

# Die Parallelität der Entstehungsprozesse der ersten beiden Symphonien Gustav Mahlers:

## Instrumentation, Revision und Dirigierpraxis

MAHO NAITO, BONN

### 1. Einleitung

Es ist bekannt, dass Gustav Mahler seine Symphonien nach der Fertigstellung des Autographs oft mehrfach überarbeitete, vor allem seine erste und zweite Symphonie wurden zwischen Entstehung und Erstausgabe drastisch verändert. Mit diesen Revisionen hat sich die Mahlerforschung im Zuge von Quellenbeschreibungen sowie Überlegungen zu Unterschieden zwischen den Quellen beschäftigt.<sup>1</sup> Nur unzureichend diskutiert wurden bisher aber Details, wie z. B. die nachträglichen Eintragungen Mahlers in die autographen Partituren, die Kopistenabschriften sowie die gedruckten Partituren. Fragen zur Chronologie und zum Inhalt der Änderungen hat die bisherige Forschung wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Insbesondere die Tatsache, dass die Entstehungs- und Überarbeitungsprozesse<sup>2</sup> beider Symphonien kompositorisch eng miteinander verbunden sind, ist in diesem Zusammenhang bislang wenig beachtet worden.

Diese Forschungslücke soll im vorliegenden Beitrag durch einen sorgfältigen Vergleich von Quellen zu den beiden Symphonien und durch Überlegungen zum Zusammenhang von Mahlers Tätigkeiten als Komponist und Dirigent geschlossen werden. So war er ab August 1886 neben Arthur Nikisch Musikdirektor am Neuen Stadttheater in Leipzig, ab Oktober 1888 Musikdirektor der Ungarischen Königlichen Oper in Budapest, ab März 1891 Kapellmeister am Hamburger Stadttheater und ab April 1897 Kapellmeister der Wiener Hofoper. Im Folgenden soll zwei Aspekten nachgegangen werden: den Entstehungs- und Revisionsprozessen der Symphonien sowie dem Charakter und den Tendenzen der Revisionen im Hinblick auf Besetzung und Instrumentation.

---

1 Vgl. etwa Renate Stark-Voit, „Die autographen Paukenstimmen zur Zweiten Symphonie“, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 50 (2004), S. 10–20; Sander Wilkens, *Editionspraxis und allgemeine Korrektursystematik zu den Werken Gustav Mahlers: Kritischer Bericht und Revisionsbericht zum Autograph der Ersten Symphonie*, München etc. 1996.

2 In diesem Aufsatz bezeichnet „Entstehungsprozesse“ alle Prozesse bis zur Fertigstellung des ersten kompletten Autographs und „Überarbeitungsprozesse“ sämtliche Veränderungen nach dem ersten Autograph.

## 2. Entstehungs- und Revisionsprozess

Das Autograph der ersten Symphonie – mit fünf Sätzen – ist im März 1888 in Leipzig entstanden. Die Partitur des Autographs ist zwar verschollen, doch von diesem Autograph stammt die erste Kopistenabschrift (I-KA1), die wahrscheinlich für die Uraufführung der Symphonie im November 1889 in Budapest verwendet wurde. Dieses Material gilt als die früheste erhaltene Partitur. Bei der Uraufführung wurden alle fünf Sätze der Symphonie aufgeführt, es sind aber nur die Notentexte des ersten, dritten und fünften Satzes vorhanden. Eine Aufführung der revidierten ersten Symphonie fand im Oktober 1893 in Hamburg statt, hierfür wurde die autographe Partitur (I-A2), ebenfalls mit fünf Sätzen, erstellt. Während der Proben für zwei Aufführungen 1893 in Hamburg und 1894 in Weimar wurde wahrscheinlich die zweite Kopistenabschrift (I-KA2) mit fünf Sätzen benutzt, die auf der zweiten autographen Partitur (I-A2) basiert. Die dritte Kopistenabschrift (I-KA3), die vermutlich für die Berliner Aufführung 1896 erstellt wurde, ist nicht einsehbar, da sie sich in Privatbesitz befindet. Laut Katalog der Auktion von Sotheby's wurde in dieser Abschrift der zweite Satz „Blumine“ gestrichen.<sup>3</sup> Die Stichvorlage (I-StV) wurde bis März 1898 als viersätzigige Symphonie erstellt, und die Erstausgabe der ersten Symphonie wurde 1899 veröffentlicht.

Quellen <sup>4</sup>	Entstehungszeit, -ort	Inhalt
[I-A1]	–1888, Leipzig	Autographe Partitur mit fünf Sätzen
I-KA1	1889, Budapest	Abschrift von Kopisten (Grundtext: I-A1). Der 1., 3., und 5. Satz existieren, mit Retuschen von Mahler
I-A2	1893, Hamburg	Autographe Partitur mit fünf Sätzen, mit wenigen Retuschen von Mahler
I-KA2	1893–1894 Mai?, Hamburg, Weimar, Berlin?	Abschrift von Kopisten mit fünf Sätzen (Grundtext: I-A2), mit Retuschen von Mahler.
[I-KA3]	?–1896 März, Berlin?	Abschrift von Kopisten mit vier Sätzen
StV	März 1896?–Januar 1898?, Hamburg	Stichvorlage mit vier Sätzen, mit Retuschen von Mahler
I-EA	1899, Wien	Erstausgabe

[...] ... verschollene oder nicht einsehbare Quellen, A ... autographe Partitur, EA ... Erstausgabe, KA ... Abschrift von Kopisten, StV ... Stichvorlage.

