

Edition Eulenburg
No. 1548

MAHLER

SYMPHONY No. 8
E^b major/Es-Dur/Mi^b majeur



Eulenburg

GUSTAV MAHLER

SYMPHONY No. 8

E^b major/Es-Dur/Mi^b majeur



Ernst Eulenburg Ltd

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

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	VII
I. Hymnus: Veni, creator spiritus	1
II. Schlusszene aus „Faust II“	73

© 2016 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

Gustav Mahler, according to a report by Felix Salten, often conveyed the involuntary impression, even in his most bravura musical achievement, of being still in the process of finding himself, of not yet having reached the limits of his inner ability. The highly ambitious Eighth Symphony, with which, as his ‘most important work’, his composing would culminate, disclosed, however, a more self-assured Mahler. ‘The world has never before experienced anything like this’, he exuberantly stated and repeatedly avowed: ‘All my earlier symphonies are only the prelude to this.’ In the middle of August 1906, when (contrary to his own account) this symphony was still not entirely finished, Mahler wrote Willem Mengelberg in high spirits:

Here I’m trapped in a lot of notes! I have just finished my Eighth – it is the greatest that I’ve done so far. And strange in content and form beyond anything that has ever yet been written. – Just imagine that the universe is beginning to ring and resound. There are no longer human voices, but orbiting planets and suns. – More details when I see you.¹

In the compositional process from which the Eighth Symphony emerged, Mahler felt that planning and fateful chance beyond matter-of-fact rationality fortuitously mingled. After the five-movement Seventh Symphony completed in the summer of 1905, and directly after the premiere of the four-movement Sixth Symphony in Essen on 27 May 1906 – both symphonies are purely instrumental works – Mahler seems to have preplanned a four-movement vocal symphony, whose external layout he concisely outlined in two, not entirely equivalent drafts. Both drafts include as first movement the Latin Pentecost hymn ‘Veni Creator Spiritus’, dated AD 809 and ascribed to archbishop Rabanus Maurus of Mainz. Following in the first draft is a scherzo, an adagio movement with the title

‘Caritas’ as well as a finale planned as the ‘Birth of Eros’. In the second, on the other hand, following the first movement is the ‘Caritas’ adagio, a scherzo titled ‘Christmas Games with the Christ Child’, together with the finale ‘Creation by Eros’. Constantin Floros² demonstrated plausibly that in the two trio sections of the ‘Christmas Games’ scherzo, Mahler manifestly wanted to set two poems to music from *Des Knaben Wunderhorn* (‘Dormi Jesu, mater ridet’ and ‘Steht auf, ihr lieben Kindlein’), whereas underlying the finale of the first draft (‘Birth of Eros’) was probably to be the close of the ‘Classical Walpurgis Night’ from Goethe’s *Faust II*; underlying that of the second draft (‘Creation by Eros’), on the other hand, was to be the closing scene (‘Anchorites’ Scene’) of *Faust II*, whose composition, according to Mahler, had ‘already long’ been his ‘desire’, because he felt that the well-known musical settings of this scene were ‘so saccharine and effete’. The ultimate two-movement layout of the symphony, with the setting of the Pentecost hymn (mvt. I) and the ‘Anchorites’ Scene’ (mvt. II), then ensued for him ‘like a lightning vision’; the ‘whole’ was instantly standing before his eyes, and he would only need to copy it ‘as if it had been dictated to me’:

Then by chance an ancient book recently fell into my hands and I open it to the hymn ‘Veni creator spiritus’ – and at a stroke the whole is in front of me; not only the first theme, but the entire first movement, and responding to it, I couldn’t find anything more beautiful than Goethe’s words in the ‘Anchorites’ Scene.³

Working out the symphony that he then dedicated to his wife Alma, Mahler took up at the start of June 1906 during summer holidays

¹ *Gustav Mahler. Briefe*, new edition enlarged and revised by Herta Blaukopf (Vienna, Hamburg, 1982), 312

² cf. Constantin Floros, *Musik als Botschaft* (Wiesbaden, 1989), 56f.

³ Richard Specht in: *Tagespost* (Vienna, 14 June 1914), reporting a conversation with Mahler at Salzburg during the summer of 1906

IV

spent with his family in Maiernigg at the Wörthersee. After surmounting his usual 'initial slump' that, according to Alma Mahler, he came to feel almost every year as the terror at not being able to create, he composed the symphony in a creative frenzy in the incredibly short period between 11 June and 2 September 1906, although he had to interrupt work for performances of Mozart's *Le nozze di Figaro* in Salzburg on 18 and 20 August 1906, commanded by Emperor Franz Joseph I. In his creative furore, Mahler did not even suspend composition when he noticed that his text model for the Pentecost hymn was incomplete and full of errors. Moreover, having also no German translation of the Latin text at hand, he at once discarded the plan to set the hymn in German. (At that time, unfortunately, Mahler did not know the translation of the hymn that Goethe, conceiving it as 'Appeal to Genius', had prepared on 10 April 1820.) When Mahler then received the complete hymn text sent to him, he commented to his very joyful surprise that this could seamlessly fit in with the already composed music. Of course, Mahler intervened in the text of the hymn as well as also in Goethe's poem: by omitting single words, but also by cutting, shifting, repeating, expanding or superposing and interleaving⁴ various text portions of lines and verses. In addition, he did not always formally follow the textual meaning or the verse structure; it was not so much that he was setting a text as that instead he was accompanying his music with words. Mahler himself emphasized the utter novelty of this symphonic conception:

