

Edition Eulenburg
No. 570

MAHLER

SYMPHONY No. 1
D major/D-Dur/Ré majeur
'Titan'



Eulenburg

GUSTAV MAHLER

SYMPHONY No. 1

D major/D-Dur/Ré majeur
'Titan'



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	XI
I. Langsam. Schleppend	1
II. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell	46
III. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen	76
IV. Stürmisch bewegt	93

© 2015 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

Mahler's Symphony No.1, begun in Kassel around 1884, in close symbiosis with the early orchestral song-cycle *Lieder eines fahrenden Gesellen*, but only completed in Leipzig sometime in March 1888, came into the world – at least in its final shape – with elemental force. After years of stagnation, caused by the vicissitudes of Mahler's career as a provincial opera conductor, it indicated the triumphant assertion of his creative spirit. 'How it burst out of me, like a mountain torrent! [...] For six weeks I had only my writing desk in front of me!' That is how Mahler described to his friend Fritz Löhr the explosive character of the work and its birth-pangs. The Symphony, thus conceived, represented Mahler's fateful metamorphosis from an occasionally composing opera conductor to a full-size composer who was also destined for a brilliant conductor's career.

Symphony No.1 was Mahler's first successful attempt to compose on an ambitious scale, after the failure of his early Cantata *Das klagende Lied* to secure in 1880 the Vienna Beethoven Prize. In telling contrast to that prentice work and its manifold associations with earlier models of romantic music and poetry, Symphony No.1 shows all the characteristic fingerprints of Mahler's personal idiom. In fact, it is perhaps the most original 'First Symphony' written in the course of the 19th century by any composer after Beethoven. Its uniqueness and the peculiarities of its musical language are thrown into relief when compared with famous contemporary symphonies of the 1880s, such as Brahms's Fourth, Dvořák's Second, Third and Fourth, and Bruckner's Eighth. Its pioneering character is underlined by the fact that – by a small margin – it even antedates Richard Strauss's *Don Juan* and *Death and Transfiguration*. The idiomatisms of Mahler's style are already all present: the Volkslied-cut of its melodies, the astringent tang of bitter-sweet harmonies determined by the interval of the falling fourth (the thematic in-

tegral of the Symphony!); the predilection for canonic intertwining and for contrapuntal texture; the knack to turn debased musical coinage (such as waltz tunes, military signals, music of the village pub, old nursery tunes) into something menacingly significant, symbolic and, indeed, visionary; but also the power to build a symphonic structure out of interdependent thematic cells and to fertilise orchestrally conceived movements by pre-existent vocal concepts. Last, but not least: Symphony No.1 sets the pattern for its immediate symphonic successors as a work, clearly determined by autobiographical, i.e. extra-musical experiences and thus dependent on a kind of 'secret programme', yet in its final published form standing on its own feet and outwardly independent of such a programme.

The autobiographical and, moreover, confessional character of the work is borne out by its utilisation of two songs from *Lieder eines fahrenden Gesellen* but also amply confirmed by Mahler's correspondence as also by his protracted attempts to explain the work in terms of 'Programme Music'. The key to a deeper understanding of the symphony's artistic message thus lies in the story of its genesis and of the changing facets of the composer's interpretation of its 'meaning'.

Creative stimulus to write Symphony No.1 very probably came to Mahler as a result of two unhappy love affairs: his infatuation for Johanne Richter, a singer at the Municipal Theatre of Kassel, who finally rejected him – an experience poignantly reflected in the despair of the jilted lover of *Lieder eines fahrenden Gesellen*, in which, in Mahler's own words, 'a wayfarer who has met with adversity, wanders lonely out into the world'; and his amply requited but ultimately abortive passion for Frau von Weber, the wife of Captain von Weber, the famous composer's grandson with whom Mahler produced his completion of Weber's opera

fragment *Die drei Pintos* in January 1888 in the Municipal Theatre of Leipzig. These two ‘affaires du cœur’ – broken off around 1 January 1885, and approximately March 1888 respectively – represent the framework for Mahler’s traumatic experience of a head-on collision with the realities of ‘life in the raw’ which in turn became the catalyst transmuting his sufferings into music. Although sketches for the symphony may date back to 1884 when the song-cycle was still on the stocks, Mahler’s letters of 1888 clearly indicate that the passion for Frau von Weber (fanned by their collaboration in sorting out Weber’s preserved sketches for *Die drei Pintos*), the hectic semi-creative editorial work, turning these sketches into a performable score and, finally, its successful production under Mahler’s baton on 20 January 1888 (suddenly spotlighting a hitherto comparatively unknown opera conductor as a musical personality of great creative possibilities and undeniably public appeal) were chiefly responsible for Mahler’s increasing readiness for composition.

Since work on the full-score of *Die drei Pintos* seems to have occupied not more than two weeks and since Mahler was fully committed to the musical side of the Leipzig production, it is safe to assume that systematic work on Symphony No.1 could not have started until after 20 January 1888. A letter to Fritz Löhner, undated but clearly of March 1888, contains the message: ‘Well! my work is completed!’ It is the letter which also refers to six weeks of continuous work at the writing-desk. Thus, we are able to determine the approximate span of time devoted to completing the full-score: between approximately 21 January and the first week of March. Mahler’s hectic tempo in writing a full-score is familiar to connoisseurs of his life and work. ‘As if I had taken it down from dictation’ the mature man of 46 is reputed to have exclaimed after having completed the ‘Particell’ of part I of his gigantic Symphony No.8 in three weeks’ time. It is thus safe to assume that Mahler at 27 easily succeeded in completing the final version of his Symphony No.1 in full-score in six weeks only. The long gestation period of over four

years interrupted by the weeks of red-hot creation was matched by an even longer period in which the completed work gradually matured. Only 11 years after its completion – in 1899 – was it published in its definite form as ‘Symphony 1 in D Major’. The intervening decade tells the story of Mahler’s struggle to free himself and his conceptual picture of the work from the trammels and pitfalls of a literary programme – the very musical bane of the epoch in which Mahler grew up.

The first performance of the symphony eventually took place on 20 November 1889, in Budapest, where Mahler was Director-General of the Hungarian Opera House since 18 October 1888. The Programme-Book in Hungarian language presented it as ‘Symphonic Poem in two parts’, without further descriptive details. Only after this premiere which met with a very mixed reception, Mahler gave way to the wishes of his friends and compiled a detailed programme (referred to in his letter to Max Marschalk of 20 March 1896) which was published in the programme books of the performances at Hamburg (1892) and Weimar (1894), both conducted by Mahler himself and with similarly indifferent success. The programme to Symphony No.1 which only now received the misleading title *Titan* (which nearly everybody associated with the rebels against the Olympian Gods and nobody with a half-forgotten sentimental novel by Jean Paul, published in 1800/1803) reveals that the symphony was originally in five movements. It ran as follows:¹

Part I: From the days of youth, ‘Jugend-, Frucht- und Dornenstücke’²

1. Spring and no end of it

The introduction describes the awakening of nature and early dawn.

2. ‘Bluminenkapitel’ (Andante)²

3. Set with full sails (Scherzo)

Part II: Commedia umana

4. Shipwrecked. A funeral March in the manner of Callot. If necessary, the following explanation to this movement may be given:

¹ See Paul Stefan: *Gustav Mahler* (Munich, 41912), 107ff.