Tabelle 1: Quellen der ersten Symphonie

Die früheste Partitur im Zusammenhang mit der zweiten Symphonie ist die autographe Fassung von „Todtenfeier“ (Tf-A). Zwar entstand „Todtenfeier“ im September 1888 als ein Einzelstück, allerdings sollte dies ursprünglich später der erste Satz der zweiten Symphonie werden. Die autographe Partitur der zweiten Symphonie mit fünf Sätzen (II-A) entstand im Dezember 1894 in Hamburg. Von 1894 bis 1895 wurde die erste Kopistenabschrift (II-KA1) in der Reihenfolge

3 Sotheby's, *Music and Continental printed books, autograph letters and manuscripts*, London 1984.

4 Als Quellen dieses Aufsatzes dienen Faksimile und gedruckte Partituren.

erster, dritter und zweiter Satz erstellt, diese wurde vermutlich bei der Aufführung der ersten drei Sätze am 4. März 1895 in Berlin verwendet. Noch im selben Jahr 1895 wurde die zweite Kopistenabschrift (II-KA2) für die Premiere des ganzen Werkes am 13. Dezember in Berlin gänzlich erneuert. Die Erstausgabe dieser Symphonie wurde 1897 veröffentlicht, ihre Stichvorlage ist jedoch verschollen.

Quellen	Entstehungszeit, -ort	Inhalt
Tf-A	1888 September, 10, Prag	Autographe Partitur von „Todtenfeier“
II-A	1894 Dezember, Hamburg	Autographe Partitur mit fünf Sätzen, mit Retuschen und Hinzufügungen von Mahler.
II-KA1	1894–95, Berlin	Abschrift von Kopisten vom ersten bis zum dritten Satz (Grundtext: II-A) für die Teilaufführung am 4. März 1895 in Berlin. Satzreihenfolge ist 1-3-2.
II-KA2	1895, Berlin	Abschrift von Kopisten, Otto Weidlich, mit fünf Sätzen für die Uraufführung am 13. Dezember 1895 in Berlin (nur der vierte Satz fehlt), mit Retuschen und Hinzufügungen von Mahler.
[II-StV]	?–1897	Stichvorlage zur Erstausgabe
II-EA	1897, Leipzig	Erstausgabe

Tabelle 2: Quellen der zweiten Symphonie

Vergleicht man die Entstehungsprozesse der ersten und zweiten Symphonie, lässt sich feststellen, dass die beiden Werke von der Entstehung der autographen Partitur bis zur Herstellung der Erstausgabe zeitlich parallel bearbeitet wurden.

### 3. Charaktere und Tendenzen von Revisionen

In einigen Studien wird argumentiert, dass Mahlers Revisionen vor allem im Interesse der „Deutlichkeit“<sup>5</sup> gemacht wurden. Eine solche Auffassung ist freilich nicht verfehlt. Mahler selbst sagte im Gespräch mit Natalie Bauer-Lechner 1896: „[W]orin ich beim Instrumentieren den Komponisten der Gegenwart und Vergangenheit voraus zu sein glaube, könnte man in dem einen Worte, ‚Deutlichkeit‘ zusammenfassen.“<sup>6</sup> Aus der sorgfältigen Analyse der Materialien ergibt sich jedoch, dass die Revisionen mehrere Facetten aufweisen und Mahlers Bearbeitungen demnach nicht immer als eindeutig zu bewerten sind. Ein Grund für die Vielfältigkeit der Revisionen liegt vermutlich in den Hörerfahrungen Mahlers seiner eigenen Werken. Kurz nach der Entstehung der Manuskripte notierte Mahler oft Hinweise, um klangliche Details wie die Länge einer Pause oder Artikulationen klarer zu machen. Vor allem überarbeitete er die Instru-

5 Vgl. Erwin Stein, „Eine unbekannte Ausgabe letzter Hand von Mahlers IV. Symphonie“, in: *Pult und Taktstock* (1929), S. 31f., hier S. 31; Altug Ünlü, *Gustav Mahlers Klangwelt: Studien zur Instrumentation*, Frankfurt a.M. 2006, S. 4.

6 *Gustav Mahler. In den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner. Mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner. revidierte und erweiterte Ausgabe*, hrsg. von Herbert Killian, Hamburg 1984, S. 62.

mentation nach seinen eigenen Aufführungen sowie nach dem Besuch von Aufführungen mit anderen Dirigenten wie z. B. Richard Strauss.

### 3.1 Besetzung

Bei der Besetzung der ersten Symphonie können mindestens vier Arbeitsphasen vor der Veröffentlichung der Erstausgabe erkannt werden, in denen Mahler die Besetzung immer weiter vergrößerte. Bemerkenswert ist die Zahl der Holzbläser und Hörner. Mahler setzte in I-KA1 zwei Spieler für jedes Holzblasinstrument ein, jedoch fügte er in der Stichvorlage sowie in der Erstausgabe mehrere Spieler hinzu (siehe Tabelle 3). Eine solche Veränderung hing sowohl mit der Aufführungssituation in den Städten, in denen Mahler als Dirigent beschäftigt war, als auch mit seiner Tätigkeit an sich zusammen: mit der Zusammensetzung des Orchesters im Stadttheater in Hamburg von 1891 bis 1897<sup>7</sup> und mit der Besetzung der von Mahler dirigierten Opern oder symphonischen Werke.

