

Edition Eulenburg
No. 1547

MAHLER

SYMPHONY No. 3
D minor/d-Moll/Ré mineur



Eulenburg

GUSTAV MAHLER

SYMPHONY No. 3

D minor/d-Moll/Ré mineur



Ernst Eulenburg Ltd

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

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	VII
I. Kräftig. Entschieden	1
II. Tempo di Menuetto. Sehr mäßig. Ja nicht eilen!	103
III. Comodo. Scherzando. Ohne Hast	132
IV. Sehr langsam. Misterioso. Durchaus <i>ppp</i>	179
V. Lustig im Tempo und keck im Ausdruck	190
VI. Langsam. Ruhevoll. Empfunden	208

© 2018 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

The scarcely manageable configuration that Gustav Mahler gave his Third Symphony grew out of a repeatedly altered musical complex. Both shortened and reshaped, as well as also combined with changing, programmatically effective considerations, it still extended, ultimately, to the Fourth Symphony. The confusing complexity of the compositional process is directly reflected in the form of the individual movements and in the disposition of the whole work, whose epic, never-ending, exceedingly nuanced stream of music seems to escape an 'architectonic' structure, without, though, becoming effectively 'incomprehensible' or possibly 'esoterically extravagant'. Mahler, that is to say, balances the complexity of the musical conception with the radically sensual conciseness of the musical material that he put into the work: military music, resoundingly advancing or going its own way, battle music, brilliant marches, funeral marches, children's songs and bird songs, sounds of nature, darkly intensive lyricism, primitive folkdance music, sentimental tunes, tavern music, hymnically swelling orchestral opulence, naïve BimBam singing, musical humour suddenly turned grotesque, shadowy evening serenade music. According to a report by Natalie Bauer-Lechner, Mahler is then supposed to have exclaimed about an audibly raucous 'witches' Sabbath' with 'merry-go-rounds and swings, shooting galleries and puppet shows, also military music and a men's choral society':

Listen to that! That's polyphony and I've got it here! – Even in early childhood in the Iglau forest, it moved me so strongly and impressed me. For it is all the same whether it is such a noise or rings out in thousandfold bird song, in the howl of the storm, in the ripple of waves or in the crackling of fire.¹

And as he worked on the symphony in Steinbach am Attersee in the summer of 1895, he confessed:

That I am calling it a symphony is actually inaccurate, for nothing is in keeping with conventional form. But to me, symphony just means developing a world with all the technical means available. The ever new and changing content itself determines the form.²

Mahler drafted titles for the symphony and for each of its six movements, which in part he repeatedly modified and with which he either later attempted 'self-interpretation'³ or else anticipated what was to be rewritten, what he intended to compose. Yet none of these titles or even any of the tellingly discreet entries made in his autograph score, did he incorporate in the work's printed edition.⁴ They therefore describe less a latent or manifest programme than express the changing moods in which he composed this sophisticated music or integrated it and 'subsequently sought to track it down'.⁵ For the whole work, he considered such titles as 'Das glückliche Leben [The happy life]', then 'Ein Sommernachtstraum [A summer night's dream]', or even 'Die fröhliche Wissenschaft [The Merry Science]'. He gave a double title to the 1st movement, conceiving the introduction in the first drafts as a more or less independent section of the movement, such as, for instance, 'Der Sommer marschieret ein. – Was mir der Wald erzählt [Summer marches in – What the forest tells me]', or 'Zug des Dionysos [Dionysus's procession] – Sommer marschieret ein.' or even

² *Bauer-Lechner* (see fn1), 35

³ Thus, Mahler himself, according to *Bauer-Lechner* (see fn1), 171

⁴ In the 1st movement, Mahler entered into his score, for example: 'The wakening call!' (for bb1ff.), 'Pan sleeps' (bb132ff.), 'The herald!' (bb148ff.), 'The rabble!' (b540), 'The battle begins!' (b583) or 'The south storm!' (b605). Quoted from Friedhelm Krummacker, *Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild* (Kassel, 1991), 34.

⁵ Thus, *Bauer-Lechner* (see fn1), 76

¹ Quoted from Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner* (Hamburg, 1984), 165

‘Pan erwacht [awakens]! – Sommer marschiert ein (Bacchuszug [Bacchic procession])’, only however to state above this movement: ‘Es ist Zeus, der den Kronos stürzt, die höhere Form, welche die niedrigere überwindet, was in diesem Satz zum Ausdruck kommt [It is Zeus who overthrows Cronus, the higher form overcoming the lower, which is expressed in this movement].’⁶ The inspiring ideas that Mahler combined with the following movements changed less drastically. He described the content of the 2nd movement as: ‘Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen [What the flowers in the meadow tell me]’, of the 3rd movement as ‘Was mir die Tiere im Walde erzählen [What the animals in the forest tell me]’;⁷ he also characterised this movement as ‘Animal Piece’:

This piece is really as if the whole of nature grimaces and sticks out its tongue. But in it there is such a terrifying, panicky humour that horror more than laughter takes over.⁸