² Original headings of chapters from Jean Paul’s novels.

the composer received the external stimulus to this movement from the parodistic picture 'The Huntsman's Funeral', well known to all children, specially in South Germany, as coming from an old book of fairytales: the animals of the forest accompany the coffin of the dead hunter to its tomb; rabbits carry the flag, preceded by a band of village musicians from Bohemia, accompanied by cats, toads, crows, etc., playing on instruments, and also by stags, does, foxes and other quadrupeds and feathered animals of the forest, in attitudes of *drôlerie*. Here the movement is intended to express alternately the moods of jesting irony and of eery brooding. This is immediately followed up by –

5. Dall' inferno al Paradiso (Allegro furioso), as the sudden cry of a deeply wounded heart.

Mahler suppressed this elaborate programme at the Berlin performance of 6 March 1896, when Symphony No.1 was given together with the first movement of Symphony No.2 and the song-cycle *Lieder eines fahrenden Gesellen* under his direction. It is indicative of Mahler's apprehension lest the naivety and folk-tune-simplicity of his musical concept might become an easy target for jeers from hostile critics that he not only abolished title and programme of Symphony No.1 but also eliminated his own name as the poet of the texts to his song-cycle.

Mahler's revoked programme contains with all its ambiguities an important pointer to his literary ancestry; his lifelong enthusiasm for Jean Paul Friedrich Richter (1763–1825) and for E.T.A.Hoffmann (1776–1822), two early Romantics which had become almost forgotten in the 'young Germany' of the late 1880s with its realistic upsurge (Gerhart Hauptmann) under the influence of Ibsen and Strindberg, and had fallen out of fashion since the middle of the century. Both writers, clearly alluded to in the subtitles to three movements of the symphony, remained favourites of Mahler and clearly belong, together with *Des Knaben Wunderhorn* of 1806, to the romantic subsoil from which his brand of literary and philosophical background

stems. They represent, in fact, an atavistic throwback into the long discarded habits of the German Romantic Movement of the early 19th century. Mahler's insistence on Jean Paul (who incidentally wrote the preface to the first print of E.T.A.Hoffmann's *Phantasiestücke in Callots Manier* of 1813) links him with Schumann whose *Papillons* and *Davidsbündler* are likewise inspired by Jean Paul's novel *Flegeljahre*, and who used to become impatient when his friends refused to share his own youthful enthusiasm for *Titan*.

By 1896 Mahler had composed Symphonies Nos.2 and 3, based on equally elaborate programmes which were likewise eliminated in their printed scores, published in 1897/98, that is, almost simultaneously with Symphony No.1. By that time Mahler's approach to the idea of programme music had undergone an important change. He was still inclined to admit a poetic programme 'as a kind of astronomical chart' (letter to M.Marschalk, 26 March 1896), specially for uninitiated audiences. He also conceded to the perceptive musicographer Arthur Seidl (letter of 17 February 1897) that in his composition he frequently arrived at a stage where he needed the 'poetic' word as vehicle of his musical idea, just as Beethoven had needed it in the Finale of his Choral Symphony.

A few years later (soon after 1900) in letters to Bruno Walter and Max Kalbeck, Mahler argued that

one need not raise objections to a 'programme' (even if this is not exactly the top rung of the ladder) – however, it must be a musician who expresses himself in it and not a writer, philosopher or painter...

And he sums up finally

no modern music, beginning with Beethoven, does exist without having its inner programme. But no music is of any value if its pre-musical experiences first have to be reported to the listener, thus determining his own reactions. And thus once more: *pereat* – all programmes! [...] A residual mystery always remains – even for the creator himself!

Mahler's dogma of the ultimate aesthetic inadmissibility of programme music in the descriptive

sense of Berlioz, Liszt and Richard Strauss was formulated at a time (after 1900) when his middle symphonies were being composed whose programmatic substructure is difficult to locate and in which thematic associations with his own contemporary songs are usually avoided. The condition in which his first programmatically conceived symphonies – Nos. 1 to 4 – appeared in print anticipates those later convictions. None of these symphonies contains the slightest hint at a pre-existent programme. Symphony No. 1 in D major was published, as Mahler's third largest publication altogether, in 1899 by Weinberger of Vienna with the support of the 'Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen', on the recommendation of the musicologist Guido Adler, who at that time occupied the Chair of Music at Vienna University. In the published score the symphony had meanwhile lost its original second movement (*Andante*), its division in two parts, its subtitles, and it only contained four movements altogether of the original programme-draft, thereby closely conforming to the pattern of the Vienna Classical Symphony.

Despite its undeniable associations with 'Programme Music', Symphony No. 1 can stand on its feet as a musical structure of compelling originality and conviction. The tone-poetical content of its four movements is self-explanatory in purely musical terms: the mysterious awakening of nature before the break of dawn (the slow introduction to movement I); the spring-like dewdrop quality of the *Allegro* section of movement I, thematically closely linked to 'Ging heut' morgen übers Feld' (No. 2 of *Lieder eines fahrenden Gesellen*); the joyful peasant ferocity of the Scherzo, offset by the Ländler dreaminess of its post-Schubertian Trio; the brooding eeriness of the grotesque 'Funeral March' with its lyrical enclave culled from 'Die zwei blauen Augen' (No. 4 of *Lieder eines fahrenden Gesellen*); finally, the vehement clash of opposing principles in the Finale in which the thematic elements of the preceding movements return in a dreamlike 'flash-back' and at a late

stage of that movement – one of Mahler's novel structural ideas, calling for comparison with the reappearance of former thematic matter in the Finale introductions to Beethoven's Symphony No. 9 and Bruckner's Symphony No. 5. Quite apart from their programmatic undercurrent these four movements are interlinked by close thematic relationships resulting in a cohesive symphonic concept which can well stand comparison with Beethoven and Schubert. In one of his last letters (8 February 1911, to Georg Göhler) Mahler emphasised the intrinsic importance of these thematic interrelationships, with special application to Symphony No. 4 which he had just then revised. This 'cyclic' character is, however, already firmly established in Symphony No. 1 whose thematic integral (as has already been said) is the interval of the falling fourth, as it is being spawned off in bar 3 of the Introduction by the initial, high-pitched mysterious 'a' – 'like a sound of nature'. The falling fourth 'x' proliferates in bars 7–9 a sequential interval series which in turn becomes the structural base (a) for the triumphant Chorale (a') with which the symphony ends (see music examples 1 and 2 on page XIX). (x) becomes later on identifiable as the cuckoo's call (see Ex. 3) and as such turns into the head piece of the *Allegro* section ('immer sehr gemächlich') of the first movement (see Ex. 4). This theme is identical with the first stanza of the second 'Wayfarer's Song'. (x) is also literally at the bottom of the Scherzo whose initial yodel motif is underpinned by it (see Ex. 5). In its Ländler metamorphosis (x) is actually derived from Mahler's early song 'Hans und Grete' (originally 'Maitanz im Grünen') which was composed back in 1880.

In movement III (x) becomes the motoric backcloth to the canonically intertwined Funeral March, based on the ancient folk tune 'Frère Jacques' (see Ex. 6).