	1889 (I-KA1)	1893 (I-A2)	1893–94 (I-KA2)	1896–(I-StV=I-EA)
I	2 Fl. (2. auch Pc.), 2 Ob., 2 Kl. in B / C, 2 Fg.	<b>3 Fl.</b> (3. auch Pc.), 2 Ob., 2 Kl. in B / C, 2 Fg.	3 Fl. (3. auch Pc.), 2 { <b>3.</b> } Ob., 2 Kl. in B / C, <b>{4. Kl. in Es}</b> [kein 3. Kl.], 2 { <b>3.</b> } Fg., <b>{3. auch Kfg.}</b>	3 Fl. ( <b>2.</b> ,3. auch Pc.), <b>3 Ob.</b> ( <b>3. auch Eh.</b> ), <b>4 Kl.</b> (1.,2. in A / B / C, <b>3. Bkl.</b> in B, <b>4. in Es.</b> ), <b>3 Fg. (3. auch Kfg.)</b>
	4 Hr., 2 Trp., 3 Ps., 1 Tb.	4 Hr., 2 Trp., 3 Pos., 1 Tb.	4 <b>{5.–7.}</b> Hr., <b>4 Trp.</b> , 3 Ps., 1 Tb.	<b>7 Hr.</b> , 4 Trp., 3 Ps., 1 Tb.
	1 Pk., 1 Hf., Tri., Bk., GT.	1 Pk., 1 Hf., Tri., Bk., GT.	1 Pk., 1 ( <b>oder mehr</b> ) Hf., Tri., Bk., GT.	1 Pk., 1 Hf., Tri., Bk., GT.
II [III]	2 Fl., 2 Ob., 2 Kl. in A / B, 2 Fg.	<b>3 Fl., 3 Ob., 3 Kl</b> in A, <b>3 Fg.</b>	3 Fl., 3 Ob., 3 Kl. in A, 3 Fg.	3 Fl., 3 Ob., 3 Kl. in A, 3 Fg.
	4 Hr., 2 Trp., 3 Ps., 1 Tb.	4 Hr., 2 Trp., 3 Pos., 1 Tb.	4 <b>{5.–7.}</b> Hr., 2 <b>{3.,4.}</b> <b>Trp.</b> , 3 Ps., 1 Tb.	<b>7 Hr., 4 Trp.</b> , 3 Ps., 1 Tb.
	1 Pk., Tri., Bk.	1 Pk., Tri., Bk.	1 Pk., Tri., Bk.	1 Pk., Tri., Bk.
III [IV]		3 Fl., 2 Ob., 3 Kl. in B / C (1. auch in Es), 2 Fg.	<b>4 Fl.</b> , 2 Ob. ( <b>1 Eh.</b> ), <b>4 Kl.</b> in B / C (1. auch in Es) <b>{3., 4. auch in Es, 1 Bkl.}</b> , 2 Fg.	4 Fl., 2 Ob., <b>1 Eh.</b> , 2 Kl. in B / C, <b>1. Bkl.</b> in B (auch in Es), 1 Kl. in Es, 2 Fg.
		4 Hr., 2 Trp., 3 Pos., 1 Tb.	4 <b>{5.–7.}</b> Hr., 2 <b>{3.,4.}</b> <b>Trp.</b> , 3 Ps., 1 Tb.	<b>7 Hr., 4 Trp.</b> , 3 Ps., 1 Tb.
		1 Pk., 1 Hf., Bk., GT., {Tam.}	1 Pk., 1 Hf., Bk., GT., <b>Tam.</b>	1 Pk., 1 Hf., Bk., GT., Tam.
IV [V]	2 {3.} Fl. (1.,2. auch Pc.), 2 {3.} Ob., 2 {3.} Kl. in C, 2 {3.} Fg.	<b>3 Fl.</b> (3. auch Pc.), <b>3 Ob., 3 Kl</b> in C ( <b>1. auch in Es</b> ), <b>3 Fg.</b>	3 <b>{4.}</b> Fl. (3., <b>{4.}</b> auch Pc.), 3 <b>{4.}</b> Ob., 3 Kl. in C, <b>{4. Kl. in Es}</b> , 3 Fg. ( <b>3. auch Kfg.</b> )	<b>4 Fl.</b> (3., 4. auch Pc.), <b>4 Ob.</b> , <b>4 Kl.</b> (1.–3. in C, 4. in Es), 3 Fg. (3. auch Kfg.)
	4 Hr., 3 Trp., 3 Ps., 1 Tb.	4 Hr., <b>4 Trp.</b> , 3 Pos., 1 Tb.	4 <b>{5.–7.}</b> Hr., 4 Trp., 3 Ps., 1 Tb.	<b>7 Hr. {oder mehr}</b> , 4 Trp., 3 Ps., 1 Tb.
	1 Pk., Tri., Bk., GT., {Tam.}	1 Pk., 1 Hf., Tri., Bk., GT., {Tam.}	1 Pk., 1 Hf., Tri., Bk., GT., <b>Tam.</b>	<b>2 Pk.</b> , 1 Hf., Tri., Bk., GT., Tam.

{...}... Hinzufügungen nach dem Einrichten jedes Materials

Tabelle 3: Die Besetzung der ersten Symphonie und ihre Veränderungen (außer „Blumine“)

7 Bernd Schabbing, *Gustav Mahler als Konzert- und Operndirigent in Hamburg*, Berlin 2002, S. 351–359.

Als die erste Kopistenabschrift der ersten Symphonie 1889 entstand, führte Mahler diese als Dirigent in Budapest wahrscheinlich mit einem kleineren Orchester als dem in Hamburg auf, weshalb er die Besetzung ebenso klein wie in den Werken der Wiener Klassik ansetzte.

Wenn man die Änderungen innerhalb der Besetzungen der ersten und zweiten Symphonie miteinander vergleicht, lassen sich ähnliche Tendenzen feststellen. In der zweiten Symphonie wird die Besetzung anlässlich der Dirigierpraxis nach und nach vergrößert. Hier ist es beachtenswert, dass Mahler ab der zweiten Kopistenabschrift (II-KA2), die am Ende des Jahres 1895 entstand, drei Pauken einsetzte. Und auch bei der ersten Symphonie sind zwei Pauken in der Stichvorlage (I-StV) aus dem Jahr 1898 angegeben. In beiden erwähnten Partituren versuchte Mahler offenbar die Besetzung insgesamt zu vergrößern. Bedeutend ist auch die Besetzungsvergrößerung der Holzbläser. Im Autograph von „Todtenfeier“ sind zwei Spieler für jedes Holzblasinstrument vorgesehen, allerdings ist jedes Holzblasinstrument in den später entstandenen Quellen – wie II-A, II-KA1, II-KA2 und II-EA – mit vier oder fünf Spielern besetzt.