Could you imagine a symphony being sung all the way through from start to finish? Up to now I have always construed the word and the human voice to be utilised narrowly only as a mood factor, in order to enable something that would be expressed purely symphonically only at tremendous length to be said with the pithy certainty only the word represents. But here the singing voice is at the same time the instrument; the whole first movement is kept strictly

in symphonic form and is, in the process, to be completely sung.⁵

This first movement – Mahler himself does not speak of 'movements', but mostly of 'parts' – is in first-movement sonata form, though certainly extraordinarily extended by the lavish plentitude of themes and the varying expansion and independence of formal structure. In the main theme group Mahler establishes in the first 10 bars no less than three striking themes (bb2–5: double chorus, bb5–8: 4 trombones, bb8–10: violins), immediately inter-relating them developmentally. With the subsidiary theme group that brings into play the vocal soloists (rehearsal figure 7), he not only introduces further themes, but also counterpoints them with slightly varied subjects from the main theme group. Mahler differentiates this thick thematic network from the subsidiary theme group by an entirely altered musical style and sonic shading having more of a contrasting effect than a thematic difference. The development section (from fig. 23) considerably increases the technical compositional complexity through contrapuntal techniques (augmentation, diminution, inversion of themes as well as their various combinations). Mahler even structures the second section of the development as a double fugue (from fig. 46), in the course of which he then also still takes up a theme that he had reintroduced in the centre of the development (fig. 38), probably based on Beethoven's model. This highly significant theme served Mahler (so Anton Webern relates⁶) as the 'fulcrum of the entire work' and as a 'bridge to the close of *Faust*'. He also then memorably repeats (at fig. 55) this new theme before the recapitulation (from fig. 64), though naturally applying it more as a variation of the exposition. It transitions into a coda (fig. 83), which with its grandiosely culminating closing bars has remained without precedent in the symphonic literature.

⁵ Quoted from Floros, see fn 2, 55

⁶ Quoted from Hans and Rosaleen Moldenhauer, *Anton Webern. Chronik seines Lebens und Werkes* (Zürich/Freiburg i. B., 1980), 121

⁴ cf. Rudolf Stephan, *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, eds. Rainer Damm and Andreas Traub (Darmstadt, 1985), 98–104

Mahler has the textually rich second movement with open sequential form partake of many genres: of the music drama, of the cantata, of the oratorio, *arioso* solo song, chorale, children's choral music, even in certain ways of the symphonic poem. The extensive, slow orchestral introduction (*Poco adagio*) and the *scherzando* section (4 bars before fig. 63) still seem even to derive from the 'Caritas' *adagio* and the *scherzo* of the original four-movement symphony draft. The Goethean scenery of mountain heights, the elevation in the 'Anchorites' Scene Mahler follows musically with seven phases,⁷ in which his music begins to lose in gravity, ponderousness, in order to gain in inner intensity, weightlessness, indeed virtually in entrancing beauty, which in the imagination of the 'ascending-descending, hovering' 'Mater gloriosa' (Maria as the Mother of God) can hardly be further intensified (from fig. 106). The closing 'Chorus mysticus' (4 bars after fig. 202) then once again unfurls the work's tremendous dynamic range and begins 'like a breeze' in triple *piano* in order to swell to triple *forte* (1 bar before fig. 218).

Though the two movements differ greatly from each other in text selection, form, size or manner of composition, Mahler has no less closely interlinked them thematically and motivically. He quotes not only themes from the first movement in the second, but also derives in terms of thematic mediation important themes of the second movement especially from the theme introduced at the heart of the first movement's development (the technique of thematic reconciliation implies that features of a theme, for instance, a certain rhythm, a melodic profile, an intervallic succession, a terse harmonic turn are, so to speak, superimposed on another theme). In this way, Mahler creates the closest correspondences between the movements. Through musical structure, he combines the creator spirit of the hymn ('Accende lumen sensibus, | Infunde amorem cordibus' ['Ignite our senses, / pour love into our hearts'] – where the popular

translation by Heinrich Bone [1847] reads: 'Zünd an in uns des Lichtes Schein, | gieß Liebe in die Herzen ein') with the striving and creating human being of the 'Anchorites' Scene' in the symbol of the 'Feminine' as an epitome of universal, graciously-given, redemptive love in its purest form ('Das Ewig-Weibliche | Zieht uns hinan' ['The Eternal Feminine / draws us upwards']). Certainly, such affinities between Pentecost hymn and 'Anchorites' Scene' are not to be intrusive – Hans Mayer spoke of this combination as of a 'theologically as well as poetically all but absurd idea' – yet Mahler did it aesthetically with unerring subtlety, against which trivial philological wisdom pales (Mayer would probably have judged more prudently had Goethe's translation of the hymn been known to him).