To the following 4th movement, a setting of the poem ‘O Mensch! Gib acht! [O man! Take heed!]’ for alto solo from Nietzsche’s ‘Book for All and None’, *Also sprach Zarathustra*, he associated with the idea ‘Was mir der Mensch erzählt [What man tells me]’. According to Mahler, this movement is to follow the 3rd movement like awakening from a confused dream, like a quiet ‘becoming self-aware’.⁹ In the 5th movement ‘Was mir die Engel erzählen [What the angels tell me]’, Mahler set to music, in turn, the slightly altered poem ‘Armer Kinder Bettlerlied [Beggars’ Song of the Poor Children]’ from *Des Knaben Wunderhorn* (‘Es sungen drei Engel einen süßen Gesang’) for alto solo, children’s and women’s choirs. Mahler described the content of the 6th movement as

‘Was mir die Liebe erzählt [What love tells me]’. In the first drafts a 7th movement was still to follow this movement as ‘Was mir das Kind erzählt [What the child tells me]’, again based on a poem from *Des Knaben Wunderhorn* (‘Das himmlische Leben’), and also especially closely referring back musically to the 5th movement, though Mahler eliminated this movement, probably on account of the symphony’s already vast dimensions and the summarising character of the 6th movement, and used it as the closing movement of his Fourth Symphony.

After Friedhelm Krummacher, following Rudolf Stephan’s work, could establish source-critically, stylistically and analytically, that Mahler evidently began sketching the extensive 1st movement, shattering all usual dimensions, as early as the winter of 1891/92, at any rate before the lied ‘Das himmlische Leben’, dated February 1892¹⁰ (the lied was thus derived from music for the symphony movement and not, as hitherto assumed, the symphony movement derived from the lied), the Third Symphony’s genesis and elaboration were largely clarified. Mahler, however, worked out this 1st movement of the Third Symphony as the last of the six movements in the summer of 1896 in Steinbach, after the sketches that, to his great annoyance, had inadvertently been left in Hamburg, were forwarded to him. He seems already to have sketched the 3rd movement in 1893, whereas he then worked on all the other movements in the summer of 1895 in Steinbach¹¹ and also drafted the score there in the following year. In Hamburg, he prepared the fair copy of the score, now preserved in the Morgan Library & Museum, New York; it records the following dates at the end of the following movements:

⁶ *Bauer-Lechner* (see fn1), 76. A summary of all the titles Mahler considered is compiled in *Krummacher* (see fn4), 176ff.

⁷ In this movement Mahler deals with his piano lied ‘Ab-lösung im Sommer’ with the text that he changed, ‘Kukuk hat sich zu Tode gefallen | an einer grünen Weiden’ from *Des Knaben Wunderhorn*.

⁸ *Bauer-Lechner* (see fn1), 136

⁹ *ibid.*

¹⁰ Friedhelm Krummacher, ‘Die wenigen Blätter“ und „die sämtlichen Keime“. Über Mahlers Skizzen zum Kopfsatz der III. Symphonie, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan*, ed. Josef Kuckertz, et al, (Laaber, 1990), 347ff.

¹¹ The widely scattered sketches are preserved, above all, in the Austrian National Library, Vienna, the Stanford University Libraries and the Morgan Library & Museum in New York, or located in private possession.

2nd movement, 11 April 1896; 3rd movement, 25 April 1896; 5th movement, 8 May 1896; 6th movement, 17 October 1896; 1st movement, 22 November 1896 (the 4th movement remained undated). The score was first published in 1902, and later in a revised version in 1906. Although Mahler, in his references to the symphony's content, outlined a deep sense of development in the prescribed movements that he then divided into two 'Sections' ('First Section': 1st movement; 'Second Section': all the other movements), ranging, as in a 'series of stages of being', from quasi unarticulated sounds to the highest articulation, he also tolerated playing the symphony movements separately: Arthur Nikisch performed the 2nd movement in Berlin on 9 November 1896, Felix Weingartner, movements 2, 3 and 6 in turn in Berlin on 9 March 1897. The premiere of the complete symphony took place, thanks to an initiative by Richard Strauss, on 6 June 1902 in Krefeld at a festival by the *Allgemeine Deutschen Musikverein*, Mahler himself conducting it with the greatest success. The *Allgemeine Musikzeitung* reported:

This concert was an event that deeply impressed all who experienced it, even its foes, for the enthusiasm ultimately aroused in the listeners rolled through the hall like a storm and was hardly to be dampened.¹²

The expressive, virtually 'eloquent' conciseness of the musical materials to which Mahler arrived, admittedly transforms the functional sense of the form of the themes and parts of form so that it is difficult to determine reliably and possibly relate the form of the individual movements to traditional forms. This is particularly true of the 1st movement that was also quite differently structured then.¹³ The decisive points of the form or caesuras intruded themselves, but the musical sense of form taking place between such decisive points can hardly be determined conclusively. Thus, the opening

