

Edition Eulenburg
No. 586

MAHLER

SYMPHONY No. 6
A minor / a-Moll / La mineur



Eulenburg

GUSTAV MAHLER

SYMPHONY No. 6

A minor/a-Moll/La mineur



Ernst Eulenburg Ltd

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

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	XIII
Critical Commentary	XXIII
Kritischer Bericht	XXIV
I. Allegro energico, ma non troppo. Heftig, aber markig	1
II. Scherzo. Wuchtig	75
III. Andante moderato	124
IV. Finale. Sostenuto – Allegro moderato – Allegro energico	147

© 1968/2018 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

I. Genesis

The peculiar position of this work as part of Mahler's symphonic canon is defined in an undated letter to his biographer Richard Specht. It was most probably written at the time of the completion of its short score, that is, in the later summer of 1904. Its final paragraph runs as follows:

My Sixth will present riddles to the solution of which only a generation will dare to apply itself which has previously absorbed and digested my first five symphonies.

The symphony's enigmatic character is bound up with the paradoxical circumstances of its origin. It was composed in the summer weeks of 1903–1904 and the short score completed around September 9, 1904 in Maiernigg. According to Alma this was the happiest time of their young marriage which had been blessed with a second daughter – Mahler's only surviving child Anna – born in June 1904, when work on Symphony No. 6 was at its height. Yet, Mahler himself called it his “tragic” symphony in deference to its bleak ferocity and to the singular absence of a “happy end”. Alma who made a copy of the autograph of the completed full score in June 1905 and probably had the most intimate knowledge of its music as of its philosophical background, recalled the day when Mahler played the completed sketch to her, confessing:

No work had poured from his heart so directly as this one. We both were in tears. So deeply did we feel this music and the sinister premonitions it disclosed. The Sixth is Mahler's most personal creation and a prophetic one at that. In it as in the *Kindertotenlieder* (at least two of which were composed in the summer of 1904 alongside the symphony, H. F. R.) he truly anticipated his own personal life.

Alma's meaning is clear. The symphony's tragic message as well as the song-cycle's

mournful dirge foreshadowed the catastrophic summer of 1907 when Mahler's first-born child died, when his severe heart ailment was first diagnosed and, finally, when – under the pressure of local intrigue – he had to resign his powerful position at the Vienna Opera. Referring to the three symbolic hammer-blows of the Finale, Alma recognises in them three blows from Fate inflicted on Mahler, the last of which finally killed him. Thus, in a conceptual sense Symphony No. 6 surely was an autobiographical work and its “hero” (an expression Alma used whenever she discussed the work) an “image” of Mahler himself. However, Mahler's music also expressed the instinctive forebodings of an artist listening to the distant rumblings of the future and as such formulating the apprehensions of the suppressed and inarticulate. On the higher conceptual plane of prophetic premonition, then, Symphony No. 6 most probably foretells the horrors that have arisen in this century of two world-wide conflicts and the misery inflicted on minorities (in every conceivable sense of the term) who did find in Mahler, the Austrian Jew, their most sympathetic interpreter. In that sense the final catastrophe of this symphony is “cosmic” as its “hero” a community of sufferers all over the world. Hence, the symphony's philosophical enigma has been solved by the stormy passage of the century in whose early years it was composed.

Even more than its surrounding sister-works – Symphonies Nos. 5 and 7 – with whom it shares important features of style, Symphony No. 6 met with a chilly reception from the start. Its first performance under the composer's direction on May 27, 1906 in a concert of the Festival of the “Allgemeine Deutsche Musikverein” in Essen seemed to stun the bewildered audience. Even Richard Strauss, an admirer of Mahler, criticised the noisiness of its orchestration. Subsequent performances in the winter of 1906/1907 in Munich, Vienna, Leipzig and

IV

Dresden (in some of which Mahler experimented with the “second thoughts” of its instant two revisions) contributed but little to the work’s popularity. It was the only symphony by Mahler, unperformed even in Amsterdam, the earliest stronghold of Mahler-enthusiasts. It remains doubtful whether the symphony was performed at all anywhere after 1907 and before Mahler’s death in 1911¹. The symphony’s continued unpopularity with conductors and concert promoters is underlined by the fact that its first performance in the United States took place as late as 1947 and that its only available quartet-size full score had gone out of print by 1960.

However, right from the start Symphony No. 6 had become a favourite with the founder-members of the “Second Vienna School”. Alban Berg in a letter to Webern referred to it as “the one and only Sixth – despite the Pastoral”. Its Finale acted as starting-point for the final No. 3 (“Marsch”) of his own *Three Pieces for Orchestra* op. 6, composed 1914. Arnold Schönberg lovingly analysed the structural subtleties as well as the irregular melodic sweep of its “Andante”². In 1919/20 Oskar Fried – a conductor of genius and also a composer of remarkable originality who became one of Mahler’s most faithful disciples in the early 1900’s – was the only conductor of international reputation who had the courage to perform Symphony No. 6 more than once in Vienna. His superb performances on October 11, 1919 and October 7, 1920 were the only opportunities for me to hear the work during my adolescence. They inspired me to an article on the triptych-character of the three middle symphonies (published in the “Mahler-issue” of the “Anbruch”, Vienna, 1920) in which I hailed these works as Mahler’s essential heri-

tage for the future, pointing to the first movement and the Scherzo of Symphony No. 6 as to the two individual movements of greatest structural perfection in Mahler’s output. Today, in the age of the LP record, Symphony No. 6 seems to meet with belated recognition. The superb recordings now on the market – conducted by true Mahler-Experts like Eric Flipse, Charles Adler, Leonard Bernstein and Erich Leinsdorf – at last open the door to a deeper appreciation of Mahler’s once most misunderstood symphony.

II. Analysis

1.

Symphony No. 6, the centre-piece of the trilogy of three middle symphonies, composed between 1901 and 1905 when Mahler was at the very apex of his creative development as of his executant powers, shares with Symphonies Nos. 5 and 7 the insistence on instrumental sound to the complete exclusion of the vocal element. However, in contrast to their tendency to include several middle movements of intermezzo-character, thus increasing the total number of movements to five, Symphony No. 6 with its customary four movements conforms emphatically to the classical pattern. While it also shares with its symphonic sisters the absence of a recognizable programmatic element in the sense of the earlier “Wunderhorn” symphonies with their quotations from and transmutations of pre-existent songs, it does imply – like them – a distinct philosophical message whose most noticeable sign-posts are those immutable symbols of sound which establish special links between Symphonies Nos. 6 and 7:

cow bells: symbols of extreme loneliness and remoteness;

deep tubular bells: peals of church bells as symbols of dogmatic creed;

and, finally, the motif of cosmic “hybris”: the major triad turning to minor and underpinned by the relentless rhythm of Fate:

¹ A performance under Mahler’s direction in Amsterdam scheduled for the autumn 1906 was repeatedly postponed and finally shelved by the composer himself in a letter to Mengelberg, suggesting that Mengelberg should conduct it. That performance, however, only materialized 10 years later: on September 14, 1916. Cf. *Gustav Mahler-Briefe*, ed. Alma Mahler (1924), letters Nos. 306, 308, 309, 372; cf. also *Mahler Feest-Boek*, Concertgebouw (Amsterdam, 1920), 225.

² Cf. Schönberg’s *Style and Idea* (1951), 7 et passim, based on articles written and published in 1913 and 1934.



To these fundamental stationary sounds, the first two of which are off pitch while all three are impervious to thematic or rhythmic development, should be added a group of further sonorous symbols belonging to the conceptual world of Symphony No. 6 only:

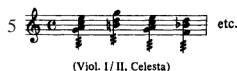
Holzklapper (slap-stick) and Xylophone: the devil's laughter.

The hammer: the hatchet of fate.

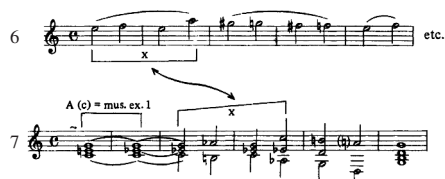
The chord of chaos: Schubert's augmented chord of the "German sixth" (from "Am Meer") with its resolution, corresponding with the chord of the "sixte ajoutée", the chord of tonal and atmospheric indefiniteness:



A second group of motif cells clearly emerges as a fan-out of mus. ex. 1 and 2 with their determinant intervals of the rising octave and the rising or falling third:



The two flanking movements are specially linked by thematic material of great variability but also of a peculiarly chorale-like character, operating as hymns of inarticulate communities who "lack the word" in the tragic sense of Schönberg's Moses. Their intricate relationship can best be revealed by the following table of motivic correspondences:



Yet another group of "upbeat" motives plays a consistent role in three of the symphony's four movements, but specially so in the "episode" (in F resp. E-flat minor) of the Scherzo, as later in the expository and, indeed, theme-generating introduction of the Finale:



These elements materialize finally, first inverted, then straight, as important parts of the standard-bearing "Allegro" theme of the Finale:



The bulk of these themes is used in three of the four movements, thus emphasizing the cyclic homogeneity of the whole symphonic concept.

The exception is the third movement, the Andante in E-flat major, a melancholy eclogue with bucolic enclaves which alone succeeds in banishing temporarily the relentless march rhythm prevalent in the other movements. In the Scherzo that basic rhythm is masked as infernal dance in three-eight metre, revealing its close derivation from the symphony's militant beginning by the ferocity of its percussion as

well as by its basic tonality of A minor. The Andante's chief melody with the disarming sentimentality of its initial upbeat derives as much from the tradition of lesser Romantics like Flo-
towitz, Kirchner and Lassen as does the great cantabile subject of the first movement in which Mahler attempted a musical thumbnail sketch of Alma's youthfully exuberant personality:



Specially the latter theme – with its detachable subdivisions a, b and c – becomes more and more important for the first movement until it all but obliterates the originally dominating motive-particles of the movement's principal and first theme-group (cf. later on mus. ex. 19).

