

MAHLERS INSTRUMENTATION

Egon Wellesz

Es war in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, daß Werk um Werk von Gustav Mahler in Erscheinung trat. Allen, die den Erstaufführungen seiner Symphonien und Orchesterlieder beigewohnt haben, wird der Eindruck unvergeßlich bleiben, den das Ungewohnte des Klanges auf den Hörer machte. In all den anderen Werken dieser Epoche Streben nach Reichtum, Farbigkeit, Differenziertheit des Klanges; hier allein nichts als der Wille nach klarster Kontur und nach deutlichster architektonischer Gliederung, der die Instrumentation bestimmte. Auffallend das Zurückdrängen der weichen Füllungen von rhythmisch verschwimmenden Füllstimmen und der starke Gebrauch der melodieführenden Blechinstrumente, vornehmlich der Trompeten, ferner des Schlagwerks; neuartig der stilistische Gebrauch der Holzbläser mit der Bevorzugung der hohen Klarinetten. Der Klang des Mahlerschen Orchesters wirkte auf die Hörer dermaßen ungewohnt, daß sich ein großer Teil des Widerstandes, dem seine Werke anfänglich begegneten, aus diesem Umstand herleiten läßt. Rückschauend läßt sich dies leicht begreifen, denn Mahlers Instrumentation stand im Gegensatz zu jenen Prinzipien, welche bei den Werken Wagners und der an sein Schaffen anknüpfenden Generation gewohnt waren; sie setzte im wesentlichen die Tradition der Wiener Klassiker, verbunden mit Elementen der neueren slawischen Orchestertechnik, fort.

Ich möchte von eigenen Eindrücken sprechen. Am 23. November 1904 hatte Mahler in der „Vereinigung schaffender Tonkünstler“ in Wien die erste Aufführung der „Sinfonia Domestica“ von Richard Strauß dirigiert, jenes Werkes, das den Höhepunkt von dessen symphonischen Schaffen bedeutet. Hier ist bekanntlich das farbige illustrierende Element der Instrumentation gegenüber den früheren symphonischen Dichtungen völlig zurückgedrängt; aber die Variationstechnik der motivischen Elemente erfordert eine stete Mischung der Farben, ein ständiges Oszillieren des Klanges. Kurz nachher, am 14. Dezember 1904, dirigierte Mahler seine Dritte Symphonie. Schon die ersten Takte bedeuteten eine neue Welt: die Exposition des ersten Motives in höchster Klangstärke in den acht Hörnern, der Einsatz des Quintschrittes im sechsten Takt in allen Streichern, der Pauke, den Fagotten, der Hinzutritt von zwei Posaunen, Baßtuba, kleiner und großer Trommel auf dem dritten Taktteil, dann der Beckenschlag ff im neunten Takt und das Verklingen des Nachsatzes ppp *morendo* in den tiefen Tönen der Hörner: das alles wirkte im wahren Sinne als unerhört. Nun kam die gellende, fanfarenartige Triole der drei gedämpften Trompeten zu den trauermarschartigen Rhythmen der Posaunen, der Baßtuba und der Pauken, dann das rezitatorische Thema der acht Hörner über dem Streichertremolo (Part. S. 9) und als stärkster Gegensatz die Gruppe des Gesangsthemas (Part. S. 15) zuerst in der Oboe, hierauf in der Solovioline, begleitet von den echoartigen Klängen der Klarinetten, dann der vier Flöten und des Englisch-

horn. Und so ging es weiter. Wenn ich Seite um Seite dieser Partitur blättere, erinnere ich mich, wie den wenigen, die den Proben dieser Symphonie beiwohnten, all dies neu und erstaunlich war, wie sich das Orchester erst allmählich an die neue Art der Wiedergabe und des Zusammenspiels gewöhnen mußte, welche von jedem Spieler ein bisher ungekanntes Maß von Spannung und Intensität erforderte, nicht nur bei den starken Stellen, sondern mehr noch bei den zarten, bei denen das geringste Nachgeben das Zerbrechen der Kontinuität bedeutete.

