desire to escape from an antisemitic environment and experience a self freed from the forces of assimilation." Ibid., 108.

55 Ibid., 107.

56 Adorno, *Mahler*, 148.

57 Ibid.

58 Ibid.

59 Ibid., 152, emphasis mine.

60 Ibid., 32.

61 Ibid., 30.

62 Rush, "Cloudcuckooland," 80.

63 Robert J. C. Young, *Postcolonialism: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press 2003, 140.

utopianism. In my view, it is through mishearing such (in)authenticities, and through staging fictionality as a truth-making apparatus, that Ng, in an Adornian spirit, sought to reflect what is authentic.

The historiographical play also beckons us to contemplate more broadly the role of translation in music, not least through the untranslatability implied by its absence. Unlike other adaptations and retranslations of *Das Lied*, notably Zheng Xiaoying's Mandarin *Das Lied* which celebrates comprehensibility as an aesthetic quality,[64] Ng's Cantonese *Lied* opens up hermeneutic windows of "poetics of error" – an openness to be misheard and misunderstood without translation, such that the work, to summon Adorno once again, can live as a "pseudomorph that does not take itself literally but grows eloquent through inauthenticity."[65] In actualizing an imaginary historical episode and mapping poetic authenticity onto preexisting music, Ng sought to stage intercultural miscommunications as productive ways of interpreting, listening, meaning-making, valuing, and living, through which one can reconceive cultural values that emerge from interactions of (in)authenticities. As a "prototype of untranslatability,"[66] Ng's *Lied* brought into view the 19th-century European exotic view of Chinese poetry as "truly untranslatable,"[67] but positioned untranslatability differently as an epistemic fulcrum to write "against the Platonic tradition of positing truths in an absolute sense, as a kind of mathematical intelligence unbeholden to language."[68] Untranslatability dramatizes the resistance towards assimilation as a counter-hegemonic practice, and it is in the space of active non-assimilation that musicological thoughts across uneven global terrains can be generatively destabilized. Ng's *Lied*, in foregrounding the sounded language itself as a locus of performative critique, models a conceptual shift from thinking intercultural relations only in terms of musical dialogues, to theorizing them as conditions of possibility emerging from multiple standpoints of understanding and miscommunication, hearing and mishearing, gain and loss, and acceptance and denial of mediatization, amidst and across the temporalities and complexities of postcolonial worlds.

64 Li, "Re-translating Mahler's *Das Lied von der Erde*."

65 Hugh Kenner, "The Poetics of Error," *MLN* 90 (1975), no. 6, 738–746. https://doi.org/10.2307/2907016

66 Theodor W. Adorno, "On the Contemporary Relationship of Philosophy and Music," in: *Essays on Music*, ed. by Richard Leppert, translated by Susan Gillespie, Berkeley: University of California Press 2002, 135–161: 142.

67 Muriel Détrie, "Le livre de jade de Judith Gautier: Un livre pionnier," *Revue de littérature comparée* 63 (1989), no. 3, 301–324: 307n1.

68 Emily Apter, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, London: Verso Books 2013, 31.

Appendix: Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde* (2004), Cantonese Version by Daniel Ng Yat-chiu

	Mahler's *Lied*	**Ng's Cantonese *Lied***	**Romanization**	**Poetic sources**
Mvt 1	"Das Trinklied von Jammer der Erde" (Drinking Song of the Sorrow of the Earth)	悲歌行 (Song of Sorrow)	Beigoh hang	Li Bai 李白 悲歌行
1	Schon winkt der Wein im gold'nen Pokale,	主人有酒且莫斟	jue yan yau jau che mok jam	悲來乎, 悲來乎!
2	doch trinkt noch nicht, erst sing' ich euch ein Lied!	聽我一曲悲來吟, 悲來吟	ting ngoh yat kuk bei loi yam bei loi yam	主人有酒且莫斟
3	Das Lied vom Kummer soll auf-	悲來不吟還不笑	bei loi bat yam waan bat siu	聽我一曲悲來吟
4	lachend in die Seele euch klingen.	天下無人知我心	tin ha mo yan ji ngoh sam	悲來不吟還不笑
5	Wenn der Kummer naht,	君有數斗酒	gwan yau so dau jau	天下無人知我心
6	liegen wüst	我有三尺琴	ngoh yau saam chek kam	君有數斗酒
7	die Gärten der Seele, welkt hin	琴鳴酒樂兩相得	kam ming jau lok leung seung dak	我有三尺琴
8	und stirbt die Freude, der Gesang.	一杯不啻千鈞金	yat booi bat chi chin gwan gam	琴鳴酒樂兩相得
9	Dunkel ist das Leben, ist der Tod.	悲來乎! 悲來乎! 悲來乎!	bei loi foo bei loi foo bei loi foo	一杯不啻千鈞金 悲來乎, 悲來乎!
10	Herr dieses Hauses!	天雖長地雖久	tin sui cheung dei sui gau	天雖長, 地雖久
11	Dein Keller birgt die Füll-	金玉滿堂應不守	gam yuk moon tong ying bat sau	金玉滿堂應不守
12	le des goldenen Weins!	富貴百年能幾何	foo gwai baak nin nang gei hoh	富貴百年能幾何
13	Hier diese Laute nenn' ich mein!	死生一度人皆有	sei saang yat do yan gaai yau	死生一度人皆有
14	Die Laute schlagen und die Gläser leeren,	孤猿坐啼墳上月	goo yuen joh tai fan seung yuet	孤猿坐啼墳上月
15	das sind die Dinge, die zusammenpassen.	且須一盡杯中酒	che sui yat jun booi jung jau	且須一盡杯中酒
16	Ein voller Becher Weins	鳳鳥不至河無圖	fung niu bat ji hoh mo to	悲來乎, 悲來乎!
17	zur rechten Zeit ist mehr wert,	微子去之箕子奴	mei ji hui ji gei ji no	鳳鳥不至河無圖
18	ist mehr wert, ist mehr wert als	漢帝不憶李將軍	hon dai bat yik lei jeung gwan	微子去之箕子奴
19	alle Reiche dieser Erde!	楚王放卻屈大夫	choh wong fong keuk wat daai foo	漢帝不憶李將軍
20	Dunkel ist das Leben, ist der Tod!	悲來乎! 悲來乎! 悲來乎!	bei loi foo bei loi foo bei loi foo	楚王放卻屈大夫 悲來乎, 悲來乎!
21	Das Firmament blaut ewig,	秦家李斯早追悔	chun ga lei si jo jui fooi	秦家李斯早追悔
22	und die Erde wird lange feststeh'n und aufblüh'n im Lenz.	虛名, 虛名撥向身之外	hui ming hui ming boot heung san ji ngoi	虛名撥向身之外
23	Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?	范子何曾愛五湖	faan ji hoh chang oi ng woo	范子何曾愛五湖
24	Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen	功成名遂身自退	gung sing ming sui san ji tui	功成名遂身自退
25	an all dem morschen Tan-	劍是一夫用	gim si yat foo yung	劍是一夫用
26	de dieser Erde!	書能知姓名	sue nang ji sing ming	書能知姓名

27	Seht dort hinab! Im Mondschein	惠施不肯受千乘	wai si bat hang sau chin sing	惠施不肯干萬乘
28	auf den Gräbern hockt eine wildgespenstische Gestalt.	卜式未必窮一經	buk sik mei bit kung yat ging	卜式未必窮一經
29	Ein Aff' ist's! Hört ihr, wie sein Heulen	還須黑頭取方伯	waan sui hak tau chui fong baak	還須黑頭取方伯
30	hinausgellt in den süssen Duft des Lebens!	莫謾白首爲儒生	mok maan baak sau wai yue saang	莫謾白首爲儒生
31	Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen!	琴鳴, 琴鳴酒樂兩相得	kam ming kam ming jau lok leung seung dak	
32	Leert eure gold'nen Becher zu Grund!	一杯不啻千鈞金	yat booi bat chi chin gwan gam	
33	Dunkel ist das Leben, ist der Tod!	悲來乎! 悲來乎! 悲來乎!	bei loi foo bei loi foo bei loi foo	

Mvt 2	"Der Einsame im Herbst" (The Lonely One in Autumn)	效古秋夜長 (An Autumn Night)	Haaugoo chauye cheung	Qian Qi 錢起 效古秋夜長
1	Herbstnebel wallen bläulich überm See;	秋漢飛玉霜,	chau hon fei yuk seung	秋漢飛玉霜
2	vom Reif bezogen stehen alle Gräser;	秋漢飛玉霜	chau hon fei yuk seung	北風掃荷香
3	man meint, ein Künstler habe Staub von Jade	北風, 北風掃荷香,	bak fung bak fung so hoh heung	
4	über die feinen Blüten ausgestreut.	北風掃荷香	bak fung so hoh heung	
5	Der süsse Duft der Blumen ist verflogen;	含情紡織孤燈盡,	ham ching fong jik goo dang jun,	含情紡織孤燈盡
	ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder.	孤燈盡	goo dang jun	拭淚相思寒漏長
6	Bald werden die verwelkten, gold'nen Blätter	拭淚相思寒漏長,	sik lui seung si hon lau cheung	
7	der Lotosblüten auf dem Wasser zieh'n.	拭淚相思寒漏長	sik lui seung si hon lau cheung	
8	Mein Herz ist müde. Meine kleine Lampe erlosch mit Knistern,	含情, 含情紡織孤燈盡	ham ching ham ching fong jik goo dang jun	簷前碧雲靜如水 月弔棲烏啼鳥起
9	es gemahnt mich an den Schlaf.	拭淚相思寒漏長	sik lui seung si hon lau cheung	
10	Ich komm' zu dir, traute Ruhestätte!	簷前碧雲靜如水	sim chin bik wan jing yue sui	
11	Ja, gib mir Ruh, ich hab' Erquickung not!	月弔棲烏啼鳥起	yuet diu chai woo tai niu hei	
12	Ich weine viel in meinen Einsamkeiten.	誰家少婦事鴛機	sui ga siu foo si yuen gei	誰家少婦事鴛機
13	Der Herbst in meinem Herzen währt zu lange.	錦幕雲屏深掩扉	gam mok wan ping sam yim fei	錦幕雲屏深掩扉
14	Sonne der Liebe, willst du nie mehr scheinen,	白玉窗中聞落葉, 聞落葉	baak yuk cheung jung man lok yip man lok yip	白玉窗中聞落葉
15	um meine bittern Tränen mild aufzutrocknen?	應憐寒女獨無衣	ying lin hon nui duk mo yi	應憐寒女獨無衣

Mvt 3	"Von der Jugend" (Of Youth)	宴陶家亭子 (Drinking in the T'ao Pavilion)	Yin Toga tingji	Li Bai 李白, 宴陶家亭子
1	Mitten in dem kleinen Teiche steht ein	曲巷幽人宅	kuk hong yau yan jaak	曲巷幽人宅
2	Pavillon aus grünem und aus weissem Porzellan.	高門大士家, 大士家	go moon daai si ga daai si ga	高門大士家
3	Wie der Rücken eines Tigers wölbt die Brücke sich aus Jade	曲巷幽人宅, 曲巷幽人宅	kuk hong yau yan jaak kuk hong yau yan jaak	
4	zu dem Pavillon hinüber.	高門大士家	go moon daai si ga	
5	In dem Häuschen sitzen Freunde, schön gekleidet,	池開照膽鏡	chi hoi jiu daam geng	池開照膽鏡
6	trinken, plaudern, manche schreiben Verse nieder.	林吐破顏花	lam toh poh ngaan fa	林吐破顏花

7	Ihre seidnen Ärmel gleiten rückwärts, ihre	綠水藏春日	luk sui chong chun yat	綠水藏春日
8	seidnen Mützen hocken lustig tief im Nacken.	青軒祕晚霞	ching hin bei maan ha	青軒祕晚霞
9	Auf des kleinen, kleinen Teiches stiller, stiller, Wasserfläche	若聞絃管妙, 若聞絃管妙	yuek man yin goon miu yuek man yin goon miu	若聞絃管妙
10	zeigt sich alles wunderlich im Spiegelbilde.	金谷不能誇, 金谷不能誇	gam guk bat nang kwa gam guk bat nang kwa	金谷不能誇
11	Alles auf dem Kop-	池開照膽鏡	chi hoi jiu daam geng	池開照膽鏡
12	fe stehend in dem Pavillon aus grünem und aus weissem Porzellan;	林吐破顏花, 林吐破顏花, 破顏花	lam to poh ngaan fa lam to poh ngaan fa poh ngaan fa	林吐破顏花 綠水藏春日
13	wie ein Halbmond steht die Brücke,	綠水藏春日	luk sui chong chun yat	青軒祕晚霞
14	umgekehrt der Bogen.	青軒祕晚霞	ching hin bei maan ha	若聞絃管妙
15	Freunde, schön gekleidet,	若聞絃管妙	yeuk man yin goon miu	金谷不能誇
16	trinken, plaudern.	金谷不能誇	gam guk bat nang kwa	

Mvt 4	"Von der Schönheit" (Of Beauty)	採蓮曲 (Lotus-Picking Song)	Choi lin kuk	Li Bai 李白 採蓮曲 Yuet nui chi 越女詞 (Lyrics for the Girls of Yue, third and fifth quatrains, enclosed in * and ** respectively)
1	Junge Mädchen pflücken Blumen,	若耶溪傍採蓮女	yuek ye kai pong choi lin nui	若耶溪傍採蓮女
2	pflücken Lotosblumen an dem Uferrande	笑隔荷花共人語	siu gaak hoh fa gung yan yue	笑隔荷花共人語
3	Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie, sammeln Blüten,	日照新粧水底明	yat jiu san jong sui dai ming	日照新粧水底明
4	sammeln Blüten in den Schoss und rufen sich einander Neckereien zu.	風飄香袖空中舉	fung piu heung jau hung jung gui	風飄香袖空中舉
5	Gold'ne Sonne webt um die Gestalten, spiegelt sie im blanken Wasser wider,	岸上誰家, 誰家遊冶郎	ngon seung sui ga sui ga yau ye long	岸上誰家遊冶郎
6	Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder, ihre süssen Augen wider,	三三五五映垂楊	saam saam ng ng ying sui yeung	三三五五映垂楊
7	und der Zephyr hebt mit Schmeichelkosen das Gewebe ihrer Ärmel auf,	紫騮嘶入落花去	ji lau si yap lok fa hui	紫騮嘶入落花去
8	führt den Zauber ihrer Wohlgerüche durch die Luft.	見此踟躕空斷腸	gin chi chi chue hung duen cheung	見此踟躕空斷腸
9	O sieh, was tummeln sich für	耶溪採蓮女	ye kai choi lin nui	*耶溪採蓮女
10	schöne Knaben dort an dem Uferrand auf	見客棹歌回	gin haak jaau goh wooi	見客棹歌廻
11	mut'gen Rossen, weithin glänzend wie die	笑入荷花去	siu yap hoh fa hui	笑入荷花去
12	Sonnenstrahlen; schon zwischen dem Geäst der	佯羞不出來	yeung sau bat chut loi	佯羞不出來*
13	grünen Weiden trabt	笑入荷花去	siu yap hoh fa hui	**鏡湖水如月
14	das jungfrische Volk einher!	佯羞不出來	yeung sau bat chut loi	耶溪女如雪
15	Das Ross des einen wiehert	鏡湖水如月	geng woo sui yue yuet	新粧蕩新波
16	fröhlich auf und scheut und saust dahin,	耶溪女如雪	ye kai nui yue suet	光景兩奇絕**

17	über Blumen, Gräser wanken hin die	鏡湖水如月	geng woo sui yue yuet	
18	Hufe, sie zerstampfen jäh im Sturm die	耶溪女如雪	ye kai nui yue suet	
19	hingesunk'nen Blüten, hei! wie flat-	新粧蕩新波	san jong dong san boh	
20	tern im Taumel seine Mähnen, dampfen heiss die Nüstern!	光景, 光景, 光景兩奇絕	gwong ging gwong ging gwong ging leung kei juet	
21	Gold'ne Sonne webt um die Gestalten,	若耶溪傍採蓮女	yeuk ye kai pong choi lin nui	若耶溪傍採蓮女
22	spiegelt sie im blanken Wasser wider.	笑隔荷花共人語	siu gaak hoh fa gung yan yue	笑隔荷花共人語
23	Und die schönste von den Jungfrau'n sendet	日照新粧水底明	yat jiu san jong sui dai ming	日照新粧水底明
24	lange Blicke ihm der Sehnsucht nach.	風飄香袖空中舉	fung piu heung jau hung jung gui	風飄香袖空中舉
25	Ihre stolze Haltung ist nur Verstellung	岸上誰家遊冶郎	ngon seung sui ga yau ye long	岸上誰家遊冶郎
26	In dem Funkeln ihrer grossen Augen,	三三五五映垂楊	saam saam ng ng ying sui yeung	三三五五映垂楊
27	in dem Dunkel ihres heissen Blicks schwingt	紫騮嘶入落花去	ji lau si yap lok fa hui	紫騮嘶入落花去
28	klagend noch die Erregung ihres Herzens nach.	見此踟躕空斷腸	gin chi chi chue hung duen cheung	見此踟躕空斷腸

Mvt 5	"Der Trunkene im Frühling" (The Drunk in Springtime)	春日醉起言志 (Rising Drunk on a Spring Day)	Chunyat juihei yinji	Li Bai 李白 春日醉起言志
1	Wenn nur ein Traum das Leben ist,	處世若大夢	chue sai yeuk daai mung	處世若大夢
2	warum denn Müh' und Plag'!?	胡為勞其生	woo wai lo kei saang	胡爲勞其生
3	Ich trinke, bis ich nicht mehr kann, den ganzen lieben Tag!	所以終日醉, 所以終日醉	soh yi jung yat jui soh yi jung yat jui	所以終日醉
4	Und wenn ich nicht mehr trinken kann,	頹然, 頹然臥前楹, 頹然臥前	tui yin tui yin ngoh chin ying tui yin ngoh chin	頹然臥前楹
	weil Kehl' und Seele voll,	楹	ying	覺來眄庭前
5	so tauml' ich bis zu meiner Tür und schlafe wundervoll!	覺來盼庭前, 覺來盼庭前	gaau loi paan ting chin gaau loi paan ting chin	
6	Was hör' ich beim Erwachen? Horch!	一鳥, 一鳥花間鳴, 鳴	yat niu yat niu fa gaan ming ming	一鳥花間鳴
7	Ein Vogel singt im Baum.	一鳥花間鳴	yat niu fa gaan ming	借問此何時
8	Ich frag' ihn, ob schon Frühling sei,	借問此何時	je man chi hoh si	
9	mir ist, mir ist als wie im Traum.	處世, 處世若大夢	chue sai chue sai yeuk daai mung	
10	Der Vogel zwitschert:	春風語流鶯	chun fung yue lau ang	春風語流鶯
11	Ja! Ja! Der Lenz, der Lenz ist da, sei kommen über Nacht!	春風, 春風, 春風, 春風語流鶯	chun fung chun fung chun fung chun fung yue lau ang	感之欲歎息
12	Aus tiefstem Schauen lauscht' ich auf, der Vogel singt und lacht!	感之欲歎息, 感之欲歎息, 歎息	gam ji yuk taan sik gam ji yuk taan sik taan sik	
13	Ich fülle mir den Becher neu und leer' ihn bis zum Grund	對酒還自傾, 對酒還自傾	dui jau waan ji king dui jau waan ji king	對酒還自傾 浩歌待明月
14	und singe, bis der Mond erglänzt am schwarzen Firmament!	浩歌待明月, 浩歌待明月	ho goh doi ming yuet ho goh doi ming yuet	
15	Und wenn ich nicht mehr singen kann,	曲盡已忘情	kuk jun yi mong ching	曲盡已忘情
16	und wenn ich nicht mehr singen kann,	處世若大夢	chue sai yeuk daai mung	處世若大夢
17	So schlaf' ich wieder ein.	胡爲勞其生	woo wai lo kei saang	胡爲勞其生
18	Was geht mich denn der Frühling an!? Lasst mich betrunken sein!	所以終日醉, 所以終日醉	soh yi jung yat jui soh yi jung yat jui	所以終日醉