2.

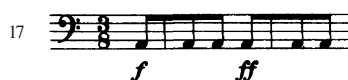
The degree of structural unification, thematic interdependence and homogeneity attained in Symphony No. 6 is truly unique. It is Mahler's masterpiece of a cyclic symphony. Three of its four movements, that is, the two corner movements and the Scherzo, share to a great extent the tonality of A minor as the reliance on one basic motivic cell: the rising and falling third in the root position of its tonic with its occasionally intervening supertonic "B":



In addition, the two flanking movements share the basic element of march rhythm. Dogged and heavy in the first movement (cf. the lower stave "x" in mus. ex. 1), it becomes either belligerent or processional in the Finale. Both flanking movements also share a prominent section of relaxed and, as it were, atmospheric brooding, thematically revolving around the middle section "b" of the "Alma" theme (mus. ex. 15), rhythmically underpinned by mus.

ex. 5 and enveloped in a sonorous fog of cowbells or blurred by a distant peal of church bells. Finally, both flanking movements rely on thematically closely interrelated chorale-melodies (cf. mus. ex. 6–9) as the strongest counterweight to the brisk march tunes of their "Allegro" sections.

The Scherzo transforms the march rhythm of the Allegro sections of the two flanking movements into a savage, robot-like three-eight movement with accents shifted to the offbeat in its introductory drum-taps:



and with a variant of the basic "Urmotiv" (cf. mus. ex. 16) in the first violins:



The "Andante" alone does not conform to the cyclic interrelationship of the other movements. It is connected with them solely by the tenuous link of the cowbells. The Andante's intercalary character is underlined by its key-centre of E-flat major and its remoteness from the A minor key, prevailing in the rest of the symphony. However, its very end on the tonic of E-flat major forms an obvious tonal bridge to the Finale whose long introduction starts and chiefly remains in its minor parallel key C minor, which remains closely attached to episodic returns of this introduction in the course of the Finale. For that reason alone the only logical place for the Andante (with all its fanciful excursions into sharp keys is directly before the Finale, as in the symphony's first version.

Mahler's subsequent experiments with the Andante's evident variability of position are a tacit admission of its lack of symphonic relevance. Temporarily shifted to second place (in versions 2 and 3) this step was ultimately revoked by Mahler himself (though not expressed in any revision published in his lifetime!) who only followed the example of Bruckner's last two symphonies in which the slow movement

is relegated to the third place for obvious reasons of symphonic balance.

The first movement, an almost continuous “Allegro energico” preceded by a terse introductory “curtain” of five bars only, starts with a marvellously concentrated exposition of its three theme-groups:

(A) chiefly based on the neo-Schubertian idea:



(B) on the inflexible “Fate” motif with its chorale-like derivation (cf. mus. ex. 1 and 6); and (C), on the romantically exuberant “Alma” theme (mus. ex. 15).

With the sole exception of the first movement of Symphony No. 1, this is the one and only exposition in an introductory movement of Mahler whose repeat is obligatory (cf. cue 14). In the development section, the joint “b” of the “Alma” theme (in itself a variant of the “x” from mus. ex. 19) becomes the catalyst for the cowbell-episode with its associative links with alpine scenery (cue 21–25) and its inexhaustible vistas towards distant horizons. The recapitulation, still suffused with the reflective shimmer of the development’s adventure, begins at cue 28 in the major, only to lapse into minor after four bars (cue 29). It is Mahler’s most ingenious reprise, bringing back theme groups A and B in colouristic variants while turning the return of the “Alma” theme of group (C) into a dramatically telescoped preparation for a detached Coda, starting on a pedal-point of F-sharp and with mus. ex. 19 lugubriously intoned by the trombones in E minor (8 bars before cue 37). Now follows an ultimate section of thematic simultaneities in which certain episodic features of the development – like the xylophone’s shrill mockery (first heard already at bar 129 (6 bars before cue 15) –



minge with elements of (A) and (C), until a triumphal epilogue is reached, with the aug-

mented “Alma” theme in A major blaring out in trumpets and trombones and seconded by the thematically simplified shouts in the eight horns. This premature glorification of a second subject at the expense of the sternly forbidding characteristics of theme groups (A) and (B) is the measure of the symphony’s tragic content. The sun will never again shine as brightly in this work as it shines in this epilogue, expressing the quintessence of Mahler’s “*joi de vivre*” stimulated by the unique woman he loved.

The Scherzo’s mechanized horrors seem to stem from the world of E. T. A. Hoffmann’s *Fantasiestücke in Callot’s Manier*. Its chief characteristic is its sinister artificiality. Alma thought the clumsy games played by their two infant daughters had provided the original stimulus. I think it more likely that the movement owes something to the tactics of the “Mephisto” movement in Liszt’s *Faust Symphony*. For it sets out to devalue the elemental inexorabilities of the first movement – the initial drum-taps, the devil’s laughter, the immutable “Fate” motif – by subjecting them to the indignity of a continuous three-eighth dance metre. Structurally the movement is a Scherzo-cum-Trio with a Sonata-like recapitulation, interrupted by an “episode” in slower tempo, first in F, later in E-flat minor and closely related to mus. ex. 18 and its “x” element, to which an upbeat-motif is added (cf. mus. ex. 10 and 11), which in turn will link it with the introduction to the Finale. The Scherzo’s leading motif (mus. ex. 18) ultimately culminates in the variant at cue 51:



This becomes the very core of the “Trio” (“Altväterisch”) at cue 56, intoned by the ridiculous bleep of the Oboe and progressing with imperceptibly shifting metres of three and four beats in a sardonic mockery of the trappings of “*le style gallant*”. Its two episodic interruptions in a flat key – at cues 64 and 79 respectively – are each preceded by a return to the original drum-taps of mus. ex. 17, followed by

a wail of chromatically descending thirds in the woodwind and later in the horns, taken from the original chromatic underpin of mus. ex. 18.

Scherzo and Trio are recapitulated at cues 61 and 71. The E-flat minor episode is suddenly veering at cue 80 into another repeat of the expository material of mus. ex. 17 and 18 in the tonic, collapsing in a *fff* climax (cue 83) on an ambiguous chord of the dominant seventh on “D” (here clearly to be understood as a chromatic alteration of the D minor chord as the subdominant of the tonic “A” and as such evidently anticipating the augmented chord of the “German Sixth” on which the Finale is going to start). The anguished rhythmic distortion of mus. ex. 21 in the Oboes against the thin whistle of descending chromatic scales in flutes and strings and the wail of descending thirds in the horns on a pedal-point on “D” triggers off a general disintegration of all thematic elements in a Coda of spectral gloom, revolving around faint signals from the “Fate” motif (mus. ex. 1) on a downward gliding bass, and ending with the bare bones of mus. ex. 18, tapped out sluggishly in kettledrum and double bass.

The “Andante” stands stylistically close to the *Kindertotenlieder*. It is unashamedly romantic and, hence, casting a backward glance at a paradise irretrievably lost. Its chief melody’s (mus. ex. 14) underpin in the Cello can be found in the song cycle’s No. 4 “Oft denk’ ich, sie sind nur ausgegangen” in the same key of E-flat, and that melody’s ultimate phrase-ending:



is sung to the words “Freudenlicht der Welt” at the end of the first “Kindertotenlied”. The Andante’s episodes – pastoral, mysterious and passionate in turn – only tend to underline the Rondo-like return to mus. ex. 14 and its world of wistful retrospect and calm, autumnal beauty. The last lingering look into the swiftly receding past in the final bars of the Andante are one of the supreme moments of music, conceived in Austria and by an Austrian a decade before the outbreak of the Great War.

Something of the inevitability of its coming, some feeling of the swiftly gathering storm and of the inescapable doom of that world of pre-1914 days must have been at the back of Mahler’s mind when composing the symphony’s colossal Finale.

Its extraordinary length of more than 30 minutes playing-time and the apparent complexity of its structure baffled commentators in the past. It is in this Finale that all elements of the preceding movements are brought together in an ultimate cataclysmic conflagration. Analytical understanding of the Finale’s structure is complicated by the fact that its slow introduction is used almost in the manner of a Rondo-theme in three recapitulatory returns. That introduction features a number of well-known motifs – among them the “Fate” motif (mus. ex. 1), the upbeat-motif (mus. ex. 12) in the Clarinets, the “harmonic fog” of mus. ex. 5 – thrown here, as it were, into the melting pot and producing striking variants such as the “Hussite” choral (cue 106) with its fanatic undertones reminiscent of Smetana’s “Tabor”, and the thematically important offspring of mus. ex. 16 in the bass tuba at cue 104 (cf. mus. ex. 4).

The chaotic vortex of this introduction – atmospherically enveloped by the mists of its initial, chordal emission (cf. mus. ex. 2) – is chiefly held together by a rhapsodising melody in the first violins which is nothing but a horizontalization of the augmented chord of the “German Sixth” with the thematic prefix of “y” from mus. ex. 23. The second bar (“x”) of mus. ex. 23 becomes finally – and together with the upbeat-motif of mus. ex. 10 – one of the germinal cells of the Finale’s “Allegro” theme (cf. mus. ex. 13).