The premiere of the Eighth Symphony could first be planned for 12 September 1910 in Munich, after Mahler, in autumn 1909, had promised the impresario Emil Gutmann a 'major new piece' for autumn 1910. Gutmann then promoted this 'new piece' on the grandest scale, quite rightfully announcing it as a 'Symphony of a Thousand' because of its gigantic scoring, and Mahler himself referred to a circus hullabaloo à la 'Barnum & Bailey'. Chosen as venue for the premiere had to be the first exhibition hall of the '1908 Munich Exhibition', whose stage was still to be further enlarged owing to this scoring that included two mixed choruses, a children's choir, 8 vocal soloists, an orchestra of, amongst other things, 8 horns, 7 trumpets, 7 trombones, richly-scored percussion with glockenspiel and celesta, piano, harmonium, organ, two harps (preferably four), likewise mandolins (preferably several), and very heavily-reinforced string and wind sections – all of which serving to subtly differentiate as well as powerfully concentrate the sound. After the piano score, prepared by Josef Venantius von Wöss, was produced in February 1910 (the full score was not to appear until 29 January 1911), preliminary rehearsals of choruses from Leipzig and Vienna could begin. Mahler turned over choosing and rehearsing the vocal soloists

⁷ cf. Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik* (Schliengen, 2009), 363–384

to Bruno Walter. The main rehearsals conducted by Mahler started on 5 September 1910 and did not proceed entirely without a hitch. Mahler was at the time terribly stressed psychologically and his health suffered. In August he learned of his wife's affair with Walter Gropius, which profoundly upset him and led him to consult Sigmund Freud on 27 August (she was still meeting Gropius in Munich as Mahler was conducting rehearsals). On 4 September he had to deal with angina, so that he already anticipated having to cancel the rehearsals. The orchestral material, full of errors, he laboriously had to correct, and even during rehearsals he was still re-touching the orchestration; traces of this were left in his full score (preserved in the Bayerische Staatsbibliothek München, shelfmark BSB Mus.ms. 13 719 since 1981 and easily accessible as a scan on the Internet⁸). In addition, Mahler insensitively planned to replace the orchestra's concertmaster with his brother-in-law Arnold Rosé; the orchestra, however, walked off the stage as Rosé took the concertmaster's place, so that Mahler had to relent. Nevertheless, the enthusiastically received premiere turned out to be the unsurpassed high point of his musical success; Alma Mahler remembered it as the

'most thrilling homage that an artist was ever paid'. Seated in the audience were Camille Saint-Saëns, Richard Strauss, Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alfredo Casella, Siegfried Wagner, Bruno Walter, Leopold Stokowski, Stefan Zweig, Max Reinhardt, Alfred Roller and Thomas Mann, for whom after experiencing the premiere, Mahler 'embodied the most serious and sacred intentions of our time'.

Though such uplifting, virtually audience-transforming brilliance always presided at successful performances of the Eighth Symphony, the work was polemically derogated in 1960 as 'the giant symbolic shell [*symbolische Riesenschwarte*]' by Theodor W. Adorno,⁹ whose highly-influential Mahler image contoured in 'negative dialectic' has been repeatedly replicated in feuilleton-style ever since. Yet such an ideologically cast 'negativity of the intact' (Odo Marquardt), such ridicule of the emphatically beautiful, full of resentment, proves to be an impotent revenge of the intellect no longer responding to the impetus of music.

Giselher Schubert

Translation: Margit L. McCorkle

⁸ <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0006/bsb00065616/images/>

⁹ Theodor W. Adorno, *Mahler. A Musical Physiognomy*, Trans. Edmund Jephcott (Chicago and London, 1992), 138

VORWORT

Gustav Mahler vermittelte nach einem Bericht von Felix Salten auch mit bravourösesten musikalischen Leistungen oft den sich aufdrängenden Eindruck, er sei noch unterwegs zu sich selbst, habe noch nicht die letzten Möglichkeiten seines inneren Könnens erreicht. Die hoch ambitionierte 8. Sinfonie wies Mahler jedoch selbstsicher als sein „wichtigstes Werk“ aus, mit welchem sein Komponieren kulminiere. „So was hat die Welt bis jetzt noch nicht erlebt“, äußerte er überschwänglich und bekannte wiederholt: „Alle meine früheren Symphonien sind nur die Präludien zu dieser“. Mitte August 1906, als diese Sinfonie (entgegen seinen eigenen Angaben) noch nicht ganz vollendet war, schrieb Mahler hochgestimmt an Willem Mengelberg:

Hier stecke ich in viel Noten! Ich habe eben meine VIII. vollendet – es ist das Größte, was ich bis jetzt gemacht. Und so eigenartig in Inhalt und Form, daß sich darüber gar nicht schreiben läßt. – Denken Sie sich, daß das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschl[iche] Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen. – Näheres mündlich.¹

Im Kompositionsprozess, aus dem die 8. Sinfonie hervorging, mischen sich Planung und Zufall zu einer von Mahler als schicksalhaft empfundene, sich der nüchternen Rationalität entziehenden glücklichen Fügung. Nach der im Sommer 1905 vollendeten fünfsätzigen 7. Sinfonie und unmittelbar nach der Uraufführung der viersätzigen 6. Sinfonie am 27. Mai 1906 in Essen – beide Sinfonien sind reine Instrumentalwerke – scheint Mahler die Komposition einer viersätzigen Vokalsinfonie vorgeplant zu haben, deren äußere Disposition er mit zwei sich nicht ganz entsprechenden Entwürfen knapp umschrieb. Beide Entwürfe sehen den auf 809 datierten, dem Mainzer Erzbischof Rabanus Maurus zugeschriebenen lateinischen Pfingst-

hymnus „Veni Creator Spiritus“ als Kopfsatz vor. Im ersten Entwurf folgen ein Scherzo, ein Adagio-Satz mit dem Titel „Caritas“ sowie ein als „Geburt des Eros“ geplantes Finale. Im zweiten sollten hingegen auf den Kopfsatz das „Caritas“-Adagio, ein Scherzo mit dem Titel „Weihnachtsspiele mit dem Kindlein“ sowie das Finale „Schöpfung durch Eros“ folgen. Constantin Floros² wies plausibel nach, dass in den beiden Trio-Teilen des „Weihnachtsspiele“-Scherzos Mahler offenbar zwei Gedichte aus *Des Knaben Wunderhorn* vertonen wollte („Dormi Jesu, mater ridet“ und „Steht auf, ihr lieben Kindlein“), während dem Finale des ersten Entwurfs („Geburt des Eros“) wahrscheinlich der Schluss der „Klassischen Walpurgisnacht“ aus Goethes *Faust II*, demjenigen des zweiten Entwurfs („Schöpfung durch den Eros“) hingegen die Schlusszene („Anachoretenszene“) des *Faust II* zugrunde liegen sollte, deren Vertonung nach Mahler „schon lange“ seine „Sehnsucht“ war, weil er die bekannten Vertonungen dieser Szene als „so süßlich und schwach“ empfand. Die zweisätzliche endgültige Disposition der Sinfonie mit den Vertonungen des Pfingsthymnus (I. Satz) und der „Anachoretenszene“ (II. Satz) hat sich ihm dann „wie eine blitzartige Vision“ ergeben; das „Ganze“ sei ihm sofort vor seinen Augen gestanden, und er hätte es nur aufzuschreiben gebraucht „als ob es mir diktiert worden wäre“:

Da fiel mir zufällig neulich ein altes Buch in die Hände und ich schlage den Hymnus „Veni creator spiritus“ auf – und wie mit einem Schläge steht das Ganze vor mir: nicht nur das erste Thema, sondern der ganze erste Satz, und als Antwort darauf konnte ich gar nichts Schöneres finden, als die Goetheschen Worte in der Anachoretenszene.³

¹ *Gustav Mahler. Briefe*, Neuausgabe, erweitert und revidiert von Herta Blaukopf, Wien, Hamburg 1982, S. 312.

² Vgl. Constantin Floros, *Musik als Botschaft*, Wiesbaden 1989, S. 56f.

³ Richard Specht in: *Tagespost* (Wien, 14. Juni 1914); Specht zitiert hier aus einem Gespräch mit Mahler vom Sommer 1906.