bars with a motto theme (bb1-13) is followed by a more extensive two-sectioned form part (bb14-163, 164-254), described as the sonata-allegro group in terms of sonata form, and then, according to this concept, the secondary theme group follows at b254 (with an upbeat). However, the characteristic style of the music in these two parts hardly corresponds to the traditional main and secondary themes, so that it is rather more meaningful to regard the main theme group as an introduction and the secondary theme group as the main theme group. And if then Mahler quite unusually also repeats the introductory music after a multi-section development (bb369-642) in the compressed recapitulation section (bb643ff., with upbeat) with which he had opened the development, then it is just Mahler's tangible and recognisable willfulness, with which he is able to grow this form-shattering movement quasi uncontrolledly into unheard-of epically expansive dimensions. On the other hand, Mahler gives the following movements quite manageable forms. The 'Minuet' of the 2nd movement includes two trio parts (bb50-92 and 144-216), the outer parts of the 3rd movement's 'Scherzo' also frames a trio part (bb256-346) with the famous, touchingly sentimental post horn tune that Mahler then also inserted as a reminiscence in the recapitulation part (bb482-528). The two subsequent movements with their text settings are oriented on the strophic form of the poem models, modified indeed by Mahler. In the Nietzsche setting of the 4th movement he added to the two strophically-set parts (bb12-57 and 84-129, respectively) a prelude, interlude and postlude; and in a formally similar way, he also designed the 'comic' and 'expressively cheeky' Wunderhorn setting, 'Es sungen drei Engel' to be performed in the 5th movement. The final movement can, in turn, be related, if also not entirely unproblematically, to an exposition (bb1-91), a development (bb92-197), a recapitulation (bb198-251) and a coda (bb252-328) in sonata form.¹⁴ Mahler also relatively conventionally designed

¹² Quoted from Rudolf Stephan, *Gustav Mahler. Werk und Interpretation. Autographie, Partituren, Dokumente* (Cologne, 1979), 110

¹³ A penetrating analysis of this movement is offered by Hermann Danuser, *Gustav Mahler und seine Zeit* (Laaber, 1991), 152ff.

¹⁴ Thus, *Krummacher* (see fn4), 148

VI

the progression of the six movements' keys (F major, A major, C major, modally-coloured 'in A', F major, D major) as well as procedures of the nearly imperceptible thematic arrangement, to be able to derive from, above all, the rhythmic themes from the 'second section' of the 1st movement's more powerful motto-theme (without creating monotony); or music from the 1st movement such as, for instance, the transitional passage (bb14-17) picked up and unfolded after this motto theme at the beginning of the 4th movement.

The music of the Third Symphony has been perceived as ambivalent. Whereas if, for one thing, under the influence of Theodor W. Adorno's 'negative dialectics', overly detached from music's tonal experience, the view taken

was that the hypertrophic tone of the music, ranging from tacky sentimentality to triumphal apotheosis, can only be perceived as parody, considering the 'critical' distance from the music, placing the 'affirmative' into the work and pointing with the abruptly changing, irreconcilable tones to a fundamental breakdown in terms of 'higher truth', then again Mahler's world concept is distinguished from the 'affirmative-solidary', excluding nothing and likewise belonging to the joyous-naïve noises as well as spectacularly luxurious, noble orchestral lustre, almost overwhelming the sensual experience of this music.

Giselher Schubert

Translation: Margit L. McCorkle

VORWORT

Die kaum ganz zu überschauende Gestalt, die Gustav Mahler seiner 3. Sinfonie gab, ist aus einem Musikkomplex erwachsen, den er mehrfach veränderte: sowohl verkürzte und umstellte als auch mit wechselnden programmatisch wirkenden Überlegungen verband und schließlich noch auf die 4. Sinfonie ausdehnte. Die verwirrende Komplexität des Kompositionsprozesses spiegelt sich unmittelbar in der Form der Einzelsätze und der Disposition des Gesamtwerkes wider, dessen epischer, nicht enden wollender, ungemein nuancierter Musikstrom sich einer „architektonischen“ Gliederung zu entziehen scheint, ohne doch „unverständlich“ oder womöglich „esoterisch-verstiegen“ zu wirken. Mahler gleicht nämlich die Komplexität der musikalischen Konzeption durch die drastische sinnliche Prägnanz des musikalischen Materials aus, das er ins Werk setzt: dröhnend anrückende oder davonziehende Militärmusik, Schlachtenmusik, fulminante Märsche, Trauermärsche, Kinder- und Vogelgesang, Naturlaute, dunkel-intensiven Lyrismus, primitive Volkstanzmusik, sentimentale Weisen, Wirtshausmusik, hymnisch sich steigernde orchestrale Opulenz, naives Bim-Bam-Singen, ins Groteske umschlagenden musikalischen Humor, schattenhafte Nachtmusik. Über einen akustisch-lärmenden „Hexensabbath“ mit „Ringelspielen und Schaukeln, Schießbuden und Kasperltheatern auch Militärmusik und ein[em] Männergesangsverein“ soll Mahler denn auch nach einem Bericht von Natalie Bauer-Lechner ausgerufen haben:

Hört ihr's! Das ist Polyphonie und da hab' ich sie her! – Schon in der ersten Kindheit im Iglauer Wald hat mich das so eigen bewegt und sich mir eingepägt. Denn es ist gleich viel, ob es in solchem Lärme oder im tausendfältigen Vogelgesang, im Heulen des Sturmes, im Plätschern der Wellen oder im Knistern des Feuers ertönt.¹