In meiner „Neuen Instrumentation“*) habe ich versucht, das Klangideal Mahlers aus der Art seiner Bearbeitung klassischer Werke zu erfassen. Immer ist es ihm nur um die klare, intensive Herausarbeitung des rein Musikalischen zu tun, niemals um die Farbe an sich. Das Primäre der Vision ist der musikalische Ablauf in einer festen Formung, niemals die Wiedergabe einer Stimmung. Bei der Überdimensionierung der einzelnen Sätze scheut Mahler nicht davor zurück, die einzelnen gegensätzlichen Gruppen fast unverbunden nebeneinander zu stellen und nur durch Schlagwerk-Rhythmen zu verknüpfen, oder durch Soloepisoden eines einzelnen Instrumentes Ruhepunkte einzuschalten.

Innerhalb des Schaffens von Mahler läßt sich eine doppelte Entwicklungslinie verfolgen: die der Instrumentation der großen symphonischen Werke und die der Lieder und Liederzyklen. Bei letzterer beginnend, wäre zu sagen, daß kaum ein anderer Komponist seiner Generation so sehr auf die Hörbarkeit der Singstimme Rücksicht genommen hat wie Mahler.

Schon in den „Liedern eines fahrenden Gesellen“ ist die Kunst bewunderungswürdig, mit der es der Komponist verstanden hat, Wirkungen mit dem geringsten Aufwand an Mitteln zu erreichen. Sein Geheimnis ist hier das Andeuten und Aussparen von Mittelstimmen (jenes Prinzip, das er in seinen Spätwerken auch auf das große Orchester übertrug): man sehe sich daraufhin die Instrumentation von Nr. 2 „Ging heut' morgens übers Feld“ an. Mahler verwendet in diesem Lied 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 1 Trompete, Pauke, Triangel, Glockenspiel, Harfe und Streicher, also ein ziemlich starkes Orchester; aber an keiner Stelle treten diese Instrumente zusammen auf. Die Trompete ist nur an einer Stelle mit gehaltenen Tönen verwendet und geht bei der Stelle „Und da fing im Sonnenschein“ pp mit der Singstimme. Cello und Baß, auch die Viola und die zweiten Violinen sind vielfach mit piano pizzicato vorgeschrieben, und wenn sie gewöhnlich vorgeschrieben sind, ist dafür gesorgt, daß sie die Stimme nicht decken.

Aber auch bei einem stürmischen Musikstück, wie dem folgenden Lied „Ich hab' ein glühend Messer, ein Messer in meiner Brust“, ist die Technik des Andeutens von instrumentaler Fülle und Stärke mit voller Meisterschaft durchgeführt. Daß dies auch bei einem Lied solchen Charakters möglich war, liegt in der präzisen Art der musikalischen Aussprache Mahlers, der nur jene Noten setzte, die unumgäng-

*) Band I 1928, Band II 1929, Max Hessés Verlag, Berlin.

lich nötig waren, und den Rhythmus aus dem gleichen Streben nach Klarheit stets mit aller Deutlichkeit hervortreten ließ.

Vergleicht man eine Partitur von R. Strauß mit einer von Mahler, so wirkt die letztere für das Auge fast primitiv. Die Blasinstrumente, mit Ausnahme der Trompeten, aber auch die Streicher haben keine technischen Schwierigkeiten ungewöhnlicher Art zu bewältigen. Alles ist innerhalb der natürlichen Grenzen der Sonorität geschrieben und stellt an Virtuosität der Aufführung fast keine Ansprüche, so daß die Orchestertechnik Mahlers in der Anfangszeit seines Aufstieges von manchen Dirigenten und vielen Orchestermusikern geringschätzig beurteilt wurde. Denn das Orchester konnte bei der Aufführung einer Symphonie von Mahler nicht seine Brillanz zeigen — wie etwa bei einer wohleinstudierten Aufführung des „Till Eulenspiegel“ — sondern mußte sich in zahllosen Proben von einer ekstatischen Persönlichkeit zu dessen individueller Gestaltung einer spröden und scheinbar unzusammenhängenden Musikmaterie gewinnen lassen. Das erforderte, besonders in den ersten Jahren, in denen die Symphonien gespielt wurden, einen Grad der Unterordnung unter einen fremden Willen, dem sich nur die wenigsten leicht hin fügten. Ich erinnere mich da beispielsweise an folgendes: Es war bei den Proben zur ersten Wiener Aufführung der Sechsten Symphonie mit dem Philharmonischen Orchester. Im letzten Satz, der dreiviertel Stunden dauert und fast eine Symphonie für sich ist, kommt nach einer zarten Episode (Kl. Part.-Ausgabe, 1906, Bote u. Bock, S. 228) eine Steigerung, und dann, bei Ziffer 149 (Kl. Part., S. 230), ein kurzes Anschwellen und Abnehmen des vollen Orchesters, wobei die melodische Hauptstimme in den Trompeten liegt, das harmonische An- und Abschwollen hauptsächlich in den Posaunen und der Baßtuba zu erfolgen hat, die nachstehende Akkordfolge haben:

The image shows a musical score for two instruments: Posaunen (Horns) and Baßtuba (Bass Trombone). The Posaunen part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Baßtuba part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The Posaunen part has three measures of chords: Eb major, Bb major, and D major. The Baßtuba part has three measures of chords: Eb major, Bb major, and D major. The dynamics are marked 'pp molto cresc.' and 'f'. The Posaunen part has a crescendo hairpin leading to the final chord. The Baßtuba part has a crescendo hairpin leading to the final chord.

Die Bläser führten dies in der angegebenen Weise aus; das war aber Mahler nicht intensiv genug. Er wiederholte die Stelle zwei-, dreimal, dann ließ er die Posaunen und die Baßtuba allein, vielleicht zehnmal, das crescendo und diminuendo blasen, bis es jenen Grad des Ausdrucks erreicht hatte, den er beabsichtigt hatte, und da klang die Stelle völlig verändert; sie wurde zu einem essentiellen Teil dessen, was Mahler in dieser „Tragischen“ Symphonie ausdrücken wollte. Nun ließ Mahler die ganze Episode im Zusammenhang mehrmals spielen. Über dem Pult liegend, um so den Bläsern näher zu sein, taktierte er die Stelle mit ganz kurzen, spitzen Bewegungen und jener gefährlich hypnotischen Dämonie, die ihm das Orchester unterwarf. Bei der Aufführung selbst genügte dann eine leichte Bewegung der Hand, ein kurzer Blick, um die Stelle mit der vollen Intensität ertönen zu lassen.

Dieses Beispiel mag für viele andere stehen, die sich anführen ließen. Es erklärt wohl auch dem Fernstehenden, daß Mahler seine Musik so sehr mit Spannung erfüllt in der inneren Vision des Schaffens erlebte, daß die Niederschrift der Partitur mit all ihren Anweisungen nur ein unvollkommenes Bild des beabsichtigten Klanges wiederzugeben vermag, und daß Mahler nach dem ersten Anhören seiner Symphonien gewöhnlich starke Retuschen vornahm, worüber ich ja im 2. Band der „Neuen Instrumentation“ ausführlich gesprochen habe. So schreibt er im Scherzo der „Fünften Symphonie“ (Kl. Part., 1904, S. 136) folgenden Effekt eines intensiv verstärkten Tones vor:

The image shows a musical score for F-Hörner and Corni obbligati. The F-Hörner part consists of four staves, each with the instruction "Schallreicher in die Höhe" and "sempre f". The Corni obbligati part is on a single staff with the instruction "pp".

In der späteren Bearbeitung sieht die Stelle, die ich im 1. Band der „Neuen Instrumentation“, S. 93, beigegeben hatte (worauf ich erst später aufmerksam gemacht wurde) wie nachstehend aus:

The image shows a musical score for F-Hörner and Corni obbligati. The F-Hörner part consists of four staves, each with the instruction "Schallr." and "sempre f". The Corni obbligati part is on a single staff with the instruction "pp".

Diese Fassung zeigt ein völlig verändertes Bild. In beiden Fällen ist das gleiche beabsichtigt, aber erst in der zweiten, differenzierten Notierung ergibt sich die in der ersten Notierung nur unvollkommen angegebene Wirkung.