Introduction and “Allegro” now become two basic elements, henceforth alternating with each other in a kind of tidal reciprocity. The Finale, thus, oscillates dualistically between two contrasting types of music: one of “chaotically” germinating character, the other in its Allegro sections of decidedly developmental bent. Both elements are basically incompatible and non-integrative. Hence, the dualism of the basis necessitates dualism in all its ramifications. Introduction and “Allegro” form the two main sections of the exposition. Likewise, the development-section itself consists of two independent sections, each culminating in a hammer-stroke (at cues 129 and 140). This dualism of structure extends also to the recapitulations. They can be subdivided into “ante-recapitulations” and “post-recapitulations”. As such they provide the framework for each section of the development. The Coda, finally (cue 164), could be called a “final recapitulation”, specially, since it contains the third Rondo-like return of the slow introduction as well as the third hammer-blow (7 bars before cue 165, in the first version only!).

The novelty of Mahler’s scheme lies in the fact that recapitulations occur before and after development sections, but that the chief recapitulatory return of the “Allegro” only occurs shortly before the Coda (cue 153–164). The inevitability of the thematic logistics of the Finale remain one of Mahler’s greatest feats of organisation. It fully justifies the proud word to Richard Specht, quoted earlier in this preface. It is fully borne out by the analytical chart of this Finale as given below:

A. Exposition

- I. Introduction (Sostenuto) consisting of 5 sections: bar 1–cue 104, cue 104–106, 106–107, 107–109, 109–110; thematic exposition on a large scale.
- II. Main section (Allegro energico) consisting of
 - Thematic group 1 (cue 110–113)
 - Thematic group 2 (cue 113–117)
 - Thematic group 3 (a) and (b) (cue 117–120)

B. Recapitulations

- (a) Ante-Recapitulations of:
 - I. Introduction: 1st return (cue 120–124)
 - II. Thematic group 3 (b) only (cue 124–129)

C. Developments

1. of I plus II: hammer-blow 1 (cue 129–140)
2. of I plus II: hammer-blow 2 (cue 140–143)

B. Recapitulations (continued)

- (b) Post-Recapitulations of:
 - I. Introduction: 2nd return (cue 143–147)
 - II. Thematic group 3 (a) only (cue 147–153)
- (c) Chief Recapitulation (of II, total) (cue 153–164)
 - Thematic group 1 (cue 153–156)
 - Thematic group 2 (cue 156–161)
 - Thematic group 3 (b) only (cue 161–164)

D. Coda (final Recapitulation)

- (a) Introduction A. I.: return, hammer-blow 3 (in version 1 only) (cue 164–165)
- (b) Epilogue (cue 165–end of the symphony).

With the gigantic pillars of this frame-work the music of the Finale excels in violent contrasts of mood and colour. The ferociously march-like Allegro-sections are interspersed not only by variational repeats of the introduction and by languorous reminiscences of the “alpine visions” of the preceding movements with their sonorous horizon of cowbells and church bells (at cue 145–147), but also thrown into greater relief by regularly returning serene “cantabile” contrasts, chiefly in A major, the key of the first movement’s premature triumph, (at cue 124, and again 131, and yet again, 139), chiefly based on a seraphic derivation from the introduction’s rhapsodising opening phrase in the first violins (cf. mus. ex. 3).

It is in these “hopeful” sections that Mahler’s music seems to reach rarified heights of radiance from which it is rudely toppled by each

hammer-blow. The last fleeting glimpse of the world of A major and all it implies is reached at bar 783 (7 bars before cue 165) when it is finally shattered by the third hammer-blow and followed by the shadowy epilogue on fragments of mus. ex. 23, intoned by the bass tuba and answered by the mournful chorus of trombones. The three descending octaves of mus. ex. 23 (first bar) in horns and trombones clinch their mutterings like the final lines in the chorus of a Greek tragedy. When mus. ex. 4 (Finale) trails off in a low moan of bassoons and double bass, the chord of A minor, rhythmically underpinned in the manner of a funeral march, comes crashing down like the fall of an iron curtain.

III. The Textual Problem

Symphony No. 6 exists in three versions, all published in 1906 by C. F. Kahnt (Nachfolger) in Leipzig³. They are:

Version I (A):

C. F. Kahnt, Leipzig, 1906 (fol. and 4to)
Plate No. 4526.

“In die Universal-Edition aufgenommen”,
however without the publishers’ number,
pp. 263.

Version II (B):

C. F. Kahnt, Leipzig (fol. and 4to)

The same plate No. as (A).

Same number of pages.

(Universal-Edition 2774)

Version III (C)

C. F. Kahnt (Nachfolger), Leipzig, 1906
(fol. only)

The same plate No. as before.

(A) was issued early in the year 1906 and must have been ready for performance by March or April latest, when Mahler conducted the

Vienna Philharmonic orchestra in a trial rehearsal of the symphony. It was used for the rehearsals and the first performance in Essen on May 27, 1906.

(B) must have originated then and there and must have reached Mahler (at least in the proof stage) before June 20, 1906 in Maiernigg. It differs from (A) exclusively by the fact that the two middle movements have changed places, the Andante now becoming the second and the Scherzo the third movement. This revised order of movements resulted in the printing of wrong cue numbers (88 and 89, instead of 48 and 49) on p. 79, that is, at the beginning of the Andante, now the second movement⁴.

When (B) reached Mahler in June 1906 he started immediately a detailed revision of the whole symphony. Some misprints and editorial mistakes were rectified on that occasion. In addition, the orchestration of the entire score was revised in order to lighten the texture. It was then, that the fateful third hammer-stroke (Finale, bar 783) was eliminated. But there is not the slightest indication to show that Mahler at that stage intended to revoke the sequence of movements as presented in (B)⁵.

(C) was sent to the publishers latest by early July 1906⁶ with Mahler’s “Imprimatur”. It was issued later on in the year and certainly well before Mahler’s letter to Mengelberg, dated Frankfurt/Main, January 12, 1907, when he first mentioned the ‘Retouche’ in the Finale which he wanted to insert into Mengelberg’s own full score, evidently because it was not included in the already published version³⁷. Mahler’s “second thoughts” on the changed position of the middle movements must have come later, probably during the saison 1906/07, when he had further occasions to conduct the

⁴ This misprint was overlooked by Mahler as were the many mistakes of (A) which were left uncorrected, a sure indication that Mahler at that stage had not revised the full at all.

⁵ As asserted in the preface to vol. 6, 1963, without any tangible proof.

⁶ Cf. Mahler’s letter to Willem Mengelberg of August 18, 1906.

⁷ Cf. vol. 6, 1963, preface and page 207, bars 407–413, in which the string are asked to play “8va” until cue 135.

³ The preface of vol. 6 of the Complete Edition (Lindau, 1963) refers rather misleadingly to two versions only, without clearly identifying either of them.

symphony in Munich (November 1906) and Vienna (possibly January 1907). His intention to revert to the original sequence of movements as to reinstate the third hammer-stroke (possibly decided upon as late as 1910) was never incorporated in print because no further edition of the symphony was issued in his lifetime.

The three versions of the symphony, published in 1906, were authorised by Mahler. The edition of the symphony, published in 1963 as vol. 6 of the complete and critical edition of the International Gustav Mahler Society, represents an editorial reconstruction at variance with either of them. While ostensibly based on the text of (C) it reverts to the sequence of movements as in (A) while still retaining in the two middle movements the cue numbers as they had been specially altered for (B), which by now had become a source of irritation to conductors and players. The edition of 1963 also incorporated Mahler's 'retouche' to the Finale of January 1907. This editorial blunder could have

been easily avoided if that 'retouche' had been relegated to a critical commentary.

By contrast the present edition of Symphony No. 6 as an Eulenburg miniature score offers a corrected and revised text of version I (A) which was used for the work's first performance. Its numerous misprints and editorial ambiguities – as far as they were left uncorrected in (C) – have been rectified. In addition, those of Mahler's later variants in (C) which are of special structural or colouristic importance have been included in the appended critical commentary. The considerable changes in the orchestration of (C) can be easily looked up in the edition of 1963. I feel certain that many of these variants would have been ultimately rejected – like the temporarily changed positions of the middle movements and the cancelled third hammer-stroke – if Mahler had lived longer and had had further opportunities to hear the symphony in performance.

Hans F. Redlich

VORWORT

I. Entstehung

Ein undatierter Brief Mahlers an seinen Biographen Richard Specht umreißt die Sonderstellung dieses Werkes im Gefüge seiner sinfonischen Welt. Der Brief stammt höchstwahrscheinlich aus der Zeit der Vollendung der Kompositionsskizze, also vom Spätsommer 1904. Sein Schlussabsatz lautet:

Meine VI. wird Rätsel aufgeben, an die sich nur eine Generation heranwagen darf, die meine ersten fünf in sich aufgenommen und verdaut hat.

Die Rätselhaftigkeit der Sinfonie hängt aufs engste mit den paradoxen Umständen ihrer Entstehung zusammen. Die „Sechste“ wurde in den Sommerwochen 1903–1904 komponiert. Das Partizell wurde um den 9. September 1904 in Maiernigg vollendet. In ihren Erinnerungen hat Alma Mahler diese Zeitspanne als glücklichste Zeit ihrer jungen Ehe bezeichnet, die damals durch die Geburt einer zweiten Tochter gesegnet wurde, Mahlers einzig überlebendes Kind Anna, geboren im Juni 1904, als er die schöpferische Arbeit an der 6. Sinfonie längst begonnen hatte. Mahler selbst hat das Werk später seine „Tragische“ genannt, im Hinblick auf die düstere Wildheit seiner Tonsprache und die – für seine Musik – einzigartige Abwesenheit eines „guten Ausgangs“. Alma, die im Juni 1905 eine Abschrift des Autographs der damals gerade fertig instrumentierten Partitur machte, war wohl aufs intimste vertraut mit dieser Sinfonie und ihren philosophischen Voraussetzungen. In bewegten Worten ruft sie den Tag zurück, da Mahler ihr die vollendete Skizze des ganzen Werkes erstmals vorspielte:

... kein Werk ist ihm so unmittelbar aus dem Herzen geflossen wie dieses. Wir weinten damals beide. So tief fühlten wir diese Musik und was sie vorahnend verriet. Die Sechste ist sein allerpersönlichstes Werk und ein prophetisches obendrein. Er hat sowohl mit den Kindertotenliedern (von denen mindestens zwei

im Sommer 1904 gleichzeitig mit der Sinfonie entstanden. H. F. R.) wie auch mit der Sechsten sein Leben ‚anticipando musiziert‘.