The Introduction to movement I, conjuring up the vast stretches of the Moravian plain in which Mahler grew up, acts as a thematic quarry (as will do the slow introductions to the Finales of Symphonies Nos. 6 and 10, and specially the

introductory curtain-raiser to movement I of Symphony No.7), throwing up and again discarding with the irresponsibility of a dream, motifs which will become thematically important in the course of the symphonic events, such as 'Die schönen Trompeten' from the barracks of Litomeřice (Leitmeritz), culminating in the sun-sparkling fanfare (see Ex.7) and foreshadowing the menacing underpin (a) to (1a) whose falling fourth is transformed into the head-motif of (4) (see Ex.8) whose kinship to (6a) achieves another psychological linking-up with movement III. Once the double bar (4 bars after cue 4) is reached, the *Allegro* section based on (4) starts as a symphonic expansion of the second 'Wayfarer Song'. It is here treated as one compact expository group of three, thematically closely interrelated subsections, corresponding to the first stanza of the song:

This morning I went across the field;

Dew still clung to the grass;

The happy finch said to me:

'Hey, you! Isn't it? Good morning!

What a beautiful world it's going to be!'

And ending on the jubilant bird's cry (see Ex.9).

At cue 12 the *Allegro* exposition is repeated, thus emphasising its structural importance and justifying the development section (commencing after cue 12) to start with an extended return to the slow Introduction. In this all the thematic elements, already heard, are once more enveloped in the morning mist of the atmospheric A of the violins. Only at cue 15 (double bar) this restatement of the Introduction merges into the development proper which begins with a new subject in the horns (see Ex.10) whose coaxing consequent in the cello (see Ex.11) had been anticipated already four bars after cue 12 in a nostalgic dialogue with the bird cries (see Exx.3 and 9). The development's pace becomes brisk now, utilising (specially between cue 19 and 21) the 'Wayfarer's Song's' second stanza:

And at once, in the sunshine

The world began to gleam;

Everything, tones and colours,

Came out in the sunshine,

The flower, the bird, big things and small.

After cue 21 the development section gathers momentum, propelled chiefly by a dramatic variant of Ex. 11 in F minor (anticipating the principal key of the Finale) and developing into a militant theme of sinister foreboding (see Ex.12) whose full potentialities will only be revealed by its variant in the Finale (see Ex.13) and which becomes the starting point for a big climax (chiefly on Ex.12 'z'), and eventually for the movement's climatic return to a telescoped recapitulation at cue 21, which in turn starts with a charming lack of orthodoxy with Ex.10. The recapitulation brings further a full canonic return of Ex.4 (at cue 29) and drives on with irresistible impetus until it disintegrates in a volley of laughter based on (x) and re-echoing in all instruments from the flutes to the timpani.

The second movement is romantic to the core. Echoes of Bruckner's rustic Scherzos fraternise with the reminiscence of the waltz from Weber's *Freischütz* (seven bars after cue 9). Its specifically Austrian character is underlined by yodel-inspired melodies such as the Scherzo's principal tune (see Ex.14) and the Trio's delightfully idiomatic Ländler in F (see Ex.15) after which the Scherzo returns in a shortened reprise.

The third movement remains unique in its mixture of spectral eeriness and parodistic self-laceration, even if its programmatic premises are ignored. The mock-solemnity of the canonic procession of the 'Frère Jacques' tune (see Ex.6) is underlined by the oboe's impudent whistle (see Ex.16). The melancholy Hungaro-Slavonic 'Volkslied' intoned by the oboes and trumpets at cue 5 with its guitar-like accompaniment only foreshadows a deliberately vulgar and blatantly scored tune ('mit Parodie', cue 6) with a *czardas* flavour, and with obstinately repeated motifs hovering on the brink of triviality from which it is only saved by the pungent counterpoint in the trumpets. The vulgar 'oompa' rhythm in the cymbals and bass-drum (served by a single player in a manner reminiscent of fairground booths) and the determined vulgarisation of the melody by alcoholic skips (glissando

VIII

in the violins 3 bars before cue 8) are intentional. In fact, the psychological subtlety in using a trivial tune of the fairground type for the purpose of an escapist anticlimax is a tremendous achievement of Mahler even if it may have taken its ancestral cue from the vulgarising transformation of the original *idée fixe* in the 'Witches Sabbath' of Berlioz's *Symphonie fantastique*. The music peters out on a pedal-point on D shortly before cue 10. The tension is intermittently resolved by a lyrical episode of great beauty 'sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise', utilising the final section of 'Wayfarer's Song' No.4, transposing it a whole tone up to G major in the process:

On the road stood a linden tree
And there I first rested and slept.
Beneath the tree, whose blossoms fell on
me like snow,
I no longer knew what life can do:
All was well again, all was well –
Love and sorrow; world and dream.

However, at cue 13 the 'Funeral March in Calot's manner' returns, this time raised up a semitone to E flat minor and closing into a vicious return to the grim parody of the country-fair-music, becoming more plangent by a chorale-like melody in the trumpets which throws it rhythmically out of focus. It is music of a definitely suicidal character with its obsessional insistence on the falling fourth down to the bitter end.

Mahler compared the cymbal clash with which the Finale starts with the lightening flash emerging from a thunder cloud. It brings release from the unbearable tension which had accumulated in the Coda of the preceding movement. This Finale conforms on the surface with its militant energy and its dramatic contrasts of ferocity and lyricism more to the traditional pattern of a sonata movement in the tradition of the Vienna Classics. However, its structure is far from orthodox since it includes a telescoped flashback to the earlier movements at a pivotal point before the Coda (which is also a second reprise of the principal theme group, see Ex.13). This principal theme group only asserts itself

after an introductory raging fight with its ferocious adversary (see Ex.17) at cue 6 in an expository paragraph of bellicose energy. It comes to a panting temporary halt between cue 13 and 16 when it finally melts into one of Mahler's gloriously spun-out melodies, underpinned by sobbing syncopations in the horns (see Ex.18).

This cantabile subject par excellence fades away at cue 21 when, in a dreamlike bridge passage, for the first time thematic elements of movement I begin to crop up, among them Ex.1a and an augmentation of 8a. In the ensuing development section at cue 22 theme group 13 and its inversions are ingeniously combined with elements of Ex.17. A sudden turn to C major at cue 25 leads to a fleeting, premature vision of the later Coda. This episode is roughly swept away by a return to the interrupted development at cue 28, only to lead to a second mock-anticipation of that Coda, this time with a visible effort poised on the 'right' key of D major and with all the pomp and splendour of chorale-like finality (cue 35 et passim). This in turn congeals, as it were, on a pedal-point of D which becomes a dream-substitute for the introductory pre-dawn pedal-point on A of the symphony's Introduction at cue 38. Now occurs an almost cinematographically conceived 'flash-back' to that first slow Introduction, followed by 'out of focus' quotations of Ex.4, 8a and 17. The atmospheric D is chromatically lowered (via D Flat) to C, and this leads to an episode, recapitulating Ex.17 more fully and warming up to a fierce climax (cue 44ff.) only to die out on the prolonged pedal-point of C before cue 45. This return to the 'Dream of Youth' at the very climax of the struggle for ultimate victory is typical for Mahler the Romanticist. It is also proof of the often disputed fact that the structure of Mahler's symphonies depends on his tone-poetical experience and on the psychological conditions of its creator. At cue 45 a ruthlessly telescoped recapitulation starts, heralded by the three initial notes of Ex.13, hammered out in the violas. It recapitulates not only the Finale's principal theme group (Ex.13) in F minor, but also the climax of movement I (movement I,

cue 23–26) at cue 51–54, finally merging into the paeon of the Coda, entirely determined by the chorale (Ex.2), blazing out of the trumpets at cue 55 and re-echoed in the horns (which are increased from seven to nine in the course of this Finale!). In a later inserted footnote Mahler insisted that this ‘hymnlike’ chorale should overshadow everything else, advising a doubling of its melody by additional trumpets and trombones until the proper balance is achieved.