Mvt 6	“Der Abschied” (Departure)	送別 (Parting)	Sungbit	孟浩然 Meng Haoran 宿業師山房待丁大不 *Suk yipsi saanfong doi Ding Daai batji* (Waiting for Master Ding) 留別王維 *Laubit Wong Wai* (Goodbye to Wang Wei, enclosed in *) 夏日南亭懷辛大 *Hayat Naamting waai San Daai* (In Dreamland, enclosed in **) 王維 Wang Wei 送別 *Sungbit* (Goodbye to Meng Haoran, enclosed in ***) Mahler’s “Der Abschied” (enclosed in ****)
1	Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.	夕陽度西嶺,	jik yeung do sai ling	夕陽度西嶺
	In alle Täler steigt der Abend nieder	夕陽度西嶺	jik yeung do sai ling	群壑倏已暝
2	Mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.	群壑倏已暝	kuan kok suk yi ming	松月生夜涼
3	O sieh! wie eine Silberbarke schwebt der Mond	松月生夜涼, 夜涼松	chung yuet saang ye leung ye leung chung	風泉滿清聽
	am blauen Himmelssee herauf.	月生夜涼	yuet saang ye leung	樵人歸欲盡
4	Ich spüre eines feinen Windes Weh’n hinter den dunklen Fichten!	風泉滿清聽, 風泉滿清聽	fung chuen moon ching ting fung chuen moon ching ting	煙鳥棲初定 之子期宿來
5	Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel.	樵人歸欲盡, 樵人	chiu yan gwai yuk jun chiu yan	孤琴候蘿徑
	Die Blumen blassen im Dämmerschein.	歸欲盡	gwai yuk jun	
6	Die Erde atmet	煙鳥棲初定	yin niu chai choh ding	
7	voll von Ruh’ und Schlaf.	之子期宿來	ji ji kei suk loi	
8	Alle Sehnsucht will nun träumen.	孤琴候蘿徑	goo kam hau loh ging	
9	Die müden Menschen gehn heimwärts,	寂寂竟何待	jik jik ging hoh doi	*寂寂竟何待
10	um im Schlaf vergess’nes Glück	朝朝空自歸	jiu jiu hung ji gwai	朝朝空自歸
11	und Jugend neu zu lernen!	欲尋芳草去	yuk cham fong cho hui	欲尋芳草去
12	Die Vögel hocken still	惜與故人違	sik yue goo yan wai	惜與故人違
13	in ihren Zweigen.	當路誰相假	dong lo sui seung ga	當路誰相假
14	Die Welt schläft ein!	知音世所稀	ji yam sai soh hei	知音世所稀

15	Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten.	只因守寂寞	ji yan sau jik mok	只應守寂寞
16	Ich stehe hier und harre meines Freundes;	還掩故園扉, 還掩	waan yim goo yuen fei waan yim	還掩故園扉*
	ich harre sein zum letzten Lebewohl.	故園扉	goo yuen fei	
17	Ich sehne mich,	山光忽西落	saan gwong fat sai lok	**山光忽西落
18	o Freund, an deiner Seite	池月漸東上	chi yuet jim dung seung	池月漸東上
19	die Schönheit dieses Abends	散髮乘夜涼	saan faat sing ye leung	散發乘夕涼
20	zu geniessen.	開軒臥閒敞	hoi hin ngoh haan chong	開軒臥閒敞
21	Wo bleibst du?	誰相假	sui seung ga	荷風送香氣
22	Du lässt mich lang allein!	開軒, 開軒臥閒敞	hoi hin hoi hin ngoh haan chong	竹露滴清響
23	Ich wandle auf und nieder	荷風送香氣	hoh fung sung heung hei	欲取鳴琴彈
24	mit meiner Laute	竹露滴清響	juk lo dik ching heung	恨無知音賞
25	auf Wegen, die vom weichem Gra-	欲取鳴琴彈恨	yuk chui ming kam taan han	感此懷故人
26	se schwellen.	無知音賞	mo ji yam seung	中宵勞夢想**
27	O Schönheit! O ewigen Liebens,	感此懷故人	gam chi waai goo yan	
28	Lebens trunk'ne Welt!	中宵勞夢想	jung siu lo mung seung	
29	Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk des Abschieds dar.	下馬飲君酒, 飲君酒	ha ma yam gwan jau yam gwan jau	***下馬飲君酒
				問君何所之
30	Er fragte ihn, wohin er führe und auch warum, warum es müsste sein.	問君何所之, 問君何所之	man gwan hoh soh ji man gwan hoh soh ji	君言不得意
				歸臥南山陲
31	Er sprach, seine Stimme war umflort:	君言不得意	gwan yin bat dak yi	
32	Du, mein Freund, mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!	君言, 君言, 不得, 不得意	gwan yin gwan yin bat dak bat dak yi	但去莫復問
				白雲無盡時***
33	Wohin ich geh? Ich geh', ich wand're in die Berge.	歸臥, 歸臥南山陲	gwai ngoh gwai ngoh nam saan sui	
34	Ich suche Ruhe, Ruhe für mein einsam Herz!	但去莫復問, 莫復問	daan hui mok fuk man mok fuk man	
35	Ich wandle nach der Heimat! meiner Stätte!	歸臥南山陲, 歸臥南山陲	gwai ngoh nam saan sui gwai ngoh nam saan sui	
36	Ich werde niemals in die Ferne schweifen.	白雲, 白雲,	baak wan baak wan	
37	Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!	白雲無盡時, 無盡時	baak wan mo jun si mo jun si	
38	Die liebe Erde allüberall	大地, 大地	daai dei daai dei	****Die liebe Erde
39	blüht auf im Lenz und grünt aufs neu! Allüberall	大地回春綠, 大地回春綠	daai dei wooi chun luk daai dei wooi chun luk	allüberall
40	und ewig, ewig blauen licht die Fernen,	藍空耀日長, 藍空耀日長,	laam hung yiu yat cheung laam hung yiu yat cheung	blüht auf im Lenz
41	Ewig, ewig, ewig, ewig,	日長, 日長,	yat cheung yat cheung	Allüberall und ewig,
42	ewig, ewig,	日長, 日長,	yat cheung yat cheung	ewig blauen licht
43	ewig!	日長	yat cheung	die Fernen,
				Ewig, ewig,
				ewig, ewig,
				ewig, ewig,
				ewig!****

Gustav Mahler's *Das Lied von der Erde* (1908–1909) is a symphonic work in which the sounded language – the materiality, timbre, and prosody of the sung German text – constitutes a critical source of its intercultural meaning and affective power. Daniel Ng Yat-chiu's Cantonese *Lied* (2004) radically reconfigures Mahler's phonosonic layer by preserving the scaffolding of Mahler's music while replacing the German text with newly arranged Tang poetry. Taking Ng's Cantonese restaging of Mahler's *Lied* as a sounding board, this chapter develops a framework of mishearing that treats the absence of linguistic translation as a generative epistemic condition. Ng's *Lied* produces a sustained intercultural dissonance: the orchestral gestures and vocal melodies continue to speak in a late-Romantic German idiom, yet the audible language, Cantonese, is virtually incomprehensible due to tone-melody mismatches throughout. Rather than resolving such sonic tension, this chapter celebrates such collisions as interpretively rich sites for reimagining cultural values, born from the interactive complexities of (in)authenticities. Ng's *Lied* sounds out a critical reminder for contemporary musicology: intercultural relations in music must be heard not merely as dialogues of musical material or stylistic confluence, but also as theatrical, fraught, and uneven encounters between understanding and miscommunication, hearing and mishearing, gain and loss, and acceptance and denial of mediatization, amidst and across the temporalities and complexities of postcolonial worlds.

Schlagworte/Keywords: Cantonese, Daniel Ng Yat-chiu, *Das Lied von der Erde*, Gustav Mahler, Kantonesisch, mishearing, translation, postcolonialism, Postkolonialismus, Übersetzung

Edwin K. C. Li is Assistant Professor of Music at the Chinese University of Hong Kong. His research spans a wide range of topics – from timbre and Chinese contemporary music to the philosophy of video games – and has been published (or is forthcoming) in journals such as *Analytical Approaches to World Musics*, *Journal of Sound and Music in Games*, *Journal of Music Theory*, *Music Theory Online*, *Music & Letters*, and *Journal of the Royal Musical Association*. His article "Cantopop and Speech-Melody Complex" (2021) was awarded the Adam Krims Award from the Society for Music Theory's Popular Music Interest Group. With Chris Stover and Anna Yu Wang, he co-edited a special issue of *Music Theory Online* (2024) on translations of music-theoretical sources from under-represented languages, which was recognized with the 2025 Citation of Special Merit from the Society for Music Theory. His monograph, *Border Listening: Decolonizing Western Art Music from Hong Kong* (under contract with Oxford University Press), theorizes contingencies of decolonial listening through stories of historiography, translation, joy, and love. He earned his PhD in Music Theory from Harvard University.
https://orcid.org/0000-0002-8744-2973 | edwinli@cuhk.edu.hk

Li, Edwin K. C. 2026. "Mishearing Mahler's Das Lied von der Erde." In *Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception*, edited by Tobias Janz and Christian Utz, 421–443. Vienna: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_21

"Music that I think I love more than any other"
Benjamin Britten's Encounter with the Sound of Gustav Mahler

Robert Samuels

The link between Benjamin Britten and Gustav Mahler has never been doubted.[1] That colossus of Mahler studies, Donald Mitchell, was convinced of it, referring to "Britten's passion for Mahler" and describing Mahler as "one of the most important of musical influences" on the British composer.[2] Mitchell devoted most of his scholarly life to study of these two composers, and the Festschrift presented to him on his seventieth birthday is entitled *On Mahler and Britten*.[3] It is a curious feature of this volume, however, that there is no chapter within it devoted to the study of Britten *and* Mahler; every one is a study of one composer or the other. The more one considers this, the odder it seems; Mitchell himself never wrote in detail on the nature of what he saw as a self-evident connection. There has been, to my knowledge, just one attempt to explore the relationship between the two composers, Stephen Downes's substantial book chapter, "Naïve and Sentimental: Britten and Mahler" of 2013.[4] Otherwise, authors have quite often pointed out a close similarity or suspected quotation of a Mahler theme in a work by Britten;[5] but the paucity of detailed studies of these two figures is a curious lacuna within scholarship of the early 20th century.

This chapter aims, in a modest way, to begin to fill this gap in knowledge. Its starting point is the simple question of exactly how Britten came to know Mahler's music, and which works most caught his imagination. In accordance with the overall theme of this volume, a central topic of interest for me is how the sound of Mahler's music was received by Britten; both the methods of dissemination which enabled him to hear it, and his reception of it as a developing composer. My time frame is therefore principally the period from 1930, when Britten first heard a work by Mahler, up to his departure from Britain for America in 1939, where the outbreak of war compelled him to stay for several years. During this time, Britten actively sought out Mahler's music; it may fairly be described as the period in which Britten's

1 I am indebted to Nicholas Clarke, together with the other staff of the Britten-Pears Archive at The Red House, Aldeburgh, for his friendly welcome and invaluable assistance in making available to me the archive materials on which this chapter depends.

2 Donald Mitchell, Philip Reed, and Mervyn Cooke (eds.), *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976*, vol. 1, London: Faber and Faber 1991, 494.

3 Philip Reed (ed.), *On Mahler and Britten: Essays in Honour of Donald Mitchell on His Seventieth Birthday* (Aldeburgh Studies in Music, vol. 3), Woodbridge: Boydell 1995.

4 Stephen C. Downes, "Naïve and Sentimental: Britten and Mahler," in: *After Mahler: Britten, Weill, Henze, and Romantic Redemption*, Cambridge: Cambridge University Press 2013, 60–130.

5 For instance, Donald Mitchell links a passage in Britten's first "Sea Interlude" from *Peter Grimes* with a theme from Mahler's Eighth Symphony (Donald Mitchell, *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death*, London: Faber 1985, 605); or again, Hans Keller hears a recurring motif across several works by Britten to derive from a melodic fragment from Mahler's Second Symphony (Hans Keller, "Peter Grimes: The Story, the Music not Excluded," in Philip Brett, *Benjamin Britten, Peter Grimes* [Cambridge Opera Handbooks], Cambridge: Cambridge University Press 1983, 105–120).

Mahlerian encounter took place. One particularly noteworthy facet of this encounter is how much of it was technologically mediated. Britten's knowledge of Mahler was necessarily posthumous (he was born in November 1913, two and a half years after Mahler's death), but it was also dependent on the new technologies of the 1930s, the wireless broadcast and the gramophone record.

First Encounter: September 1930

The days between Saturday 20 and Tuesday 23 September 1930 were momentous ones for the sixteen-year-old Britten. On the Saturday he left his parental home in Lowestoft, Suffolk, together with his mother, and travelled to London to enrol at The Royal College of Music, having previously studied composition with Frank Bridge at Bridge's home at Friston, near Eastbourne, and already having begun to make a name for himself as a promising young composer. Britten's diary entries testify to the excitement of the constant stream of new experiences:

> –LONDON
> **Saturday 20**
> Pack all morning & then Beth [Britten's sister] takes Mummy & me in car to station to catch 1.15. Arrive 25 mins late and get to Miss Thurlow Prior's at about 5.0. It is rather a nice place but rather full of old ladies. A respectable boarding house. Go to coffee at Barbara's flat [Barbara is Britten's other sister]. Miss Hurst and she were coming to dinner but Barb. is in bed with chill.
>
> **Sunday 21**
> Breakfast at 9.0. Go with Mummy, after arranging my rooms & books, at 11.0 to St. Matthews Bayswater. Quite a nice simple service, with a very dramatic sermon. Walk until lunch. 1.0. Write letters; see Barbara for tea at 4.0. Bus home in time for supper at 7.30. Write letters after lunch & supper.[6]

The breathless tone continues on Monday, his first day at the College, still accompanied at all times by his mother:

> **Monday 22**
> Go directly after breakfast with Mummy to College. Make stupid mistake in ridiculously easy entrance exam. All matters are simplified extraordinarily by us Meeting Mr Voke, who shows us all over the place. Lunch with him at Pontings 11.30. Sir H. Allen's address. 1 o'clock. Tea at Prince's Square. Walk after to find practice rooms (New School of Music).

6 Britten's diaries are held at the Red House Archive, Aldeburgh. Many of the extracts used in this chapter are reproduced either in Mitchell et al, *Letters from a Life*, vol. 1 (1991) and vol. 2 (1998) or in John Evans and Andrew Mellor (eds.), *Journeying Boy: The Diaries of the Young Benjamin Britten 1928–1938*, London: Faber 2009. Here and below, where diary entries differ from published sources, they are my own transcription.

> Barbara to dinner. Find out that a Miss Prior (who lives here) is a member of the National Chorus & knew Mummy at Lowestoft.[7]

The point of quoting these diary entries in full is to emphasise the context of the experience Britten had the very next day, as soon as his mother had left him to his new life as a student of The Royal College of Music:

> **Tuesday23**
> Get my time table from the College in morning. I am with J. Ireland & A. Benjamin. Shop with Mummy in morning, and go to college at 12.0. I have no lessons to day. See Mummy off at the bus for the 3.10 train. Oh, God, I wish she were here. Practice Pft after that & after tea go for a drive with Miss May Prior, & a German man. Go to Queen's Hall Prom. [on facing page: With Howard Ferguson–] Mozart concerto (K. Long) delicious, & Mahler 4th. Much too long, but beautiful in parts.[8]

This was Britten's first encounter with Mahler's music, and a memory that never left him. The programme of the concert was:

> BBC Promenade Concerts 1930, Prom 39, Tuesday 23 September, Queen's Hall, London
>
> Engelbert Humperdinck: *Königskinder* Prelude Act 2
> Joseph Haydn: *The Creation* No. 9 Aria "Nun beut die Flur das frische Grün"
> Wolfgang Amadeus Mozart: Piano Concerto No. 18 in B-flat major, K 456
> Gustav Mahler: Symphony No. 4 in G major
>
> INTERVAL
>
> Edward Elgar: *The Wand of Youth*, Suite No. 1, Op 1a
> Granville Bantock: *5 Celtic Songs*, No. 5 "The Reed Player"; No. 3 "At the Rising of the Moon"
> George Frideric Handel: Chandos Anthem No. 2 "In the Lord put I my trust", HWV 247 (arr. Edward Elgar): Overture in D minor
>
> Performers
> BBC Symphony Orchestra
> Henry Wood, conductor
> Elsie Suddaby, soprano
> Kathleen Long, piano
> Berkeley Mason, piano[9]

7 Evans and Mellor, *Journeying Boy*, 53.
8 Ibid.
9 Data from the BBC Proms Archive, https://www.bbc.co.uk/events/ew6p5v (30/06/2026).

Britten's inevitable letter home of the next day reports to his parents that the pianist and composer Howard Ferguson had been added to the number of his new acquaintances ("a very nice boy, and he payed [*sic*] for my ticket").[10] Ferguson was another student at the College, who knew Frank Bridge, and so had probably sought Britten out. Britten also confesses that he found the seats uncomfortable, and had left the concert at the interval because "one of the works [the Mahler] was very long [and] the second part was all Elgar." The Mahler, therefore, was the last work he heard, and the one he remembered. The formative nature of the encounter, coming as part of a complete change of life, is demonstrated by the massaging of memory evident in Britten's description of it in his article of 1942, "On Behalf of Gustav Mahler":

> […] when I was at a concert soon after leaving school, specially to hear an exciting new piano concerto, and saw from the programme that I had first to hear a symphony by Mahler, I naturally groaned in anticipation of forty-five minutes of boredom.
> But what I heard was not what I had expected to hear. First of all, in spite of a slack, under-rehearsed and rather apologetic performance, the scoring startled me. It was mainly "soloistic" and entirely clean and transparent […].[11]

The "exciting new piano concerto" seems to be an invention for dramatic effect, as is Britten's remembered inward groaning. But the criticism of the standard of performance, and the description of Mahler's sound as something "entirely clean and transparent," are both reactions that feature time and again in his diary entries concerning Mahler's music, and are projected here onto this first encounter. Significant, too, is Britten's summing up of his response to Mahler's sound:

> After that concert, I made every effort to hear Mahler's music, in England and on the continent, on the radio and on the gramophone, and in my enthusiasm, I began a great crusade among my friends on behalf of my new god – I must admit with only average success.[12]

Britten recalls his reliance on technology – the radio and the gramophone – in his search for Mahler's sound. It is on the mediation of that sound that I now want to focus.

Britten Reads Mahler Scores

Before turning to the new media of the twentieth century, the point needs to be made that Britten first relied on printed scores to get to know new works. It is easy to forget, in an age of ubiquitous recording, downloads and streaming technology, that Britten must first have heard many of Mahler's works through playing them at the piano while reading from the

10 Benjamin Britten to Mr and Mrs R. V. Britten, 24 September 1930 (Mitchell et al., *Letters from a Life*, vol. 1, 140–142: 140).

11 Benjamin Britten, "On Behalf of Gustav Mahler," *Tempo* [American series] 2 (1942), no. 2, reprinted as. "Benjamin Britten: On Behalf of Gustav Mahler," *Tempo* no. 120 (1977), 14–15.