VIII

Die Ausarbeitung der Sinfonie, die er dann seiner Frau Alma widmete, nahm Mahler Anfang Juni 1906 während seiner Sommerferien auf, die er mit der Familie in Maiernigg am Wörthersee verlebte. Nach der Überwindung seiner üblichen „Anfangslähmung“, die ihn nach Alma Mahler in fast jedem Jahr die Schrecken der Unproduktivität fühlen ließen, komponierte er die Sinfonie wie im Schaffensrausch in der unglaublich kurzen Zeit zwischen dem 11. Juni und dem 2. September 1906, obwohl er die Arbeit für Aufführungen von Mozarts *Le nozze di Figaro*, die Kaiser Franz Josef I. anordnete, am 18. und 20. August 1906 in Salzburg zu unterbrechen hatte. Im schöpferischen Furor schob Mahler die Komposition auch nicht auf, als er bemerkte, dass seine Textvorlage des Pfingsthymnus unvollständig und fehlerhaft war. Zudem hatte er auch keine Übersetzung des lateinischen Textes ins Deutsche zur Hand, so dass er den Plan, den Hymnus deutsch zu vertonen, alsbald verwarf. (Mahler kannte damals leider nicht die Übersetzung des Hymnus, die Goethe, der ihn als „Appell ans Genie“ auffasste, am 10. April 1820 angefertigt hatte.) Als Mahler dann den vollständigen Hymnus-Text zugeschickt erhielt, bemerkte er zu seiner großen freudigen Überraschung, dass dieser sich mühelos der bereits komponierten Musik einpassen ließ. Freilich hat Mahler sowohl in den Text des Hymnus als auch in die Dichtung Goethes eingegriffen: durch Auslassen einzelner Wörter, aber auch von Versen und Strophen, durch Kürzen, Umstellen, Wiederholen, Erweitern oder Überlagern und Verschachteln⁴ verschiedener Textteile. Zudem ist er formal nicht immer dem Textsinn oder der Versstruktur gefolgt; er hat vielmehr, wie bereits Guido Adler grundsätzlich beschrieb, weniger einen Text vertont, als umgekehrt seine Musik durch Worte begleiten lassen. Das gänzlich Neue dieser Sinfoniekonzeption hob Mahler selbst hervor:

Können Sie sich eine Sinfonie vorstellen, die von Anfang bis zu Ende durchgesungen wird? Bisher

habe ich das Wort und die Menschenstimme immer nur ausdeutend, verkürzend als Stimmungsfaktor verwendet, um etwas, was rein sinfonisch nur in ungeheurer Breite auszudrücken gewesen wäre, mit der knappen Bestimmtheit zu sagen, die eben nur das Wort ermöglicht. Hier aber ist die Singstimme zugleich Instrument; der ganze erste Satz ist streng in der sinfonischen Form gehalten und wird dabei vollständig gesungen.⁵

Dieser I. Satz – Mahler selbst spricht nicht von „Sätzen“ sondern zumeist von „Theilen“ – trägt die Sonatenhauptsatzform, die freilich durch die verschwenderische Themenfülle und die variative Ausfaltung und Verselbständigung von Formgliedern ungemein geweitet ist. In der Hauptthemengruppe stellt Mahler in den ersten zehn Takten nicht weniger als drei markante Themen (Takt 2–5: Doppelchor, Takt 5–8: 4 Posaunen, Takt 8–10: Violinen) auf, die er sogleich durchführungsartig aufeinander bezieht. Mit der Seitenthemengruppe, welche die Gesangssolisten ins Werk setzt (Ziffer 7), führt er nicht nur weitere Themen ein, sondern kontrapunktisiert sie auch mit leicht variierten Themen aus der Hauptthemengruppe. Dieses dichte thematische Geflecht differenziert Mahler mit der Seitenthemengruppe durch einen gänzlich veränderten musikalischen Duktus und eine klangliche Abtönung, die kontrastvoller wirken als die thematischen Unterschiede. Der Durchführungsteil (ab Ziffer 23) steigert den kompositionstechnischen Aufwand beträchtlich durch kontrapunktische Techniken (Vergrößerungen, Verkleinerungen, Umkehrungen von Themen sowie ihre unterschiedlichen Kombinationen). Den zweiten Teil der Durchführung gestaltet Mahler sogar als Doppelfuge (ab Ziffer 46), in deren Verlauf er dann auch noch ein Thema aufgreift, welches er im Zentrum der Durchführung, wohl nach dem Vorbild Beethovens, neu eingeführt hat (Ziffer 38). Dieses höchst bedeutende Thema diente Mahler, wie Anton Webern überlieferte, als „Angelpunkt des ganzen Werkes“ und als „Brücke hinüber zum Schluß

⁴ Vgl. Rudolf Stephan, *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Darmstadt 1985, S. 98–104.

⁵ Zitiert nach Floros, wie Anm. 2, S. 55.

des Faust“.⁶ Er wiederholt (bei Ziffer 55) denn auch dieses neue Thema einprägsam vor der Reprise (ab Ziffer 64), die freilich eher als eine Variation der Exposition zu gelten hat. Sie geht in eine Coda (Ziffer 83) über, die mit ihren grandios-aufgipfelnden Schlusstakten in der sinfonischen Literatur beispiellos geblieben ist.