According to Mahler’s own, later discarded, programme this Finale leads from hell to paradise. It was the wishdream of an inveterate Godseeker who proclaims here victory in the jaws of death. But the funeral sounds of the very first bars of Symphony No.2 will give the lie to the short-lived triumph of this symphonic Coda of Mahler’s Symphony No.1.

Hans F. Redlich

VORWORT

Mahlers 1. Sinfonie, begonnen in Kassel um das Jahr 1884 in enger Verschwisterung mit dem frühen Liederzyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen*, wurde erst im März 1888 in Leipzig fertig. Sie kam, zumindest was ihre Endgestalt betrifft, mit der elementaren Gewalt eines Naturereignisses in die Welt. Nach Jahren der Unfruchtbarkeit, verursacht durch die Schwierigkeiten einer Dirigentenkarriere in der österreichischen und deutschen Provinz, bedeutete diese Sinfonie die triumphale Selbstbehauptung des schöpferischen Geistes in Mahler. „Wie es aus mir wie ein Bergstrom hinausfuhr! [...] Seit sechs Wochen hatte ich bloß den Schreibtisch vor mir!“ So beschrieb Mahler seinem Freund Fritz Löhr den eruptiven Charakter des Werks und seiner Geburtswehen. Die so empfangene Sinfonie bedeutete Mahlers schicksalhafte Verwandlung aus einem gelegentlich komponierenden Opernkapellmeister in einen Komponisten von Rang, dem es mitbestimmt war, ein Dirigent von Weltformat zu werden.

Die 1. Sinfonie war Mahlers erster geglückter Versuch, ein Werk im großen Stile zu komponieren – nach dem Misserfolg seiner frühen Chorkantate *Das klagende Lied*, der der Wiener Beethovenpreis von 1880 versagt blieb. Im bedeutsamen Gegensatz zu jenem Gesellenstück und seinen mannigfachen Anklängen an ältere Modelle romantischer Musik und Poesie, zeigt die 1. Sinfonie alle Charakteristika des Mahler'schen Persönlichkeitsstils. Es ist vielleicht die originellste „erste“ Sinfonie des 19. Jahrhunderts nach Beethovens Tod. Die Einzigartigkeit dieses Werkes und die Eigenheiten seiner Tonsprache werden umso bedeutsamer, wenn man die Sinfonie mit berühmten zeitgenössischen Sinfonien der 1880er Jahre vergleicht, wie der 4. Sinfonie von Brahms, den Sinfonien Nr. 2, 3 und 4 von Dvořák sowie der 8. Sinfonie von Bruckner. Der bahnbrechende Charakter des Werkes wird noch unterstrichen durch die Tatsache, dass es um wenige Monate früher fertig

wurde als die revolutionären Tondichtungen von Richard Strauss: *Don Juan* sowie *Tod und Verklärung*. Die spezifischen Eigenheiten der Mahler'schen Tonsprache sind bereits alle in ihm vorhanden: Der volksliedartige Charakter seiner Hauptthemen, die herbe Würzigkeit seiner bitter-süßen Harmonien, bestimmt durch das Intervall der fallenden Quart (das motivische Integral der ganzen Sinfonie!); die Vorliebe für kanonische Kombination und kontrapunktisches Gewebe; die unheimliche Fähigkeit, entwertete musikalische Scheidemünze (wie Walzermelodien, Militärsignale, Wirtshausmusik, Kinderlieder) in künstlerisches Material von drohender Bedeutsamkeit und visionärer Symbolik zu verwandeln; aber auch die Kraft, einen sinfonischen Bau aus innig zusammenhängenden thematischen Zellen zu errichten und ganze Orchestersätze aus bereits vorhandenen vokalen Konzeptionen befruchten zu lassen. Zu guter Letzt: Sinfonie Nr. 1 wird zum Modell für die ihr unmittelbar nachfolgenden Sinfonien als eine Komposition, vorherbestimmt durch außermusikalische persönliche Erlebnisse und als solche abhängig von einem „inneren Programm“, die dennoch in der veröffentlichten Endfassung musikalisch auf eigenen Füßen stehen und nach außen hin des Programms entraten kann.

Der dem Werk anhaftende Charakter des autobiographischen Bekenntnisses kommt vor allem in seiner Benützung zweier Gesänge aus den *Liedern eines fahrenden Gesellen* zum Ausdruck. Er findet weitere Bestätigung, in Mahlers Briefen, wie auch in seinen wiederholten Versuchen, die Sinfonie als „Programm-Musik“ zu erklären. Der Schlüssel zu einem tieferen Verständnis für das künstlerische Ziel der Sinfonie liegt in der Geschichte ihrer Entstehung und in den wechselnden Facetten ihrer Deutung durch den Komponisten selbst.

Der schöpferische Anstoß zur Komposition der 1. Sinfonie erwuchs Mahler aus zwei unglücklich verlaufenden Liebesaffären: seiner

Liebe für Johanne Richter, einer Sängerin am Stadttheater in Kassel, die seine Werbungen zurückstieß (ein Erlebnis, das sich in der Verzweiflung des verschmähten Liebhabers der *Lieder eines fahrenden Gesellen* spiegelt, in denen nach Mahlers eigenen Worten „ein fahrender Gesell, der ein Schicksal gehabt, nun in die Welt hinauszieht, und so vor sich hinwandert“); und in seiner erwiderten Leidenschaft für Frau von Weber, die Gattin des Hauptmann von Weber, des Enkels des großen Komponisten, mit dem zusammen Mahler Carl Maria von Webers Opernfragment *Die drei Pintos* im Januar 1888 im Stadttheater Leipzig zur Erstaufführung brachte. Diese beiden „affaires du coeur“ – deren eine um den 1. Januar 1885 schroff abbrach, während die andere um den März 1888 herum im Sande verlief – geben den Rahmen ab, in dem sich Mahlers traumatisches Erlebnis eines ersten Zusammenstoßes mit der rauen Wirklichkeit vollzog, ein Erlebnis, das, ins Künstlerische umgewertet, seinen persönlichen Qualen die legitime musikalische Entsprechung verschaffte. Obwohl frühe Skizzen zur Sinfonie bis ins Jahr 1884 zurückgehen, als die „Gesellenlieder“ noch nicht vollendet waren, machen Mahlers Briefe des Jahres 1888 klar, dass seine Leidenschaft für Frau von Weber (entfacht durch die gemeinsame Arbeit beider im Sortieren der erhaltenen Skizzen Webers zu den *Drei Pintos*), die hektische, teilschöpferische Arbeit des Herausgebers, der diese Skizzen in eine aufführbare Partitur verwandelte und sie schließlich zur erfolgreichen Erstaufführung am 20. Januar 1888 unter seiner Leitung brachte (eine Premiere, deren Scheinwerferlicht urplötzlich einen verhältnismäßig unbekanntem Opernkapellmeister als vielversprechende musikalische Persönlichkeit von großer Publikumswirkung enthüllte), hauptverantwortlich waren für Mahlers wachsende Bereitschaft zur Komposition.