12 Ibid., 14.

orchestral score (Britten never bought or made a piano reduction of any Mahler work), or simply reading the score on its own. Britten's diary entries often refer to "reading" scores in exactly the way he refers to reading books. For instance, the entry for 11 June 1936 concludes, "I am reading Butlers Erewhon, & enjoying it immensely. Other recreation is solely playing Beethoven piano sonatas & reading Mahler scores. Symp. I, V, & Lied von der Erde." The extremely well-handled state of many of Britten's Mahler scores attests to very frequent use (see for instance **FIGURE 1**, Britten's score of the Fifth Symphony) and their dates of purchase, where these can be established, indicate a systematic attempt by Britten throughout the 1930s to acquire scores of all of Mahler's works.

The earliest reference in a diary entry to purchasing a Mahler score is from 24 January 1931, just four months after the Prom concert on his first evening alone in London. The entry reads, "I go down to Harold Reeves [a music shop in Shaftesbury Avenue] about 11:30, to get a Mozart Symphony (E♭) that I hope to hear tomorrow. I also get Mahler's Wayfarer songs."[13] The purchase of a score to read before hearing a work in concert is typical of Britten; but there is no indication that he was going to hear any of the *Lieder eines fahrenden Gesellen* imminently; he appears to have picked up the Mahler score on a whim. Further purchases of the songs followed, all in small "pocket score" format. Those of both *Des Knaben Wunderhorn* and the *Sieben Lieder aus letzter Zeit* (a 1905 Kahnt edition of the five Rückert songs and the two last *Wunderhorn* songs, entitled *Seven Last Songs* in the international edition) are inscribed "Benjamin Britten '35" on the flyleaf, and are stamped "Boosey and Hawkes sole agents" with their prices in shillings (5/- and 5/6 respectively, along with "Temporary increase: 25%"). The score of *Kindertotenlieder*, in the same handsome red leather binding as the *Lieder eines fahrenden Gesellen*, has no purchase date indicated, but we know that Britten had gramophone records of this work by Christmas 1935 (see below). The score of *Das Lied von der Erde* is inscribed "Benjamin Britten 1936." The scores of the Second and Eighth Symphonies look as if they probably also date from the 1930s.

The value that Britten placed on these scores is attested to by the inscriptions on two of them. The score shown in Figure 1 has, on the title page, a touching dedication from Frank Bridge, who, according to John Evans, was "sceptical" of Mahler's music:[14] "Benjy / Love from me / F. B. / Xmas 1936."[15] (**FIG. 2**)

And again, the score of the Ninth Symphony was also a Christmas present; significantly enough, from Peter Pears in the year before he and Britten left Britain for their tour of America, during which they became life partners. It bears the inscription "An meinen liebsten Ben. Weihnacht. 1938 / Peter." (**FIG. 3**)

The picture emerges that Britten began to pick up Mahler scores soon after that first encounter, and that from 1935, he was making an effort to complete his collection of Mahler's works. This testifies to another formative experience in 1934: Britten's first trip to Vienna. Once again, it was the Fourth Symphony, which as far as one can tell had remained the only work by Mahler that Britten had heard live in concert, that formed a crucial part of the experience. Once again, Britten was accompanied by his mother, recently bereaved of Britten's

13 Mitchell et al, *Letters from a Life*, vol. 1, 156.

14 Evans and Mellor, *Journeying Boy*, 49.

15 The fact that the diary entry just quoted dates from June 1936 suggests either that Britten had borrowed the score of Mahler's Fifth Symphony, or that this one had been an early Christmas present.

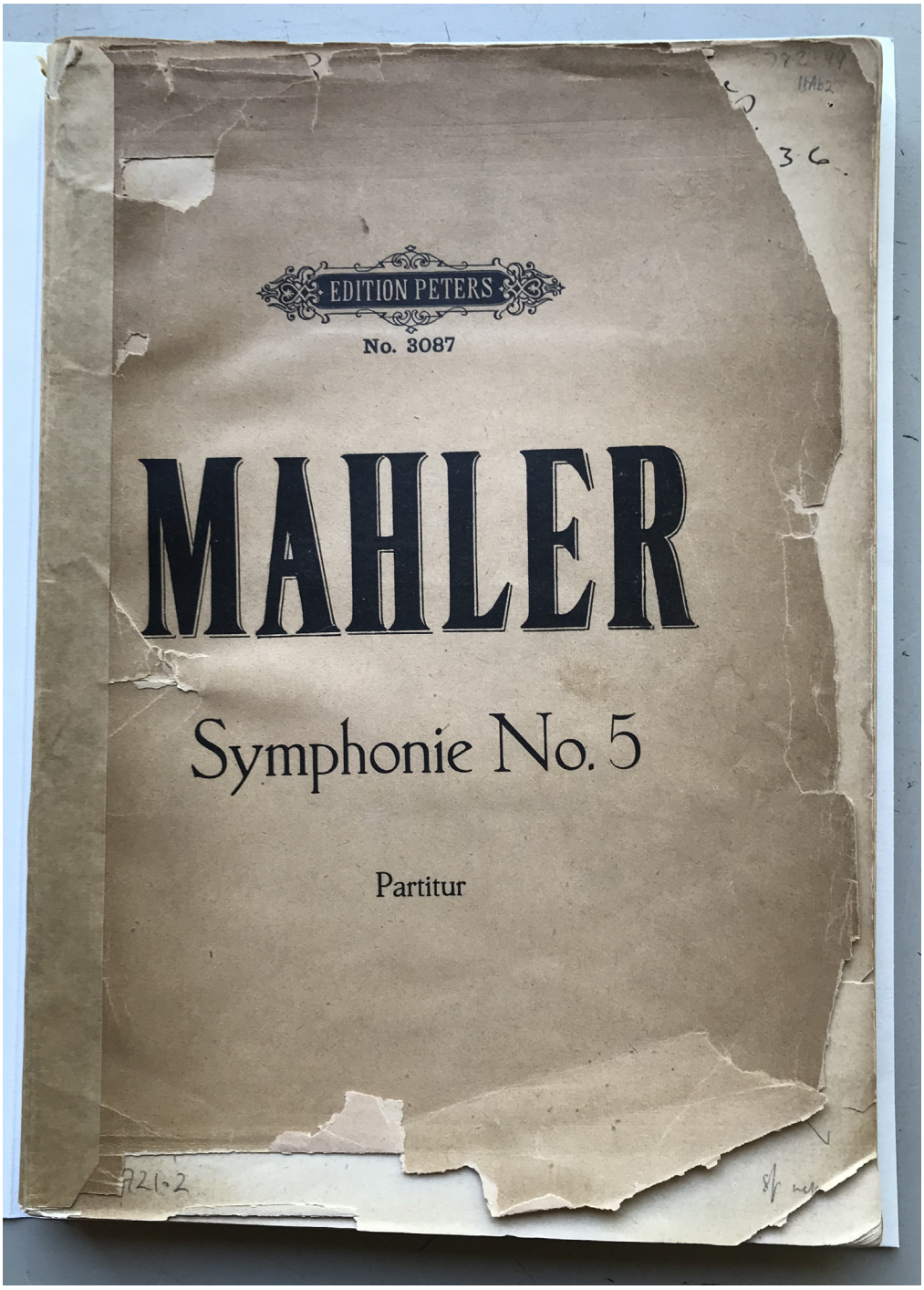


FIGURE 1: Mahler, Fifth Symphony, Peters edition of 1904.
Image: the author, by permission of the Britten-Pears archive.

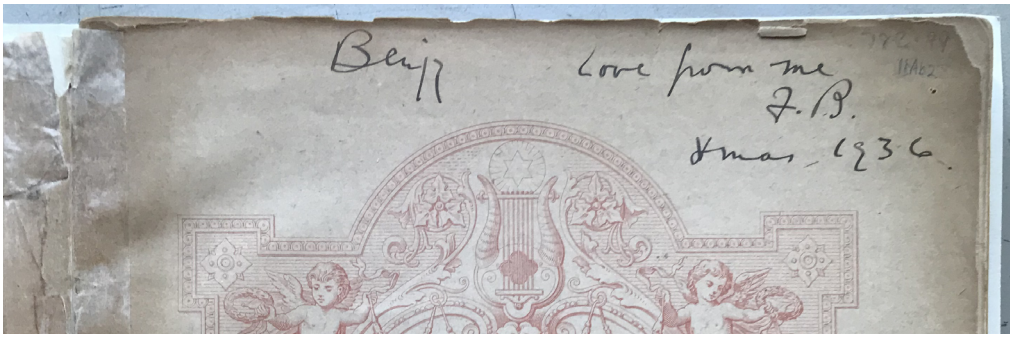


FIGURE 2: Mahler, Fifth Symphony, Peters edition of 1904. Inscription on title page.
Image: the author, by permission of the Britten-Pears archive.

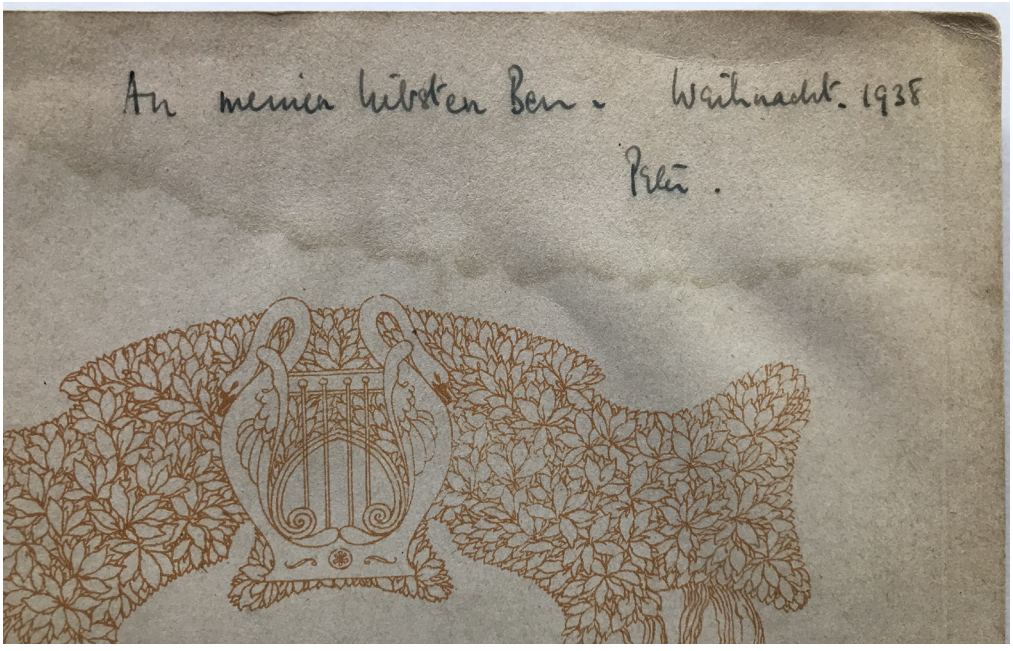


FIGURE 3: Mahler, Ninth Symphony, Universal-Edition of 1912. Inscription on title page.
Image: the author, by permission of the Britten-Pears archive.

father, who had died in April after a long illness. They travelled by train, staying in Basel and Salzburg, before arriving in Vienna on 2 November. Britten's diary records a similar feeling of excitement to the entries describing his arrival at the Royal College of Music:

> **Saturday 3 November 1934 [Vienna]**
> Mum & I walk about town in morning – seeing people and missing others – shopping (I buy Mahler 4th Symphony). Read in aft. and walk after tea. Early dinner & we go to Opera at 7.0 to see Fledermaus (J. Strauss). Superb show – never have I heard an orchestra play like that – incredible rhythm, precision, & eagerness. And the singing too. Everything was worthy of the inimitable, delightful work – inspired from beginning to the end. A marvellous introduction to the Wiener Oper.[16]

The reason Mahler's Fourth Symphony was the score Britten bought on his first day in the Austrian capital is evident in the entry for the following day:

> **Sunday 4 November 1934 [Vienna]**
> Mum has a very nasty fall in her room while washing. She comes down to breakfast, but goes to bed soon after for the rest of the day. So I have to go to the Philharmonic Orch. concert alone – this at 11.30 – conducted by Mengelberg. Little can be said abt. the orchestra – I've never heard the like. M. doesn't impress me so much. He rescores Beethoven's lovely Pastoral Symphony in places almost out of recognition – & even Mahler's 4th Symphony (M. of all people knew to the nth degree what he wanted). But I enjoyed this work enormously – I know it's long – but not too long (except perhaps the 3rd movm.) for me. Elizabeth Schumann sings the lovely solo incomparably.[17]

The score Britten had bought the day before was a small "pocket score"; one suspects it was what he had read in the afternoon. Once again, Britten is motivated to comment on the standard of orchestral playing, which he clearly thinks far superior to what he was used to hearing in London; and as usual, he is critical of the conductor. It is extremely rare for any conductor of a Mahler work to impress Britten throughout the 1930s; from the beginning, he feels that he understands Mahler in a way that others do not. Years later, Britten was to discover that Mengelberg's "rescoring" of the Mahler was in fact using alterations to the score made by Mahler himself after its first publication. Britten wrote them into the score he bought in Vienna, and used them himself when he conducted the work (the only Mahler symphony he ever conducted) at the Aldeburgh Festival in 1962, and again in 1969. The Britten-Pears archive contains two later editions of the score (the 1952 and 1963 revised editions issued by Universal), presumably purchased for these performances. They each have conducting directions added by Britten.

Although this trip was the first time that Britten had heard the Vienna Philharmonic Orchestra, which, fewer than thirty years earlier, had been under the directorship of Mahler himself, it was not the first time he had heard a Mahler symphony conducted by a personal

16 Evans and Mellor, *Journeying Boy*, 231.
17 Ibid.

associate of the composer. His most similar previous experience to that Viennese concert had been via the technological medium that most defines the dissemination of music in the 1930s.

Britten Listens to the Wireless

Britten's student years and those that came after coincided with the rapid growth of public broadcasting in the UK following the establishment of the BBC in 1922: what its principal historian terms "the golden age of wireless."[18] In this period, in which the BBC held a legal monopoly on public broadcasting, and provided only one service (with regional variations), its schedules were dominated by music broadcasting, with a very high percentage of orchestral and other "classical" music. Live music broadcasting clearly fulfilled the Reithian requirement to "educate" as much as to "entertain" the listener.

A sense of the importance of live music to the BBC's schedule can be gauged from **FIGURE 4**, the schedule for the evening of Sunday 23 April 1933. The whole central column is given over to the orchestral concert to be broadcast between 21:05 and 22:30, in which one of the several BBC orchestras is conducted by Anton Webern. They perform Mahler's Fourth Symphony, preceded by Beethoven's *Prometheus* overture and Webern's orchestration of Schubert's German Dances. In addition to this, the broadcast is singled out as a highlight of the day in the column "Picked from the Programmes" (p. 131), and a whole page is devoted to an article on the symphony by Gerald Abraham, "Mahler in Heaven" (p. 134). On this Sunday, Britten was at home in Lowestoft, and naturally tuned in:

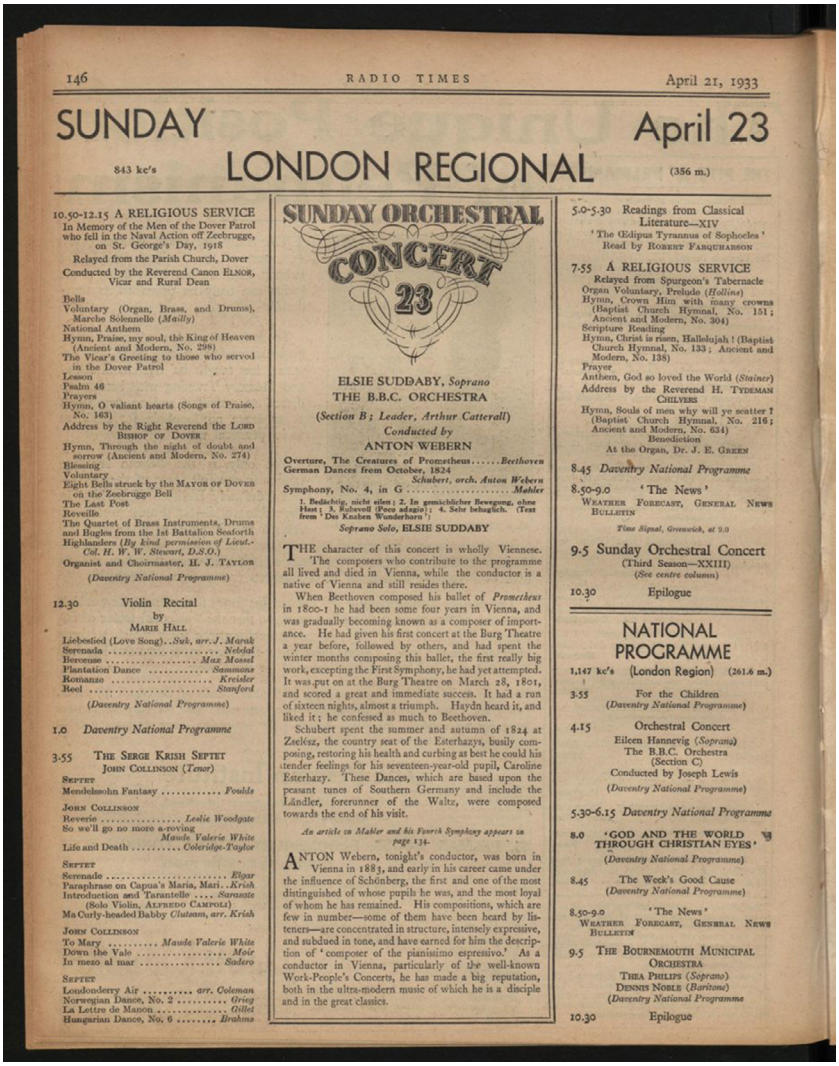
> **Sunday 23 April 1933 [Lowestoft]**
> Listen to Webern conducting Mahler's lovely 4th Symphony from London Regional. This work seems a mix up of everything that one has ever heard, but it is definitely Mahler. Like a lovely spring day. The orch. seemed to have caught the spirit but not over many notes of it!

A new medium, then, and another encounter with the Mahler symphony he had heard live in October 1930. The following year, the medium of the wireless afforded Britten another first encounter with a Mahler symphony. On Thursday 4 October 1934, a month before his departure for Vienna, his diary reads:

> **Thursday 4 October 1934 [Lowestoft]**
> Listen to Concertgebouw orch. from Hilversum, evening – simply perfect orchestra under Bruno Walter – I am not a worshipper of Walter – many things he does I don't like. But as an interpretation of Walter's ideas it was a consummate show. Mozart's superb G. min (surely the loveliest bit of music ever conceived) & Mahler's 5th Symphony – Enormously long but I was interested & thrilled for the full 1 hr & 10 mins.[19]

18 Asa Briggs, *The History of Broadcasting in the United Kingdom*. Volume II: *The Golden Age of Wireless (1927–1939)*, New Edition, Oxford: Oxford University Press 1995.

19 Evans and Mellor, *Journeying Boy*, 226.



146 RADIO TIMES April 21, 1933

SUNDAY April 23

843 kc's LONDON REGIONAL (356 m.)