Almas Andeutung ist klar. Die tragische Botschaft der Sinfonie, wie die Totenklage der Rückertlieder antizipieren beide den Katastrophensommer 1907, als Mahlers älteres Töchterchen starb, als seine schwere Herzkrankheit erstmals ärztlich erkannt wurde, und als er schließlich – unter dem Druck lokaler Intrigen – von seiner machtvollen Stellung an der Wiener Oper zurücktreten musste. Alma bezieht sich ausdrücklich auf die drei Hammerschläge des Finale, die sie als drei Schicksalsschläge bezeichnet, von denen der dritte tödlich sein sollte. In diesem Sinne ist die 6. Sinfonie zweifellos ein autobiographisch konzipiertes Werk, dessen Held (ein Ausdruck, den Alma stets gebraucht, wenn sie der 6. gedenkt) als „ideales“ Selbstbildnis des Komponisten gelten kann. Auf einer höheren Erfahrungsebene jedoch muss Mahlers Musik als Ausdruck jener instinktiven Vorahnung eines großen Künstlers begriffen werden, der als Sprecher für die „Erniedrigten und Beleidigten“ dieser Welt den fernen Donner der Zukunft in tönenden Symbolen zu deuten weiß. Von hier aus gesehen prophezeit die 6. Sinfonie die Schrecknisse dieses von zwei Weltkriegen zerpflegten Jahrhunderts und das Elend jener Minderheiten (im weitesten Sinne dieses Ausdrucks), denen in dem altösterreichischen Juden Mahler der verständnisvollste Dolmetsch erwuchs. Im Sinne solcher philosophischer Erfahrung darf die Katastrophe des Finales der 6. „kosmisch“ genannt und ihr „Held“ als Gemeinschaft aller Leidenden an dieser Welt verstanden werden. Das philosophische Rätsel dieser Sinfonie ist vom kriegesischen Tatensturm dieses Jahrhunderts selbst gelöst worden, in dessen Erstlingsjahren es entstand.

Von Anfang an wurde der 6. Sinfonie ein kühlerer Empfang bereitet als ihren unmittelbaren Nachbarswerken, der 5. und 7. Sinfonie,

denen beiden sie durch wichtige Stilgemeinsamkeiten verbunden ist. Die Zuhörer der Ur-aufführung, die am 27. Mai 1906 in Essen im Rahmen eines Musikfestes des „Allgemeinen Deutschen Musikverein“ unter Leitung des Komponisten stattfand, scheinen von Mahlers Musik mehr betäubt als erschüttert gewesen zu sein. Selbst Richard Strauss, seit jeher ein betonter Anhänger Mahlers, meinte, dass das Finale „überinstrumentiert“ sei. Weitere Aufführungen des Werkes in München, Leipzig und Dresden, während des Konzertwinters 1906/07 änderten wenig an seiner Unpopularität ab initio. In einigen dieser Aufführungen experimentierte Mahler mit den Ergebnissen der zwei Revisionen der Partitur. Die „Sechste“ blieb als einzige Sinfonie Mahlers sogar in Amsterdam unaufgeführt, ein Musikzentrum, das sich zum Sitz einer der frühesten Mahler-Gemeinden außerhalb Mitteleuropas entwickelt hatte. Wahrscheinlich ist die Sinfonie nach 1907 und bis über den Tod Mahlers im Mai 1911 hinaus überhaupt nicht mehr öffentlich aufgeführt worden.¹ Die fortdauernde Unbeliebtheit der „Sechsten“ bei Dirigenten und Konzertveranstaltern äußerte sich vor allem darin, dass die Erstaufführung in den Vereinigten Staaten erst 1947 stattfand und dass ihre einzig im Handel befindliche Taschenpartiturausgabe in Quartformat im Mahler-Jubiläumsjahr 1960 vergriffen war.

Dafür wurde die 6. Sinfonie von Anbeginn ein besonderer Liebling der Begründer der „Zweiten Wiener Schule“. In einem Brief an Webern schreibt Alban Berg nach einer Aufführung des Werkes: „Es gibt doch nur eine VI. trotz der Pastorale ...“. Ihr Finale wurde zum Sprungbrett für das letzte der *Drei Orchesterstücke* op. 6 (Nr. 3 „Marsch“), die Berg im Jahre 1914 schrieb. Dem „Andante“ und den

Feinheiten seiner melodischen Kontur widmete Arnold Schönberg eine liebevolle Detailanalyse.² In den Jahren 1919/20 war Oskar Fried – ein genialer Dirigent und ein Komponist von bemerkenswerter Originalität, der bereits bald nach 1900 einer der getreuesten Gefolgsmänner Mahlers geworden war – der einzige Dirigent internationalen Formats, der den Mut aufbrachte, die 6. mehr als einmal in Wien aufzuführen. Seine beiden Meisteraufführungen vom 11. Oktober 1919 und 7. Oktober 1920 blieben die einzigen Gelegenheiten für mich, das Werk damals zu hören. Sie begeisterten mich zu einem Artikel „Die Welt der V., VI. und VII. Symphonie“ (veröffentlicht im Mahler-Heft der „Musikblätter des Anbruch“, Wien 1920), in dem ich die drei Werke als „eigentliches Vermächtnis“ Mahlers feierte und speziell auf den 1. Satz und das Scherzo der 6. als auf die beiden „formvollendetsten Sätze Mahlers“ hinwies. Heutzutage, im Zeitalter der Langspielplatte, scheint die 6. allmählich verspätete Anerkennung zu finden. Die hervorragenden Grammophonaufnahmen des anglo-amerikanischen Westens – von Mahler-Experten wie Eric Flipse, C. H. Adler, Leonard Bernstein und Erich Leinsdorf geleitet – öffnen endlich das Tor zum tieferen Verständnis von Mahlers missverstandenster Sinfonie.

II. Analyse

1.

Die 6. Sinfonie – das Herzstück der 1901–1905 geschaffenen Trilogie der drei Mittelsinfonien – entstand zu jenem Zeitpunkt, als Mahler den Gipfel seiner schöpferischen Entwicklung wie seiner Gestaltungskraft als Dirigent erklommen hatte. Sie teilt mit den Geschwisterwerken, der 5. und 7. Sinfonie, die radikale Vorherrschaft des instrumentalen Elementes unter völliger Ausschaltung des vokalen. Im Gegensatz zu

¹ Eine Aufführung der 6. Sinfonie in Amsterdam unter Mahlers Leitung war für Herbst 1906 geplant. Sie wurde wiederholt verschoben und schließlich vom Komponisten selbst in einem Brief an Willem Mengelberg kanzelliert, in dem er eine spätere Aufführung des Werkes unter Mengelsbergs Leitung vorschlug. Diese Aufführung kam jedoch erst zehn Jahre später zustande: am 14. September 1916. Vgl. *Gustav Mahler – Briefe*, hg. Alma Mahler, 1924: Briefe Nr. 306, 308, 309, 372: vgl. ferner *Mahler Feestboek*, Concertgebouw, Amsterdam 1920, S. 225.

² Vgl. Schönbergs *Style and Idea*, 1951, S. 7 ff., zurückgehend auf Artikel, die 1913, bzw. 1934. geschrieben und veröffentlicht wurden.

diesen beiden Sinfonien jedoch, deren Vorliebe für intermezzo-artige Mittelsätze zu einer Gesamtsumme von fünf Sätzen führt, entspricht die 6. mit ihrer traditionellen Viersätzigkeit bewusst klassischen Modellen. Obwohl die 6. Sinfonie mit den beiden Schwesterwerken die Abwesenheit eines deutlich erkennbaren Programms im Sinne der früheren „Wunderhorn“-Sinfonien mit ihrer Vorliebe für zitatmäßigen Einbau oder sinfonische Gestaltverwandlung präexistenter Lieder gemein hat, enthüllt sie doch eine philosophisch unterbaute Welt tönender Leitgedanken, deren leichtest wahrnehmbare Wegweiser jene unveränderlichen Tonsymbole sind, die ihrerseits eine bestimmte Motivgemeinschaft zwischen der 6. und 7. Sinfonie herstellen. Es handelt sich hierbei um:

Herdenglocken: Tonsymbole tiefster Einsamkeit und Weltabgewandtheit;

tiefe Röhrenglocken: Glockengeläute als Symbol kirchlicher Dogmen;

das Motiv der kosmischen „Hybris“: der Dur-Dreiklang, dessen Mittelnote zur Mollterz hinabsinkt, und der sich vom Hintergrund des erbarmungslosen Schicksalsrhythmus abhebt:



Diesen grundlegenden, stationär bleibenden Tonsymbolen (von denen die beiden ersten ohne bestimmbare Tonhöhe sind, während alle drei thematischen und rhythmischen Entwicklungsmöglichkeiten unzugänglich bleiben) gesellt sich eine weitere Gruppe klangsymbolischer Charaktere, die der Tonwelt der 6. Sinfonie allein angehören:

Holzklapper und Xylophon: Hohngelächter des Teufels.

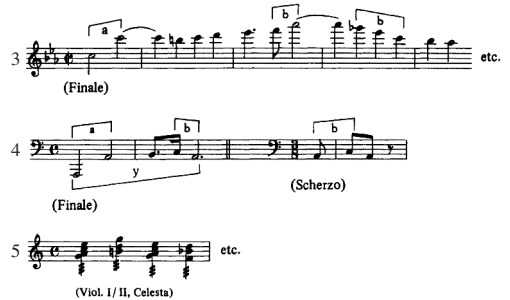
Der Hammer: Der Axthieb des Schicksals.