Da Mahlers Arbeit an der Partitur der *Drei Pintos* nicht mehr als zwei Wochen in Anspruch genommen zu haben scheint, und da er für den musikalischen Teil der Leipziger Aufführung voll verantwortlich war, kann man annehmen,

dass systematische Arbeit an der Partitur der 1. Sinfonie frühestens unmittelbar nach dem 20. Januar 1888 begonnen haben kann. Ein undatierter Brief an Fritz Lühr, der aber offenbar im März 1888 geschrieben wurde, enthält die Botschaft: „So! mein Werk ist fertig!“ Es ist der gleiche Brief, in dem er von den sechs Wochen Schreibtischarbeit spricht. Mit Hilfe dieser Anhaltspunkte sind wir in der Lage, die ungefähre Länge der Zeit zu bestimmen, die zur Vollendung der Partitur zur Verfügung gestanden haben kann: es ist die Zeitspanne etwa zwischen dem 21. Januar und der ersten Märzwoche. Mahlers atemloses Tempo im Ausschreiben einer Partitur ist den Kennern seines Lebenswerkes wohl bekannt. „Als ob es mir diktiert worden wäre“, soll der reife Mann von 46 Jahren ausgerufen haben, als er den „Partizell“ des ersten Teils der gewaltigen 8. Sinfonie in knapp drei Wochen zu gutem Ende gebracht hatte. Man geht daher wohl nicht fehl in der Annahme, dass der 27-jährige Mahler ohne Schwierigkeiten die Endfassung seiner ersten Sinfonie in sechs Wochen zur Partitur gebracht habe. Die lange Zeit der Austragung des Werkes, die sich über vier Jahre hinzog, und durch die Wochen heißer schöpferischer Leidenschaft unterbrochen wurde, wurde durch eine noch längere Periode abgelöst, in der das an sich fertig komponierte Werk zur letzten Reife gedieh. Erst elf Jahre nach seiner Vollendung – im Jahre 1899 – wurde es in seiner gültigen Endfassung als „Symphonie No. I in D Dur“ veröffentlicht. Das dazwischenliegende Jahrzehnt war erfüllt von Mahlers Bemühung, sich und seine Konzeption allmählich freizumachen von den Fesseln und Fallstricken eines literarischen Programms – die musikalische Modekrankheit der Epoche, in der Mahler groß wurde.

Die Uraufführung der Sinfonie fand schließlich am 20. November 1889 statt und zwar in Budapest, wo Mahler seit dem 18. Oktober 1888 als musikalischer Direktor der Königlichen Ungarischen Oper beschäftigt war. Das Programmheft in ungarischer Sprache präsentierte das Werk als „Sinfonische Dichtung in zwei Teilen“, ohne weitere programmatische Einzel-

heiten. Erst nach dieser Uraufführung, die eine sehr gemischte Aufnahme fand, entschloss sich Mahler, auf Zureden seiner Freunde, zur Ausarbeitung eines detaillierten Programms (vgl. seinen Brief an Max Marschalk vom 20. März 1896), welches schließlich in den Programmheften der Aufführungen in Hamburg (1892) und Weimar (1894) veröffentlicht wurde. Beide Aufführungen wurden von Mahler selbst geleitet und fanden den gleichen geringen Widerhall. Erst jetzt erhielt die 1. Sinfonie die programmatische Titelüberschrift *Titan*, die von jedermann mit den Rebellen gegen die Götter des Olymps in Verbindung gebracht wurde, bei der aber niemand an einen alten, vergessenen Roman von Jean Paul aus dem Jahre 1800 dachte. Aus diesem Programm geht hervor, dass die Sinfonie ursprünglich aus fünf Sätzen bestand. Es lautete folgendermaßen:¹

I. Teil: Aus den Tagen der Jugend, Jugend-, Frucht- und Dornenstücke²

1. Frühling und kein Ende

Die Einleitung schildert das Erwachen der Natur am frühesten Morgen.

2. Blumenkapitel (Andante)²

3. Mit vollen Segeln (Scherzo)

II. Teil: Commedia umana

4. Gestrandet. Ein Totenmarsch in Callots Manier. Zur Erklärung diene, wenn notwendig, folgendes: Die äußere Anregung zu diesem Musikstück erhielt der Autor durch das in Süddeutschland allen Kindern wohlbekannte parodistische Bild „Des Jägers Leichenbegängnis“ aus einem alten Kindermärchenbuch: die Tiere des Waldes geleiten den Sarg des verstorbenen Försters zu Grabe; Hasen tragen das Fähnlein, voran eine Kapelle von böhmischen Musikanten, begleitet von musizierenden Katzen, Unken, Krähen usw., und Hirsche, Rehe, Füchse und andere vierbeinige und gefiederte Tiere des Waldes geleiten in possierlichen Stellungen den Zug. An dieser Stelle ist dieses Stück als Aus-

druck einer bald ironisch lustigen, bald unheimlich brütenden Stimmung gedacht, auf welche dannso gleich

5. Dall' inferno al Paradiso (Allegro furioso) folgt, als der plötzliche Ausdruck eines im Tiefsten verwundeten Herzens.

Dieses Programm wurde von Mahler anlässlich der Berliner Aufführung vom 6. März 1896 unterdrückt, in der die 1. Sinfonie sowie der erste Satz der 2. Sinfonie und die *Lieder eines fahrenden Gesellen* unter seiner Leitung gespielt wurden. Es ist tief bezeichnend für Mahlers Besorgnis, die naive, volksliedhafte Einfachheit seiner Musik könne zur Zielscheibe übelwollender Kritiker werden, dass er nicht nur Titelüberschrift und Programm der 1. Sinfonie eliminierte, sondern sogar seinen eigenen Namen als Dichter der Texte des Liederzyklus unterschlug.

Mahlers unterdrücktes Programm enthält (mit all seinen Doppeldeutigkeiten) einen klaren Hinweis auf seine literarische Abstammung: Mahlers lebenslange Begeisterung für Jean Paul Friedrich Richter (1763–1825) und für E. T. A. Hoffmann (1776–1822), zwei Frühromantiker, die vom „Jungen Deutschland“ der späten 1880er Jahre mit seiner Vorliebe für den Realismus (Gerhart Hauptmann) und seiner Beeinflussung durch Ibsen und Strindberg beinahe vergessen worden und seit der Jahrhundertmitte aus der Mode gekommen waren. Beide Dichter, auf die in den Untertiteln dreier Sätze dieser Sinfonie angespielt wird, gehörten zu Mahlers Lieblingslektüre und, zugleich mit *Des Knaben Wunderhorn* (1806), zu den romantischen Grundlagen, aus denen Mahlers spezielle Lebensphilosophie erwuchs. Beide symbolisieren gleichsam ein atavistisches Wiederaufleben fallengelassener literarischer Gewohnheiten der deutschen Frühromantik des frühen 19. Jahrhunderts. Mahlers Interesse an Jean Paul (der zufälligerweise das Vorwort zur Erstausgabe von E. T. A. Hoffmanns *Fantasiestücken in Callots Manier* von 1813 schrieb) verbindet ihn mit Schumann, dessen *Papillons* und *Davidsbündlertänze* in ähnlicher Weise von Jean Pauls *Flegeljahren* beeinflusst wurden, und der ungeduldet werden konnte, wenn seine Freunde

¹ Vgl. Paul Stefan: *Gustav Mahler*, München ⁴1912, S. 107ff.