10.50-12.15 A RELIGIOUS SERVICE
In Memory of the Men of the Dover Patrol who fell in the Naval Action off Zeebrugge, on St. George's Day, 1918
Relayed from the Parish Church, Dover
Conducted by the Reverend Canon ELNOR, Vicar and Rural Dean

Bells
Voluntary (Organ, Brass, and Drums), Marche Solennelle (*Mailly*)
National Anthem
Hymn, Praise, my soul, the King of Heaven (Ancient and Modern, No. 298)
The Vicar's Greeting to those who served in the Dover Patrol
Lesson
Psalm 46
Prayers
Hymn, O valiant hearts (Songs of Praise, No. 163)
Address by the Right Reverend the LORD BISHOP OF DOVER
Hymn, Through the night of doubt and sorrow (Ancient and Modern, No. 274)
Blessing
Voluntary
Eight Bells struck by the MAYOR OF DOVER on the Zeebrugge Bell
The Last Post
Reveille
The Quartet of Brass Instruments, Drums and Bugles from the 1st Battalion Seaforth Highlanders (*By kind permission of Lieut.-Col. H. W. W. Stewart, D.S.O.*)
Organist and Choirmaster, H. J. TAYLOR
(*Daventry National Programme*)

12.30 Violin Recital
by
MARIE HALL

Liebesleid (Love Song) . . *Suk, arr. J. Marak*
Serenada . . . . . *Nedbal*
Berceuse . . . . . *Max Mossel*
Plantation Dance . . . . . *Sammons*
Romanze . . . . . *Kreisler*
Reel . . . . . *Stanford*
(*Daventry National Programme*)

1.0 *Daventry National Programme*

3.55 THE SERGE KRISH SEPTET
JOHN COLLINSON (*Tenor*)

SEPTET
Mendelssohn Fantasy . . . . . *Foulds*

JOHN COLLINSON
Reverie . . . . . *Leslie Woodgate*
So we'll go no more a-roving . . . . . *Maude Valerie White*
Life and Death . . . . . *Coleridge-Taylor*

SEPTET
Serenade . . . . . *Elgar*
Paraphrase on Capua's Maria, Mari . . *Krish*
Introduction and Tarantelle . . . . *Sarasate*
(Solo Violin, ALFREDO CAMPOLI)
Ma Curly-headed Babby *Clutsam, arr. Krish*

JOHN COLLINSON
To Mary . . . . . *Maude Valerie White*
Down the Vale . . . . . *Moir*
In mezo al mar . . . . . *Sadero*

SEPTET
Londonderry Air . . . . . *arr. Coleman*
Norwegian Dance, No. 2 . . . . . *Grieg*
La Lettre de Manon . . . . . *Gillet*
Hungarian Dance, No. 6 . . . . . *Brahms*

SUNDAY ORCHESTRAL CONCERT 23

ELSIE SUDDABY, *Soprano*
THE B.B.C. ORCHESTRA
(*Section B; Leader, Arthur Catterall*)
Conducted by
ANTON WEBERN

Overture, The Creatures of Prometheus . . . . . *Beethoven*
German Dances from October, 1824 . . . . . *Schubert, orch. Anton Webern*
Symphony, No. 4, in G . . . . . *Mahler*
1. Bedächtig, nicht eilen; 2. In gemächlicher Bewegung, ohne Hast; 3. Ruhevoll (Poco adagio); 4. Sehr behaglich. (Text from 'Des Knaben Wunderhorn')
Soprano Solo, ELSIE SUDDABY

THE character of this concert is wholly Viennese. The composers who contribute to the programme all lived and died in Vienna, while the conductor is a native of Vienna and still resides there.

When Beethoven composed his ballet of *Prometheus* in 1800-1 he had been some four years in Vienna, and was gradually becoming known as a composer of importance. He had given his first concert at the Burg Theatre a year before, followed by others, and had spent the winter months composing this ballet, the first really big work, excepting the First Symphony, he had yet attempted. It was put on at the Burg Theatre on March 28, 1801, and scored a great and immediate success. It had a run of sixteen nights, almost a triumph. Haydn heard it, and liked it; he confessed as much to Beethoven.

Schubert spent the summer and autumn of 1824 at Zseliész, the country seat of the Esterhazys, busily composing, restoring his health and curbing as best he could his tender feelings for his seventeen-year-old pupil, Caroline Esterhazy. These Dances, which are based upon the peasant tunes of Southern Germany and include the Ländler, forerunner of the Waltz, were composed towards the end of his visit.

An article on Mahler and his Fourth Symphony appears on page 134.

ANTON Webern, tonight's conductor, was born in Vienna in 1883, and early in his career came under the influence of Schönberg, the first and one of the most distinguished of whose pupils he was, and the most loyal of whom he has remained. His compositions, which are few in number—some of them have been heard by listeners—are concentrated in structure, intensely expressive, and subdued in tone, and have earned for him the description of 'composer of the pianissimo espressivo.' As a conductor in Vienna, particularly of the well-known Work-People's Concerts, he has made a big reputation, both in the ultra-modern music of which he is a disciple and in the great classics.

5.0-5.30 Readings from Classical Literature—XIV
'The Œdipus Tyrannus of Sophocles'
Read by ROBERT FARQUHARSON

7.55 A RELIGIOUS SERVICE
Relayed from Spurgeon's Tabernacle
Organ Voluntary, Prelude (*Hollins*)
Hymn, Crown Him with many crowns (Baptist Church Hymnal, No. 151; Ancient and Modern, No. 304)
Scripture Reading
Hymn, Christ is risen, Hallelujah! (Baptist Church Hymnal, No. 133; Ancient and Modern, No. 138)
Prayer
Anthem, God so loved the World (*Stainer*)
Address by the Reverend H. TYDEMAN CHILVERS
Hymn, Souls of men why will ye scatter? (Baptist Church Hymnal, No. 216; Ancient and Modern, No. 634)
Benediction
At the Organ, Dr. J. E. GREEN

8.45 *Daventry National Programme*

8.50-9.0 'The News'
WEATHER FORECAST, GENERAL NEWS BULLETIN
Time Signal, Greenwich, at 9.0

9.5 Sunday Orchestral Concert
(Third Season—XXIII)
(*See centre column*)

10.30 Epilogue

NATIONAL PROGRAMME
1,147 kc's (London Region) (261.6 m.)

3.55 For the Children
(*Daventry National Programme*)

4.15 Orchestral Concert
Eileen Hannevig (*Soprano*)
The B.B.C. Orchestra
(Section C)
Conducted by Joseph Lewis
(*Daventry National Programme*)

5.30-6.15 *Daventry National Programme*

8.0 'GOD AND THE WORLD THROUGH CHRISTIAN EYES'
(*Daventry National Programme*)

8.45 The Week's Good Cause
(*Daventry National Programme*)

8.50-9.0 'The News'
WEATHER FORECAST, GENERAL NEWS BULLETIN

9.5 THE BOURNEMOUTH MUNICIPAL ORCHESTRA
THEA PHILIPS (*Soprano*)
DENNIS NOBLE (*Baritone*)
(*Daventry National Programme*

10.30 Epilogue

FIGURE 4: Radio Times 39 (23–29 April 1933), no. 499, 146 (https://genome.ch.bbc.co.uk/issues).

Hilversum was the centre of Dutch public broadcasting, located about 30km from Amsterdam, transmitting on short wave. Evidently, Britten's family home on the Suffolk coast was ideally placed to receive these broadcasts. The Concertgebouw orchestra was a frequent provider of live performances for the station. Before his trip to Vienna, then, Britten had heard Mahler's Fourth Symphony twice, the Fifth Symphony once, and, in addition, some Mahler songs (for instance, his diary records "3 delightful Mahler songs" at a Queens Hall concert by the BBC orchestra on 16 November 1932).

Britten's relationship with wireless broadcasts must shadow that of many other young musicians of the period. At first, he did not possess a set himself; indeed, the diary entry for 17 December 1930, in Lowestoft, records "Go to B.B.C. Symph. Concert at St Luke's Hospital – Dr Colvin's Wireless,"[20] implying that his parents did not yet have a set (St Luke's Hospital was in Lowestoft; the concert was broadcast from the Queen's Hall in London). Britten frequently records making use of the wireless set owned by Miss Prior in the boarding house, or listening with his sister Barbara at her flat (for instance, listening to a Schoenberg broadcast on 9 January 1931, when he "could not make head or tail" of *Erwartung*).[21] On evenings that the student Britten was not at a concert in person, he was usually found next to the wireless. Even his concert-going was connected to broadcasts, dominated as it was by BBC orchestras, especially if conducted by Frank Bridge, with whom he spent as much time as he could. The wireless afforded some significant encounters quite apart from Mahler: the Schoenberg concert just mentioned, or one devoted to Stravinsky later the same month, in which he hears *Le Sacre du printemps* for the first time.[22] In February 1933, at home in Lowestoft (Britten's parents had clearly invested in a wireless set by now), Britten's diary records, "Listen to the Kolisch Quart. playing astoundingly, Alban Berg's astounding *Lyric Suite*. The imagination & intense emotion of this work certainly amaze me if it not altogether pleases me"; another significant encounter through a BBC broadcast.[23] Britten nearly always comments in his diary on the quality of the performance in any concert he attends, and the medium of radio rather than live performance makes no difference to this. The evening prior to the one on which he heard the Berg concert just described, Britten had tuned into the BBC broadcast of Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg* conducted by Adrian Boult, to which the cover of *Radio Times* was devoted; he had listened only to the overture, describing Boult's conducting as "a disgrace".[24] His dislike of Boult, whom he considered unfairly preferred over Frank Bridge by the BBC, grows ever more evident throughout the diary entries.

One feature of Britten's engagement with the new technology of broadcasting is his frequent frustration with its sonic quality. He complains at missing the recapitulation of the first movement, and half the second movement, of Brahms's Second Piano Concerto when the accumulator of Miss Prior's wireless ran down and had to be replaced (an accumulator was a large, heavy kind of rechargeable battery used by early wireless sets).[25] Quite apart from batteries running down, Britten acknowledges frequently in his diary the shortcomings of radio at this time. For instance, the entry describing the concert mentioned above, heard on "Dr Colvin's wireless," which featured Beethoven's *Missa Solemnis*, ends (after criticism of the conductor, Hermann Scherchen) with "Orchestra respectable – what I could hear of it – it didn't come through too well – I thought."[26] Or again, hearing a BBC broadcast devoted to Hindemith on 21 December 1934, he writes, "a new Symphony. hard to judge, thro' wireless."[27] Sometimes, the quality, especially of short wave broadcasts from Europe,

20 Ibid., 58, and Mitchell et al, *Letters from a Life*, vol. 1, 306.
21 Evans and Mellor, *Journeying Boy*, 60.
22 28 January 1931; Evans and Mellor, *Journeying Boy*, 62.
23 Evans and Mellor, *Journeying Boy*, 131, *Radio Times*, no. 489, 10 February 1933.
24 Evans and Mellor, *Journeying Boy*, 131.
25 18 February 1931; Evans and Mellor, *Journeying Boy*, 64
26 Evans and Mellor, *Journeying Boy*, 58.
27 Ibid., 239.

defeats him altogether: "listen to a bit of Hänsel & Gretel – from Berlin, but wireless is v. bad. Beethoven's Mass in D comes over better from Hilversum at 8.0–9.45" (23 December 1934).[28] The consequence of the poor quality of broadcast sound is that it affects the kind of judgments Britten makes about the music he encounters. He frequently criticises tempo and phrasing decisions on the part of the conductor, much less often comments on the timbre of the orchestral playing (as the comment above on Scherchen's performance of the *Missa Solemnis* exemplifies).

To return to that seminal trip to Vienna in 1934: Britten and his mother stayed in the Austrian capital more than three weeks, returning by train to Paris and (to Britten's great excitement) by aeroplane to London. The stay had included Britten's twenty-first birthday on 22 November, and two of the gifts he lists in his diary neatly encapsulate a coming change in his reception of musical works. On the day itself, his mother gave him a score of *Fledermaus*, the work that had so impressed him at the *Wiener Oper* on his first day. And on 1 December, when he lists in his diary the presents he receives after his return to England, he notes "Gram. records from Lazy, & Laurence Sewell." Sewell was the junior partner in the dental practice owned by Britten's father, who had taken it over after Robert Britten's death; the two families knew each other well. What gramophone records these were, Britten's diary does not say; but by Christmas of 1934, he treasured a recording of the Mahler work he came to value most of all.

Britten Listens to the Gramophone

Britten's first encounter with a gramophone was at boarding school in 1928. The diary entry for 10 October (his fourth week at the school) reads "Gramophone Records and Practice Piano in Mr Greatorex's room."[29] Britten, who was generally unhappy and often unwell at school, clearly found comfort in this new way of consuming music. The entry for 6 November 1929 reads, "return to Music rooms, & have a play & gramophone with Floud & thereupon Gog [the boys' nickname for Mr Greatorex, the Music Director] finds us together & is livid." As with the wireless, adoption of the new technology of gramophone recording was increasing rapidly at this time. On 22 April 1931, back at home from London during his first year at The Royal College, he notes, "Go to John Nicholson's to tea at 2.45 & to hear Gramophone records on his new Radio-Gram."[30] The Nicholsons lived almost next door to the Brittens, and John had been a friend since schooldays. The very next day, Britten's diary reads, "to Morlings getting – on approv. – 2 records of Temple Choir (Hear my prayer; & I waited for the Lord etc.) from which to choose one – Heaven only knows which. They are both v. beautiful; personally I think the 4^{tet} singing in 'O come everyone that thirsteth' to be superb."[31] Morlings was the local music shop; presumably Britten intended to play these records on his friend's Radio-Gram (a combination of wireless and gramophone player). It is notable that, having heard the two records, Britten immediately comments positively on an aspect of the performance, rather than negatively on its direction, as was almost always the case on hearing

28 Ibid.
29 Ibid., 14.
30 Ibid., 70.
31 Ibid.

a wireless broadcast. The new technology of the gramophone record was considerably superior in quality to the unreliable medium of wireless. The following Christmas, Britten's parents rented a Radio-Gram themselves, and Britten and his sister Beth chose a selection of records to be played during a party for more than thirty people at their parents' home on 29 December. The diary entry for the following day reads, "Morlings don't fetch back Radio Gramophone so spend much of day listening to all our records & to wireless."[32] The following year, Britten's parents decided to invest in the new technology themselves; on 12 September 1932, Britten writes "We have a Radio- Gramophone on approval – Pop is going to buy one. But it is anything but satisfactory."[33] One suspects, however, that Britten's dissatisfaction was much more with the wireless than the gramophone. A month later, on 6 November, he notes "Listen to wireless all afternoon (Mum & Pop are having a Marconiphone on approval.). Mengelberg from Hilversum. An excellent performance of Mozart G min." The Marconiphone (at the time, a state-of-the-art wireless receiver) may have been tried in response to Britten's criticism.

Certainly, by the Christmas following Britten's return from Vienna, he was looking forward to hearing his new records again when he returned home from London:

> **Wednesday 19 December 1934**
> [...] Phone people, arr. matters, & pack before catching 4.54 home. Beth brings a parcel for me to take back – arr. only 3 mins before time! Tea on train. Mum meets me. After dinner, have on my new Mahler Kindertodten [*sic*] records, which are very lovely.[34]

It is unfortunate that these discs do not survive in the Britten-Pears archive. However, they can be identified, since there was only one recording of the *Kindertotenlieder* released before 1934, the performance by Heinrich Rehkemper with the Berlin State Opera Orchestra conducted by Jascha Horenstein, released in 1928 by Polydor and distributed in the UK by Decca.[35] These discs were precious to Britten. The day following his return to Lowestoft, he records:

> **Thursday 20 December 1934**
> Stay in bed until 3.0 of the afternoon, with a practically immovable neck – stiffness doesn't describe it. It eases a bit before tea, so I come down – do some pft work, and gram. (the heavenly Mahler songs).[36]

And a few weeks later, the same discs provide consolation after a difficult rehearsal with the local amateur orchestra Britten was conducting at this time:

> **Wednesday 16 January 1935**
> Charles Coleman takes me over to Bungay rehearsal at 5.30. Owing to Fog very few are there – 9 only – and the playing is execrable. It is no use trying to rehearse them – the only advice worth giving them is 'Go away & learn to play your instruments'. Dreadful journey

32 Ibid., 94.
33 Ibid., 115.
34 Ibid., 238.
35 Péter Fülöp, *Mahler Discography*, New York: Kaplan Foundation 2010, 233.
36 Red House archive.

> back – running out of water, in the thick fog. However, a good dinner, and the Mahler gram. records (Kindertodtenlieder [*sic*]) restores my faith in life.[37]

This was not the only time the Bungay orchestra tried Britten's patience. On 6 March he writes, "Usual day – usual unsuccess of work. Dreadful Bungay rehearsal – end of day cheered by Mahler's glorious Kindertodtenlieder [*sic*]."[38] And at the end of the year, when Britten is profoundly shaken by news of the death of Alban Berg on 24 December, it is this recording he turns to again:

> **Sunday 29 December 1935**
> After much housework for me Henry Boys arrives at 11:30 & we then go for a very long walk to Hendon where Bridges tell me the Marguerite recording studios are. Eat at Hendon & bus back here & spend afternoon talking (Berg), gramophoning (Mahler, Kindertotenlieder) & playing (Berg – Wozzeck).[39]

It is worth noting the impact that the technology of gramophone recording has on Britten's consumption of music: for the first time, he can hear (rather than have to read in a score) music of his choice at a time of his choice. This is particularly evident in a remarkable letter to the friend he turned to on hearing of Berg's death, recounting Britten's first opportunity to hear the sound of a work he knew only from its score.

> It is now well past mid-night & society dictates that I should stop playing the Abschied. Otherwise I might possibly have gone on repeating the last record indefinitely – for 'ewig' keit of course.
> It is cruel, you know, that music should be so beautiful. It has the beauty of loneliness, & of pain: of strength & freedom. The beauty of disappointment & never-satisfied love. The cruel beauty of nature, and everlasting beauty of monotony.
> And the essentially 'pretty' colours of the normal orchestral palette are used to paint this extraordinary picture of loveliness. And there is nothing morbid about it. The same harmonic progressions that Wagner used to colour his essentially morbid love-scenes (his 'Liebes' is naturally followed by 'Tod') are used here to paint a serenity literally supernatural. I cannot understand it – it passes over me like a tidal wave – and that matters not a jot either, because it goes on for ever, even if it is never performed again – that final chord is printed on the atmosphere.
> Perhaps if I could understand some of the Indian philosophies I might approach it a little. At the moment I can do no more than bask in its Heavenly light – & it is worth having lived to do that.
> – Do come and hear it again soon. I'll be back on Saturday – hear it then & we'll talk about it all Sunday at the Bridges.[40]

37 Evans and Mellor, *Journeying Boy*, 243
38 Ibid., 251.
39 Mitchell et al, *Letters from a Life*, vol. 1, 394.
40 Britten to Henry Boys, 29 June 1937, Mitchell et al, *Letters from a Life*, vol. 1, 493–494.

As far as can be ascertained, Britten had never heard *Das Lied von der Erde* broadcast, and his first chance to hear it in concert appears to have been in 1944 when Peter Pears performed it in London.[41] His copy of the score in the Britten-Pears Archive bears the inscription "Benjamin Britten 1936," and reading the score must have been his only way to engage with the work. Small wonder, then, at the impact of hearing Mahler's sound for the first time, via his own gramophone (no longer did he have to wait to return to his parent's sitting-room in Lowestoft to listen to records). This was the first commercial recording of the work, featuring Bruno Walter conducting the Vienna Philharmonic, with Kerstin Thorborg and Charles Kullman as soloists. It was recorded in May 1936 at the Musikvereinssaal in Vienna, and released by Columbia (ROX165–71) in June 1937;[42] Britten purchased it almost at once, on 22 June.[43] The set of 78 rpm records contained seven discs; the last movement, "Abschied" occupies several, and Britten had clearly spent the late evening of 28 June, after listening to it with Boys, repeatedly playing the fourteenth side (**FIG. 5**). Indeed, the mark visible on the disc next to the label, probably caused by the label of another disc on top of this one sticking to it, is testament to its many repeated playings.