Und als er im Sommer 1895 die Arbeit an der Sinfonie in Steinbach am Attersee nachdrücklich beförderte, bekannte er:

Daß ich sie Symphonie nenne, ist eigentlich unzutreffend, denn in nichts hält sie sich an die herkömmliche Form. Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt ausbauen. Der immer neue und wechselnde Inhalt bestimmt sich seine Form von selbst.²

Mahler hat für die Sinfonie und für ihre sechs Sätze Titel entworfen, die er zum Teil immer wieder abänderte und mit denen er entweder versuchte, nachträglich „sich selbst zu deuten“³ oder aber antizipierend dasjenige zu umschreiben, was er zu komponieren beabsichtigte. Doch keinen dieser Titel oder auch keine der vielsagend-verschwiegenen Eintragungen, die er in seiner autografen Partitur vornahm, integrierte er in die Druckausgabe des Werkes.⁴ Sie umschreiben demnach weniger ein latentes oder manifestes Programm, als dass sie die wechselnden Stimmungen ausdrücken, mit denen er diese welthaltige Musik komponierte oder mit ihr verband und ihr „nachträglich auf die Spur zu kommen suchte“.⁵ Für das Gesamtwerk erwog er Titel wie „Das glückliche Leben“, dann „Ein Sommernachtstraum“, oder auch „Die fröhliche Wissenschaft. Ein Sommermorgenstraum“. Dem 1. Satz gab er Doppeltitel, weil er die Einleitung in ersten Entwürfen als einen mehr oder weniger selbständigen Abschnitt des Satzes auffasste, etwa: „Der Sommer marschiert ein. – Was mir der Wald erzählt“, oder: „Zug des Dionysos. – Der Sommer marschiert ein“, dann wieder: „Was mir das Felsengebirge er-

² Bauer-Lechner (wie Anm. 1), S. 35.

³ So Mahler selbst nach Bauer-Lechner (wie Anm. 1), S. 171.

⁴ Im 1. Satz trug Mahler in seine Partitur etwa ein: *Der Weckruf!* (zu Takt 1ff.), *Pan schläft* (Takt 132ff.), *Der Herold!* (Takt 148ff.), *Das Gesindel!* (Takt 540), *Die Schlacht beginnt!* (Takt 583) oder *Der Süd Sturm!* (Takt 605). Zitiert nach Friedhelm Krummacher, *Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild*, Kassel 1991, S. 34.

⁵ So Bauer-Lechner (wie Anm. 1), S. 76.

¹ Zitiert nach Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984, S. 165.

zählt. – Der Sommer marschier ein“, oder auch: „Pan erwacht! – Der Sommer marschier ein (Bacchuszug)“, um freilich auch über diesen Satz zu äußern: „Es ist Zeus, der den Kronos stürzt, die höhere Form, welche die niedrigere überwindet, was in diesem Satz zum Ausdruck kommt“.⁶ Die inspirierenden Vorstellungen, die Mahler mit den folgenden Sätzen verband, veränderten sich weniger drastisch. Den Gehalt des 2. Satzes umschrieb er mit „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen“, den des 3. mit „Was mir die Tiere im Walde erzählen“;⁷ er charakterisierte diesen Satz auch als „Tierstück“:

Dieses Stück ist wirklich, als ob die ganze Natur Fratzen schnitte und die Zunge herausstreckte. Aber es steckt ein so schauerlicher panischer Humor darin, daß einen mehr das Entsetzen als das Lachen dabei überkommt.⁸

Den folgenden 4. Satz, eine Vertonung des Gedichtes „O Mensch! Gib acht!“ für Altsolo aus Nietzsches „Buch für alle und keinen“ *Also sprach Zarathustra*, verband er mit der Vorstellung „Was mir der Mensch erzählt“. Dieser Satz solle, so Mahler, wie das Erwachen aus einem wirren Traum, wie ein leises „Sich-seiner-selbst-bewußt-werden“ auf den 3. Satz folgen.⁹ Im 5. Satz „Was mir die Engel erzählen“ vertonte Mahler das leicht veränderte Gedicht „Armer Kinder Bettlerlied“ wiederum aus *Des Knaben Wunderhorn* („Es sangen drei Engel einen süßen Gesang“) für Altsolo, Kinder- und Frauenchor. Den Gehalt des 6. Satzes umschrieb Mahler mit „Was mir die Liebe erzählt“. In den ersten Entwürfen sollte auf diesen Satz noch ein 7. Satz als „Was mir das Kind erzählt“ folgen, dem er wieder ein Gedicht aus *Des Knaben Wunderhorn* zugrunde legte („Das himmlische Leben“) und der sich auch musikalisch besonders eng auf den 5. Satz zurückbezog, doch

schied Mahler diesen Satz wohl wegen der ohnehin schon gewaltigen Dimensionen der Sinfonie und des resümierenden Charakters des 6. Satzes aus und nutzte ihn als den Schlusssatz seiner 4. Sinfonie.