	1888 (Tf-A)	1894 (II-A)	1894–95 (II-KA1)	1895 (II-KA2)	1897 ([StV=] II-EA)
I	3 Fl. (3. auch Pc.), 2 Ob., 1 Eh., 2 Kl. in B, 1 Bkl. in B, 3 Fg.	3 Fl. (3. auch Pc.), <b>3 Ob.</b> (3. auch Eh.), 3 Kl. in B ( <b>3. auch in C / Es / Bkl.</b> ), 3 Fg. ( <b>3. auch Kfg.</b> )	3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob. (3. auch Eh.), 3 Kl. in B (3. auch in Es / Bkl.), <b>{1 Kl. in Es}</b> , 3 Fg. (3. auch Kfg.)	3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob. (3. auch Eh.), 3 Kl. in B (3. auch in Es / Bkl.), <b>1 Kl. in Es</b> , 3 Fg. (3. auch Kfg.)	3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob. (3. auch Eh.), 3 Kl. in B (3. auch Bkl.), <b>2 Kl. in Es</b> , 3 Fg. (3. auch Kfg.)
	4 Hr., 3 Trp., 3 Ps., 1 Tb.	<b>6 Hr., 4 Trp., 4 Ps.</b> , 1 Tb.	6 Hr., 4 Trp., 4 Ps., 1 Tb.	6 Hr., 4 Trp., 4 Ps., 1 Tb.	6 Hr., 4 Trp., 4 Ps., 1 Tb.
	1 Pk., 1 Hf., Tri., Bk., Tam., GrTr.	1. {2.} Pk., <b>2 Hf.</b> , Tri., Bk., Tam., GrTr.	1 Pk., 2 Hf., Tri., Bk., Tam., GrTr.	<b>2 Pk.</b> , 2 Hf., Tri., Bk., <b>2 Tam. (tief, hoch)</b> , GrTr.	2 Pk., 2 Hf., Tri., Bk., 2 Tam., GrTr.
II		3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob., 3 Kl. in B / C, 3 Fg.	3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob., 3 Kl. in B / C, 3 Fg.	3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob., 2 Kl. in B / C, <b>1 Kl. in Es / B</b> , 3 Fg.	3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob., <b>3 Kl. in B / C</b> , 1 Kl. in Es, 3 Fg.
		4 Hr., 4 Trp., 3 Ps.	4 Hr., 4 Trp., 3 Ps.	1.–4. <b>{5., 6.}</b> Hr., 4 Trp., 3 Ps.	6 Hr., 4 Trp., 3 Ps.
		1 Pk., 2 Hf.	1 Pk., 2 Hf.	1 Pk., 2 Hf.	1 Pk., 2 Hf.
III		3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob., 3 Kl. in B {3. auch in Es}, 3 Fg. (3. auch Kfg.)	3 Fl. (3. auch Pc.), 3 Ob., 3 Kl. in B {3. auch in Es}, <b>{1 Kl. in Es}</b> , 3 Fg. (3. auch Kfg.)	<b>4 Fl.</b> (3., 4. auch Pc.), 3 Ob. ( <b>3. auch Eh.</b> ), 2 Kl. in B / C, <b>2 Kl. in Es / B</b> , 3 Fg. (3. auch Kfg.)	3 Fl. (3. auch Pc.), 1 Pc., 3 Ob. (3. auch Eh.), <b>3 Kl. in B / C</b> (2., 3. auch in A), 2 Kl. in Es (1. auch in B), 3 Fg. (3. auch Kfg.)
		6 Hr., 4 Trp., 3 Ps., 1 Tb.	6 Hr., 4 Trp., 1.–3. <b>{4.}</b> Ps., 1 Tb.	<b>6 Hr.</b> , 4 Trp., <b>4. Ps.</b> , 1 Tb.	6 Hr., 4 Trp., 4 Ps., a Tb.
		1. {2.} Pk., 2 Hf., Tri., Bk., Tam., Rute, GrTr.	1. {2.} Pk., 2 Hf., Tri., Bk., Tam., Rute, GrTr.	<b>2 Pk.</b> , 2 Hf., Tri., Bk., <b>2 Tam.</b> , Rute, GrTr.	2 Pk., 2 Hf., Tri., Bk., 2 Tam., Rute, GrTr.

V		4 Fl. {alle auch Pc.}, 4 Ob. (3., 4. auch Eh), 1., 2. Kl. in B, 3., 4. Kl. in Es / B (4. auch Bkl.), 4 Fg. (4. auch Kfg)		4 Fl. ( <b>alle auch Pc.</b> ), 4 Ob. (3., 4. auch Eh.), 1., 2. Kl. in B / <b>A</b> , 3., 4. Kl. in Es / B / <b>A</b> (4. auch Bkl.), 4 Fg. (4. auch Kfg.)	4 Fl. (alle auch Pc.), 4 Ob. (3., 4. auch Eh.), <b>3 Kl. in A / B</b> (3. auch Bkl.), 2 Kl. in Es (2. auch in B), 4 Fg. (4. Auch Kfg.)
		10 Hr., 6 Trp. (+α?), 4 Ps., 1 Tb.		10 Hr., 6 Trp. (+α?), 4 Ps., 1 Tb.	10 Hr., 10 Trp., 4 Ps., 1 Tb.
		1. {2.} Pk., 2 Hf., Bk., GrTr., KlTr., 2 Tam., Gloc.		<b>3 Pk.</b> , 2 Hf., Bk., GrTr., KlTr., 2 Tam., Gloc.	3 Pk., 2 Hf., Bk., GrTr., KlTr., 2 Tam., Gloc.