Britten was clearly bowled over by the quality of the sound coming from his gramophone; it is revealing to compare his words to Boys with his comments quoted above on hearing the same conductor's performance of the Fifth Symphony. Then, Britten was listening to a short-wave broadcast from Hilversum. Now, there is no trace of the adverse comments on the conductor ("I am not a worshipper of Walter"). Such comments, as has already been noted, were an almost invariable feature of Britten's diary entries concerning radio broadcasts (and, to be fair, of live concerts as well). But on occasions that Britten feels to be of the highest significance, such as his first visit to the Vienna Opera, or this encounter with *Das Lied von der Erde*, it is the quality of the sound itself, and the reaction it inspires in him, which seem to diminish the conductor's role to that of irrelevance. The remarkable enthusiasm of Britten's letter to Boys must in part reflect the superiority of recorded over broadcast sound. In addition, he could play the part he found most arresting, the very end, over and over again: something impossible before the advent of gramophone records.

There are, in fact, two sets of these discs in the Britten-Pears archive. One set, including the disc in **FIGURE 5**, is in plain paper sleeves; the other, which appears much less played, is still in its handsome presentation box (**FIG. 6**). It is not known why Britten had two copies of this set of discs; one may have belonged to Peter Pears, or may have been a present to Britten, since gramophone records were known by his friends and family to be welcome gifts, as has already been seen. In a letter of 17 October 1937 to Mary Behrend, in response to her invitation to attend a performance of Mahler's Eighth Symphony with her the following February, Britten writes, "Incidentally, if you want to borrow my 'das Lied von der Erde' records while I wander the country, I should love to let you have them," although such an offer hardly proves that he possessed both sets at that time.

41 Mitchell et al, *Letters from a Life*, vol. 2, 1200.
42 Fülöp, *Mahler Discography*, 159.
43 Mitchell et al., *Letters from a Life*, vol. 1, 494.



FIGURE 5: Side 14 of Columbia recording of Mahler, *Das Lied von der Erde* conducted by Bruno Walter. Image: author, by permission of the Britten-Pears archive.

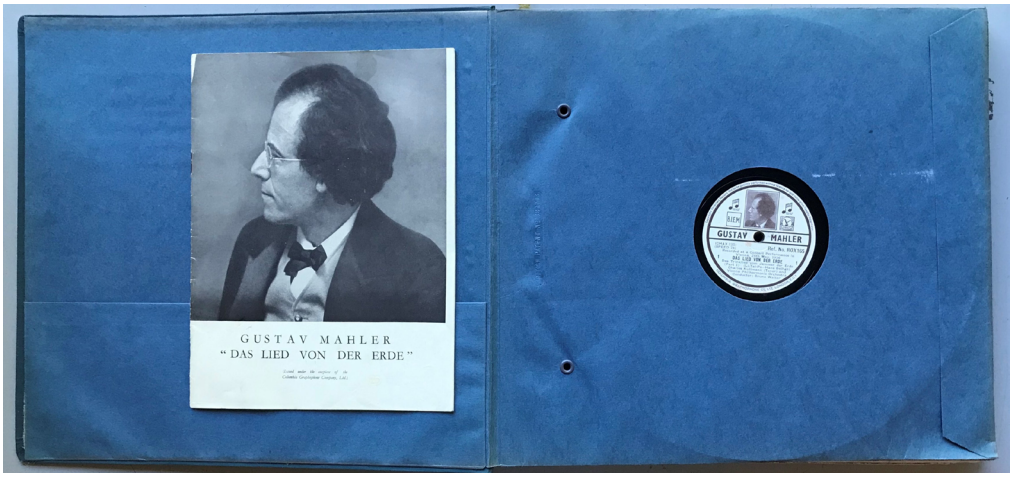


FIGURE 6: Columbia recording of *Das Lied von der Erde* in its presentation box. Image: author, by permission of the Britten-Pears archive.



FIGURE 7: Side 1 of HMV recording of Mahler, Ninth Symphony, Vienna Philharmonic Orchestra conducted by Bruno Walter. Image: author, by permission of the Britten-Pears archive.

Whatever the provenance of the pristine box set of *Das Lied*, the fragility of 78 rpm gramophone records is perhaps why the beloved set of *Kindertotenlieder* discs is no longer in the archive. It does contain one other Mahler recording on 78 rpm discs, that of Bruno Walter conducting the Ninth Symphony, issued by HMV in Britain in June 1938; but of that ten-disc set, only two discs survive. This was clearly also a much-played possession, as the wear to the label of one of the surviving discs (**FIG. 7**) attests.

Britten had heard the Ninth Symphony in 1935, in a wireless broadcast of a performance conducted by Oskar Fried and broadcast by the BBC (with a prominent photograph of Fried on the page with the listing of the concert, in the *Radio Times* for 27 January). His diary records, "I could listen to this for hours. The End is really very moving." One can imagine that, as with *Das Lied von der Erde*, the final disc of the set may have been played many times. His score of the work, as mentioned above, was a present from Peter Pears at Christmas 1938, either shortly before or shortly after he acquired the set of gramophone records.

In the years before Britten and Pears left Britain for their three-year stay in America, then, Britten acquired gramophone recordings of *Kindertotenlieder, Das Lied von der Erde*, and the Ninth Symphony; in all cases, the earliest commercially-available recordings. These works, along with the Fourth Symphony he had heard live both in London and Vienna (and twice more in wireless broadcasts), were undoubtedly the Mahler pieces that formed the basis of his reception of Mahler's sound. Of these, *Kindertotenlieder* and the Fourth Symphony remained the works he turned to again and again. For instance, in a letter to Peter Pears in March 1943, while doing military service as a conscientious objector in Grove Hospital, Britten writes, "The Graham Greene that Enid sent is a very good tale, with a strong atmosphere. But awfully disturbing! I had to be comforted by the Mahler after reading it last night – what a miracle that work is – I think I have almost more affection for that piece than for any I know."[44] The following day, he writes in the same vein to Erwin Stein, confirming which Mahler score he meant, saying he was reading (among many other works, including Shakespeare's *King Lear* and Debussy's *Monsieur Croche, antidilletante*) "my precious Mahler 4th (which I think I have more genuine affection for than for any other piece in the world."[45]

Given the eagerness with which Britten had acquired these recordings on 78 rpm discs, the evident value he placed upon them, and the crucial role they played in forming his experience of the sonic effect of Mahler's music, perhaps the most surprising feature of the record collection held by the Britten-Pears archive is the paucity of Mahler recordings from later than 1939. By the time that Britten and Pears returned from America, 33⅓ rpm LPs were replacing 78 rpm releases; Britten and Pears seem to have bought (or been given) recordings by Hermann Scherchen of the Fifth and Seventh Symphonies, released in 1953 and 1954 respectively, a recording of the Eighth made at the Holland Festival in 1954, conducted by Eduard Flipse, and a recording of the First, with the inclusion of the "Blumine" slow movement, conducted by Eugene Ormandy in 1969. The two Scherchen albums are unsurprising discoveries, given that in 1938–1939 Britten had a passionate involvement with Wulff Scherchen, Hermann's son. He maintained a strong affection for him after forming his relationship with Pears.[46] In a letter of

44 Vicki P. Stroeher, Nicholas Clark, and Jude Brimmer (eds.), *My Beloved Man: The Letters of Benjamin Britten and Peter Pears* (Aldeburgh Studies in Music, vol. 10), Martlesham: Boydell 2016, 56.

45 Mitchell et al, *Letters from a Life*, vol. 2, 1130.

46 Paul Francis Kildea, *Benjamin Britten: A Life in the Twentieth Century*, London: Allen Lane 2013, 153–155.

8 October 1940 to Wulff, who had been interned in Canada, Britten asks after his father and other members of the family.[47] But there is nothing like the appetite for buying LPs – despite the enormous increase in the number of Mahler recordings issued in the 1950s and 1960s – that there was for 78 rpm discs, or for Mahler scores, in the 1930s.

"Mahlers Klang" in Britten

Britten's enthusiasm for Mahler arose and developed in a way reflective of the reception of the composer's music in the three decades after his death. Several of the most popular symphonies in concert repertoire today – the First, Second, Third, Sixth, and Seventh – Britten knew only from their scores. The Eighth he had heard just once (in an "execrable performance" conducted by Henry Wood on 9 February 1938).[48] What impressed him most in the works he heard – significantly, those he heard live, or, especially, through repeated listening to the superior quality of gramophone reproduction rather than wireless broadcast – was Mahler's sound itself; what he calls "clean and transparent" in his article of 1942, or "the normal orchestral palette […] used to paint this extraordinary picture of loveliness" when he enthuses to Boys about his recording of *Das Lied von der Erde*.

The most significant effect of Mahler's sound on Britten is heard in Britten's own works. I am going to conclude by considering two pieces in which Mahler's sound can be heard to resonate. The first is the piece that occupied Britten over the Summer of 1936, a period in which his main exposure to Mahler's sound was through repeated hearings of his gramophone records of *Kindertotenlieder*. It is *Our Hunting Fathers*, a politically-engaged work to a text written and compiled by W. H. Auden. The choice of medium is significant: a song cycle for voice and chamber orchestra, just as was *Kindertotenlieder*. Mahler's orchestration adds glockenspiel, "little bells" (*Glöckchen*), and harp to woodwind and strings; Britten also uses a harp, alongside a percussion section that includes a xylophone. A preoccupation with Mahler accompanied Britten's compositional process: on 23 March, visiting Frank Bridge in Friston, his diary notes, "[…] I show him Auden's stuff for me and he is impressed. Also find he is very sympathetic towards my socialist inclinations, in fact we are in complete agreement over all – except Mahler! – though he admits he is a great thinker."

It is notable that in this period, Britten repeatedly mentions Mahler in his diary as a standard against which other composers should be measured. On 14 April, in Frinton on the Essex coast with his mother, he listens to a wireless broadcast of one of his own works, the *Simple Symphony*, and finds it programmed with Schoenberg's *Suite for Strings* (later retitled *Suite in the Old Style*), written in 1934, a neoclassical work in G major, far removed in style from the dodecaphony with which Schoenberg is usually associated:

47 Mitchell et al, *Letters from a Life*, vol. 2, 875–876

48 Evans and Mellor, *Journeying Boy*, 464.

> **Tuesday 14 April 1936 [Frinton]**
> […] After dinner listen to Boyd Neel & his strings doing my Simple Symphony. They play alot [*sic*] of it well, tho' too much Con Abandone! Sarabande was miles too slow. After that they play the new Schönberg Suite. It is a delightful work to listen too & I should imagine a good deal more. It might be a Hommage to Mahler both in matter & manner – but that doesn't detract from its value – rather adds to it. This seems an unexpected development for Schönberg – but quite natural.[49]

By June, work was well under way on the new song cycle, as a diary entry already partly quoted shows:

> **Thursday 11 June 1936 [Frinton]**
> Work at Hawking morning & afternoon & on a walk after tea. Lovely day, tho cold evening. Work goes much better, indeed I feel quite cheerful – almost excited – about it later in the day. After dinner I play it over alot [*sic*] & describe it in detail to Mum. She disapproves very thoroughly of 'Rats' – but that is almost an incentive. –no actual insult to her tho'.
> Walks are splendid along beach in the evening. Sea & light are gorgious & one is kept alive by dodging cricket balls from the youth of Walton & Frinton! I am reading Butlers Erewhon, & enjoying it immensely. Other recreation is solely playing Beethoven piano sonatas & reading Mahler scores. Symp. I, V, & Lied von der Erde.[50]

"Hawking" refers to the fourth of the movements of *Our Hunting Fathers*, "Hawking for the Partridge (Dance of Death)"; "Rats" is the second, "Rats Away!".

The following month, Britten was on holiday in Newquay in Cornwall with Lennox Berkeley, with whom Britten had developed a close friendship, and who was clearly sexually attracted to Britten (Britten resisted his advances during this holiday, but the two remained lifelong friends). Britten spent the holiday working on *Our Hunting Fathers* and discussing music with Berkeley. On 8 July his diary notes that he "'was pouring over Mahler symphonies & Beethoven later Quartets & there is a tremendous amount in common in them I feel":[51] on 28 July, they "pull to pieces" symphonies by Vaughan Williams (his Fourth, in F minor) and Walton (his First, in B flat), Britten commenting, "It isn't that one is cruel about their works which are naturally better than a tremendous amount of English music – but it is only that so much is pretended of them, & they are compared to the great Beethoven, Mozart, Mahler symphonies."[52] As Britten entered what he felt to be compositional maturity (he later referred to *Our Hunting Fathers* as "my true Opus One"), those three last-named composers were his Holy Trinity in terms of compositional merit.

49 Ibid., 346.
50 Ibid., 358–359.
51 Mitchell et al, *Letters from a Life*, vol. 1, 432.
52 Ibid., 437.

There is no doubt that the work by Mahler that Britten had in his ears over this Summer was, above all, the *Kindertotenlieder*. In October, by which time his new song cycle was finished, a diary entry neatly encapsulates Britten's fondness for reading musical scores like books, and for turning to the new medium of the wireless for access to music:

> **Sunday 18 October 1936 [London]**
> Spend day doing nothing but read – Compton Mackenzie (Carnival – very entertaining), & endless Mahler Berg & Schönberg – & also listen to wireless, deadly programmes except for the Kindertotenlieder in the evening & a very bad show of that, Kipnis being far too clumsy and too close to mike, & Boult as slow, dull & ignorant as is his wont. Even then they stand as supreme – music that I think I love more than any other.[53]

Small wonder that the Alexander Kipnis, Adrian Boult, and the BBC Orchestra, heard over the wireless, could not compete in Britten's estimation with the gramophone sound of Rehkemper, Horenstein, and the Berlin Staatsorchester. Small wonder, too, that the sound of Mahler's song cycle can be heard through the sound of Britten's. It is worth considering the vocal entry in "Rats Away!", the song which so outraged Mum (**EX. 1**).

There is very little here that recalls *Kindertotenlieder* in terms of harmony, gesture or mood; the vocal gymnastics of Britten's work are quite unlike the emotional intensity of Mahler's soloist. And yet there are, certainly, resonances of Mahler's sound. The sonority of the orchestra is very similar, as noted above; the use of string harmonics, accented harp notes, and contrasting dynamics in different parts also recall Mahler's attention to detail (Mahler calls for *pianissimo* in the violins together with *fortissimo* in the harp at rehersal number 8 of the first song, "Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n"). And the ambition to create strikingly new sounds with "the normal orchestral palette" definitely connects the two works. The use here of cello and viola harmonics with harp interjections, and the culminating cymbal stroke in the final measure, sound not unlike a moment cited elsewhere in this volume: the transition to the final stanza of "In diesem Wetter," where a *ff>pp* A natural on cello harmonics is reinforced by piccolo, *sforzando* octaves on the harp, and *piano* strokes on the "little bells".[54] Those bell strokes, like the single notes on the glockenspiel in "Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen," are very clearly audible on the gramophone recording of the work, but likely to be lost in the distortion of a wireless broadcast.

53 Ibid., 456. The concert is listed in *Radio Times* as a BBC broadcast between 21:05 and 22:30.
54 See Karol Berger's chapter in the present volume.



EXAMPLE 1: Britten, *Our Hunting Fathers*: "(A) Rats Away!," rehersal no. 6.



EXAMPLE 2: Britten, *Our Hunting Fathers*: "Epilogue and Funeral March," two measures after rehersal no. 61.



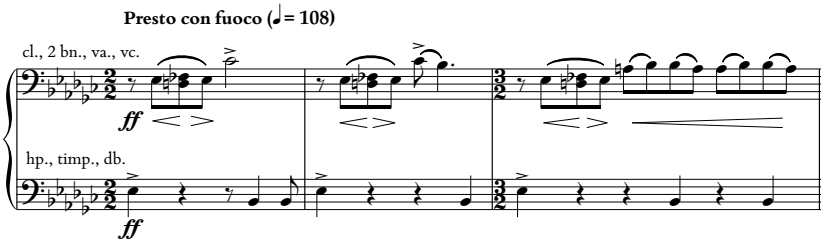
EXAMPLE 3: Mahler, *Kindertotenlieder*, vi, "In diesem Wetter," mm. 89–100.

In addition to Britten's recall of Mahler's orchestral textures, there are moments where *Our Hunting Fathers* comes close to quotation of motives from *Kindertotenlieder*. One is a passage from the final movement, which has the very Mahlerian title "Epilogue and Funeral March" (**EX. 2**).

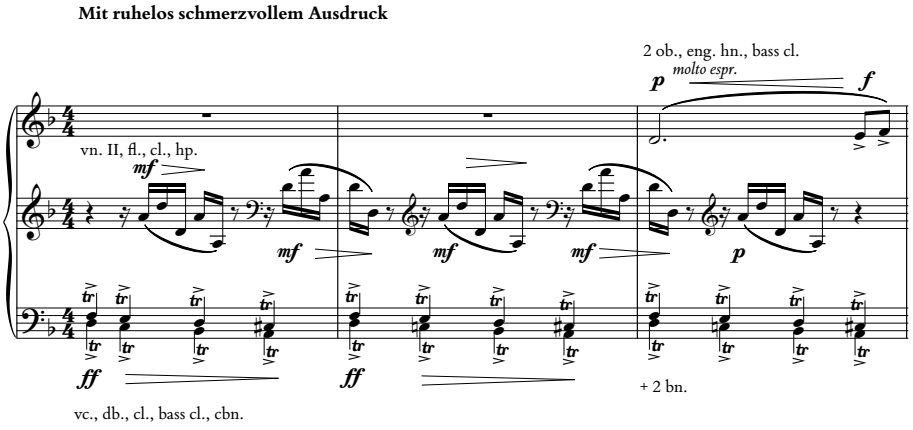
The chromatic descending line on muted violins is a distinctively Mahlerian gesture, heard in the oboe and clarinet line of the passage from "In diesem Wetter" just mentioned (**EX. 3**).

These Mahlerian habits were to remain with Britten throughout his career. I will end with a major work, begun by Britten in 1942 while he was still in America, and finished in 1943: the opera *Peter Grimes*, set on the Suffolk coast where Britten had grown up and to which he returned to live permanently. One of its best-known sections is the second of the orchestral "Sea Interludes" which punctuate the opera (and are often performed as an orchestral suite). The interlude depicts the storm in Act I, in which Peter Grimes is thought lost at sea (**EX. 4**).

The fiery pace, the rhythm of the aggressive orchestral writing, and indeed the musical depiction of a storm, all recall the opening of "In diesem Wetter." As with the passage from "Epilogue and Funeral March" (**EX. 2**), **EXAMPLE 4** has echoes of Mahler's motivic vocabulary (**EXX. 5** and **6**).



EXAMPLE 4: Britten, *Peter Grimes*, Second Sea Interlude (Storm), mm. 1–3.



EXAMPLE 5: Mahler, *Kindertotenlieder*, vi, "In diesem Wetter," mm. 1–3.



EXAMPLE 6: Mahler, *Kindertotenlieder*, vi, "In diesem Wetter," mm. 71–74.

Britten, along with his much-mourned mentor Berg, must rank among the most striking emulators of Mahler's sound in 20th-century modernism. A legacy heard through the media of the new technologies of the 1930s, filtered through the predominance of vocal works in Mahler performances, and sealed by Britten's avowed love for *Kindertotenlieder*, *Das Lied von der Erde*, and the Fourth Symphony in particular. Britten's encounter with Mahler, at the outset of his professional career and before Mahler had become the staple of the concert repertoire that he is today, reminds all of us that it is Mahler's sound that survives him.

It is accepted that Mahler was a significant influence on the British modernist composer Benjamin Britten, but the nature of that influence has rarely been explored in depth. This chapter draws on materials held in the Britten-Pears Archive in Aldeburgh, and investigates the history of the young Britten's reception of Mahler in the 1930s, specifically, his reception of Mahler's sound through the new technologies of wireless broadcasts and gramophone recordings. Britten first heard Mahler's music at the age of 16, in 1930, just after arriving in London to study at the Royal College of Music. The occasion was a BBC Proms concert that included the Fourth Symphony, and the experience was formative for Britten. He developed an enormous regard for Mahler, especially after a visit to Vienna in 1934, during which he again heard the Fourth Symphony and bought its score. During the 1930s, he purchased scores of nearly all of Mahler's works, and refers to reading them in the same way he refers to reading books. He heard wireless broadcasts of Mahler performances, especially those of the BBC, but also short-wave broadcasts from Europe, significantly those from Hilversum in the Netherlands. The most significant medium of reception of Mahler's sound by Britten, however, was early gramophone recordings. His recordings of *Kindertotenlieder* and *Das Lied von der Erde*, on sets of 78 rpm discs, led to the sound of these works having the clearest influence on Britten's own music, seen through analysis of examples from *Our Hunting Fathers* and *Peter Grimes*.