Nachdem Friedhelm Krummacher im Anschluss an Arbeiten Rudolf Stephans quellenkritisch, stilistisch und analytisch nachweisen konnte, dass Mahler den umfangreichen, alle gewöhnlichen Dimensionen sprengenden 1. Satz offensichtlich bereits im Winter 1891/92, jedenfalls vor dem auf Februar 1892 datierten Lied „Das himmlische Leben“ zu skizzieren begann¹⁰ (das Lied wurde demnach aus Musik für den Sinfoniesatz abgeleitet und nicht, wie man bislang annahm, der Sinfoniesatz aus dem Lied), dürfte die Entstehung und Ausarbeitung der 3. Sinfonie weitgehend geklärt sein. Diesen 1. Satz der 3. Sinfonie arbeitete Mahler jedoch als letzten der sechs Sätze im Sommer 1896 in Steinbach aus, nachdem ihm Skizzen nachgeschickt wurden, die er zu seinem großen Ärger in Hamburg versehentlich hat liegen gelassen. Den 3. Satz scheint Mahler bereits 1893 skizziert zu haben, während er an allen weiteren Sätzen dann im Sommer 1895 in Steinbach arbeitete¹¹ und im folgenden Jahr dort auch als Partitur-Entwurf niederschrieb. Die Reinschrift der Partitur, die in der Morgan Library & Museum, New York aufbewahrt wird, fertigte er in Hamburg an; sie weist folgende Enddatierungen auf: 2. Satz 11. April 1896, 3. Satz 25. April 1896, 5. Satz 8. Mai 1896, 6. Satz 17. Oktober 1896, 1. Satz 22. November 1896 (der 4. Satz blieb undatiert). Publiziert wurde die Partitur 1902, in revidierter Fassung 1906. Obwohl Mahler mit seinen Hinweisen zum Gehalt der Sinfonie einen tiefen Entwicklungssinn in der von ihm dann in zwei „Abteilungen“ („Erste Abteilung“: 1. Satz; „Zweite Abteilung“: alle

⁶ Bauer-Lechner (wie Anm. 1), S. 76. – Einen Überblick über alle von Mahler erwogenen Titel stellt zusammen Krummacher (wie Anm. 4), S. 176ff.

⁷ In diesem Satz verarbeitet Mahler sein Klavierlied „Ablösung im Sommer“ mit dem von ihm veränderten Text „Kukuk hat sich zu Tode gefallen | an einer grünen Weiden“ aus *Des Knaben Wunderhorn*.

⁸ Bauer-Lechner (wie Anm. 1), S. 136.

⁹ Ebd.

¹⁰ Friedhelm Krummacher, „Die wenigen Blätter“ und „die sämtlichen Keime“. Über Mahlers Skizzen zum Kopfsatz der III. Symphonie, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan*, hrsg. von Josef Kuckertz u. a., Laaber 1990, S. 347ff.

¹¹ Die weit verstreuten Skizzen werden vor allem in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, den Stanford University Libraries und der Morgan Library & Museum, New York aufbewahrt oder befinden sich in Privatbesitz.

anderen Sätze) angeordneten Sätze umschrieb, der wie in einer „Stufenreihe des Seins“ von gleichsam unartikulierten Lauten zu höchster Artikulation reicht, hat er es geduldet, dass Sätze der Sinfonie auch separat gespielt wurden: Arthur Nikisch führte am 9. November 1896 in Berlin den 2. Satz erstmals auf, Felix Weingartner am 9. März 1897 wiederum in Berlin die Sätze 2, 3 und 6. Die Uraufführung der vollständigen Sinfonie war einer Initiative von Richard Strauss zu danken; sie fand am 6. Juni 1902 in Krefeld auf einem Fest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins statt: Mahler selbst dirigierte sie mit größtem Erfolg. Die *Allgemeine Musikzeitung* berichtete:

Dies Konzert war ein Ereigniß, das sich Allen, die es erlebt haben, auch den Gegnern, tief einprägen wird, denn der Enthusiasmus, den es schließlich bei den Zuhörern entfachte, brauste wie ein Sturm durch den Saal und war kaum zu dämpfen.¹²

Die ausdrucksvolle, geradezu „beredete“ Prägnanz des musikalischen Materials, auf die es Mahler ankam, überformt freilich den funktionalen Formsinn der Themen und Formglieder, sodass es schwer fällt, die Form der Einzelsätze zuverlässig zu bestimmen und womöglich auf traditionelles Gestalten zu beziehen. Das gilt ganz besonders für den 1. Satz, der denn auch recht unterschiedlich gegliedert wurde.¹³ Die Formeinschnitte oder Zäsuren drängen sich wohl auf, aber der musikalische Formsinn, der sich zwischen solchen Einschnitten vollzieht, lässt sich schlüssig kaum bestimmen. So folgt auf die eröffnenden Takte mit einem Motto-Thema (Takt 1–13) ein umfangreicher zweigliedriger Formteil (Takt 14–163, 164–254), der als Hauptsatzgruppe im Sinne der Sonatenform beschrieben wurde und an den dann, nach dieser Auffassung, mit Takt 254 (mit Auftakt) die Seitensatzgruppe anschließt. Doch entspricht der Duktus der Musik in diesen beiden Teilen