Tabelle 4: Die Besetzung der zweiten Symphonie und ihre Veränderung (ohne „Urlicht“)

Nicht nur die Größe des Orchesters in Hamburg, sondern auch die Opernwerke, die Mahler dort dirigierte, beeinflussten seine Kompositionen; besonders die Bühnenwerke Richard Wagners – die rund ein Drittel der insgesamt 700 von ihm dirigierte Operaufführungen ausmachten – waren von großer Bedeutung.<sup>8</sup>

So ist die Ergänzung eines sogenannten Fernorchesters in den Revisionen der ersten zwei Symphonien auf den Einfluss von Opern wie *Lohengrin*, *Carmen*, *Fidelio* etc. zurückzuführen, in denen Ferninstrumente eingesetzt werden. Mahler fügte auch in Aufführungen der neunten Symphonie von Ludwig van Beethoven ein Fernorchester hinzu.<sup>9</sup> Aus den Erfahrungen als Dirigent heraus verwendete er das Fernorchester in seinen Symphonien für viele Klangeffekte.

Wagners Kompositionen waren ein Vorbild für Mahler. So legte er seinen instrumentalen Überarbeitungen die Instrumentierung des „Rings“ zugrunde. *Lohengrin* ist aus dem Grunde bedeutsam, dass hier erstmals für jeden Holzbläser zwei normale Instrumente und ein zusätzliches Instrument in derselben Instrumentenklassifikation (z. B. zwei Klarinetten und eine Bassklarinetten) benötigt wurden. Im *Ring* setzt Wagner jedoch vier Instrumente für jedes Holzblasinstrument ein (drei „normale“ und ein Familieninstrument). Auf diese Weise war es Wagner möglich, jede Note eines Dreiklangs in der gleichen Klangfarbe wiederzugeben. In den Revisionen der beiden ersten Symphonien Mahlers sind entsprechende instrumentale Änderungen zu sehen, durch die ein Dreiklang in einheitlicher Klangfarbe erklingt. Es liegt daher die Annahme nahe, dass Mahler die Instrumentierung des „Rings“ als Grundlage für seine Kompositionen verwendete.

<sup>8</sup> Ebd., S. 300–321.

<sup>9</sup> Mahler revidierte die neunte Symphonie 1895. Aufführung in Hamburg am 11. März 1895. Vgl. ebd., S. 82; Andreas Eichhorn, *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel etc. 1993, S. 98–99.

### 3.2 Instrumentation

Bezüglich der Revisionen der Instrumentation möchte ich auf folgende Punkte hinweisen: die Erweiterung des Tonumfangs, die Vervielfältigung der Klangfarben, die Instrumentenkombination und die Verwendung der Pauken als Mittel der Satzgliederung.

Wie schon erwähnt, verwendete Mahler in den späteren Partituren der beiden Symphonien mehr Instrumente als in früheren Fassungen. Dadurch wurde es möglich, den Tonumfang einer Instrumentenfamilie zu vergrößern und die Kombinationen der Instrumente insgesamt vielfältiger zu gestalten. Als Beispiel dafür können die Holzbläser genannt werden. Erst in der autographen Partitur der zweiten Symphonie wird ein Kontrafagott verwendet, das in der Partitur der „Todtenfeier“ nicht zu finden ist. Dieses Instrument nutzte Mahler für die Verstärkung von Tuba und Kontrabass<sup>10</sup>, aber auch für die Vergrößerung des tieferen Tonumfangs innerhalb der Fagottfamilie. Ähnliche Methoden sind ebenfalls in der Stichvorlage der ersten Symphonie bei der Bassklarinette zu finden. Am Anfang des ersten Satzes erweiterte Mahler den Tonumfang der Klarinetten in der Tiefe.

Der Einsatz des Englischhorns dient vermutlich der Vervielfältigung der Klangfarben und Instrumentenkombinationen. Im dritten Satz der zweiten Symphonie wurde dieses Instrument erst in der zweiten Kopistenabschrift hinzugefügt. Dieses Instrument vergrößerte nicht nur den Tonumfang der Oboen, sondern es wurde auch mit der Klarinette unisono eingesetzt, um Klangfarben mannigfaltiger zu arrangieren. Dies gilt ebenso für das Englischhorn in der Stichvorlage der ersten Symphonie. Ein verwandtes Beispiel ist die Verwendung der Es-Klarinette. Im dritten Satz der zweiten Symphonie übernimmt die Es-Klarinette in der zweiten Kopistenabschrift die Stimme, die vorher die B-Klarinette gespielt hat. Es ist zu vermuten, dass die Es-Klarinette wegen ihrer charakteristischen schärferen Klangfarbe gewählt wurde: In den früheren Partituren steht hier die Spielanweisung „mit Humor“. An der gleichen Stelle in der zweiten Kopistenabschrift vermerkt Mahler die Anweisung „col legno“ für die Streicher. Im Laufe der Revisionen wurden solche Spielanweisungen hinzugefügt, um neue Klangfarben zu erzeugen. Die neuen Klangfarben, die durch das nachträgliche Hinzufügen der Instrumente (z. B. Englischhorn und Es-Klarinette) und die Spielanweisungen erzeugt werden, hatte Mahler bei der Niederschrift des Autographs noch nicht im Sinn.

Im zweiten Satz von II-KA2 finden sich weitere interessante Spielanweisungen für die Streicher. So wird z. B. im Takt 210 gefordert, Violine und Bratsche beim Pizzicato wie eine Gitarre zu halten und mit dem Daumen zu spielen:

„Anmerkung für den Dirigenten! Die Geiger und Bratschisten mögen an dieser Stelle das Pizzicato ausführen, indem sie das Instrument nach *Guitarrenmanier* waagrecht über der Brust mit beiden Händen halten, und mit dem *Daumen* leicht anzupfen. [...] Auch Celli zupfen mit dem *Daumen!*“<sup>11</sup>

---

10 Vgl. Gustav Mahler, *Symphony No. 2 in C-minor „Resurrection“*, New York 1986. Als Beispiele dafür können Takt 70 und folgende im ersten Satz gelten.

11 Vgl. Gustav Mahler, *Die zweite Symphonie*, Yale University Library, Osborn Music MS 508 [Die zweite Kopistenabschrift, II-KA2]. Diese Anmerkung findet sich im unteren Rand vom Takt 210 des zweiten Satzes. Hervorhebungen im Original unterstrichen.