² Originalüberschriften einzelner Kapitel aus Romanen von Jean Paul.

XIV

zögerten, seine jugendliche Begeisterung für den *Titan* zu teilen.

Bis 1896 hatte Mahler die 2. und 3. Sinfonie fertig komponiert, die beide auf ähnlich detaillierten Programmentwürfen beruhen, die letzten Endes in gleicher Weise vor der Drucklegung zurückgezogen wurden. Beide Sinfonien wurden 1897/98, also fast gleichzeitig mit der 1. Sinfonie, veröffentlicht. Zu diesem Zeitpunkt änderte sich Mahlers Einstellung zur Idee der Programmmusik in bedeutsamer Weise. Er war noch immer geneigt, ein dichterisches Programm als eine „Sternkarte“, speziell für uneingeweihte Zuhörer zuzulassen (vgl. seinen Brief an Max Marschalk vom 26. März 1896). Er gab auch dem verständnisvollen Musikschriftsteller Arthur Seidl gegenüber offen zu, dass er bei der Konzeption eines großen musikalischen Gebildes immer an den Punkt komme, wo er sich das „Wort“ als Träger seiner musikalischen Idee heranziehen müsse, wie es Beethoven ähnlich bei seiner 9. Sinfonie gegangen sein muss (vgl. Brief vom 17. Februar 1897).

Ein paar Jahre später, bald nach 1900, meinte Mahler in Briefen an Bruno Walter und Max Kalbeck:

Es wäre ja auch nichts weiter gegen ein „Programm“ einzuwenden (wenn es auch nicht gerade die höchste Staffel der Leiter ist) – aber ein Musiker muss sich da aussprechen und nicht ein Literat, Philosoph, Maler [...]

Und er zieht die Summe seiner Ansichten mit den Worten:

Es gibt, von Beethoven angefangen, keine moderne Musik, die nicht ihr inneres Programm hat. – Aber keine Musik ist etwas wert, von der man dem Hörer zuerst berichten muß, was darin erlebt ist – respektive was er zu erleben hat. – Und so nochmals: pereat – jedes Programm! [...] Ein Rest Mysterium bleibt immer – selbst für den Schöpfer!

Mahlers Dogma von der ästhetischen Unzulässigkeit jeglicher Programmmusik, speziell in der deskriptiven Spielart von Berlioz, Liszt und Richard Strauss, wurde zu einer Zeit geprägt (nach 1900), als seine mittleren Sinfonien entstanden, denen ein intellektuell-programmati-

scher Unterbau schwer zu vindizieren ist, und in denen thematische Anspielungen an gleichzeitig entstandene Vokalkompositionen meist vermieden wurden. Die Art und Weise, in der seine ersten vier, programmatisch konzipierten, Sinfonien im Druck erschienen, nimmt deutlich diese spätere Überzeugung vorweg. Keine dieser frühen Sinfonien Nr. 1 bis 4 enthält noch die leiseste Anspielung auf ein vorher existierendes Programm. Sinfonie Nr. 1 in D-Dur wurde als dritte Veröffentlichung eines groß konzipierten Werkes überhaupt, im Jahre 1899 im Verlage Josef Weinberger, Wien, mit Unterstützung der „Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen“ und auf Empfehlung des Musikwissenschaftlers Guido Adler gedruckt. Adler war damals Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Wien. In der Druckausgabe hatte die 1. Sinfonie ihren ursprünglichen zweiten Satz verloren; auch büßte sie die Aufspaltung in zwei Abteilungen ein, und verlor all ihre Untertitel. Sie bestand jetzt nur noch aus vier Sätzen der ursprünglich fünfsätzigen Originalfassung, wodurch sie dem Bauplan der Wiener klassischen Sinfonie angenähert war.

Trotz ihrer unleugbaren Verwandtschaft mit Programmmusik kann die 1. Sinfonie als Tonbau von ungewöhnlicher Originalität und Überzeugungskraft sehr wohl auf eigenen Füßen stehen. Der tonpoetische Gehalt ihrer vier Sätze versteht sich von selbst im Sinne ihres musikalischen Aufbaus: das geheimnisvolle Erwachen der Natur vor Tagesanbruch (die langsame Einleitung zum ersten Satz); die frühlingshafte Taufrische des Allegroteils dieses ersten Satzes, die völlige Themengleichheit mit dem zweiten „Gesellenlied“ „Ging heut’ morgen übers Feld“ aufweist; die gutgelaunte, bäurische Wildheit des Scherzos, zu der der traumhafte Ländler mit den Schubertstimmungen seines Trios einen dramatischen Gegensatz bildet; die brütende Spukhaftigkeit des grotesken „Trauermarsch“ mit seinem lyrischen Mittelstück, einer Instrumentalisierung des Schlussabschnitts des vierten „Gesellenliedes“; schließlich der wütende Zusammenstoß feindlicher Prinzipie im Finale,

in dem die Themen der vorhergehenden Sätze in einer traumartigen Rückblendung gegen Ende des Satzes wiederauftauchen – einer von Mahlers originellsten Einfällen, der zu einem Vergleich mit dem Wiedererscheinen früherer thematischer Elemente in den Finale-Einleitungen zu Beethovens 9. und Bruckners 5. Sinfonie auffordert. Ganz abgesehen von ihrer programmatischen Unterströmung, hängen diese vier Sätze durch innige Themenverwandtschaft zusammen. Das ergibt einen sinfonischen Bauplan von so starker Kohäsion, dass Vergleiche mit Beethoven- und Schubert-Sinfonien nicht unangebracht erscheinen. In einem seiner letzten Briefe (8. Februar 1911 an Georg Göhler) betonte Mahler die grundlegende Wichtigkeit dieser Themenverwandtschaft zwischen den Sätzen, mit besonderem Bezug auf seine 4. Sinfonie, die er damals einer letzten Revision unterzog. Der gleiche „zyklische“ Charakter ist jedoch bereits in der 1. Sinfonie klar vorhanden, deren thematisches Integral (wie bereits erwähnt) das Intervall der fallenden Quart ist, die sich bereits im dritten Takt der Einleitung von dem ursprünglichen hohen Flageolet-Ton A löst – „wie ein Naturlaut“. Diese fallende Quart (x) entwickelt sich in den Takten 7–9 zu einer Intervallsequenz, die ihrerseits die thematische Grundlage (a) für den triumphierenden Choral (a') abgibt, mit dem die Sinfonie endet (vgl. Notenbeispiele 1 und 2, S. XIX). Motiv (x) lässt sich etwas später als Kuckucksruf identifizieren (vgl. Nb. 3). Als solcher verwandelt es sich schließlich in das Kopfmotiv des Allegroteils („immer sehr gemächlich“) des ersten Satzes (vgl. Nb. 4). Dieses Thema ist identisch mit der ersten Strophe des zweiten „Gesellenlieds“. (x) steckt auch im Bassmotiv des Scherzos, dessen einleitende Jodelmelodie von ihm begleitet wird (vgl. Nb. 5). In seiner Maskierung als Ländlerbass ist (x) tatsächlich aus Mahlers frühem Klavierlied „Hans und Grete“ (ursprünglich „Maitanz im Grünen“) herübergeholt worden, dessen Entstehung bereits in das Jahr 1880 fällt.