Den textreichen II. Satz lässt Mahler mit offener Reihungsform an vielen Genres partizipieren: am Musikdrama, an der Kantate, am Oratorium, ariosen Sologesang, Choral, kindlichen Chorgesang, in gewisser Weise auch an der sinfonischen Dichtung. Die umfangreiche langsame Orchestereinleitung (*Poco adagio*) und die Scherzando-Partie (4 Takte vor Ziffer 63) scheinen sogar noch dem „Caritas“-Adagio und dem Scherzo des ursprünglichen viersätzigen Sinfonie-Entwurfs zu entstammen. Der goetheschen Szenerie des Höhersteigens, der Elevation in der „Anachoreten“-Szene folgt Mahler musikalisch mit sieben Phasen,⁷ in denen seine Musik das Schwere, Gewichtige zu verlieren beginnt, um an inniger Intensität, Schwerelosigkeit, ja schlechterdings berückender Schönheit zu gewinnen, die mit der Imagination der „einherschwebenden“ „Mater gloriosa“ (Maria als Gottesmutter) kaum mehr zu steigern ist (ab Ziffer 106). Der schließende „Chorus mysticus“ (4 Takte nach Ziffer 202) entfaltet dann noch einmal die ungeheure dynamische Spannweite des Werkes und hebt „wie ein Hauch“ im dreifachen Piano an, um zum dreifachen Forte (1 Takt vor Ziffer 218) anzuschwellen.

So sehr sich die beiden Sätze durch Textwahl, Form, Umfang oder Kompositionsart voneinander unterscheiden, so eng hat Mahler beide Sätze thematisch-motivisch verzahnt. Er zitiert nicht nur Themen des I. Satzes im II., sondern leitet auch im Sinne thematischer Vermittlung wichtige Themen des II. Satzes vor allem aus dem im Zentrum der Durchführung des I. Satzes eingeführten Thema ab (die Tech-

nik der thematischen Vermittlung besagt, dass Merkmale eines Themas, etwa ein bestimmter Rhythmus, ein melodischer Umriss, eine Intervallfolge, eine prägnante harmonische Wendung, in ein anderes Thema gleichsam eingeblendet werden). Auf diese Weise stiftet Mahler engste Korrespondenzen zwischen den Sätzen: Er verknüpft durch musikalische Gestaltung den Schöpfer-Geist des Hymnus („*Accende lumen sensibus, | Infunde amorem cordibus*“ – in der gängigen Übersetzung von Heinrich Bone [1847] heißt das: „Zünd an in uns des Lichtes Schein, | gieß Liebe in die Herzen ein“) mit dem strebenden und schaffenden Menschen der „Anachoretenszene“ im Zeichen des „Weiblichen“ als Inbegriff universaler, gnadenvoll gewährter, erlösender Liebe in ihrer reinsten Form („Das Ewig-Weibliche | Zieht uns hinan“). Gewiss mögen solche Affinitäten zwischen Pfingsthymnus und „Anachoretenszene“ sich nicht aufdrängen – Hans Mayer sprach von dieser Verbindung als von einem „theologisch wie poetisch fast absurden Einfall“ – doch Mahler stellte sie ästhetisch mit untrüglichem Feinsinn her, hinter dem triviale Philologenweisheit verblasst (Mayer hätte wohl besonnener geurteilt, wenn ihm Goethes Übersetzung des Hymnus bekannt gewesen wäre).

Die Uraufführung der 8. Sinfonie am 12. September 1910 in München konnte erst geplant werden, nachdem Mahler im Herbst 1909 dem Konzertunternehmer Emil Gutmann eine „größere Novität“ für den Herbst 1910 zur Verfügung zu stellen versprochen. Gutmann zog diese „Novität“ dann in größtem Maßstab auf, kündete sie wegen der gewaltigen Besetzung durchaus zu Recht als „Sinfonie der Tausend“ an, und Mahler selbst sprach von einem Zirkus-Rummel à la „Barnum & Bailey“. Als Uraufführungsort musste wegen dieser Besetzung, darunter zwei gemischte Chöre, ein Kinderchor, 8 Gesangssolisten, ein Orchester u. a. mit 8 Hörnern, 8 Trompeten, 7 Posaunen, reich besetztem Schlagzeug mit Glockenspiel und Celesta, mit Klavier, Harmonium, Orgel, zwei mehrfach zu besetzenden Harfen, ebenso mehrfach zu besetzenden Mandolinen und sehr stark zu besetzenden

⁶ Zitiert nach Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich/Freiburg i. Br. 1980, S. 121.

⁷ Vgl. Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009, S. 363–384.

Streichern und Holzbläsern – das alles dient sowohl subtilster Klangdifferenzierung als auch machtvollster -massierung –, die 1. Ausstellungshalle der „Münchener Ausstellung 1908“ gewählt werden, deren Podium sogar noch zu vergrößern war. Nachdem im Februar 1910 der von Josef Venantius von Wöss angefertigte Klavierauszug vorlag (die Partitur wird erst am 29. Januar 1911 erscheinen), konnte mit den Vorproben der Chöre aus Leipzig und Wien begonnen werden. Auswahl und Einstudierung der Gesangssolisten überließ Mahler weitgehend Bruno Walter. Die von Mahler geleiteten Hauptproben begannen am 5. September 1910 und verliefen nicht ganz störungsfrei. Mahler stand in jenen Tagen unter einem fürchterlichen seelischen Druck und litt gesundheitlich: Im August erfuhr er vom Verhältnis seiner Frau zu Walter Gropius, das ihn zutiefst traf und ihn am 27. August Sigmund Freud aufsuchen ließ (sie traf sich noch in München mit Gropius, als Mahler Proben leitete). Am 4. September hatte er eine Angina auszukurieren, so dass er schon damit rechnete, die Proben absagen zu müssen. Das fehlerhafte Stimmenmaterial der Sinfonie musste er mühselig korrigieren und noch während der Proben nahm er Instrumentationsretuschen vor, die ihre Spuren in seiner Partitur hinterlassen haben (sie wird seit 1981 in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Sign. BSB Mus.ms. 13 719 aufbewahrt und ist als Scan über das Internet⁸ bequem einsehbar). Mahler plante überdies instinktos, den Konzertmeister des Orchesters