kaum dem traditionellen von Haupt- und Seitensatz, so dass es sinnvoller wirkte, die Hauptsatzgruppe eher als Einleitung und die Seitensatzgruppe als Hauptsatzgruppe aufzufassen. Und wenn Mahler dann nach einem mehrgliedrigen Durchführungsteil (Takt 369–642) im komprimierenden Reprisesabschnitt (Takt 643ff. mit Auftakt) recht ungewöhnlich auch die Einleitungsmusik wiederholt, mit der er schon die Durchführung eröffnet hatte, wird geradezu der Mutwille Mahlers fass- und erkennbar, mit dem er formsprengend, gleichsam hemmungslos, diesen Satz in unerhört episch-expansive Dimensionen hineinwachsen ließ. Demgegenüber gibt Mahler den folgenden Sätzen durchaus überschaubare Formen. Das „Menuett“ des 2. Satzes schließt zwei Trio-Teile (Takt 50–92 und 144–216) ein, die Außenteile des „Scherzo“ des 3. Satzes rahmen gleichfalls einen Trio-Teil (Takt 256–346) mit der berühmten, anrührend-sentimentalen Posthorn-Weise ein, die Mahler dann auch als Reminiszenz im Repräsentteil (Takt 482–528) einfügt. Die beiden folgenden Sätze mit ihren Textvertonungen orientieren sich an der von Mahler freilich modifizierten Strophenform der Gedichtvorlagen: In der Nietzsche-Vertonung des 4. Satzes fügt er zu den beiden strophisch vertonten Teilen (Takt 12–57 bzw. 84–129) ein Vorspiel, Zwischenspiele und ein Nachspiel hinzu; und in formal gleicher Art gestaltet er auch die „lustig“ und „keck im Ausdruck“ vorzutragende Wunderhorn-Vertonung „Es sangen drei Engel“ des 5. Satzes. Der Finalsatz wiederum lässt sich, wenn auch nicht ganz problemlos, mit einer Exposition (Takt 1–91), einer Durchführung (Takt 92–197), einer Reprise (Takt 198–251) und einer Coda (Takt 252–328) auf die Sonatenform¹⁴ beziehen. Relativ konventionell gestaltet Mahler auch die Abfolge der Grundtöne der sechs Sätze (F-Dur, A-Dur, C-Dur, modal eingefärbtes „in A“, F-Dur, D-Dur) sowie Verfahren der fast unmerklichen thematischen Vermittlung, nach der vor allem rhythmisch Themen aus der „Zweiten Abteilung“ vom wuchtigen

¹² Zitiert nach Rudolf Stephan, *Gustav Mahler. Werk und Interpretation. Autographie, Partituren, Dokumente*, Köln 1979, S. 110.

¹³ Eine eindringliche Analyse dieses Satzes bietet Hermann Danuser, *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 152ff.

¹⁴ So Krummacker (wie Anm. 4), S. 148.

Motto-Thema des 1. Satzes abgeleitet sein können (ohne dass Monotonie entsteht) oder Musik aus dem Kopfsatz wie etwa die überleitende Passage (Takt 14–17) nach diesem Motto-Thema mit dem Beginn des 4. Satzes aufgegriffen und fortgesponnen wird.

Die Musik der 3. Sinfonie ist denkbar ambivalent aufgefasst worden. Während einerseits unter dem Einfluss der „negativen Dialektik“ Theodor W. Adornos allzu losgelöst vom klanglichen Erlebnis der Musik die Meinung vertreten wurde, der hypertrophe, von verkitschter Sentimentalität bis zur triumphalen Apotheose

reichende Tonfall der Musik lasse sich nur parodistisch auffassen, halte „kritisch“ Distanz von der Musik, die „affirmativ“ ins Werk gesetzt wird und verweise mit den schroff wechselnden, unvereinbaren Tonfällen auf ein grundsätzliches „Scheitern“ im Sinne einer „höheren Wahrheit“, wird andererseits auf Mahlers Weltbegriff abgehoben, aus dem „affirmativ-solidarisch“ nichts ausgeklammert wird und zu dem fröhlich-naives Lärmen ebenso gehört wie spektakulär-luxurrierender, edler Orchesterglanz, die im sinnlichen Erleben dieser Musik schier überwältigen.