Das Chaos als musikalisches Symbol: Schuberts alterierter Terzquartakkord (des Liedes „Am Meer“) mit seiner Auflösung, die dem Akkord der Sixte Ajoutée entspricht, dem Tonsymbol tonaler und damit atmosphärischer Un-

bestimmbarkeit:



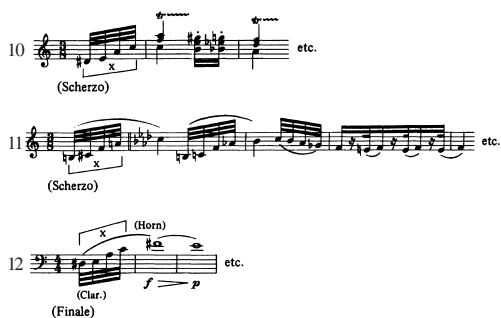
Eine zweite Gruppe von Motivzellen leitet sich ab aus einer Horizontalisierung der Beispiele 1 und 2 mit ihren Hauptintervallen der steigenden Oktave und der steigenden, bzw. fallenden Terz:



Die beiden Ecksätze der 6. Sinfonie hängen aufs innigste zusammen durch gemeinsames Themenmaterial von großer Wandlungsfähigkeit in seiner choralmäßig-melodischen Modellstruktur. Der intime Zusammenhang dieser Themenwelt untereinander und ihr Symbolcharakter als Choral zum Schweigen verdammter Gemeinschaften wird am besten durch die folgende Tabelle veranschaulicht:



Eine weitere Gruppe auftaktiger Motive spielt eine konsequente Rolle in drei Sätzen der Sinfonie, aber vor allem in der „Episode“ (in f-Moll bzw. es-Moll) des Scherzo, wie späterhin in der expositionsartigen, langsamen Einleitung des Finales:



Diese elementaren Motive nehmen schließlich thematische Gestalt an: zuerst umkehrungsmäßig, dann normal, als wichtige Auftaktglieder des fahnenflatternden Allegro-Themas des Finales selbst:



Ein Großteil dieser Themen wird in drei Sätzen dieser viersätzigen Sinfonie verwendet – ein Umstand, der auf die zyklische Einheit des Werkes besonders hinweist.

Ausnahme ist und bleibt der dritte Satz, das Andante in Es-Dur, ein melancholisches Idyll mit pastoralen Episoden, das allein imstande ist, wenigstens vorübergehend den unerbittlichen Marschrhythmus der anderen Sätze zum Schweigen zu bringen. Dieser Marschrhythmus maskiert sich im Scherzo als diabolischer Tanz im Drei-Achtel-Takt, wobei seine Blutsverwandtschaft mit den militärisch einherstampfenden Anfangstakten des ersten Satzes sich besonders in der Wildheit des Schlagwerks, wie in der gemeinsamen a-Moll-Tonalität enthüllt. Der melodische Hauptgedanke des Andante mit dem entwaffnenden Sentiment seines einleitenden Auftaktes ist genau so ein Absenker der kleinromantischen Tradition der Flotow, Kirchner und Lassen wie die schwungvolle „Gesangsperiode“ des ersten Satzes, in der Mahler eingestandenermaßen versucht hat, Almas Charakter musikalisch festzuhalten:



Besonders das letztere Thema mit seinen auswechselbaren Mittelgliedern (a), (b) und (c) wird immer bedeutsamer für die Entwicklung des ersten Satzes, bis es schließlich die ursprünglich vorherrschenden Motive der ersten Themengruppe des Satzes (vgl. späterhin Beispiel 19) völlig in den Hintergrund drängt.

2.

Einzigartig ist der in der 6. Sinfonie erreichte Grad thematischer Einheitlichkeit, der dieses Werk zum zyklisch angelegten Meisterstück des Sinfonikers Mahler macht. Von ihren vier Sätzen haben drei – nämlich die beiden Ecksätze und das Scherzo – sowohl die Tonalität a-Moll wie auch ein grundlegendes Urmotiv gemeinsam, nämlich die steigende und die fallende Terz der Tonika, getrübt durch die zuweilen intervenierende Obersekund „H“:



Darüber hinaus ist den beiden Ecksätzen noch das Element des grundierenden Marschrhythmus gemein; verbissen und schwer im ersten Satz (vgl. „x“ im unteren System von Beispiel 1), kriegerisch oder im Rhythmus feierlicher Prozessionen im Finale. Beide Ecksätze weisen auch bedeutsame Stimmungsepisoden träumerischen Brütens auf, die, vom Mittelglied „b“ des Alma-Themas motivisch gespeist werden (Beispiel 15). Diese Episoden sind rhythmisch bestimmt durch Beispiel 5, während ihre melodische Kontur im impressionistischen Sonnenglast der Herdenglocken oder fernen Kirchengeläutes verschwimmt. Schließlich beziehen beide Ecksätze besondere Impulse aus den thematisch koordinierten Choralthemen (Beispiele 6–9), die das stärkste Gegengewicht zu den militanten Marschmelodien ihrer Allegrosätze bilden.

Das Scherzo verwandelt den Marschrhythmus der Allegrosektionen der beiden Ecksätze in einen infernalischen, geradezu maschinenmäßigen Tanz im Drei-Achtel-Takt mit scheinaktiver Akzentverschiebung auf den schlechten Taktteil, speziell in den einleitenden Paukenschlägen:



wie auch in der Variante des Urmotivs (vgl. Beispiel 16) in den ersten Violinen:



Allein das „Andante“ fällt aus dem Rahmen der zyklischen Themenverwandtschaft der restlichen Sätze der Sinfonie. Einzig durch die Herdenglocken wird eine feine Klangbrücke zu ihnen hergestellt. Der Intermezzocharakter dieses „Andante“ wird noch besonders hervorgehoben durch den Umstand, dass seine Grundtonart Es-Dur sich im Quinten- und Quartenzirkel weit von der sinfonischen Grundtonart a-Moll entfernt. Doch bildet das Satzende dieses „Andante“ auf der Es-Dur-Tonika eine betonte Verbindungsbrücke zum „Finale“ selbst, dessen lang ausgespannene, langsame „Einleitung“ in der Paralleltonart c-Moll einsetzt, um auf weite Strecken ihrer Reprisen hin in ihr zu verharren. Solche Tonalitätszusammenklänge bestimmen den geometrischen Ort dieses „Andante“ – trotz seiner gelegentlichen phantasievollen Abschweifungen in die Region der Kreuztonarten, im Koordinatensystem des Werkes, das logischerweise als dritter Satz dem „Finale“ unmittelbar vorausgehen muss, wie vorgesehen in der ersten Fassung der Sinfonie.

Mahlers spätere Experimente mit der offenbaren Auswechselbarkeit des „Andante“ innerhalb der Satzfolge sind als stillschweigendes Eingeständnis der mangelhaften sinfonischen Relevanz dieses Mittelsatzes zu verstehen. Obwohl zeitweilig in der zweiten und dritten Fassung an die zweite Stelle vorgerückt, wurde diese Korrektur in der Position des Satzes von

Mahler letztlich widerrufen, wenn auch in keiner von ihm selbst autorisierten Revision der Sinfonie! In der Relegierung des „Andante“ an die dritte Stelle folgte Mahler schließlich nur dem Beispiel Anton Bruckners, in dessen zwei letzten Sinfonien der langsame Satz – aus zwingenden Gründen sinfonischen Gleichgewichtes – zwischen Scherzo und Finale gerückt wurde.

Der erste Satz, ein fast ununterbrochenes „Allegro energico“, entwickelt – nach knapper 5-taktiger Einleitung – seine drei Themengruppen in konzentrierter Exposition:

(A) beruht hauptsächlich auf dem Schubertschen Themenmodelle zurückrufenden Gedanken:



(B) wird durch das unveränderliche „Schicksalsmotiv“ mit seiner choralartigen Fortsetzung verkörpert (vgl. Beispiel 1 und 6); (C) bildet das romantisch überschwängliche Alma-Thema (vgl. Beispiel 15).

Mit einziger Ausnahme des ersten Satzes der 1. Sinfonie ist die hier auskomponierte Wiederholung der Exposition dieses ersten Satzes der einzige Fall einer obligaten Expositionsreprise bei Mahler (vgl. Studienziffer 14). In der Durchführung wird das motivische Mittglied „b“ des Alma-Themas (das an sich als eine Variante des Motivs „x“ des Beispiels 19 aufzufassen ist) zum Auslöser der Herdenglockenepisode mit ihren alpinen Gefühlsassoziationen (vgl. Studienziffern 21 bis 25) und ihrer unergründlichen Sicht nach fernen Horizonten. Die Reprise, im nachkostenden Widerschein eben durchlebter Abenteuer, beginnt bei Studienziffer 28 in A-Dur, um nach nur vier Takten in die ursprüngliche Molltonart zurückzufallen (vgl. Studienziffer 29). Es ist Mahlers genialst angelegte Reprise, in der die Themengruppen (A) und (B) in erlesener koloristischer Variante wiederkehren, während das Wiederauftauchen der Alma-Themengruppe (C) in ein dramatisch verkürztes Vorfeld für eine selbständige Coda umgedeutet wird, die wiederum auf einem Orgelpunkt auf Fis und mit dem düsteren e-Moll-

Zitat von Beispiel 19 in den Posaunen anhebt (vgl. acht Takte von Studiennummer 37). Ein Stretto thematischer Gleichzeitigkeiten folgt, in dem gewisse Episoden der Durchführung – wie das Hohngelächter des Xylophons, das zum ersten Mal bereits im Takt 129 zu hören war –



mit Elementen der Themengruppen (A) und (C) kombiniert werden. Der Satz gipfelt schließlich in einem triumphalen Epilog, in dem das vergrößerte Alma-Thema im strahlenden A-Dur schmetternder Trompeten und Posaunen erklingt, denen der thematisch vereinfachte Jubelschrei der acht Hörner echoartig sekundiert. Diese vorzeitige Verklärung des Seitenthemas (C) auf Kosten der kompromisslosen Härte der Themengruppen (A) und (B) indiziert das Ausmaß der dieser Sinfonie eigentümlichen tragischen Gehalte. Nie mehr wird „die Sonn’ so hell aufgeh’n“ als in diesem Epilog zum ersten Satze, der Quintessenz von Mahlers dithyrambischer Lebensfreude, der hier die Zunge gelöst ward im Liebesbekenntnis zur einzigartigen Frau seiner Wahl.