Im dritten Satz verwandelt sich (x) in den motorischen Hintergrund des kanonisch entwickelten Trauermarsches, der sich auf der alten

Volkswaise des „Frère Jacques“ aufbaut (vgl. Nb. 6).

Die Einleitung zum ersten Satz, in der die Unendlichkeit der mährischen Tiefebene heraufbeschworen wird, in der Mahler heranwuchs, funktioniert als thematisches Reservoir (ganz im Sinne der späteren langsamen Einleitungen zu den Finalsätzen der Sinfonien Nr. 6 und 10, aber auch im Sinne der Einleitung zum ersten Satz der 7. Sinfonie), dem sich Motive entringen, die mit traumhafter Willkür auftauchen und wieder verschwinden – Motive, die im Laufe der sinfonischen Entwicklung thematisch bedeutsam werden, wie „Die schönen Trompeten“, die von der Kaserne von Leitmeritz her blasen, und die in der sonnenbeglänzten Fanfare gipfeln (vgl. Nb. 7) und wie der drohende Kontrapunkt im Bass (a) zu (1a), dessen fallende Quart in das Kopfmotiv von Notenbeispiel 4 verwandelt wird (vgl. Nb. 8), dessen Verwandtschaft zu Notenbeispiel (6a) wiederum ein psychologisch bedeutsames Verknüpfungsmoment mit dem dritten Satz herstellt. Sobald der Doppelstrich (vier Takte nach Studienziffer 4) erreicht ist, beginnt der Allegroteil des Satzes mit Notenbeispiel 4 als Hauptthema, der sich als sinfonische Ausweitung des zweiten „Gesellenlieds“ präsentiert. Der Abschnitt wird hier als eine kompakte Expositionsgruppe dreier, thematisch innig miteinander verknüpfter Untergruppen behandelt, die der ersten Strophe des Liedes entsprechen:

Ging heut' morgen übers Feld,
 Tau noch an den Gräsern hing;
 Sprach zu mir der lust'ge Fink:
 „Ei, Du! Gelt?

Wird's nicht eine schöne Welt?!“

und die mit dem jubelnden Vogelruf endet (vgl. Nb. 9).

Bei Studienziffer 12 wird die Exposition des Allegroteils wiederholt, wodurch ihre strukturelle Bedeutung betont wird. Diese Wiederholung legitimiert auch den Rückgriff auf die langsame Einleitung am Anfang der Durchführung (Studienziffer 12), die unorthodoxerweise mit einer erweiternden Wiederholung dieser langsamen Einleitung beginnt. In dieser Reprise der

langsamen Einleitung tauchen alle die bereits präsentierten thematischen Elemente noch einmal, eingehüllt im Morgendunst des Naturlautes „A“ in den geteilten Geigen, auf. Erst bei Studienziffer 15 (Doppelstrich) geht diese Reprise der Einleitung in die Durchführung über, welche mit einem neuen Thema in den Hörnern einsetzt (vgl. Nb. 10), dessen schmeichelnder Nachgedanke im Cello (vgl. Nb. 11) bereits vier Takte nach Ziffer 12 in einem sehnsüchtigen Dialog mit Vogelrufen (vgl. Nb. 3 und 9) antizipiert worden ist. Das Tempo der Durchführung wird jetzt lebhafter, wobei, besonders zwischen Ziffer 19 und 21, die Musik der zweiten Strophe des „Gesellenlieds“ Nr. 2 verwendet wird:

Und da fing im Sonnenschein
Gleich die Welt zu funkeln an;
Alles, alles,
Ton und Farbe gewann
Im Sonnenschein!

Blum' und Vogel, Groß und Klein!

Nach Ziffer 21 beginnt eine Steigerung der Durchführung, hauptsächlich bewerkstelligt durch eine dramatische Variante des Notenbeispiels 11 in f-Moll (die dadurch die Haupttonart des Finales vorwegnimmt) und die sich zu einem kämpferischen Thema voll unheimlicher Untertöne entwickelt (vgl. Nb. 12) und dessen Möglichkeiten erst durch seine Variante im Finale selbst enthüllt werden (vgl. Nb. 13).

Notenbeispiel 12 wird der Ausgangspunkt für eine große Steigerung (in der Motiv (z) eine Hauptrolle spielt). Diese Steigerung fällt an ihrem Höhepunkt (Studienziffer 21) mit einer verkürzten Reprise zusammen, die selbst mit entwaffnender Regellosigkeit mit dem Hörnerthema von Notenbeispiel 10 wieder einsetzt. Die Reprise bringt eine volle kanonartige Wiederkehr von Notenbeispiel 4 (bei Ziffer 29) und stürmt mit unwiderstehlichem Impetus ihrem Ende zu, bis sie sich schließlich in schallendes Gelächter auflöst, wobei (x) in vielfältigem Echo aus allen Ecken und Enden des Orchesters ertönt.

Der zweite Satz ist ein Stück musizierter Romantik. Anklänge an Bruckners Bauernscherzi vermischen sich mit einer Reminiszenz aus dem Walzer von Webers „Freischütz“ (7

Takte nach Ziffer 9). Der spezifisch österreichische Charakter des Satzes spricht sich besonders in Jodelmelodien wie dem Hauptthema des Scherzos (vgl. Nb. 14) und dem entzückend äplerischen Ländler in F-Dur des Trios aus (vgl. Nb. 15), der durch eine verkürzte Reprise des Scherzoteils abgelöst wird.

Der dritte Satz bleibt auch dann ein einzigartiger, unwiederholbarer Wurf in seiner Mischung aus Spuk und parodistischer Selbstzerfleischung, wenn man seine programmatischen Hintergründe ignoriert. Die karikierte Feierlichkeit der kanonartig konstruierten Prozession der „Frère Jacques“ Melodie (Nb. 6) wird nur noch verschärft durch den frechen Pfiff der Oboe (vgl. Nb. 16). Das schwermütige, ungarisch-slawische „Volkslied“, das die Oboen und Trompeten bei Ziffer 5 mit einer gitarreartigen Begleitung des Streichorchesters intonieren, bereitet auf die vulgäre und zirkusartig ordinär instrumentierte Melodie vor („mit Parodie“, Ziffer 6), die mit ihrer Czardasatmosphäre und ihren eigensinnig wiederholten Motiven sich der Schwelle der Trivialität nähert, von der sie nur durch den herben Kontrapunkt in den Trompeten bewahrt wird. Der ordinäre „mta“-Rhythmus in Becken und großer Trommel (von einem Spieler bedient, in der Art der Zirkusmusik) und die besondere Vulgarisierung der Melodie durch alkoholische „Aufstoßer“ (Glissando in den Violinen drei Takte vor Ziffer 8) sind beabsichtigt. Mehr noch, die psychologische Feinheit in der Benützung einer banalen Jahrmarktsmelodie zum Zwecke einer kontrastierenden Flucht vor der Wirklichkeit, bedeutet eine Großleistung Mahlers, selbst wenn sie ihren Ursprung der ordinären Umformung der ursprünglichen *idée fixe* im „Hexensabbath“ von Berlioz' *Symphonie fantastique* verdanken sollte. Die Musik verebbt auf einem Orgelpunkt auf D kurz vor Ziffer 10. Die Spannung löst sich in einer lyrischen Episode von großer melodischer Schönheit („sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise“), in der der Schlussabschnitt des „Gesellenliedes“ Nr. 4 verwendet wird, wobei die Musik einen Ganzton hinauf nach G-Dur transponiert wird:
Auf der Straße stand ein Lindenbaum,