Giselher Schubert

7 Zurückhaltend 1 Molto riten.

1.2.3. Pag. *ff* *ppp* *sempre*

Contra- *ff* *f* *p* *sf* *ppp* *sempre*

zu 2 Schalltrichter in die Höhe

1.3. *sempre ff* *pp* *sempre*

Horn in F zu 2 Schalltrichter in die Höhe

5.2. *sempre ff* *p* *pp* *sempre*

Horn in F zu 2

4.7. *sempre ff* *pp* *sempre*

Horn in F zu 2

6.8. *sempre ff* *p* *pp* *sempre*

1.2. *ff* *f* *p* *sf* *pp*

Pos. zu 2

3.4. *ff* *f* *p* *sf* *pp*

Bth. *ff* *f* *p* *sf* *pp*

Kl.Tr. *ff*

2 Becken 2 Beck. mit Tellern *ff* Tamtam *pp*

Tamtam *ff* (mit 2 Schwammschlägeln) *ff*

Gr.Tr. *ff* *p* *pp*

1.2.Pk. 1. *ff* 2. *ff* 1. Pk. B nach C *ff* 2. Pk. B nach D *pp* *sempre*

7 Zurückhaltend 1 Molto riten.

1.Viol. *ff*

2.Viol. *ff*

Viola *ff*

Vcl. *ff*

Cb. *ff*

2

Schwer und dumpf

19

1. Fag. *pp* *tr*

Contra-fag. *pp* *tr*

1.8. Horn in F *ppp* *morendo*

5.2. Horn in F *ppp* *morendo*

4.7. Horn in F *ppp* *morendo*

6.8. *ppp* *morendo*

12.3.4. Pos. *ppp* *morendo*

Rtb. *pp*

Tamtam *pp*

Gr.Tr. *pp* *sempre pp* *nicht schleppen!* *tr*

1. Pauke *pp* *sempre pp* *pp gedämpft*

2. *pp* *gedämpft*

20

12.Ob. *pp* *f* *p*

1.2. Clin B *pp* *f* *p*

3. *pp* *f* *p*

1.2.3. Fag. *pp* *f* *p* *tr* *zu 2* *tr* *zu 3* *tr*

Contra-fag. *pp* *f* *p* *tr* *zu 2* *tr* *zu 3* *tr*

1.2. Horn in F *pp* *f* *p* *tr* *zu 2* *tr* *zu 3* *tr*

3.4. *pp* *f* *p* *tr* *zu 2* *tr* *zu 3* *tr*

12.3. Trampin F *pp* *f* *p* *tr* *zu 2* *tr* *zu 3* *tr*

12.3.4. Pos. *pp* *f* *p* *tr* *zu 2* *tr* *zu 3* *tr*

Rtb. *pp* *f* *p* *tr* *zu 2* *tr* *zu 3* *tr*

Gr.Tr. *pp* *f* *p* *tr* *zu 2* *tr* *zu 3* *tr*

1. Pauke *pp* *f* *p* *tr* *zu 2* *tr* *zu 3* *tr*

2. *pp* *f* *p* *tr* *zu 2* *tr* *zu 3* *tr*

Viola *pp* *f* *p* *tr* *zu 2* *tr* *zu 3* *tr*

ff *2 fach getheilt* *3 fach geth.*

*) Diese Triolen schnell, ungefähr mit den Vorschlägen der grossen Trommel zusammen.

36

3

1.2.Ob.

1.2.

Cl.in E

3.

1.2.3.Fag.

zu 3 tr

zu 2

zu 3

1.2.3. zu 3

1.2. zu 2 tr

Ctr.fag.

zu 2

zu 3

1.2.

Horn

in F

3.4.

1.2.3.

Trmp.

in F

4.

1.

Pos.

2.3.4.

Btb.

Gr.Tr.

1.

Pauke

2.

1.Viol.

2.Viol.

Viola

Vel.

Cb.

pp

ff

zu 2

zu 3

immer mit Dämpfer

offen

ff

ff

sempr pp

sempr pp

sempr pp

Dämpfer ab

immer gedämpft

sempr pp

auf der G-Saite

3 fach geth.

pp

ff

sempr p

wild

2

3

44

1.2. Ob. *p* *zu 2*

1.2. *p* *zu 2*

Cl in B *p* *zu 2*

3. *p* *zu 2*

1.2. *p* *zu 2*

Fag. *fff* *zu 2*

3. *fff* *zu 2*

Cltr fag. *p* *zu 2*

1.2.3. *zu 3* *immer mit Dämpfer* *zu 3* *immer offen*

Trmp. in F *fff* *zu 3*

4. *fff* *zu 3*

1. *fff* *zu 3*

Pos. *pp* *zu 3*

2.3.4. *pp* *zu 3*

Bib. *pp* *zu 3*

Gr. Tr. *pp* *zu 3*

1. *fff* *zu 3*

Pauke *pp* *zu 3*

2. *pp* *zu 3*

1. Viol. *p* *G-Saite* *fff*

2. Viol. *fff* *sempr p*

Viola *fff* *sempr p*

Vcl. *fff* *sempr p*

Cb. *fff* *sempr p*

4

52 1.2. Nicht schleppen Bewegt (aber immer noch $\frac{4}{4}$ schlagen) zu 3

1.2.3.Ob. p ff

Englhn. zu 2 ff zu 2

1.2. p ff zu 2

Cl.in B p ff zu 2

3. p ff zu 2

1.2. ff zu 2

Fag. ff zu 2

3. ff zu 2

Contrag. ff zu 2

1.3.5.7. Horn in F ff zu 4

2.4.6.8. ff zu 4

4.Trump. in F ff zu 4

1.2. ff zu 2

Pos. ff zu 2

3.4. ff zu 2

Gr.Tr. ff zu 2

1.Pauke ff zu 2

1.Viol. pp Nicht schleppen ff Bewegt (gewöhnliche Lage) 4 fach geth. mf

2.Viol. geteilt ff Doppelgr. p Doppelgr. ff 2 fach geth. ff

Viola 3 fach geteilt ff 2 fach geteilt $sempre ff$ ff 4 fach geth. ff

Vcl. ff ff ff

Cb. ff ff ff

nimmt B-Tromp.