Diese Anmerkung steht zwar nur in II-KA2 und in der Erstausgabe und nicht in den späteren gedruckten Partituren, aber hier versuchte Mahler sicherlich, seine ideale Klangfarbe durch verschiedene Spielweisen zu umzusetzen.

Hinsichtlich der Pauken lässt sich zeigen, dass Mahler diese auch zur Gliederung der Sätze verwendete. Beispielsweise setzte er bis 1893/94 bei der Tremolo-Stelle der Pauke am Anfang des 4. Satzes in der Partitur I-KA2 der ersten Symphonie nur eine Pauke ein. Jedoch sah er ab 1896 zwei Pauken für diese Stelle vor (Bsp. T. 1–54). Die zweite Pauke wird für Tremoli im gleichen Ton wie die erste Pauke abwechselnd mit dieser Pauke verwendet, obwohl der Satz nur von einem Pauker durchgehend tremoliert werden kann. Dabei verdoppeln sich zwei Paukenstimmen am Anfang und am Ende jedes Tremolos. So wird ein ununterbrochenes Tremolo erzeugt und zugleich die Gliederung dynamisch betont. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Mahler in den späteren Phasen des Entstehungsprozesses mehr Pauken verwendet, um die Grenzen von Perioden und die formale Gliederung hervorzuheben.

#### 4. Schlussfolgerung

Die Entstehungsprozesse der zwei Symphonien erfolgten zeitlich parallel, und es sind inhaltliche Ähnlichkeiten zu erkennen. Mahler vergrößerte die Besetzungen in beiden Symphonien und veränderte dabei auch die Instrumentation. Der bisherigen Mahlerforschung zufolge wird „der in der ersten Symphonie festgelegte Stil der Instrumentation konsequent und allmählich [zu der Instrumentation der Dritten] weiterentwickelt“<sup>12</sup>. Im Vergleich dazu habe ich aufgezeigt, dass Mahlers Bearbeitungen der beiden Symphonien hinsichtlich der Besetzungen und der Instrumentation zusammenhängen. Seine Tätigkeit als Dirigent trug dazu bei, dass Veränderungen in Hamburg durch die Aufführungssituation beeinflusst wurden. Die Revisionen, die laut der bisherigen Forschung für die Suche nach „Deutlichkeit“ stehen, zeigen mehrere Facetten und wurden aus durchaus unterschiedlichen Gründen nicht nur zum Zweck der Dynamik, sondern auch für vielfältigere Klangfarben und die Betonung der formalen Gliederung vorgenommen.

**Zitation:** Maho Naito, „Die Parallelität der Entstehungsprozesse der ersten beiden Symphonien Gustav Mahlers: Instrumentation, Revision und Dirigierpraxis“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 235–243, DOI: 10.25366/2020.65.

---

12 Egon Wellesz, „Mahlers Instrumentation“, in: *Der Anbruch* 3 (1930), S. 106–110; Jürgen Maehder, „Orchesterbehandlung und Klangfarbendisposition im Spätwerk Gustav Mahlers. ‚Das Lied von der Erde‘“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 70, H. 1 (2013), S. 31–65.



## **Abstract**

As is well known, Gustav Mahler made many revisions to his First and Second Symphony after the completion of the autographs on the occasion of performances. This study focuses on these two symphonies in order to clarify his revising processes and features of revisions by deep analysis and by analysing and comparing of the autographs, the copies and the published scores with Mahler's own handwritten annotations. In addition, the circumstances of Hamburg State Opera (Hamburger Stadttheater) also come up for discussion. There, Mahler conducted a lot of operas and orchestral works during the time when he composed and revised the two symphonies. In this article I demonstrate that the revising processes of these symphonies show the similar features of instrumental changes. Furthermore Mahler's activities as a conductor in Hamburg had a large influence on his composing and revising processes.

## **Kurzvita**

**Maho Naito** wurde 1992 in Tokio geboren. 2011 bis 2015 absolvierte sie ein Bachelorstudium der Musikwissenschaft an der Toho-Gakuen Hochschule für Musik Tokio. 2015 bis 2017 schloss sie ein Masterstudium der Musikwissenschaft an der Universität der Künste Tokio an. Seit dem Herbst 2018 promoviert sie in der Abteilung für Musikwissenschaft/Sound Studies der Universität Bonn mit einem Forschungsprojekt zum Thema „Die Instrumentation der frühen Symphonien Gustav Mahlers“.

**Freie Beiträge  
zur Jahrestagung  
der Gesellschaft für  
Musikforschung  
2019**

**Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn**

**Musikwissenschaft:  
Aktuelle Perspektiven 1**

**musiconn**  
für vernetzte Musikwissenschaft

## Freie Beiträge

# **Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven**

Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

**Band 1**

# Freie Beiträge

## zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

Detmold: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für  
Musik Detmold 2020

DOI: 10.25366/2020.42

Online-Version verfügbar unter der Lizenz: Urheberrecht 1.0,  
<<https://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=de>>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