Da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!
 Unter dem Lindenbaum,
 Der hat seine Blüten über mich geschneit,
 Da wüßt' ich nicht wie das Leben tut,
 War alles, alles wieder gut!
 Lieb und Leid! Und Welt und Traum!

Bei Ziffer 13 kehrt der „Trauermarsch in Callots Manier“ wieder, diesmal einen Halbton höher in es-Moll. Dabei kommt es zu einer grimmigen Wiederholung der parodistischen Zirkusmusik, deren rhythmische Schwerpunkte durch einen choralartigen Kontrapunkt in den Trompeten torkelnd verschoben werden. Es ist eine Musik voll von selbstmörderischem Pathos, deren Bessenseheit in der manischen Wiederholung der fallenden Quart bis in das nachklingende Pauken-solo der letzten Takte zu einzigartigem Ausdruck kommt.

Mahler verglich den Beckenschlag, mit dem das Finale einsetzt, mit dem jähen Blitz, der aus dunkler Wolke springt. Der Beckenschlag erlöst von der unerträglichen Spannung der Coda des dritten Satzes. Von außen gesehen, fügt sich dieses Finale mit seiner kämpferischen Energie und seinen dramatischen Gegensätzen aus Wildheit und lyrischem Überschwang den traditionellen Vorbildern eines Sinfoniesatzes der Wiener Klassiker besser ein als die früheren Sätze des Werkes. Jedoch sein Aufbau ist weit davon entfernt, schulgerecht zu sein. Enthält er doch eine verkürzte, geradezu filmisch empfundene Rückblendung früherer Sätze, die in einem späten Stadium kurz vor der Coda (die ihrerseits wieder eine zweite Reprise der Hauptthemen-gruppe mitenthält, vgl. Nb. 13) auftaucht. Die eben erwähnte Hauptthemen-gruppe bricht sich erst nach mehreren Takten eines einleitenden Kampfes mit ihrem wütenden Gegner (vgl. Nb. 17) bei Ziffer 6 Bahn und entwickelt sich in einer Exposition voll kriegerischer Energie. Zwischen Ziffer 13 und 16 kommt es schließlich zu einem keuchenden, temporären Halt und zu einem unmerklichen Übergang in ein Seitenthema, das mit seiner herrlich ausgespannten Melodie über seufzenden Hörnersynkopen zu Mahlers größten melodischen Eingebungen zählt (vgl. Nb. 18).

Die Gesangsgruppe par excellence verrinnt bei Ziffer 21, wo – in einem traumhaften Übergang – zum ersten Mal Themensplitter aus dem ersten Satz aufzutauchen beginnen, unter ihnen Notenbeispiel 1a und eine Vergrößerung von 8a. In der nun einsetzenden Durchführung bei Ziffer 22 wird die Themengruppe 13 und ihre Umkehrungen mit Elementen des Notenbeispiels 17 raffiniert kombiniert. Eine plötzliche Wendung nach C-Dur bei Ziffer 25 führt zu einer flüchtigen, vorzeitigen Vision der späteren Coda. Diese Episode wird brüsk beiseitegeschoben durch eine Wiederkehr der unterbrochenen Durchführung bei Ziffer 28, die jetzt zu einer zweiten „fausse reprise“ dieser Coda führt – dieses Mal mit großer Kraftanstrengung in die „richtige“ Tonart D-Dur hinaufgeschraubt und mit allem Pomp und Glanz des späteren Endchorals ausgestattet (Ziffer 35 etc.). Diese falsche Reprise erstarrt gleichsam auf einem Orgelpunkt auf D, eine Note, die zum „Traumersatz“ für das A des einleitenden Orgelpunkts der Sinfonie bei Ziffer 38 wird. Hier ereignet sich der gleichsam filmisch empfundene Rückblendungs-effekt, der die erste langsame Einleitung wiederbringt und mit ihr rhythmisch verschwommene Reminiszenzen der Notenbeispiele 4, 8a und 17. Das flimmernde D wird chromatisch stufenweise bis zum C erniedrigt; es führt zu einer Episode, in der Notenbeispiel 17 in vollerer Instrumentierung wiederkehrt und in leidenschaftlicher Steigerung zu einem Höhepunkt geführt wird (Ziffer 44ff.), nachdem es in einem verlängerten Orgelpunkt auf C kurz vor Ziffer 45 verklingt. Diese Rückkehr zum „Jugendtraum“ im Augenblick des Ringens um die Entscheidung, ist typisch für den Romantiker Mahler. Es beweist auch, dass der Bau Mahler'scher Sinfonien auf den Voraussetzungen ihrer tonpoetischen Erlebnisse beruht, wie auch auf den psychologischen Bedingungen ihres Schöpfers. Bei Ziffer 45 beginnt eine rücksichtslos verkürzte Reprise, eingeleitet durch die drei ersten Noten des Notenbeispiels 13, die von den Violinen ausgehämmert werden. Die Reprise bringt nicht nur die Hauptthemen-gruppe (Nb. 13) in f-Moll wieder, sondern auch die Hauptsteigerung des

XVIII

ersten Satzes (Satz 1, Ziffer 23–26), die sich zwischen Ziffer 51 und 54 nochmals entwickelt, um schließlich in den Triumphgesang der Coda zu münden, die völlig vom Choraltema beherrscht wird (Notenbeispiel 2), das aus den Trompeten bei Ziffer 55 herausdröhnt, um ein gewaltiges Echo in den Hörnern zu finden (die in diesem Satz von 7 auf 9 verstärkt werden!). In einer erst später eingefügten Anmerkung besteht Mahler darauf, dass dieser hymnusartige Choral alles andere übertönen soll und rät dazu, seine Melodie durch weitere Trompeten-

und Posaunenstimmen solange zu verdoppeln, bis die möglichst größte Schallkraft erzielt ist.

Dieses Finale führt – laut Mahlers eigenem, später unterdrücktem Programm – von der Hölle ins Paradies. Es war der Wunschtraum eines unverbesserlichen Gottsuchers, der hier Sieg verkündet angesichts des Höllenrachens. Doch die trauermarschartigen Klänge der allerersten Takte der zweiten Sinfonie werden diesen kurzlebigen Triumph der Coda der ersten Sinfonie Mahlers Lügen strafen.

Hans F. Redlich