Wenn man die Instrumentation der Symphonien einschließlich des „Lied von der Erde“ entwicklungsgeschichtlich betrachtet, so ergeben sich drei Phasen. Die erste umfaßt die Symphonien Nr. I—III, in denen der in der I. Symphonie festgelegte Stil der Instrumentation konsequent und allmählich weiterentwickelt wird; sie entspricht dem vorwiegend homophonen oder dramatisch-kontrapunktischen Stil dieser Werke. Bezeichnend für diese Technik sind die ausgedehnten Rezitative

der Posaune im ersten Satz der „III. Symphonie“. Die IV. Symphonie stellt innerlich und äußerlich die Umstellung zu einer gesteigert kontrapunktischen Schreibweise dar. Sie ist archaisierend, auch in der Instrumentation, weil auf diese Weise die vertieftere und dichtere Schreibweise müheloser vorbereitet werden konnte, jene Satztechnik und Orchestrierung, die von der Symphonie Nr. V bis zur Symphonie Nr. VII einschließlich die herrschende war. Aus der Vereinigung beider Prinzipien entsteht in der VIII. Symphonie, im „Lied von der Erde“ und in der IX. Symphonie der Instrumentationsstil der dritten Phase. In den reinen Instrumental-Symphonien Nr. V bis Nr. VII ist Mahler bezüglich der Klangkombinationen am kühnsten verfahren; in der V. Symphonie besonders in dem „Scherzo“, in der VI. Symphonie in allen Sätzen mit Ausnahme des „Andante“, in der VII. Symphonie durchwegs. An keiner Stelle aber ist es die Freude am „interessanten“ Klang, an der Farbe, welche die Kühnheit der Setzart diktiert hätte: immer das Streben, die vorschwebende Idee restlos in Erscheinung treten zu lassen; die Idee, niemals eine „Stimmung“.

In der „VIII. Symphonie“ knüpft Mahler an den Stil der II. und III. an, aber auf höherer, durch die Erfahrungen der VI. und VII. Symphonie gesteigerter Ebene. In den Mittelsätzen des „Lied von der Erde“, in seinem Schlußsatz und im ersten Satz der „IX. Symphonie“ ist der Weg in Neuland der Instrumentation eröffnet. Es ist ein „durchbrochener“ Satz, vergleichbar dem der letzten Beethoven-Quartette. Alle liegenden Mittelstimmen und -akkorde sind aufgelockert, ohne aber bis zu selbständigem Kontrapunkt ausgebildet zu sein. Eine besondere Wirkung entsteht dadurch, daß an längeren Stellen die ersten und zweiten Violinen einander mit arabeskenartigen melodischen Linien überschneiden; dies gibt dem Klang etwas Zartes, Schwebendes, und löst im Verein mit der angeführten Auflichtung der Mittelstimmen den schweren Orchesterklang zu kammermusikalischer Wirkung auf.

Man spricht von Mahler immer als einem Meister des Orchesters. Aber je mehr ich mich in sein Werk vertieft habe, desto mehr sehe ich ihn auch hier als ewig Ringenden an, der mit der angeborenen Maitrise begonnen hat, aber als wahrer Künstler sich das Geschenk der Gnade mit jedem Werk aufs neue erringen mußte und dem das Erreichte immer nur ein schwaches Abbild der inneren Vision war, niemals endgültig, stets wandelbar. Gerade deshalb aber ist der Klang des Mahlerschen Orchesters so faszinierend. Für die, die sich mit bloßer Routine an die Aufführung machen, bleibt er stumpf und unergiebig, aber unter den Händen derer, die mit nachschaffender Liebe an sein Werk herantreten, entzündet er sich zu ekstatischem Leuchten.

Vor 10 Jahren, im April 1920, veröffentlichte der „Anbruch“ sein erstes Sonderheft „Gustav Mahler“ mit Beiträgen von Guido Adler, Alfred Roller, Hermann Bahr, Richard Specht, Paul Stefan, H. F. Redlich u. a.