Die Wachsfigurenkabinett-Schrecknisse des Scherzo entstammen der Welt von E. T. A. Hoffmanns *Fantasiestücken in Callots Manier*. Die charakteristische Nuance des Satzes liegt in seiner infernalischen Künstlichkeit. Alma meinte, Mahler habe hier das a-rhythmische Spielen ihrer beiden kleinen Kinder schildern wollen. Ich glaube eher, dass dieses Scherzo etwas von der Taktik des „Mephisto“-Satzes von Liszts *Faust-Symphonie* übernommen hat. Denn dieses Scherzo geht darauf aus, die elementaren Themenmodelle des ersten Satzes – die einleitenden Paukenschläge, das Hohngelächter des Teufels im Xylophon, das unveränderliche Schicksalsmotiv im schweren Blech – zu entwerten, indem er ihren Gehalt durch kontinuierlichen Tanzrhythmus im Drei-Achtel-Takt entwürdigt. Formell gehört der Satz dem Typus „Scherzo-cum-Trio“ mit sonatenhafter Reprise an, unterbrochen durch eine „Episode“ in lang-

samerem Tempo (erst in f-Moll, später in es-Moll und nahe verwandt dem Beispiel 18 und speziell dessen Motiv „x“). Als weiteres thematisch wichtiges Element fungiert ein Auftaktmotiv (vgl. Beispiel 10 und 11), das in der langsamen Einleitung des „Finale“ noch eine Rolle spielen wird. Der eigentliche Leitgedanke des Scherzo (vgl. Beispiel 18) gipfelt schließlich in der Variante der Studiennummer 51:



Dieser Schössling wird zum thematischen Kern des „Trio“ („altväterisch“) bei Studiennummer 56, drollig angestimmt im piepsenden Zwitschern der Oboe, wie in den sich unmerklich verschiebenden Takteinheiten Drei-Achtel und Vier-Achtel in ironischer Verhöhnung des „galanten Stils“ und seiner zopfigen Verzierungsmodelle. Die beiden intervenierenden Episoden in einer B-Tonart (bei Studiennummer 64 und 79) werden jeweils durch eine Reprise der thematisch grundlegenden Paukenschläge des Beispiels 17 angekündigt, denen das chromatische Jammergeschrei absinkender Terzenketten im Holz und in den Hörnern folgt – letzteres ein Fortspinnungsgedanke der ursprünglichen harmonischen Unterkellerung von Beispiel 18.

Reprise des Scherzo und Trio erfolgen jeweils bei Studiennummern 61 und 71. Die es-Moll-Episode verwandelt sich bei Studiennummer 80 plötzlich in eine neuerliche Expositionsreprise der Beispiele 17 und 18 nach der Tonika transponiert, die auf einem Fortissimo-Höhepunkt (vgl. Studiennummer 83) über einem mehrdeutigen Dominantseptakkord auf D zusammenbricht. Dieser Akkord muss hier durchaus als chromatische Alteration einer d-Moll-Tonika verstanden werden, die als Unterdominante der Tonika a-Moll fungiert und als solche offensichtlich den alterierten Terzquartakkord vorwegnimmt, mit dem das „Finale“ einsetzen wird. Mit einer desperaten rhythmischen Verzerrung des Beispiels 21 in der Oboe, die sich vom dünnen Pfiff absteigender chromatischer Skalen in Flöten und Streichern wie vom jämmerlichen Klage-laut der fallenden Terzen in den Hörnern ab-

hebt, setzt ein allgemeiner Zerfall aller Themen in einer Coda voll gespenstischer Düsternis ein, die mit schwachen Signalen des „Schicksalsmotivs“ (vgl. Beispiel 1) über absinkendem Bass dahinhuscht, um schließlich im bloßen Knochengerüst des Beispiels 18, wie im Geflüster der Pauke und des Kontrabasses schattenhaft zu verröcheln.

Das „Andante“ ist den Kindertotenliedern artverwandt. Der Satz bekennt sich ohne Hintertgedanken zur Romantik, in einem letzten Erinnerungsblick nach einem verlorenen Paradise zurückgewandt. Die Begleitungsfigur seines Hauptthemas (vgl. Beispiel 14) findet sich wörtlich und in der gleichen Tonart Es-Dur in der Cellostimme des vierten Rückertliedes „Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen...“. Der Schlussphrase dieses Hauptthemas



sind im ersten Kindertotenlied (3 Takte nach Studiennummer 10) die Worte „Freudenlicht der Welt“ unterlegt. Die abwechselnd pastoralen, geheimnisvollen und leidenschaftlichen Episoden dieses „Andante“ betonen die rondo-artige Wiederkehr von Beispiel 14, über dem ein Hauch schwermütiger Rückerinnerung und herbstlicher Resignation liegt. Der zögernde Abschiedsblick, der schwindenden Vergangenheit in den Schlusstakten des „Andante“ dargebracht, gehört zu den erhabensten Augenblicken in der Geschichte österreichischer Musik, entstanden im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts.

Etwas von der Unentrinnbarkeit des Kriegsausbruches von 1914, ein Vorgefühl des kommenden Ungewitters und des über der Friedenswelt des Jahrhundertbeginns lastenden Verhängnisses muss das Unterbewusstsein Mahlers beseelt haben, als er an die Komposition des gewaltigen Finales der Sinfonie ging.

Dessen ungewöhnliche Spieldauer von über 30 Minuten, aber auch das anscheinend komplizierte Problem seines Aufbaus scheint kritischen Betrachtern vergangener Jahrzehnte viel Kopfzerbrechen verursacht zu haben. In diesem Finale treffen alle thematischen Elemente

der vorhergegangenen Sätze noch einmal zusammen in einer letzten katastrophenartigen Konstellation.

Analytisches Verständnis für die sinfonische Form dieses Finales wird dadurch erschwert, dass seine langsame „Einleitung“ in ihrer dreimaligen Wiederkehr beinahe wie ein Rondo-Thema auftritt. Diese „Einleitung“ enthält eine Anzahl bereits wohlbekannter Motive – darunter das Schicksalsmotiv (Beispiel 1), das Auftaktmotiv (Beispiel 12), den harmonischen Sonnenglast des Beispiels 5 –, die hier alle gleichsam in einen Schmelztiegel geworfen werden, wobei faszinierende Varianten entstehen wie der „Hussitenchoral“ (Studiennummer 106) mit seinen an Smetanas „Tabor“ gemahnenden fanatischen Untertönen, und der thematisch bedeutsame Absenker von Beispiel 16 in der Basstuba bei Studiennummer 104 (vgl. Beispiel 4).

Der Maelstrom dieser „Einleitung“, umwölkt von der Einleitungsharmonie des Beispiels 2, folgt hauptsächlich der Spur einer rhapsodischen Melodie der ersten Violinen, die nichts anderes ist als die Horizontalisierung des alterierten Terzquartakkords mit dem thematischen Kopfmotiv „y“ des Beispiels 23. Der zweite Takt „x“ im Beispiel 23 wird schließlich –



zusammen mit dem Auftaktmotiv von Beispiel 10 – zur thematischen Keimzelle des eigentlichen Allegro-Themas (vgl. Beispiel 13). „Einleitung“ und „Allegro“ werden von nun an zum dualistischen Grundelement des Satzes, dessen Entwicklung von der gezeitenhaften Reziprozität dieser beiden Komplimentärfunktionen abhängig wird.

Das „Finale“ schwankt daher zwischen zwei kontrastierenden Typen musikalischen Geschehens: einer Musik chaotisch kreisender

Vorbereitung und ihrem Gegensatz – einer Musik, die, zumal in ihren Allegro-Teilen, ausgesprochenen Durchführungscharakter aufweist. Beide Alternativtypen schließen einander grundsätzlich aus. Daher erfordert der Dualismus der ursprünglichen Konzeption des Satzes einen komplementären Dualismus in allen Einzelheiten der Satzstruktur. „Einleitung“ und „Allegro“ bilden somit die beiden Hauptabschnitte der Exposition. In gleicher Weise zerfällt die Durchführung selbst in zwei autochthone Hälften, die jeweils in einem Hammerschlag gipfeln (Stz. 129 und 140). Dieser Dualismus des Aufbaus erstreckt sich auch auf die Reprisen des „Finale“. Diese lassen sich als Vor- und Nachreprisen begreifen. Als solche bilden sie die Rahmenstruktur für die jeweilige Reprisenhälfte. Sogar die „Coda“ (Studienziffer 164) lässt sich als eine letzte „Reprise“ bezeichnen, und das umso mehr, als in ihr sowohl die dritte rondo-mäßige Wiederholung der langsamen „Einleitung“ als auch der dritte Hammerschlag vorkommt (letzterer einzig in der ersten Fassung, sieben Takte vor Studienziffer 165). Die Neuheit dieses Aufbauplans liegt in der Tatsache, dass Reprisen vor und nach Durchführungsteilen einsetzen, dass aber die Hauptreprise des „Allegro“ erst kurz vor der Coda beginnt. (vgl. Studienziffer 153–164).