gegen seinen Schwager Arnold Rosé auszutauschen, doch verließ das Orchester geschlossen das Podium, als Rosé den Konzertmeister-Platz einnahm, so dass Mahler einlenken musste. Gleichwohl geriet die enthusiastisch aufgenommene Uraufführung zum unübertroffenen Höhepunkt seiner musikalischen Erfolge; Alma Mahler erinnerte ihn als die „ergreifendste Huldigung, die je einem Künstler bereitet wurde“. Im Publikum saßen Camille Saint-Saëns, Richard Strauss, Arnold Schönberg, Anton Webern, Alfredo Casella, Siegfried Wagner, Bruno Walter, Leopold Stokowski, Stefan Zweig, Max Reinhardt, Alfred Roller oder Thomas Mann, für den sich nach dem Erlebnis der Uraufführung in Mahler „der ernsteste und heiligste künstlerische Willen unserer Zeit verkörpert“.

Stellte sich solch erhebender, das Publikum geradezu verwandelnder Glanz bei gelungenen Aufführungen der 8. Sinfonie stets ein, so ist sie 1960 von Theodor W. Adorno⁹ als „symbolische Riesenschwarte“ polemisch abgewertet worden, dessen mit „negativer Dialektik“ konturiertes, höchst einflussreiches Mahler-Bild seitdem feuilletonistisch immer wieder reproduziert wurde. Doch solche ideologisch besetzte „Negativierung des Intakten“ (Odo Marquardt), solches Verhöhnern des emphatisch Schönen voller Ressentiments erweist sich als ohnmächtige Rache des Intellekts, der sich dem Impetus von Musik nicht mehr gewachsen zeigt.

Giselher Schubert

⁸ <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0006/bsb00065616/images/>

⁹ Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt/M. 1960, S. 182.

22 4

1.2.3.4. Fl. *ff* *fp* *cresc.*

1.2.3.4. Ob. *fp* *zu 4* *cresc.*

1.2.3. Kl.in B. *f* *zu 3*

B:Kl. in B. *cresc.* *1.3.* *zu 4*

1.2.3.4. Fag. *zu 4* *3.3.* *cresc.*

K:Fag. *cresc.*

1.2. Hrn F. *f*

4. *f*

Pk.

Org.

S. *f* *cresc.*

A. *cre* *a -* *tor, cre* *a -* *tor.*

I. CHOR. T. *ff* *cre* *a -* *tor, cre* *a -* *tor.*

B. *o* *cre-a -* *tor, ve* *ni, cre* *a -* *tor, cre* *a -* *tor.*

o *cre-a -* *tor, ve* *ni, ve* *ni, ve* *ni, cre-a -* *tor.*

A. *ff* *cre* *a -* *tor, cre* *a -* *tor.*

II. CHOR. T. *ff* *ve* *ni, cre* *a -* *tor, cre* *a -* *tor, cre* *a -* *tor, cre* *a -* *tor spi -* *ri -* *tas,*

B. *o* *cre-a -* *tor, ve* *ni, cre* *a -* *tor, cre* *a -* *tor, cre* *a -* *tor.*

22 *mf* *cresc.* *fp* *cresc.*

1.VI. *p* *cresc.* *fp* *cresc.*

2.VI. *p* *cresc.* *fp* *cresc.*

Br. *p* *cresc.* *fp* *cresc.*

Vcl. *p* *cresc.* *sempre ff*

Kb. *p* *cresc.* *sempre ff*

7 A tempo. Etwas (aber unmerklich) gemäßigter, immer sehr fließend.

1. 2. 3. 1. 2.

1.3.Ob. *pp espr.* *2. pp* *p espr.*

Engl.Hr. *pp*

1.Kl. in B. *pp*

2.3.Kl. in B. *pp* *3. p*

B.-Kl. in B. *p*

1.Fag. *1. p espr.*

A tempo. Etwas (aber unmerklich) gemäßigter, immer sehr fließend.

1. 1. 2.

Hr.in E. *p*

3.4. *p*

Org. *p* *Tasto Solo.*

A tempo. Etwas (aber unmerklich) gemäßigter, immer sehr fließend.