Schlagworte/Keywords: Benjamin Britten, Einfluss, Gustav Mahler, influence, reception, Rezeption, Technologie, technology

Robert Samuels is Senior Lecturer in Music at The Open University in the UK. His work is principally concerned with analytical theory, aesthetics, and the relationship between music and literature. His publications on Mahler include *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics* (Cambridge 1995), "Mahler within Mahler: Self-reference or Metareference?", in Bernhart and Wolf (eds.), *Self-Reference in Literature and Music* (2011), and "Narrative Form and Mahler's Musical Thinking" (in: *Nineteenth Century Music Review* 2011). He is a convenor of the Literature and Music Research Group at the Open University and a member of the International Word and Music Association.
https://orcid.org/0000-0002-1476-3629 | robert.samuels@open.ac.uk

---

Samuels, Robert. 2026. "'Music that I think I love more than any other': Benjamin Britten's Encounter with the Sound of Gustav Mahler." In *Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception*, edited by Tobias Janz and Christian Utz, 445–469. Vienna: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_22

REGISTER | INDEX

A

Abbado, Claudio 17, 27, 278, 300–301, 313, 413
Abbate, Carolyn 411
Adler, Guido 389
Adler-McKean, Jack 14, 24, 87, 91, 96, 99, 211, 222
Adorno, Theodor W. 14, 24, 45, 48, 59, 69, 76, 79, 117–118, 158, 161, 164, 182, 194, 201, 207–209, 212–213, 225, 265, 290, 328, 332–333, 337, 396–398, 408, 415, 417–419, 433–436
Ahlberg, Olof (Ahlberg & Ohlsson) 97 (→ Ohlsson)
Aldeburgh Festival 452
Allen, H. 446
Allen, Roger 353
Allgemeiner Deutscher Musikverein 44
Alphorn/alphorn 13, 23, → Horn/horn
Ambitus 15, 122, 139, 143, 145, 405, → range, → Instrumentation/instrumentation
Amsterdam 222, 237, 294, 313, 454
analytische Instrumentation 126–127, 132, 134
Andraschke, Peter 226
Appel, Bernhard R. 216, 219, 226, 231
Aringer, Klaus 15, 24, 222, 404
Arnim, Achim von
Des Knaben Wunderhorn
(zusammen mit Clemens → Brentano) 68, 177
articulation 27, 157, 210, 212, 228, 376–377, 381–383, 390, → Artikulation
Artikulation 18, 68, 103, 339, 348–349, 359, 361, → articulation
Asahina, Takashi 310, 312, 323
Ashkenazy, Vladimir 304
Aufführung/Performance 12, 17–19, 46–49, 53, 82, 87–88, 90, 92, 99–100, 103, 105, 109–110, 112, 115, 117, 121, 220, 222, 266–267, 275, 279–280, 286–288, 294, 307, 313, 333, 340–342, 347–349, 351, 353–356, 358–359, 364–365, 400–401, 403, 406, 414, 417, → performance, → Interpretationsgeschichte
Aufführungspraxis 14, 16, 47, 55, 82, 94, 96–97, 99–100, 105, 110, 195, 319, 349, 351–353, 355, 358–359, 362, 365, → performance practice, → Aufführung/Performance, → Interpretation/interpretation
Aufnahme/Tonaufnahme 12, 17–18, 47–48, 98, 147, 275–278, 285–289, 291, 293–295, 299–307, 309–313, 315–319, 321–327, 334, 340, 343–349, 359–362, 379, 399, 401–403, 405, 413–416, 418–419, → recording, → Grammophon, → Schallplatte
Auger, Arleen 279

B

Bach, Carl Philipp Emanuel 376
Bach, Johann Sebastian 18, 27, 43, 47, 69, 216, 225, 367–368, 370–375, 378, 380–382, 390–391, 411, 415
Brandenburgisches Konzert Nr. 3 BWV 1048 373
Brandenburgisches Konzert Nr. 5 BWV 1050 373
Konzert für Cembalo d-Moll BWV 1052 367
Konzert für Violine E-Dur BWV 1042 367, 389
***Matthäus-Passion* BWV 244** 367–368, 372, 374, 380
Präludium und Fuge für Orgel Es-Dur BWV 552, für Orchester gesetzt von Arnold Schönberg 60
Suite für Orchester Nr. 2 h-Moll BWV 1067 367–368, 371, 373–375, 381–383, 386–388
Suite für Orchester Nr. 3 D-Dur BWV 1068 367, 371–372, 374, 375, 377, 379, 382, 384–385
„Fuga (Ricercata)" aus *Musikalisches Opfer* BWV 1079, für Orchester gesetzt von Anton Webern 60
„Wir setzen uns mit Tränen nieder" (Schlusschor aus der *Matthäus-Passion*) 367
Bach-Gesellschaft zu Leipzig 368, 377, 381–382
Bahr-Mildenburg, Anna 169–170, 358, 362–365
Baillot, Pierre 195
Méthode de Violon
(zusammen mit Pierre → Rode und Rodolphe → Kreutzer) 195
Bakhtin, Mikhail 200
Rabelais and His World 199
Bamberger Symphoniker 317, 327
Banse, Juliane 279
Bantock, Granville
5 Celtic Songs 447
Barenboim, Daniel 332
Barthes, Roland 16, 25, 196
Bassklarinette 341, 404, → Klarinette, → woodwinds
bassoon 161, 175, 185, 187, 194, 200, 236–237, 248–249, → Fagott, → contrabassoon, → woodwinds
Bassposaune → Posaune

Basstuba → Tuba/Bombardon
Baudelaire, Charles 418
Baudrillard, Jean 19, 28, 417
Bauer-Lechner, Natalie 15, 25, 34, 40, 57, 125, 157–158, 169–170, 173, 191–192, 194, 197, 200, 210, 337, 340–341, 364, 408
Bavarian Radio Symphony Orchestra → Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Bayerische Staatsbibliothek 50, 268, 270, 272
Bayerische Staatsoper 95
Bayreuth 18, 27, 47, 90, 92–93, 98, 358–365
Bayreuther Festspiele 18, 27, 91, 360, 363
Bayreuther Festspielhaus 361
BBC Philharmonic Orchestra 304, 403
BBC Symphony Orchestra 447
Beethoven, Ludwig van 17, 26, 43, 65, 219, 225–226, 228, 230, 236, 263, 265, 351–356, 367, 380, 390, 400, 449, 463
Die Geschöpfe des Prometheus 191, 453
Fidelio 355–356
Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 369–370
Missa Solemnis 455–456
Symphonie Nr. 6 „Pastorale" 369–370, 379, 452
Symphonie Nr. 9 192, 265, 352–354, 400
Bekker, Paul 47, 337
Bellini, Vincenzo 356, 359
I Capuleti e i Montecchi 356
Berg, Alban 185, 455, 458, 464, 469
***Lyrische Suite* für Streichquartett** 455
Berger, Karol 13–14, 23, 69, 213, 464
Berlin State Opera Orchestra (Orchester der Deutschen Oper Berlin) 457, 464
Berlin 86–87, 90–91, 93, 97–99, 215, 293–294, 296, 301, 404, 456
Berliner Philharmoniker (Berlin Philharmonic Orchestra) 93, 211–212, 304, 317, 403
Berliner, Emil 402
Berlioz, Hector 35, 106, 199, 201, 209, 367, 370
Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes 156
Grande Messe des Morts 35
„Le Chef d'orchestre – Théorie de son art" 352
Symphonie fantastique 197, 199, 369–370
Bern 96–97
Berndl, Othmar 83
Bernstein, Lawrence F. 77
Bernstein, Leonard 17, 26–27, 277–280, 300–301, 304–305, 307–309, 313, 319, 321–322, 324–326, 328, 347–348, 413
Bertini, Gary 304–305
Bertram, L. 97
Bertram, Theodor 18, 27, 360–362
Bethge, Hans 421–422, 424–425, 428–429, 432
Die chinesische Flöte. Nachdichtungen chinesischer Lyrik 421, 424
Bevan, Clifford 88
Bibliothèque La Grange-Fleuret (Paris) 363
Bienenfeld, Elsa 268
Birrenkoven, Willi 363
Bizet, Georges
Carmen 157
Blaukopf, Herta 20, 29
Blaukopf, Kurt 47, 67, 285, 399–401, 405, 419
Gustav Mahler oder: Der Zeitgenosse der Zukunft 399, 413
Blechbläser/Blechblasinstrumente 14, 34, 53, 68, 81–82, 86–87, 89–90, 106–107, 129, 134, 145, 298, → brass
Blegen, Judith 279
Bloch, Ernst
Geist der Utopie 396
Boccaccio, Giovanni 200
Boeckh, August 215–216
Bombardon → Tuba/Bombardon
Boston Symphony Orchestra 369, 372–373
Boston 367, 370–371, 373, 381, 389
Boulez, Pierre 349
Boult, Adrian 17, 26, 277–278, 280, 455, 464
Brahms, Johannes 18, 28, 43–4499, 225, 341, 379, 389, 401
Klavierkonzert Nr. 2 455
Klavierquartette (g-Moll op. 25, A-Dur op. 26, c-Moll op. 60) 43
Sextett für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelli op. 18 43
Symphonie Nr. 1 **i** 379 **iii** 379
Symphonie Nr. 2 98 **i** 379 **iii** 379 **iv** 99
Symphonie Nr. 3 **iii** 379

brass 24, 77, 160, 163, 165–166, 176, 179, 186, 192, → Blechbläser/Blechblasinstrumente
Bratsche → Viola/Bratsche
Breckbill, David 359–360, 362
Brentano, Clemens
Des Knaben Wunderhorn (zusammen mit Achim von → Arnim) 68, 177
Brinkmann, Reinhold 45, 216
British Library 423
Britten, Barbara 446–447, 455
Britten, Benjamin 19, 29, **445–469**
Our Hunting Fathers 20, 29, 462–463, 465–467
Peter Grimes 20, 29, 445, 467–468
Simple Symphony 462–463
Britten, Beth 446, 457
Britten-Pears archive 445, 450–452, 457, 459–461
Brod, Max 77
Brookly Academy of Music 370
Bruckner, Anton 15, 24, 43, 94, 104, 112, 295, 342, 389
Symphonie Nr. 4 **i** 114–115
Symphonie Nr. 6 **i** 65–66
Symphonie Nr. 7 **ii** 67
Symphonie Nr. 8 92, 107 **iii** 67
Symphonie Nr. 9 107 **i** 103, 106
Buber, Martin 434
Budapest 92, 109–110, 197, 347, 358
Buffalo, NY 367, 370, 378
Bülow, Hans von 88, 368, 372, 382–383
Busoni, Ferruccio 204, 217, 367, 382–383

C

Cage, John 415
Calderón de la Barca, Pedro
La vida es sueño 193
Callot, Jacques 197, 199
Balli di Sfessania 198, 200
Campbell, D. Murray 81
Caraci Vela, Maria 232
Carnegie Hall 367, 370–372, 389
Caskel, Julian 17, 20, 27, 29
Celesta 14, 23, 34–38, 41, 53, 55, 67, 69, 209, 423, → Glockenspiel
Celestini, Federico 16, 20, 25, 29, 210, 212
Cembalo 18, → harpsichord
Cervantes, Miguel de 200
Červený, Václav František 88–90, 95–97
Chailly, Riccardo 278–279, 317–318
Charpentier, Gustave
Louise 36, 53
Chicago Symphony Orchestra 74
Chicago 74
Chion, Michel 162, 399
Chor des Bayerischen Rundfunks 279
chorische Hörner 15, 103–107, 109–112, 114–115, 117–119, → Horn/horn
City of Birmingham Symphony Orchestra 278, 307, 317
Clapp, Philip Greeley 381
clarinet 162, 164–165, 182, 185–187, 207–208, 211, 236–237, 249, 258, 376, 467 → Klarinette, → E♭ clarinet, → woodwinds
Clark, Nicholas 445
Cleveland, OH 370
Coleman, Charles 457
compositional process/creative process 157–158, 206, 213, 219–220, 222–223, 225–230, 231, 235, 462 → Kompositionsprozess/Schaffensprozess
Concertgebouw Orchestra 95, 211, 279, 304, 307, 317–318, 347, 454
Concertgebouw-Archiv (Archief Concertgebouworkest) 313
Concerto Köln 100
Cone, Edward T. 155, 162
contrabassoon 211, → Kontrafagott, → bassoon, → woodwinds
Convention Hall 370
Cook, Nicholas 205–206, 286–287
corporeality 200, 212, → Körperlichkeit
corpus/corpus research 22–23, 26–27, → Korpus/Korpusforschung
counterpoint 160, 235–237, 248–249, 264, 359, 375, → Kontrapunkt
creative process → compositional process/ creative process

D

Dahlhaus, Carl 18, 28, 395–397, 408
Damrosch, Frank 371–372, 374
Damrosch, Walter 371, 374, 379, 391

Danuser, Hermann 225–226, 285, 395
Davies, Peter Maxwell 416
Debussy, Claude
Monsieur Croche, antidilletante 461
Decsey, Ernst 374
Deleuze, Gilles 218, 423
Demuth, Leopold 18, 27, 361–362
Den Haag 58, 294, 296
DeNora, Tia 410
Music in Everyday Life 410
Deutsche Oper Berlin 95, → Königliche Oper in Berlin
digital editions 219
Disney, Walt
Fantasia 419
Disposition (Instrumentation) 15, 24, 122–123, 139, 143, → Ambitus, → Register
Dolan, Emily I. 14, 16, 24–25, 175
Dolmetsch, Arnold 373–374, 378, 389
Dolmetsch, Elodie 373
Donatelli, Philip 94–95
Döpfner, Mathias 395
Dörffel, Alfred 377, 382
Dortmunder Philharmoniker 278
double bass 195, 236, 249, 373, 376, 380, → Kontrabass, → strings
Downes, Stephen C. 445
Dresden 86, 351, 354–356
Duggan, Tony 432–433
durchbrochene Arbeit 60, 65, 127, 132, 134, 143–145, 264
durchbrochene Instrumentation/ durchbrochener Orchestersatz 295, 299
Dvořák, Antonín 104, 389
Symphonie Nr. 9 „Aus der Neuen Welt" op. 95 104
Dyck, Ernest van 358, 360
dynamics 27–28, 156–157, 165, 210, 233, 236–237, 249, 274, 381–383, 464, → Dynamik
Dynamik 17–18, 103, 117, 123, 129, 143, 270, 274–275, 331–334, 337–343, 347–349, 355, 396, 402, 404, 415, → dynamics
Dyson, Frances 403–404, 406

E

Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments 89
E♭ clarinet 199, 207–208, → Es-Klarinette, → woodwinds
Eggebrecht, Hans Heinrich 213, 337
Elferen, Isabella van 74, 79, 409–411
Elgar, Edward 274, 448
***The Wand of Youth*, Suite No. 1, op. 1a** 447
Englischhorn 69, 298, 313, → Oboe, → Holzbläser
Erpf, Hermann 95
Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik 75
Es-Klarinette 208, 334, → E♭ clarinet, → Klarinette, → Holzbläser
Essen 46, 53, 55, 343
Essener Philharmoniker 44
exoticism/orientalism 422, 433–436, → reception

F

Fagott 61, 69, 84, 143, 145, 195, 210, 338, 343–349, → Kontrafagott, → Holzbläser
Feder, Stuart 170
Fellinger, Richard 401
Feltz, Gabriel 278, 280, 304–305, 307
Ficarella, Anna 16, 26, 124, 205
Fiedler, Max 373–374, 378
Fifield, Christopher 353
Fifth Bach Festival (Montclair, New Jersey) 374
Fin de siècle 11, 21, 77–78, 225, 263, 434
Fink, Robert 74
Fischer, Jens Malte 286, 337, 360
Fischer-Dieskau, Dietrich 196
Flöte 61, 64, 69, 129, 195, 210, 295, 298, 334, 343, → flute, → Piccoloflöte/piccolo flute, → Holzbläser
flute 79, 182, 185–186, 194, 200, 210, 236–237, 248, 258, 373, 375–376, 378, 383, 388, → Flöte, → Piccoloflöte/ piccolo flute, → woodwinds
Form/form 12, 15, 17–18, 22–24, 27–28, 38, 53, 57, 59–60, 65–66, 73, 76, 79, 121–122, 124, 134–137, 139, 145, 147, 149–152, 159, 161, 175, 188, 194, 206–207, 212, 218, 220, 222, 225–226, 264, 287–290, 299–300, 312, 317–318, 321–322, 326, 328, 374, 377, 409, 417, 426, → Formanalyse, → performative Form,

→ performative form, → rotational form, → sonata form, → Sonatenform
Formanalyse 13, 64, 134, 341, → Form/form
Forst, Grete 361–362
Forstik, Johann 232, 234
Fülöp, Péter 286
Füssl, Karl Heinz 274

G

Gaspari, Philipp 285
Gautier, Judith (pseud. Judith Walter) 421–422
Le Livre de Jade 421
Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg) 89
Gesamtklang 16, 53, 61, 122, 124, 129, 227, 342, → overall sound, → Mischklang, → Spaltklang
Gesellschaft der Musikfreunde 50–51, 93
Gielen, Michael 17, 27, 289, 313, 321–322, 325–326, 328, 349
Glockenspiel 14, 23, 33–37, 55, 57, 69, 134, 177, 462, 464, → Celesta, → Schlagzeug
Godøy, Rolf Inge 150
Goethe, Johann Wolfgang von 41, 185
Faust II 17, 26, 266
Goodman, Nelson 153, 162
Gould, Glenn 286
Grammophon 19, 360–361, 402, → gramophone, → Aufnahme, → Mediatisierung
gramophone 29, 446, 448–449, 456–459, 461–462, 464, → Grammophon, → recording, → mediatization
Grand Rapids, MI 96
Grésillon, Almuth 218–219, 226
Grey, Thomas 353
Grimm, Julius Otto 382
Guck, Marion 152
Gutmann, Emil 266–267
Gutmann, Hanns 207

H

Hague Residentie Orchestra 309, 312, 325–326
Haitink, Bernard 279, 307, 313, 318, 323, 347, 395
Hamao, Fusako 421
Hamburg 92, 103, 109–110, 197, 199, 348, 362–364, 368, 400, 404
Händel, Georg Friedrich 389
***Chandos Anthem* No. 1 "In the Lord put I my trust", HWV 247** 447
Saul 36
Hansen, Mathias 398
Harfe 34, 37–38, 53, 61, 69, 143, 145, 334, → harp
harp 77, 175–176, 179, 183–184, 186–188, 207, 423, 462, 464, → Harfe
harpsichord 27, 79, 367–368, 372–380, → Cembalo
Hartford, CT 370
Hatten, Robert 155
Haustein, Clemens 395, 409
Haydn, Joseph 14, 23–24, 65, 69, 73–75375, 389–390
Arie „Nun beut die Flur das frische Grün" aus *Die Schöpfung* 447
Die Jahreszeiten 104
Symphonie D-Dur Hob. I:73 104
Symphonie D-Dur Hob. I:104 389
Heckel, Wilhelm 91
Hefling, Stephen E. 169, 180, 226
Heilmann, Hans 421
Hein, Hartmut 286
Helmholtz, Hermann von 97
Helsinki 149
Henze, Hans Werner 397
Hesselager, Jens 154, 163
Hill, Edward Burlingame 378
Hirschfeld, Robert 76
history of interpretation 211–212, → Interpretationsgeschichte, → performance history
Hoffmann, E.T.A.
Fantasiestücke in Callot's Manier 197, 199
Hoffmann, Heinrich
Struwwelpeter 422
Hofmannsthal, Hugo von 434
Holland Festival 461
Holzbläser 53, 67, 109, 117–119, 127, 134, 145, 295, 298, 323, 334, 343, 346, → woodwinds
Hong Kong 19, 29, 422–426, 430
Hong Kong Philharmonic Orchestra 424
Hong Kong-Vienna Music Festival 423
Hopkins, Robert G. 225