Die Unentrinnbarkeit der thematischen Zusammenhänge in diesem Finale bleibt eine von Mahlers kompositionstechnischen Höchstleistungen. Die Größe dieser Leistung spiegelt sich bereits in der analytischen Tabelle des „Finale“, die hier folgt:

A. Exposition

- I. Einleitung (Sostenuto) bestehend aus fünf Abteilungen: Takt 1–Studienziffer 104, Stz. 104–106, 106–107, 107–109, 109–110; groß angelegte Themenexposition
- II. Hauptsatz (Allegro energico) bestehend aus
 1. Themengruppe (Stz. 110–113)
 2. Themengruppe (Stz. 113–117)
 3. Themengruppe (a) und (b) (Stz. 117–120)

B. Reprisen

- (a) Vorreprisen der
 - (I) Einleitung: 1. Reprise (Stz. 120–124)
 - (II) ausschließlich dritte Themengruppe (b) (Stz. 124–143)

C. Durchführungen

1. von I und II: 1. Hammerschlag (Stz. 129–140)
2. von I und II: 2. Hammerschlag (Stz. 140–143)

B. Reprisen (fortgesetzt)

- (b) Nachreprisen von:
 - I. 2. Reprise der „Einleitung“ (Stz. 143–147)
 - II. nur Themengruppe 3(a) (Stz. 147–153)
- (c) Hauptreprise von II (vollständig) (Stz. 153–164)
 1. Themengruppe (Stz. 153–156)
 2. Themengruppe (Stz. 156–161)
 3. Themengruppe, nur (b) (Stz. 161–164)

D. Coda (letzte Reprise)

- (a) Einleitung I: Reprise davon mit drittem Hammerschlag (nur in 1. Fassung) (Stz. 164–165)
- (b) Epilog (Stz. 165–Schluss der Sinfonie).

Getragen von den gewaltigen Pfeilern dieser Rahmenstruktur entwickelt sich die Musik des „Finale“ in gewaltsamen Kontrasten der Stimmung wie der Orchesterfarbe. Die im fanatischen Marschtempo heranbrausenden Allegroteile werden nicht nur jeweils durch variationsmäßige Reprisen der langsamen „Einleitung“, sondern auch durch sehnsüchtige Rückerinnerungen an die alpinen Visionen der früheren Sätze mit ihren von Herden- und Kirchenglocken umsäumten Klanghorizonten unterbrochen (vgl. Studienziffer 145–147). Diese Allegroteile heben sich aber auch besonders stark ab vom Stimmungsgegensatz jener regelmäßig wiederkehrenden, ekstatisch gesteigerten Cantabile-Enklaven – hauptsächlich in A-Dur, der Tonart vorzeitigen Triumphes am Ende des ersten Satzes (vgl. Studienziffer 124, 131 und 139). Letztere sind als hymnisches Steigerungselement des rhapsodischen

sodisch freizügigen Einleitungsthemas in der ersten Violine zu verstehen (vgl. Beispiel 3).

Speziell in diesen von Hoffnungsschimmer überglänzten Satzteilen erklimmt Mahlers Musik unerahnte Höhen innerer Erleuchtung, von denen sie durch jeden Hammerschlag grausam hinabgestürzt wird. Ein letztes Aufleuchten dieser A-Dur-Welt mit all ihren unausgeschöpften Entfaltungsmöglichkeiten setzt im Takt 783 ein, nur um am dritten Hammerschlag zu zerschellen. Es folgt der schattenhafte Abgesang der Fragmente von Beispiel 23, angestimmt in der Basstuba und beantwortet im trauervollen Grablied der Posaunen. Die drei absinkenden Oktavschritte des ersten Taktes von Beispiel 23 ziehen die Summe ihrer geflüsterten Beschwörungen im Sinne der letzten Chorzeile einer altgriechischen Tragödie. Sobald Beispiel 4 (Finale) in den dunklen Seufzern der Fagotte und des Kontrabasses zerronnen ist, fällt der Schrei des a-Moll-Akkordes im Trauermarsch-Rhythmus des Schlagwerks unwiederholbar über die Szene wie ein eiserner Vorhang.

III. Das Textproblem

Die 6. Sinfonie liegt in drei Fassungen vor, die sämtlich im Jahre 1906 durch C. F. Kahnt (Nachfolger) in Leipzig veröffentlicht wurden³:

1. Fassung (A):

C. F. Kahnt, Leipzig 1906.

(Folio- und Quartformat)

Plattennummer 4526.

„In die Universal-Edition aufgenommen“, jedoch ohne Verlagsnummer. 263 Seiten.

2. Fassung (B):

C. F. Kahnt, Leipzig.

(Folio- und Quartformat)

Dieselbe Plattennummer wie (A).

Die gleiche Seitenzahl.

(Universal-Edition 2774).

3. Fassung (C):

C. F. Kahnt (Nachfolger), Leipzig 1906.

(Nur Folio).

Die gleiche Plattennummer als zuvor.

(A) wurde anfangs 1906 veröffentlicht und dürfte im März oder April aufführungsfertig gewesen sein, also zum Zeitpunkte der ersten Leseprobe, die Mahler damals mit den Wiener Philharmonikern abhielt. Die Fassung wurde für Proben und Uraufführung in Essen verwendet.

(B) dürfte in die unmittelbare Vorbereitungszeit zur Uraufführung fallen und von Mahler – zumindest als Korrektorexemplar – vor dem 20. Juni 1906 in Maiernigg eingesehen worden sein. (B) unterscheidet sich von (A) einzig durch den Umstand der vertauschten Mittelsätze, wodurch das Andante zeitweise zum zweiten Satz wurde. Die Umstellung zog irrtümliche Studienziffern (Stz. 88 und 89 statt 48 und 49) auf Seite 95 (d. h. am Anfang des Andante) nach sich.⁴

Als (B) im Juni 1906 bei Mahler eintraf, begann er sogleich mit der Arbeit an (C): einer ins Einzelne gehenden Revision der ganzen Sinfonie. Einige Druckfehler und editoriale Fehlleistungen wurden bei dieser Gelegenheit richtig gestellt. Ferner wurde die Instrumentation des ganzen Werkes revidiert – in dem offenen Bestreben, größere Durchsichtigkeit zu erzielen. Damals wurde auch der dritte Hammerschlag (Finale, Takt 783) eliminiert. Hingegen lässt nichts in dieser dritten Revision darauf schließen, dass Mahler damals schon die in (B) erfolgte Umstellung der Mittelsätze zu widerrufen beabsichtigte⁵.

(C) wurde an den Verlag spätestens Anfang Juli 1906 mit Mahlers „Imprimatur“ retourniert⁶. Diese dritte Fassung wurde auch noch im Laufe des Jahres 1906 veröffentlicht und je-

⁴ Dieser Druckfehler ist von Mahler offenbar übersehen worden, zusammen mit vielen damals unkorrigiert stehengebliebenen Druckfehlern von (A); ein sicherer Beweis dafür, dass Mahler zu jenem Zeitpunkt noch nicht an eine Revision der ganzen Partitur dachte.

⁵ Eine Behauptung des Vorworts zum 6. Band der Gesamtausgabe, die jeglichen Beweis schuldig geblieben ist.

⁶ Vgl. Mahler Brief an Willem Mengelberg vom 18. August 1906.

³ Das Vorwort des 6. Bandes der Gesamtausgabe (Lindau 1963) spricht irrtümlicherweise lediglich von zwei Fassungen, ohne dieselben näher zu identifizieren.

denfalls lange vor Mahlers Brief an Mengelberg vom 12. Januar 1907, in dem erstmals eine ‚Retouche‘ im Finale erwähnt wird, die Mahler in Mengelbergs Exemplar der Partitur eintragen wollte, eben weil sie nicht mehr in die bereits veröffentlichte dritte Fassung der Sinfonie aufgenommen werden konnte⁷. Mahlers Nachgedanke hinsichtlich der vertauschten Stellung der Mittelsätze ist vermutlich später aufgetaucht; wahrscheinlich während des Konzertwinters 1906/1907, als er mehrfach Gelegenheit hatte, das Werk in öffentlichen Aufführungen in München (November 1906) und in Wien (wahrscheinlich Januar 1907) neuerlich zu hören und zu erproben. Mahlers Absicht, zur ursprünglichen Satzfolge der beiden Mittelsätze zurückzukehren und auch den dritten Hammerschlag wiederherzustellen (letzte Idee stammt möglicherweise erst aus dem Jahre 1910!), ist niemals in einer von ihm selbst autorisierten Druckausgabe der Sinfonie zum Ausdruck gekommen.

Die drei Fassungen von 1906 sind alle von Mahler selbst zur Veröffentlichung freigegeben worden. Im Gegensatz hierzu ist die 1963 als Band 6 der Kritischen Gesamtausgabe der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft veröffentlichte Ausgabe der Sinfonie als eine editoriale Rekonstruktion aufzufassen, die mit keiner der drei Druckfassungen übereinstimmt. Äußerlich dem Notentext von (C) scheinbar angeglichen, kehrt diese Ausgabe zur Satzfolge von (A) zurück unter Beibehaltung der für (B)

veränderten Studienziffern, die nunmehr zur Quelle der Irritation für Dirigenten und Orchestermitglieder werden. Die Ausgabe von 1963 hat auch Mahlers ‚Retouche‘ von 1907 ihrem Notentext einverleibt. Diese editoriale Fehlleistung hätte sich vermeiden lassen, wenn diese ‚Retouche‘ zum Finale in einen Revisionsbericht verwiesen worden wäre.