1. Sopr. *dolce espr.* *pp*
Im - ple su - per - na gra - ti - a, gra - ti - a, quae tu cre - a - - - sti,

2. Sopr. *dolce*
Im - ple su - per - na gra - ti -

SOLO 1. Alt. *dolce*
Im - ple su - per - na gra - ti - a,

2. Alt. *dolce*
Im - ple 'su - per - na gra - ti - a,

Ten. *p espr.* *(pp)*
Im - ple su - per - na gra - - - ti - a.

46 A tempo. Etwas (aber unmerklich) gemäßigter, immer sehr fließend.

1. Vi. *mit Sord.* *pp* *mit Sord.* *pp*

2. Vi. *mit Sord.* *pp* *mit Sord.* *pp* *espr.*

Br. *pizz.* *p* *arco* *mit Sord.* *arco* *pp* *espr.*

Vic. *pizz.* *mit Sord.* *pp* *mit Sord.* *pp*

64 *zu 2* Nicht schleppen.

1.2.Fl. *p* *zu 2*

1.2.Ob. *p*

1.2.Kl. in B. *p*

B.-Kl. in B. *p*

1.2.Fag. *p* *zu 2*

K.-Fag. *p*

1.Hr. in F. *p*

1.Sopr. Nicht schleppen. *p* (nicht hervortretend) hervortretend
- cto-ra. Im - ple su - per - na gra-ti-a, pe - cto-ra quae tu cre-

2.Sopr. - cto-ra.

1.All. - cto-ra.

SOLI. Ten. *sti.* - sti pe - cto - ra, quae tu cre - a - - *molto*

Bar. ra.

Baß. a - sti.

S. *pp* Im - ple su - per - na gra-ti-a, gra-ti-a, quae tu cre-a - sti

A. *pp* Im - ple su - per - na gra-ti-a, gra-ti-a, quae tu cre - a - sti *pp*

I. CHOR. T. *pp* Im - ple su - per - na gra-ti-a, gra-ti-a, quae tu cre - a - sti pe - cto - *pp*

B. *pp* Im - ple su - per - na gra-ti-a, gra-ti-a, quae tu cre - a - sti pe - cto - *pp*

II. CHOR. T. *leicht* *pp* Im-ple su-per-na gra - ti - a.

B. *leicht* *pp* Im-ple su-per-na gra - ti - a, *pp* gra - ti -

64 Nicht schleppen. *pizz.* *Sord.ab*

1.Vl. *pp* *pizz.* *Sord.ab*

2.Vl. *pp* *pizz.* *Sord.ab*

Br. *pp* *pizz.* *Sord.ab*

Vlc. *zu 2* *pp* *pizz.* *Sord.ab*

Kb. *pp* *pizz.*

82 **Stets streng im Tempo.**

1. Kl.in B.
2. B.Kl. in B.
1. & 2. Fag. *zu 3*
K.Fag.

Stets streng im Tempo.

1. Hr.in F. *pespress.*
2. Hr.in F. *pespress.*
1. & 2. Pos. *veloce*

Stets streng im Tempo.

1. Alt. *f*
2. Alt. *f*
SOLI. Ten. *mit großem Ton*
Bar. *f*
Baß. *f*

ra - cli - tus di - ce - ris. De-i,
ra - cli - tus di - ce - ris. De-i,
do - num De - i al - tis - si - mi, al - tis - si - mi, De-i,
Pa - ra - cli - tus. De-i,
Pa - ra - cli - tus. De-i,

II. CHOR.

S. *pp*
A. *pp*
T. *(Alle.) pp*
B. *pp*

Do - num De - i,
Do - num De - i,
Do - num De - i,
Do - num De - i,

82 **Stets streng im Tempo.**

1. VI. *pp sempre*
2. VI. *pp*
Br. *zu 3*
Vcl. *pp espress.*
Kb. *pp espress.* *dizz.* *arco* *pp*

1. Kl.in B.
2.3. B-Kl. in B.
1.2.Fag.
K.Fag.
1.3. Hr.in F.
2.4. Org.
1.Alt.
2.Alt.
SOLI Ten.
Bar.
Baß.
I. CHOR. B.
S.
II. CHOR. A.
T.
B.
1.VI.
2.VI.
Br.
Vcl.

De - i al - tis - si - mi. Fons vi - vus, vi - vus, i - gnis, ca - ri - tas, ca - ri - tas,
De - i al - tis - si - mi. Fons vi - vus, i - gnis, ca - ri - tas, fons vi - vus,
De - i do - num. Fons vi - vus, vi - vus, i - gnis, ca - ri - tas, ca - ri - tas,
De - i do - num. Ve - ni, cre - a - tor. Fons vi - vus, i - gnis, ca - ri - tas,
De - i do - num. Ve - ni, cre - a - tor. Fons vi - vus, ca - ri - tas,
Tu Pa - ra - cli - tus.
do - num, do - num,
do - num, do - num,
do - num, do - num,
Tu Pa - ra - cli - tus.
cresc. pp dolce