Hören/Hörer:in 11–15, 18–19, 36, 44, 47–48, 55, 66, 70, 103, 286, 312, 343, 345–347, 352, 354, 365, **395–412**, 416–417, → listening/listener
Horenstein, Jascha 277–278, 307–309, 313, 322–324, 328, 457, 464
Horn/horn 15, 24, 34, 53, 55, 57, 61, 67, 68–69, 73, 81, 90, 97, **103–119**, 129, 143, 145, 164, 176, 179, 182, 185, 210, 235–237, 248–249, 295, 298, 334, 343, 404, → Alphorn, → Blechbläser/Blechblasinstrumente, → chorische Hörner, → Posthorn/post horn, → Tenorhorn
Humperdinck, Engelbert
Die Königskinder 447
Hurwitz, David 432–433

I

Iglau (Jihlava) 408
Instrumentation/instrumentation 13–16, 22–25, 28, 44–45, 48–50, 53, 55–57, 59–61, 65, 67–69, 75, 77, 88, 104–105, 110, 112, 118–119, 121–123, 125–137, 139–140, 142–143, 145–147, 150, 156–158, 165, 175–176, 185–186, 192, 199–201, 206–209, 211–213, 227–228, 230, 235, 262, 264, 295, 333, 338, 348, 373, → Orchestration/orchestration, → Orchestrierung
intermediality 154, 160, 166, 197, 199
Internationale Gustav Mahler Gesellschaft (International Gustav Mahler Society) 20, 29, 46, 52, 62–63, 234
Interpretation/interpretation 11–12, 21–23, 26–27, 57, 67, 110, 149–150, 164, 172, 185, 196, 205, 209, 211–213, 221, 267, 274, 286–288, 293, 300, 312, 322, 324, 333, 351–352, 354, 357, 365, 374, 378, 390, 421, 424, 453
Interpretationsforschung 11–12, 17, 287, 295, → performance research
Interpretationsgeschichte 12–13, 17, 275, 280, 285–286, 328–329, → performance history, → Aufführung/Performance
Israel Philharmonic Orchestra 303, 305, 309, 317, 322, 324
Italienische Operngesellschaft Dresden 356

J

Jacobs, Arnold 95
Jadassohn, Salomon 104, 112
Jahn, Otto 216
Jahn, Wilhelm 91
Jansons, Mariss 17, 27, 278, 304, 307, 313, 317, 323, 328
Janz, Tobias 14, 23, 121, 175, 213, 225, 397–398
Järvi, Neeme 17, 26, 278, 309–310, 312, 325–326
Johnson, Julian
Mahler's Voices 75
Johnson, Stephen 94
Jones, Gwyneth 279
Joppig, Gunther 115
Jost, Peter 227–228, 262
Jurowski, Dmitri 305, 307

K

Kadenz 67, 124, 291, 294–295, 298, → Form/form
Kafka, Franz 434
Kalbeck, Max 76
Katharopoulos, Dimitrios 158, 228, 285
Keller, Hans 445
Kittel, Hermine 361–362
Kittler, Friedrich
Grammophon, Film, Typewriter 414
Klang 11–19, 24, 34–38, 41, **43–71**, 75, 81–82, 91, 96–99, 103, 107, 109–111, 117–119, **121–147**, 150–151, 191, 199, 208, 212, 220, 225–228, 267–268, 270, 275, 280, 285–286, 291, 295, 298–299, 328–329, 331–332, 334, 337–339, 342–343, 346–347, 349, 351, 355, **395–411**, **413–419**, 424, 462, → sound, → Klangfarbe, → Klangdramaturgie
Klangbreite 122
Klangdichte 122, 228
Klangdramaturgie 13, 15, 33–34, 121, 124, 134, 137, 139, 147, 322, 332–333, 346, 408, → sound dramaturgy, → Form/form
Klangfarbe 13–16, 18, 37–39, 44–45, 47, 57, 59–60, 64, 67–68, 77, 81, 97–98, 104, 117, 124–127, 145, 150, 295, 333, 339, 402, 404–406, → Timbre/timbre
Klangfarbenmelodie 47, 67
Klangrede 18, 28
Klangtypus/Klangtypen 65, 124, 126–127, 129, 134, 145

Klarinette 55, 57, 61, 69, 81, 104, 107, 110, 125, 143, 145, 298, 333, 343, 404–405, → clarinet, → Bassklarinette, → Es-Klarinette, → Holzbläser
Klemperer, Otto 17, 27, 211, 286, 288–289, 291, 298, 310, 313, 319, 321–323, 328
Kley, Augustus 99
Klingendes Museum Bern 96
Klorman, Edward 155, 162
Knote, Heinrich 365
Köln (Cologne) 43, 97, 233
Kompositionsprozess/Schaffensprozess 12–13, 121, 145, 221, 272, 280, 357, → compositional process/creative process, → Skizzen/Entwürfe, → Philologie
Königliche Oper in Berlin 93, → Deutsche Oper
Königlich-sächsische musikalische Kapelle (Dresden) 86
Kontrabass 129, 145, 298, 338, → double bass, → Streicher
Kontrabasstuba → Tuba/Bombardon
Kontrafagott 68, 92, 211, → contrabassoon, → Fagott, → Holzbläser
Kontrapunkt 17, 53, 57, 60, 114, 221, 291, 332–334, → counterpoint
Kopenhagen 97, 99
Körperlichkeit 13, 212, 403, 407, → corporeality
Korpus/Korpusforschung 12, 17, 60, 276, 285–289, 293, 299, 301, 305, 310, 319, 322, 324, 329, 343, → corpus/corpus studies
Kramer, Lawrence 170, 173, 176, 179, 185
Kraus, Ernst 360
Kraus, Felix 360
Kraus, Karl 434
Kreutzer, Rodolphe
Méthode de Violon (zusammen mit Pierre → Baillot und Pierre → Rode) 195
Krones, Hartmut 368, 381
Kubelík, Rafael 275, 277–278, 304, 306, 310, 312, 413
Kubik, Reinhold 94, 220–222, 232, 295, 340, 377
Kühnel, Günther 89

L

La Grange, Henry-Louis de 34, 171
Lachenmann, Helmut 123–124, 126, 195, 197, 227–228, 262
Lachmann, Karl 215–217, 222
Lannoy, Eduard von 85
Latour, Bruno 398
Latour, Melinda 74
Lee, Gavin S.K. 171–172
Lee, Joanna C. 430
Lee, Sherry 401
Leech-Wilkinson, Daniel 329
Leipzig 53, 83, 92, 352, 356, 382, 402
Li Bai 425, 429, 437–440
Li, Edwin K.C. 19, 28–29
Liang, Ning 423, 426–431, 433
Ligeti, György 405
Lipps, Theodor 406
listening/listener 21–25, 28–29, 73–74, 77–78, 121, 149–152, 154–156, 160–161, 163–166, 171, 188, 196, 212–213, 286–287, 403–404, 411, 424, 430, 432–433, 436, 453, 455–457, 459, 461–464, → Hören/Hörer:in
Liszt, Franz 389
Die Ideale 44
Les Préludes 379
Litvian Radio Chorus 279
London Symphony Orchestra 277, 413
London 73, 90, 360, 389, 423, 446–447, 449, 452–453, 455–457, 459, 461, 464
Long, Kathleen 447
Lotzow, Alexander 265
Lowestoft 446–447, 453, 455, 457, 459
Lucerne Festival Orchestra 279

M

Ma, Yo-Yo 426
Maas, Paul 217
Maazel, Lorin 277–278, 289, 301, 304
Mack, Dietrich 363
Maderna, Bruno 289, 304–305, 309–310, 319, 321, 323, 326–328
Maehder, Jürgen 68, 77–78, 179, 201, 225
Mahler Chamber Orchestra 18, 28, 404

Mahler, Alma 43, 49, 53, 57, 169, 171, 179, 313, 337
Mahler, Anna Justine 43
Mahler, Gustav
Bach-Suite (Suite aus den Orchesterwerken von Johann Sebastian Bach mit ausgeführtem Continuo GMW B64) 18, 27, **367–391**
***Das Lied von der Erde* GMW 49-O** 15–16, 19, 25, 28–29, 40–41, 77, 117–118, 170, 287, **421–442**, 449, 459–463, 469
i 118, 430, 432, 437–438
ii 180, 421, 438
iii 15, 25, 172–180, 182, 183, 185–188
iv 414, 435, 438
v 118, 427, 440
vi 38, 41, 118, 180–188, 427, 429–430, 432, 441–442
***Kindertotenlieder* GMW 45-O** 14, 19, 23, 29, 40–41, 43–44, 49, 53, 60, 68–69, 71, 389, 449, 457–458, 461–462, 464, 467–469
i 33–34, 380, 464
ii 61–64, 464
iv 41, 43, 61
v 33–34, 37, 53, 464, 467–468
***Lieder eines fahrenden Gesellen* GMW 10-O** 40, 449
ii 13, 23
iii 35
„Revelge" GMW 36-O 60
Sieben Lieder aus letzter Zeit (Edition der fünf Rückert-Lieder zusammen mit den Wunderhorn-Liedern „Revelge" und „Der Tambourg'sell", C. F. Kahnt, 1905) 449
Symphonie Nr. 1 GMW 11 15–16, 24–25, 39–40, 45, 77, 92, 98, 107, 110, 191, 286, 333, 462
i 123, 191–192, 194, 404, 408
ii 18, 27, 191–192, 340–349
iii 35, 191–192, 195, 197, 199–200, 211, 333–336
iv 99, 109, 191–192
Symphonie Nr. 2 GMW 30 40, 92–93, 98, 107, 267, 413–414, 419, 445, 462
i 15, 24, 35, 123, 129–130, 137–140, 211–212
iv („Urlicht") 34, 176–179
v 99, 111
Symphonie Nr. 3 GMW 31 40, 45, 93, 107, 159, 462
i 35, 103–106, 123, 332
iii 210
v 13, 23, 37
vi 107, 132, 411
Symphonie Nr. 4 GMW 37 19, 29, 40, 47, 107, 119, 149, 154, 160, 166, 220, 227–228, 230, 449, 452–454, 461, 469
i 107–108, 127, 160–163
ii 77, 124–125, 164–165
iii 211, 380
iv 40, 333, 402
Symphonie Nr. 5 GMW 44 15, 24, 39, 43, 61, 68, 93–94, 107, 114, 149, 154, 159–160, 166, 205, 220–223, 449–451, 454, 459, 461
i 16–17, 26, 35, 39, 165, **225–264**, 402
ii 76–77, 125–126, 165
iii 67, 114–117, 338, 340–341, 343
iv („Adagietto") 380, 414
v 114, 380
Symphonie Nr. 6 GMW 46 14, 23–24, 39, 43–45, 47, 49, 64–65, 69–71, 73–74, 98, 107, 119, 134, 462
i 36, 46, **49–60**, 66–68, 114, 123, 129, 132, 139, 141–143, 408
ii 68, 288, 332
iii 68
iv 68, 99, 114, 77, 132, 195, 333
Symphonie Nr. 7 GMW 47 39, 68, 107, 117, 206–207, 461–462
i 15, 17, 24, 26–27, 39, 118, 124, 128–129, 132, 134–135, 137, 139, **285–329**
ii 43, 118
iv 43
v 118, 291, 328
Symphonie Nr. 8 GMW 48 15, 24, 40–41, 47, 107, 112–114, 119, 177, 200, 265–268, 286, 445, 449, 459, 461–462
i 39, 380–381, 391
ii 17, 26, 37, **268–280**
Symphonie Nr. 9 GMW 50 40, 107, 117–118, 228, 390, 403, 449, 451, 460–461
i 15, 24, 35, 39, 123–124, 132–134, 136–137, 143–146, 227, 287, 289–290

iii 59, 381
iv 41, 43
Symphonie Nr. 10 GMW F58 39, 287, 313
i 124, 129, 132
ii 288
Symphonische Dichtung in zwei Abteilungen GMW 11,1 [Erstfassung der Ersten Symphonie] 92, 109–110
***Titan. Eine Tondichtung in Symphonieform* GMW 11,2** [frühe Fassung der Ersten Symphonie] 92, 109–110, 199, 343, 348, 404
***Todtenfeier*. Symphonischer Satz GMW 30,1** 35
***Wunderhorn*-Lieder** 45, 68, 160, 177, 179, 449 (→ Arnim, Achim von, → Brentano, Clemens)
Mahler, Justine (Justine Rosé) 169–170
Maiernigg 43, 49, 368
Mailand 97
Mandoline 37–38
Marx, Karl 193
Das Kapital 193
material theory of form 161, 212
Materialität 11–12, 48, 57, 66, → materiality, → Medialität, → Performativität
materiality 21–22, 195–197, 200–201, 212–213, 218–219, → Materialität, → mediality, → performativity
Matthews, Colin 226
McClary, Susan 171
Medialität 12, 19, 212–213, 285–286, 295, → mediality, → Materialität
mediality 22, 212–213, 263, → Medialität, → intermediality, → materiality
Mediatisierung 11, 13, 18–19, → mediatization, → Aufnahme, → Streaming/streaming
mediatization 21, 23, 25, 28, 205, 421, 423, 436, 448, → Mediatisierung, → recording, → Streaming/streaming
Mehta, Zubin 303–304, 307–309, 313, 317, 322–324
Meininger Hofkapelle 110
Melton, William 90
Mendelssohn Bartholdy, Felix 265, 368, 389
Symphonie Nr. 2 „Lobgesang" op. 52 265
Symphonie Nr. 3 a-Moll op. 56 112
Meng, Haoran 426, 441
Mengelberg, Willem 17, 26, 55, 58, 206, 222, 233, 237, 248–249, 293–296, 300–301, 310, 313, 319, 340, 452, 457
Mengelberg-Archiv 296
Merbeth, Ricarda 279
Metropolitan Opera 365, 372
Meyerbeer, Giacomo
Robert der Teufel 85
Micznik, Vera 68, 152
Milan RAI Symphony Orchestra 319
Militärmusik 14–15, 85–86, 94, 96, 98–99, 105, 408–410, 417, → military music
military music 24, 199, 207, 213, → Militärmusik
Minneapolis Symphony Orchestra 346
Minnesota Orchestra 301, 303, 309
Mischklang 45, 68, 228, → Gesamtklang, → Spaltklang
Mitchell, Donald 34, 226, 235–236, 272, 445
Mitropoulos, Dimitri 17, 26, 277–278, 280, 346–348
Mix, Jennie Irene 376
Mok, Warren 423, 427–431
Morgan Library and Museum, The (New York) 49, 116
Moritz, Carl Wilhelm (d. Ä.) 87, 97
Moritz, Carl Wilhelm (d. J.) 88
Moritz, Johann Gottfried 86–87, 89–91, 97
Moscow Philharmonic Orchestra 347
Moser, Edda 279
Motavasseli, Majid 285
Mozart, Leopold
Gründliche Violinschule 377
Mozart, Wolfgang Amadeus 47, 73, 124, 143, 162, 225, 367–368, 389, 401, 432, 447, 449, 453, 457, 463
Die Zauberflöte 36
Don Giovanni 372
Klavierkonzert B-Dur KV 456 447
Streichquartett d-Moll KV 421 67, 420
Symphonie Es-Dur [KV 543] 449
Symphonie g-Moll [KV 550] 453, 457
Muck, Karl 372, 374
Müller, Friedrich 93
Mulvey, Laura 176
München 46, 53, 88–90, 117, 197, 230, 381, 391
Myers, Arnold 81, 97

N

Nagano, Kent 100
Nagaoka, Tetsuo 414–415
NBC Symphony Orchestra 346
Nederlands Muziek Instituut 58
Neues Stadttheater (Leipzig) 92
Neumann, Robert
Mit fremden Federn 422
Neumann, Václav 317–318
New Haven, CT 370–371
New Philharmonia Orchestra 286, 288, 309, 313, 321–322, 324
New York Philharmonic 94–95, 275, 277, 301, 304, 307, 321, 324, 326, 347, 367–372, 379, 382, 384, 387–389
New York Symphony Orchestra 369, 371, 373, 379
New York 18, 27, 45, 97, 116, 221, 232, 234–235, 249, 263, 348, 360, 367–374, 379, 382, 389, 402
Ng Yat-chiu, Daniel Ng 19, 28–29, 421–437
Niranjana, Tejaswini 423
Noseda, Gianandrea 304
Nott, Jonathan 17, 27, 278, 313, 317–318, 326–328
Nürnberg 89

O

Oboe/oboe 55, 57, 61, 69, 79, 104, 107, 129, 162, 165, 176, 182, 185–186, 208, 236–237, 248–249, 295, 298, 333–334, 375, 380, 467, → Englischhorn, → Holzbläser, → woodwinds
Ohlsson, Lars (Ahlberg & Ohlsson) 97 (→ Ahlberg)
Opéra Garnier (Paris) 401
Orchestration/orchestration 13–15, 22, 24–25, 48, 55, 60, 67, 73, 75–80, 149, 156–158, 160, 162–164, 166, 169, 171–173, 175–177, 179–188, 192, 196, 206, 209–211, 225–228, 230–232, 235–236, 263, 375, 453, 462, → Orchestrierung, → Instrumentation/instrumentation
Orchestre du Conservatoire 352
Orchestre Philharmonique de Radio France 95
Orchestrierung 35, 57, 67, 93, 136, 332, 344, → Instrumentation/instrumentation, → Orchestration/orchestration
Ormandy, Eugene 461
Osaka Philharmonic Orchestra 310, 312
Österreichische Nationalbibliothek 46, 52, 54, 56, 62–64
overall sound 25, 227, → Gesamtklang

P

Painter, Karen 76–78
Paniagua, Gregorio 415
Panzéra, Charles 196
Paris 36, 86, 88–89, 193, 199, 218–219, 351–352, 363, 367, 378, 401, 456
Pariser Oper (Opéra national de Paris) 87
Parks, Raymond 89
Parsons Theater 370
Pauke 34, 53, 55, 69, 78, 125, 332, 334, 338, 342, 348, → timpani, → Schlagzeug
Paul, Jean
Titan 197
Paulus, Ernst Leberecht 90–91, 97–98
Pavlović, Milijana 20, 29
Peraino, Judith 171–172
percussion 78, 185, 201, 208, 462, → Schlagzeug
performance history 23, 390, → Interpretationsgeschichte, → history of interpretation
performance practice 23–24, 26–27, 210, 221, 223, 263, 352, 377, → Aufführungspraxis, → performance history
performance research 21, 26–27, → Interpretationsforschung
performance 21–22, 24, 26–27, 73–74, 79, 157, 164–165, 185–186, 196–197, 199, 205–206, 210–213, 221–223, 225, 230–233, 237, 248, 263, 362, 367–374, 376–379, 381–384, 387, 390, 430–431, 448, 452, 454–457, 459, 461–462, 469, → Aufführung/Performance, → performance practice, → performance research
performative Form 17, 312, 328, → performative form
performative form 27, → performative Form
performative turn 16, 26
Performativität 16, 18, 22, 48, 60, 99, 333–334, 342, → performativity, → Körperlichkeit, → Medialität
performativity 23, 25–27, 156, 205–206, 211, 213, 228, 263, 391, → Performativität, → corporeality, → mediality
Péteri, Lóránt 18, 27–28
Petrač, Ivana 285