## **Impressum**

Redaktion: Nina Jaeschke, Rebecca Grotjahn und Jonas Spieker

Satz: Nina Jaeschke

© Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold 2020

# INHALT

Vorwort	IX
Komponieren für das Radio: Akteure, Diskurse, Praktiken	1
Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik: Ein Generationenaustausch	6
<b>Stefan Alschner</b> Der Wagner-Sänger Joseph Aloys Tichatschek – Vom Nachlass zum Netzwerk	14
<b>Alenka Barber-Kersovan</b> Songs for the Goddess. Das popmusikalische Neo-Matriarchat zwischen Ethno-Beat, erfundenen Traditionen und kommerzieller Vermarktung	23
<b>Elias Berner, Julia Jaklin, Peter Provaznik, Matej Santi, Cornelia Szabó-Knotik</b> Musikgeschichte anders erzählen? Das Beispiel der 1970er in Österreich. Musikhistoriographie in der Zeit der Digitalisierung	34
<b>Mauro Fosco Bertola</b> „Ein Laut so klagevoll“. <i>Lohengrin</i> zwischen Richard Wagner und Salvatore Sciarrino	45
<b>Matthieu Cailliez</b> Europäische Rezeption der Berliner Hofoper und Hofkapelle von 1842 bis 1849	55
<b>Iacopo Cividini</b> Zwischen klassischer Musikphilologie und angewandter Informatik: Die <i>Digitale Mozart-Edition (DME)</i> der Stiftung Mozarteum Salzburg	65
<b>Marko Deisinger</b> Fortschrittliche Technologie im Dienste eines Antimodernisten. Heinrich Schenker und der österreichische Rundfunk	84
<b>Norbert Dubowy</b> Vom Kritischen Bericht zur Kritischen Dokumentation am Beispiel der <i>Digital-interaktiven Mozart-Edition</i>	94
<b>Markus Engelhardt</b> Musik zwischen Nation Building und Internationalität. Italien um 1900	109
<b>Maryam Haiawi</b> Das Oratorium im Spannungsfeld der Konfessionen: Zum interkonfessionellen Austausch von Oratorien im 18. Jahrhundert	115

<b>Judith I. Haug</b>	
„Manch eine*r liegt, morgens noch trunken, im Rosengarten“ – Rekonstruktionen osmanischer Musikgeschichte in Gesangstextsammlungen	130
<b>Renate Koch</b>	
Marcel Prawy und das erste Broadway-Musical im Österreich der Nachkriegszeit	142
<b>Susanne Kogler, Julia Mair, Juliane Oberegger, Johanna Trummer</b>	
Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten	150
<b>Marie-Anne Kohl</b>	
Die weinende Jury. „Geschlechtslose“ Tränen bei globalen Musik-Castingshows?	158
<b>Fabian Kolb</b>	
Tanztheater und filmische Ästhetik. Cineastische Einflüsse und Gestaltungsweisen in den Kompositionen für die Ballets Suédois 1920–1925	168
<b>Christian Lehmann</b>	
Tempobezeichnungen von Julius Stockhausen für <i>Die schöne Müllerin</i> : Ein Quellenfund	191
<b>Martin Link</b>	
<i>Signum et gens</i> – Zur Gendersemiotik in Clara und Robert Schumanns Liederzyklus <i>Liebesfrühling</i>	201
<b>Livio Marcaletti</b>	
„Strafspiel“ und satirische Stilmittel in musikdramatischen Gattungen des frühen 18. Jahrhunderts	211
<b>Tobias Marx, Martin Lissner</b>	
Thüringer Musikszene – Jugendmusikredaktionen als außerschulische musikbezogene Bildungskontexte	224
<b>Maho Naito</b>	
Die Parallelität der Entstehungsprozesse der ersten beiden Symphonien Gustav Mahlers: Instrumentation, Revision und Dirigierpraxis	235
<b>Elisa Novara</b>	
Eine Schumann-Werkstatt? Zur Übertragbarkeit der Methoden vom Projekt „BeethovensWerkstatt“ auf andere Komponisten	244



<b>Theodora Oancea, Joachim Pollmann, Jonas Spieker</b> Kollaborateure – Involvierte – Profiteure. Erarbeitung eines Online-Lexikons zur Musik in der NS-Zeit	260
<b>Kiron Patka</b> „Ich wollte eigentlich Sängerin werden.“ Berufsselbstbilder von Tontechniker*innen im Radio	268
<b>Siegwart Reichwald</b> Die Leiden der jungen Clara: Das Klaviertrio Opus 17 als Ausdruck einer Neu-Romantikerin	277
<b>Elisa Ringendahl</b> Lied versus Oper – Pole musikalischer Gattungen bei Oscar Bie	292
<b>Benedikt Schubert</b> Struktur und Exegese. Über Eigentümlichkeiten in der Arie „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (BWV 7/4)	300
<b>Uwe Seifert, Sebastian Klaßmann, Timo Varelmann, Nils Dahmen</b> Computational Thinking in der Musikwissenschaft: Jupyter Notebook als Umgebung für Lehre und Forschung	309
<b>Yusuke Takamatsu</b> Synthese als Modus der Prozessualität bei Schubert: Sein spezifisches Wiederholungsprinzip im langsamen Satz	320
<b>Daniel Tiemeyer</b> Johann Nepomuk Hummels Sonate in fis-Moll Op. 81 – Studien zu Entstehungshintergrund, Rezeption und formaler Struktur	326
<b>Andrea van der Smissen</b> Musikalische Innovation im Umfeld der Moderne und historischen Avantgarde in Ungarn	335
<b>Tim Ziemer, Holger Schultheis</b> Psychoakustische Sonifikation zur Navigation in bildgeführter Chirurgie	347
<b>Magdalena Zorn</b> Musik mit dem Radio hören: Über den Begriff der musikalischen Aufführung	359

Gabriele Buschmeier in memoriam

## Vorwort

Die vorliegenden Bände dokumentieren die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019. In den dreieinhalb Tagen vom 23. bis zum 26. September 2019 wurden in Paderborn und Detmold nicht weniger als 185 Beiträge präsentiert, verteilt auf diverse Symposien, Round tables, Freie Sektionen und Postersessions. Sie alle auf einen Nenner bringen zu wollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit – und das ist gut so, ist es doch Ziel der Jahrestagungen, die große Vielfalt der Themen und Methoden des Faches Musikwissenschaft abzubilden. Um die thematische Vielfalt der freien Referate angemessen abbilden zu können und gleichzeitig den inhaltlichen Schwerpunkten der beiden hier publizierten Hauptsymposien ausreichend Raum bieten zu können, erscheinen diese in drei Bänden.

„Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven“: Der Titel der kleinen Reihe ist keine Verlegenheitslösung. Musikwissenschaft im Kontext der Digital Humanities; Musikwissenschaft und Feminismus; Musik und Medien; Musikalische Interpretation – schon die Felder, die von den vier Hauptsymposien bespielt wurden, wären noch vor wenigen Jahrzehnten allenfalls an der Peripherie des Faches zu finden gewesen. Sie entsprechen Arbeitsschwerpunkten der Lehrenden am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, das die Tagung ausrichtete. Zugleich nehmen sie Bezug auf aktuelle Ereignisse und Entwicklungen. So erwuchs das von Andreas Münzmay und Joachim Veit organisierte Symposium „Brückenschläge – Informatik und Musikwissenschaft im Dialog“ unmittelbar aus den Erfahrungen im Virtuellen Forschungsverbund Edirom (ViFE) und im fakultäten- und hochschulübergreifenden Zentrum Musik–Edition–Medien (ZenMEM). Der 200. Geburtstag von Clara Wieck/Schumann war der Anlass für das von Rebecca Grotjahn geleitete Symposium „Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation“, das in enger Kooperation mit der Hochschule für Musik Detmold durchgeführt wurde. Das Hauptsymposium „Brückenschläge“ wird in einem separaten Band publiziert (Bd. 3 der vorliegenden Reihe). Im Rahmen dieses Symposiums führte die von Stefanie Acquavella-Rauch geleitete Fachgruppe Digitale Musikwissenschaft eine Posterpräsentation durch, die von den Beiträger\*innen erfreulicherweise zu kürzeren Texten umgearbeitet wurden, sodass sie hier ebenfalls, zusammen mit den Postern, publiziert werden können. Hinzu kommen einige Beiträge, die bereits bei der Jahrestagung 2018 in Osnabrück präsentiert wurden. Auch das Hauptsymposium „Die Begleiterin“ wird in einem eigenen Band (Bd. 2) publiziert. Die Beiträge zu den beiden anderen Hauptsymposien hingegen werden an anderen Orten veröffentlicht; in Band 1 („Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019“) der vorliegenden Publikation finden sich jedoch Einführungen und Abstracts. Das Symposium „Komponieren für das Radio“ unter Leitung von Antje Tumat und Camilla Bork (Katholieke Universiteit Leuven) behandelte Einflüsse des Mediums auf Kompositionsprozesse sowie durch radiophone Kompositionen bzw. radiophonen Klang ausgelöste Diskurse. Sarah Schauburger und Cornelia Bartsch (Universität Oldenburg) nahmen das 25-jährige Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien zum Anlass für einen Generationenaustausch zum Thema „Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik“: Was wa-

ren vor einem Vierteljahrhundert Inhalte und Aufgaben einer feministischen Musikwissenschaft und wie kann sich diese heute positionieren?

Bewusst haben wir im Tagungsbericht auf inhaltliche Eingriffe in die Beiträge verzichtet.<sup>1</sup> Das gilt besonders für die Freien Referate: Es galt, den Charakter der Jahrestagung als Forum für ‚freie‘, d. h. innovative und auch experimentelle Gedanken zu wahren. Einige Kolleg\*innen, die die Tagung mit Vorträgen und Posterpräsentationen bereichert hatten, haben sich gegen eine Publikation im vorliegenden Band entschieden – sei es, weil sie eine Möglichkeit fanden, ihre Beiträge in einem inhaltlich passenderen Rahmen zu veröffentlichen, sei es, weil ihre Überlegungen in ihre entstehenden Qualifikationsschriften fließen sollen, oder sei es, weil sie von den Autor\*innen in der vorgetragenen Form zunächst verworfen wurden. Auch damit erfüllt eine Freie-Referate-Sektion ihren Zweck: Die Diskussionen mit der versammelten Fach-Öffentlichkeit sollen dabei helfen, Gedanken weiterzuentwickeln und zu verändern. In diesem Sinne sei allen Beteiligten – den Autor\*innen, den nichtpublizierenden Referent\*innen und den Mit-Diskutant\*innen – ganz herzlich gedankt für ihr Mitwirken bei der Tagung.

Unser herzlicher Dank gilt einer Reihe weiterer Personen, die zum Gelingen dieser drei Bände beigetragen haben. Hier ist besonders Jonas Spieker zu nennen, der uns tatkräftig bei der Redaktion geholfen hat. Andrea Hammes (SLUB Dresden) sei herzlich für die Aufnahme unseres Bandes auf *musiconn.publish* gedankt – wir freuen uns, damit unsererseits zur Etablierung dieser innovativen Publikationsplattform beizutragen.

Erneut möchten wir an dieser Stelle allen Menschen danken, die uns bei der Organisation, Ausrichtung und Finanzierung der Tagung selbst unterstützt haben: der Präsidentin der Universität Paderborn, Prof. Dr. Birgitt Riegraf, dem Rektor der Hochschule für Musik Detmold, Prof. Dr. Thomas Grosse, den Kolleginnen und Kollegen der beiden beteiligten Hochschulen, dem Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung, der Universitätsgesellschaft Paderborn und allen Sponsoren. Besonders dankbar sind wir den Mitarbeiter\*innen und den studentischen bzw. wissenschaftlichen Hilfskräften des Musikwissenschaftlichen Seminars, die bei der Vorbereitung und Ausrichtung der Tagung immensen Einsatz zeigten – stellvertretend sei an dieser Stelle Johanna Imm erwähnt, die zusammen mit Nina Jaeschke das Herz des Organisations-teams bildete.

Wir widmen diese Reihe Dr. Gabriele Buschmeier, dem langjährigen Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, die kurz vor der Publikation dieses Bandes unerwartet verstarb.

Detmold, im September 2020

Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

**Zitation:** Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke, „Vorwort“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. IX–X, DOI: 10.25366/2020.43.

---

1 Freigestellt war den Autor\*innen auch, ob sie sich für eine gendersensible Sprache entscheiden bzw. welche Form des Genderns sie bevorzugen.