Im Gegensatz hierzu bietet die vorliegende Eulenburg-Taschenpartitur der 6. Sinfonie das Werk in einer sorgfältig korrigierten und druckfehlerfreien Fassung der Originalfassung (A), wie sie bei der von Mahler geleiteten Uraufführung benutzt wurde. Zahlreiche, selbst in (C) noch stehengebliebene, Errata wurden berichtigt. Aber auch Mahlers spätere Varianten der dritten Fassung (C) wurden in einem Revisionsbericht berücksichtigt, soweit sie von speziellem konstruktiven oder koloristischen Interesse waren. Die nicht unwesentlichen Eingriffe in die Instrumentation, niedergelegt in der Fassung (C), können leicht in der Ausgabe von 1963 nachgelesen werden.

Ich bin sicher, dass viele dieser Instrumentationsretuschen von Mahler letztlich zurückgezogen worden wären – ähnlich wie im Fall der nur zeitweise vertauschten Mittelsätze und dem nur zeitweise kanzellierten dritten Hammerschlag – wenn Mahler länger gelebt und damit die Möglichkeit gehabt hätte, die 6. Sinfonie noch weiterhin in öffentlichen Aufführungen zu erproben.

Hans F. Redlich

⁷ Vgl. Band 6 der Gesamtausgabe, Vorwort, sowie daselbst Seite 207, Takte 407–413, in denen die Streicher „8va“ spielen sollen und zwar bis zum Doppelstrich vor Stz. 135.

Critical Commentary

NB: Footnotes refer to *) in the music. Page-, bar- and cue-numbers refer to version 1 (A) only.

1st movement

Page 32, bar 198, Trombones:  signs were misplaced in all versions by printer's error. The note on the 2nd beat is best played "fp".

Page 33, bar 198: Mahler added the following footnote in (C):

"The cowbells should be played with discretion – so as to produce a realistic impression of a grazing herd of cattle, coming from a distance, alternately singly or in groups, in sounds of high and low pitch. Special emphasis is laid on the fact that this technical remark admits of no programmatic interpretation."

3rd movement

Page 124, bar 7, Horn 1 (in F): changed in (C) to:



Page 126, bar 30, Horn 1 (in F): changed in (C) to:



Page 146, bar 198, Celesta: changed in (C) to "nicht arpegg".

4th movement

Page 147, Accolade to Finale: Holzklapper (slap-stick), cf. bar 178 et passim, was eliminated in (C).

Page 175, bar 210, Timpani: changed in (C) to "cymbal-crash".

Page 177, bar 219, trumpet, last three notes: The passage was corrected by Mahler in the footnote in (C):



is not a triplet.

Page 179, bar 229, cue 120, cymbal-crash ff. Cancelled in (C).

Page 185, bar 286, Viol. I and II, Viola: revised notation and rhythm in (C):



Page 192, Footnote: Addendum to the Footnote, only in (C): like the stroke of a hatchet.

Page 205, bars 407–414, strings: "8va" added in all parts until cue 135. This is the "Retouche" mentioned in Mahler's letter to Mengelberg of January 12, 1907. It was not included in (C) (See preface).

Page 214, bar 479, Hammer: Mahler added a footnote in (C):

"Cymbals and Tam-tam only in case the Hammer is not sufficiently penetrating."

Page 223–224, bar 549: "Tiefes Glockengeläute". The peal of church bells only begins in (C) at bar 550 (cue 145).

Page 257, cue 164: In (C) Celesta was added in bar 773:



Page 258, bars 782 / 783: They were revised as follows; in (C): Trombones and Bass Tuba were eliminated, Celesta was added. The third hammer stroke was cancelled, but its re-

instatement was contemplated by Mahler probably in 1910 (see Preface). The changes in the orchestration of this passage, specially in the woodwinds and brass of bars 783–786, are typical for many similar retouches in (C).

Kritischer Bericht

NB: Die Anmerkungen beziehen sich jeweils auf das Zeichen *) im Notentext. Seitenzahlen und Studienziffern gelten stets einzig der Fassung 1 (A).

1. Satz

Seite 32, Takt 198, Posaune:  Zeichen standen hier in allen Fassungen an falscher Stelle. Die Note auf dem zweiten Taktviertel wird am besten „fp“ geblasen.

Seite 33, Takt 198: Mahler fügte folgende Anmerkung in der Fassung (C) hinzu:

„Die Herdenglocken müssen diskret behandelt werden – in realistischer Nachahmung von bald vereinigt, bald vereinzelt aus der Ferne herüber klingenden (höheren und tieferen) Glöckchen einer weidenden Herde. – Es wird jedoch ausdrücklich bemerkt, daß diese technische Bemerkung keine programmatische Ausdeutung zuläßt.“

3. Satz

Seite 124, Takt 7, 1. Horn in F: in Fassung (C) geändert wie folgt:



Seite 126, Takt 30, 1. Horn in F: in Fassung (C) geändert wie folgt:



Seite 146, Takt 198, Celesta: in Fassung (C): „nicht arpeggiert.“

4. Satz

Seite 147, Akkolade zum Finale: Holzklapper, vgl. Takt 178 ff, wurde in (C) eliminiert.

Seite 175, Takt 210, Pauken: in (C) durch einen Beckenschlag ersetzt.

Seite 177, Takt 219, Trompete, die drei letzten Noten des Taktes: Die betreffende Notengruppe wurde von Mahler selbst in (C) in einer Anmerkung folgendermaßen verbessert:



ist keine Triole.

Seite 179, Takt 229, Stz. 120: Beckenschlag etc. in (C) kanzeliert.

Seite 185, Takt 286, Viol. I und II, Viola: Notenwerte und Rhythmus in (C) geändert wie folgt:



Seite 192, Anmerkung: Die Anmerkung wurde in (C) wie folgt erweitert: „Wie ein Axt-hieb“.

Seite 205, Takte 407–414, Streicher: „8va“ in alle Stimmen eingesetzt bis inklusive Stz. 135. Dies ist die „Retouche“, die in Mahlers Brief an Willem Mengelberg vom 12. Januar 1907 erwähnt wird. Die „Retouche“ hat in (C) keinen Platz gefunden (vgl. Vorwort).

Seite 214, Takt 479, Hammer: Mahler fügte in (C) folgende Anmerkung hinzu:

„Becken und Tam-Tam nur im Falle der Hammer nicht ausreichend besetzt ist.“

Seiten 223–224, Takt 549: Tiefes Glockengeläute. Dieses setzt in (C) erst einen Takt später (Takt 550, Stz. 145) ein.

Seite 257, Stz. 164: In (C) wurde Celesta im Takt 773 hinzugefügt:



Seite 258, Takte 782/783: Revision dieser Takte wie folgt in (C): Posaunen und Basstuba

wurden eliminiert, Celesta hinzugefügt. Der dritte Hammerschlag wurde kanzelliert, doch wurde seine Wiedereinsetzung von Mahler vermutlich um 1910 herum erwogen (vgl. Vorwort). Die geänderte Instrumentation der Takte 783–786, speziell im Holz und in den Blechbläsern, ist typisch für zahlreiche ähnliche Retuschen in (C).

INSTRUMENTATION

Piccolo, 4 Flutes (3rd and 4th also Piccolo)

4 Oboes (3rd and 4th also Cor anglais)

Cor anglais

Clarinet in D and E^b

3 Clarinets in A and B^b

Bass clarinet

4 Bassoons

Contrabassoon

8 Horns

6 Trumpets

3 Trombones, Bass trombone

Bass tuba

Timpani (2 Players)

Percussion: Glockenspiel, Cow bells, Deep bells,
Rute, Hammer, Xylophons, Cymbals
(multiple players), Snare and Bass
drum

1st and 2nd Harp (each part: 2 players)

Celesta (possibly 2 or multiple players)

Strings

Piccolo, 4 Flöten (3. und 4. auch Piccolo)

4 Oboen (3. und 4. auch Englisch Horn)

Englisch Horn

Klarinette in D und Es

3 Klarinetten in A und B

Bassklarinette

4 Fagotte

Kontrafagott

8 Hörner

6 Trompeten

3 Posaunen, Bassposaune

Basstuba

Pauken (2 Paar)

Schlagzeug: Glockenspiel, Herdenglocken, tiefe
Glocken, Rute, Hammer, Xylophon,
Becken (mehrfach besetzt), Triangel,
Große und Kleine Trommel

1. und 2. Harfe (beide doppelt besetzt)

Celesta (womöglich zwei- oder mehrfach besetzt)

Streicher

SYMPHONY No. 6

Allegro energico, ma non troppo I.
Heftig, aber markig

Gustav Mahler
(1860–1911)

1, 2
4 Flöten 3, 4

1, 2
4 Oboen 3, 4

Klarinette in Es
3 Klarinetten in B

Bassklarinette in B

3 Fagotte

Kontrafagott

1, 2, 3, 4
8 Hörner 5, 6, 7, 8

1, 2
4 Trompeten 3, 4

3 Posaunen

Basstuba

Pauken

Glockenspiel

Herdenglocken

Xylophon

Große Trommel

Triangel

Kleine Trommel

Becken

Tamburin

Harfen

Celesta
(womöglich zwei
oder mehrfach besetzt)

Allegro energico, ma non troppo.
Heftig, aber markig.

1. Violinen

2. Violinen

Violen

Violoncelli

Bässe

1

10

Flöten.

Hobo.

Es-Klar.

B-Klar.

B-Basskl.

Fagotte.

Contraf.

F-Hörn.

Posaunen.

Bass tuba.

Kl. Tr.

Becken.

Erste Viol.

Zweite Viol.

Violen.

Vielle.

Bässe.

unp.

got.

cresc.

1