Philadelphia 91, 94
Philharmonia APA 423
Philharmonia Chorus 279
Philharmonia Orchestra 304, 307
Philharmonie Luxembourg 74
Philologie 16–18, 49, 64, 268, 313, 339, 347, → philology, → Primär-/Sekundärnotation
philology 25–28, 205, 209, 211, 213–220, 222–223, 225–229, 231–232, 235, 263, 381, → Philologie, → primary/secondary notation/text
Piccoloflöte/piccolo flute 57, 68–69, 176–177, 298, 464, → Flöte, → flute, → Holzbläser, → woodwinds
Pickett, David 104, 274
Pittsburgh, PA 370, 376
Posaune 49, 53, 55, 81, 107, 109–110, 117, 255, 298–299, 317, 332, 343, → trombone, → Blechbläser/Blechblasinstrumente
Posthorn/post horn 207, 210, 213, 408, 417, → Horn, → Blechbläser/Blechblasinstrumente
Preuss, Arthur 361–362
primary/secondary notation/text 26, 227–228, 263, → philology
Pringsheim, Klaus 44
Proust, Marcel
À la recherche du temps perdu 13, 23

Q

Qian, Qi 422, 438

R

Rabelais, François 199–200
Radio-Symphonie-Orchester Berlin 304
range 24, 175, 194, 210, 361, 377, → Ambitus
Rattle, Simon 17, 27, 211–212, 277–278, 304–305, 307, 313, 317, 322–324, 328, 349
Ratz, Erwin 220–222, 234, 293–294, 340
reception 21–22, 24, 28–29, 73, 76–79, 151–152, 156, 169–171, 195, 197, 201, 205–208, 368, 374, 376, 380–381, 390–391, 421–423, 432, 445, 456, 461–462, → Rezeption, → listening/listener
record 21, 28, 232, 446, 449, 456–462, → Schallplatte, → recording
recording 21–22, 26–27, 29, 211, 376, 401, 404, 424–425, 430, 432, 448, 456–462, 464, → Aufnahme, → gramophone, → mediatization
Reenan, Sam 15–26, 25,
Register/register 67, 69, 114, 119, 123, 143, 156, 162, 165, 173, 176, 179, 183–185, 191, 195, 200, 228, 236–237, 249, 298, 334, 338–339, → Ambitus, → Disposition (Instrumentation), → range
Rehding, Alexander 422
Reilly, Edward R. 229
Rendsburg 97
retouching 206, 220, 227, → Retusche, → Instrumentation/instrumentation
Retusche 14, 59, 157, 207, 220, 348, 354, → retouching, → Instrumentation/instrumentation
Revers, Peter 17, 26,
Revision/revision 14, 16–17, 23, 26, 43–44, 46, 53, 55, 57, 59–60, 67, 92, 115, 121, 129, 145, 157, 205–206, 210–211, 213, 220–223, **225–237**, 248–249, 262–263, 265, 270, 272, 274, 280, 340, 348, 374, 377, → retouching, → Retusche, → Philologie, → philology
Rezeption 11–12, 14, 18, 20, 45, 70, 99, 265, 285, 331, 337, 348–349, 395, 397–398, 413–414, → reception, → Hören/Hörer:in
rhythm/meter 157, 236, 249, 353, 378, 424–425, 452, 467, → Rhythmus/Metrum
Rhythmus/Metrum 57, 117, 136, 139, 288, 291, 293, 295, 299, 317–319, 328, 331–332, 334, 355, 365, → rhythm/meter
Ridder, Daniel 91
Riedl, Joseph Felix 83–84
Riedl, Wenzel 82–84
Riehn, Rainer 16, 25, 185–188, 423
Ritschl, Friedrich 217
Robertson, Étienne-Gaspard Robertson
Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques 193
Rochester, NY 370
Rode, Pierre 195
Méthode de Violon
(zusammen mit Pierre → Baillot und Rodolphe → Kreutzer) 195

Rom 234, 368
Roman, Zoltan 389
Roos, Fredrica 15, 19, 25, 28, 77
Rosbaud, Hans 288, 304
Rosé, Alfred 125
Rossini, Gioachino
Otello 356
Il barbiere di Siviglia 368
rotational form 289–291, → sonata form
Rousseau, Jean-Jacques 79, 195
Roy, C. Eugène 82–83
Royal Concertgebouw Orchestra → Concertgebouw Orchestra
Royal Philharmonic Orchestra 347
Rubinstein, Anton
Der Dämon 400
Rush, Fred 433
Russell, Ken
Mahler 414

S

Safonov, Vassily 372
Samuels, Robert 19–20, 29
Sax, Adolph 88–90, 95
Scenkonstmuseet (Stockholm) 87
Schaefers, Anton 60, 75
Schaeffer, Pierre 399
Schäfer, Benjamin 74
Schafer, Murray 400
Schaffensprozess → Kompositionsprozess/Schaffensprozess
Schafhäutl, Karl Emil von 84, 91
Schallplatte 11, 19, 47, 402, 413–419, → record, → Aufnahme
Scherchen, Hermann 17, 26–27, 277, 286, 288–289, 291, 300–304, 306–309, 313, 317, 319, 321–322, 324, 326, 328, 347–348, 352, 455–456, 461
Schiller, Friedrich 397
Schlagzeug 129, 134, 208, → percussion
Schleswig-Holstein Musik Festival 426
Schmidt, Peter Emanuel 99
Schmitz, Eugen 266
Schönberg (Schoenberg), Arnold 14, 16, 23, 25, 43, 45, 47, 57, 59–60, 117, 158, 185–188, 206–208, 221, 227, 396, 423, 455, 462–464
Gurre-Lieder 45
Präludium und Fuge für Orgel Es-Dur BWV 552 (Bach) → Bach, Johann Sebastian
Suite for Strings *(Suite in the Old Style)* 462–463
Schopenhauer, Arthur
Die Welt als Wille und Vorstellung 193
Schröder-Devrient, Wilhelmine 355–357, 359, 365
Schubert, Franz 15, 24, 159, 171–172, 339, 389
Deutsche Tänze op. posth. D 820 für Orchester gesetzt von Anton Webern 453
Symphonie C-Dur D 944 103–104
Schumann, Elizabeth 452
Schumann, Robert 17, 26, 225, 228, 263, 367, 389
Manfred 191
Schwind, Moritz von
Wie die Thiere den Jäger begraben **[Des Jägers Leichenbegängnis]** 197–198
Seiffert, Max 382
Selboe, J.C. 97
Sewell, Laurence 456
Shakespeare, William 200
King Lear 461
Sheinbaum, John J. 14, 24, 67, 75–77, 150
Shimizu, Minoru 19, 28
Shui, Lan 423, 427–429, 431
Sibelius, Jean 15, 25, 149
Simmel, Georg 70
Singapore Symphony Orchestra 423, 427–429, 431
Sinopoli, Giuseppe 278, 280, 304–305
sketches/drafts 180, 206, 219, 226, 229–230, 236, 264, 375, 389, 435, → Skizzen/Entwürfe
Skizzen/Entwürfe 35, 38, 49–50, 53, 59, 88, 115, 226, 230, 268, 295, → sketches/drafts
Slezak, Leo 361–362
Small, Christopher 407
Smith, Ken 424, 426
Smith, T. Arthur 379
Smoley, Lewis M. 286
Sofer, Danielle 171
sonata form 192, → Sonatenform, → rotational form
Sonatenform 66–67, 98, → sonata form, → Form/form

Sonic Visualiser 17, 27, 285, 322, 345
sound dramaturgy 23–24, 225, → Klangdramaturgie, → Form/form
Sound Studies 343, 399
sound 21–28, 55, 73–80, 99, 150–152, 155–157, 160–163, 165–166, 175–177, 179, 182–188, 191–192, 194–197, 199–201, 205–214, 216, 220, 222–223, 225–228, 231, 235–237, 248, 262–263, 361, 372–373, 375, 378, 380, 403–404, 406, 411, 421, 423–424, 427–428, 445, 448, 456, 458–459, 461–462, 464, 468, → Klang, → Timbre/timbre
sound-world 149–151, 154–156, 159–160, 163–166
Spaltklang 228, 237, → Gesamtklang, → Mischklang
Sponheuer, Bernd 225
Spontini, Gaspare 87, 351
Ferdinand Cortez 87
Olimpie 87
Springfield, MA 370
St. Petersburg 234, 248
Starek, Jiři 309
Stefan, Paul 37, 267
Stein, Erwin 207–208, 461
Steinbach am Attersee 159
Steinbeck, Wolfram 225
Stephaniensaal (Graz) 44
Sterne, Jonathan 405
The Audible Past 416
Sternfeld, Richard 266–267
Stockholm 87, 97
Stokowski, Leopold 19, 28, 94, 275, 277–278, 413–414, 418–419
Stoll Knecht, Anna 18, 27, 226, 290
Stowasser, Ignaz 89
Strasbourg (Straßburg) 13, 23, 115, 233–234, 248
Strauß, Johann
Die Fledermaus 452, 456
Strauss, Richard 15, 24, 44–45, 60–61, 94, 105–107, 114, 124, 352, 363, 367, 370, 381, 389
Don Juan 104
Ein Heldenleben 107, 109, 114
Sinfonia domestica 45
Till Eulenspiegels lustige Streiche 369–370
Strawinski, Igor 288
Le Sacre du printemps 455
Streaming/streaming 15, 25, 410, 448, → Mediatisierung, → mediatization
Streicher 15, 53, 61, 107, 117, 119, 124, 129, 134, 143, 145, 195, 208, 298, 334, 344, 346, → strings
strings 24, 160, 165, 176, 179, 182, 184, 188, 191, 199, 201, 208, 235–236, 248–249, 373, 375, 378, 383, 462, 463, → Streicher
Strohs, Joseph 63
structural sound 24, 228, 236, → Strukturklang
Strukturklang 15, 123–124, 126–127, 129, 137–139, 141, 143–145, 228, 262, → structural sound, → Texturklang, → Formanalyse
Stuttgarter Philharmoniker 304
Sugano, Okihiko 414
Swarowsky, Hans 17, 27, 290, 300–303, 307, 310, 319, 349, 413
Wahrung der Gestalt 300
SWF Sinfonieorchester 321, 325–326
Swift, Taylor 411–412
Sydney Symphony Orchestra 304
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (Bavarian Radio Symphony Orchestra) 74, 275, 277, 307, 310, 312, 317
Syracuse, NY 370, 376

T

Tam-tam 14, 23, 34–38, 41, 68–69, 182, → percussion, → Schlagzeug
Tempo/tempo 12, 17–18, 22, 26–27, 67, 123, 160, 165, 233, 235, 237, 274–280, **285–329**, 335, 337, 342–343, 349, 354–355, 360–361, 379, 383, 456, → Interpretation/interpretation
Tenorhorn 124, 299, → Horn/horn, → Blechbläser/Blechblasinstrumente
Texturklang 53, → Strukturklang
Tilson Thomas, Michael 324
Timbre Studies 14, 24, 73–75, 80
Timbre/timbre 14–15, 22–25, 27, **73–80**, 104, 119, 149–151, 153–160, 162, 164–166, 185, 192, 200–201, 208, 210–211, 213, 227–228, 236–237, 248–249, 266, 372, 375–376, 380, 390, 405, 424, 456, → Klangfarbe, → Timbre Studies
timpani 165, 179, 187, 249, 375, → Pauke, → percussion
Toblach 12, 20, 22, 29, 73, 175, 374

Tokyo Symphony Orchestra 317–318
Tonaufnahme → Aufnahme
Tonhalle-Orchester Zürich 301, 303
Toronto Symphony Orchestra 286, 288, 304, 309, 321
Triest 222, 233, 237, 248–249
Trippett, David 353
trombone 235–236, 248–249, → Posaune, → brass
Trompete 49–50, 53, 55, 57, 81, 106, 109–110, 117, 129, 208, 211, 294–295, 298, 317, 334, 338, 342, 404–405, → trumpet, → Blechbläser/Blechblasinstrumente
trumpet 163, 187, 208, 211, 235, 237, 248–249, 383, → Trompete, → brass
Tschaikowsky (Tchaikowsky), Pjotr Iljitsch 35, 372
Der Nussknacker 36
Symphonie Nr. 6 iv 35
Tschechische Philharmonie 317–318
Tschechisches Radiosinfonieorchester 309
Tschenk Ki Tong (Chen Jitong)
„Die Juden in China" 434
Tuba/Bombardon 14, 24, 53, 68, **81–100**, 107, 195, 211, 249, 298, 334, → Blechbläser/Blechblasinstrumente

U

Uhlmann, Leopold 83–85, 88, 90–91, 93, 97
Ünlü, Altug 75, 94, 122, 157
Urbanek, Nikolaus 16, 26, 147
Utica, NY 370
Utrechtsch Orkest 44
Utz, Christian 12, 17, 20, 22, 26, 29, 147

V

Vänskä, Osmo 301–303, 305, 307–309
Varèse, Edgar 415
Vaughan Williams, Ralph
Sea Symphony 265
Symphony No. 4 463
Verdi, Giuseppe
Aida 67
Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien 43
Verlet, Blandine 415
Vienna Boys Choir → Wiener Sängerknaben
Vienna Philharmonic Orchestra
→ Wiener Philharmoniker
Viennese School → Wiener Schule
Viola/viola/Bratsche 61, 145, 175, 183, 185, 195, 200, 236–237, 248–249, 333, 343, 373, 376, 383, 464, → Streicher
violin 73–74, 77, 79, 158, 164–165, 175–177, 183, 185–187, 195, 236–237, 248–249, 373, 376, 382–384, 464, → Violine, → strings
Violine 55, 57, 61, 81, 107, 124–125, 129, 132, 145, 195, 282, 298, 323, 334, 348, → violin, → Streicher
Violoncello/violoncello 143, 145, 161, 165, 176, 185–187, 195, 210, 236–237, 248–249, 295, 298, 373, 376, 380, 464, → Streicher, → strings
Visconti, Luchino
Morte a Venezia *(Der Tod in Venedig)* 414
Voss, Egon 354–355
Vouk, Karl 93

W

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 407
Wagner, Cosima 18, 27, 351, 358–365
Wagner, Richard 18, 27, 47–48, 61, 86–92, 107, 111, 194, 201, 225, 351–365, 367, 369–370, 389, 400, 418, 458
Das Rheingold 88–89, 100, 110, 360, 414
Der fliegende Holländer 86, 356, 370
Der Ring des Nibelungen 88, 90, 92, 97, 100, 107, 360, 419
Die Meistersinger von Nürnberg 328, 361–362, 364, 370, 455
Die Walküre 88–89
Götterdämmerung 110, 361
Kaisermarsch 44
Lohengrin 88, 365, 370
Mein Leben 355–356
Parsifal 91, 355, 358, 363–364
Rienzi 86, 356
Siegfried 88
Siegfried-Idyll 369–370
Tannhäuser 356, 370
Tristan und Isolde 111, 355, 357, 361–363, 365, 370
Über das Dirigieren 351–352, 354
Wagner, Siegfried 365
Wahl, J.W. 97
Wall, Erin 275
Walter, Bruno 115, 169, 206, 222, 233, 235, 267, 346, 352, 400, 413, 421, 453, 459–461

Walter, Judith 421 → Gautier, Judith
Walton, Chris 352–353, 355
Walton, William
Symphony No. 1 463
Wandel, Juliane 267
Weber, Carl Maria von 31, 379
Der Freischütz 201, 356
Weber, Marion von 169
Weber, Max 60
Webern, Anton 60, 453
Franz Schubert, Deutsche Tänze op. posth. D 820 für Orchester gesetzt von Anton Webern → Schubert, Franz
Johann Sebastian Bach, „Fuga (Ricercata)" aus *Musikalisches Opfer* BWV 1079, für Orchester gesetzt von Anton Webern → Bach, Johann Sebastian
Weidig, Ferdinand 111
Weimar 92, 109–110, 199
Weingartner, Felix 230, 352, 389–390
Wellesz, Egon 48, 75, 103, 117, 207, 227–228, 234–235, 262
Die neue Instrumentation 75
Welser-Möst, Franz 275–276, 278–279
Whiting, Arthur 373, 378
Wien (Vienna) 14, 18, 21, 24, 27, 43, 45–46, 51, 53, 77–78, 82–84, 86, 88–90, 92–93, 95, 97–100, 170, 186, 207, 221, 233, 267, 269, 271, 273–274, 276, 359–365, 368, 389–390, 400–402, 408, 423, 449, 452–454, 456–457, 459, 461
Wiener (Vienna) Hofopernorchester 53, 233
Wiener Hofoper (k.k. Hofoperntheater) 45, 86, 91, 159, 359, 361, 400–401, → Wiener Staatsoper
Wiener Moderne 11
Wiener Musikverein 43, 402, 459
Wiener Philharmoniker (Vienna Philharmonic Orchestra) 86, 90, 92, 94–95, 275, 277–279, 304, 309, 322, 324, 452, 459–460
Wiener Sängerknaben (Vienna Boys Choir) 275, 423
Wiener Schule (Viennese School) 207, 209, 212, 221
Wiener Staatsoper 363, 452, 456, 459, → Wiener Hofoper
Wiener Staatsopernchor 275
Wiener Staatsopernorchester 301, 303, 317
Wiener Symphoniker 95, 301, 303–304, 319, 321, 327
Wieprecht, Wilhelm 86–91, 98–99
Wildhagen, Christian 268
Willnauer, Franz 170
Wolf, Friedrich August 215
Wolf, Hugo 389–390
Wollschläger, Hans 333–334
Wood, Henry 447, 462
woodwinds 161–162, 164–165, 175–176, 179, 185–186, 191, 235–237, 248–249, 462, → Holzbläser

Z

Zechmeister, Gerhard 86
Zetsche, C.F. 97
Zinman, David 301–303
Zöphel, Emil 52, 234
Zychowicz, James L. 226, 229

Gustav Mahlers Klang ist unverwechselbar – und doch kaum auf einen Begriff zu bringen. Die hier versammelten Beiträge internationaler Autor:innen zeigen ihn als vielschichtiges Phänomen zwischen Komposition, Aufführung, technischer Reproduktion und hörender Rezeption. Entstanden im Umfeld des Forschungsprojekts „Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies" und des Toblacher Symposiums „Gustav Mahlers Klang: Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption", eröffnet der Band neue Perspektiven auf Analyse, Quellen, Interpretationsgeschichte und Mediatisierung von Mahlers Musik. Untersucht werden Instrumentation, Klangfarbe, Dynamik und Tempo ebenso wie philologische Fragen und immersive Hörformate. So entsteht ein facettenreiches Panorama aktueller Mahler-Forschung, das die ästhetische Faszination und nachhaltige Wirkung von Mahlers Klang auf musikalische Wahrnehmung, Aufführungskultur und Mediengeschichte neu beleuchtet und damit die ungebrochene Gegenwärtigkeit von Mahlers Musik in den Vordergrund rückt.

Gustav Mahler's sound is unmistakable yet defies easy definition. The essays by international authors collected here present him as a multifaceted phenomenon that spans composition, performance, technical reproduction, and the listener's reception. The volume emerged from the research project "Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies" and the Toblach Symposium "Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception." It opens up new perspectives on the analysis, sources, history of interpretation, and mediatization of Mahler's music. The book examines instrumentation, timbre, dynamics and tempo, as well as philological questions and immersive listening formats. The result is a multifaceted panorama of current Mahler research that sheds new light on the aesthetic fascination of Mahler's sound and its enduring impact on musical perception, performance culture, and media history. This highlights the ongoing relevance of Mahler's music today.

ISBN 978-3-99094-689-3
ISSN 3061-1970

HOLLITZER

www.hollitzer.at