[illegible]

* **B.** Rässe u. Celli kein *rit.*: Der Dirigent hat den Rässen u. Celli jedesmal die genügende Zeit zu geben, den aufwärts stürmenden Gang schnell, aber deutlich u. wuchtig herauszubringen.

6 zu 3

Nicht schleppen
mit aufgehob. Schalltrichter

zu 3

mit aufgehob. Schalltrichter

zu 3

zu 3

gest.

Nicht schleppen

Triolen nicht breit

ff

rit.

2 fach geth. nehmen B-Tromp.

am Steg

*)

*)

85

aufg. Schalltr.
zu 3

zu aufg. Schalltr.
zu 3

zu 8

zu 4

3 fach geth.

*) rit.

2 fach geth.
a tempo

3 fach geth.

mit Dämpfer ff

*)

*)

10

10

10

10

*) Wie vorhin.

[illegible]

Anmerkung f. d. Dirigenten
 Von hier ab Halbe zu schlagen
 a tempo

99 Nicht eilen
 (Sempre l'istesso tempo)

12.8.Ob. zu 8

Englbr. zu 8

1.2. zu 2 trem.

Cl.in B trem.

3. zu 8

1.2.3. zu 8

Fag. zu 8

Contrag. zu 3 offen

1.2.3. zu 3 offen

Horn in F zu 2 offen

5.7. zu 2 offen

Horn in F zu 3 gest.

4.6.8. zu 3 gest.

a tempo
 (Sempre l'istesso tempo)

1.in F Schalltr. auf!

Trump. nehmen F-Tromp. Schalltr. auf!

2.3.in B Schalltr. auf!

Trump. Schalltr. auf!

4.in B Schalltr. auf!

1.2.Pos. a tempo

Rib. a tempo

1.Viol. 99 8⁹ geth.

2.Viol. geth.

Viola geth.

Vcl. geth.

Cb. geth.

nimmt Bassclarinette

gest. offen

zu 3 offen

molto cresc.

Musical Score for "Die Kunst der Fuge" (BWV 106)

First System: Measures 1-9.

- English Hr.:** Starts with a forte (*ff*) chord, followed by a half note D4, then a half note E4.
- Cl.in B:** Starts with a forte (*ff*) chord, followed by a half note D4, then a half note E4.
- Bz.:** Starts with a forte (*ff*) chord, followed by a half note D4, then a half note E4.
- Kontrbz.:** Starts with a forte (*ff*) chord, followed by a half note D4, then a half note E4.
- Hr. in F:** Starts with a forte (*ff*) chord, followed by a half note D4, then a half note E4.
- Trp. in F:** Starts with a forte (*ff*) chord, followed by a half note D4, then a half note E4.
- Tromb.:** Starts with a forte (*ff*) chord, followed by a half note D4, then a half note E4.
- Dbl.B.:** Starts with a forte (*ff*) chord, followed by a half note D4, then a half note E4.
- Vcll.:** Starts with a forte (*ff*) chord, followed by a half note D4, then a half note E4.
- Cel.:** Starts with a forte (*ff*) chord, followed by a half note D4, then a half note E4.

Rehearsal Mark 9: Nicht schleppen (Do not drag).

115 *accel.* **10 a tempo**

Basscl. in B *ff* *p* *molto cresc.*

1.2.3. Fag. *ff* *p* *molto cresc.*

Ctrfag. *ff* *a tempo*

1.3. Horn in F *p* *offen* *zu 2* *accel.* *f* *a tempo*

2.5. Horn in F *p* *zu 2* *f* *a tempo*

4.7. Horn in F *p* *zu 2* *f* *a tempo*

6.8. Horn in F *p* *zu 2* *f* *a tempo*

1.2.3. Trp.in F *dim.* *pp* **10a tempo**

Rib. *p* *f* *a tempo*

2. Pk. *f* *a tempo*

Vol. *115* *accel.* *f* *a tempo*

Ch. *pp*

121 *($\frac{3}{4}$ schlagen)* **Sempre l'istesso tempo**

Basscl. in B *p* *nimmt Clar. in B*

1.2.3. Fag. *p*

Ctrfag. *p*

4.7. Horn in F *p* *zu 2* *pp* *dim.* *ppp*

6.8. Horn in F *p* *zu 2* *pp* *dim.* *ppp*

Gr. Tr. *pp*

2. Pk. *pp*

Vol. *121* *pizz.* *pp* *pizz.* *pp* **Sempre l'istesso tempo**

Ch. *pp*

132 II Immer das gleiche Tempo

1.2. Fl. zu 2 hervortretend, nehmen gr. Flöte

1.2. Pic. Echo

1. Ob. Echo

1.2. Cl. in b Echo

8. Echo

1. Fag. pp

Gr. Tr. pp

Viol. Solo 132 II Immer das gleiche Tempo (ohne Dämpfer) zart pp/ess.

1. Viol. quasi Triller am Steg mit Dämpfer quasi Triller am Steg sempre ppp

2. Viol. quasi Triller am Steg mit Dämpfer quasi Triller am Steg sempre ppp

Viola quasi Triller am Steg mit Dämpfer sempre ppp

Vel. Flag. arco sf