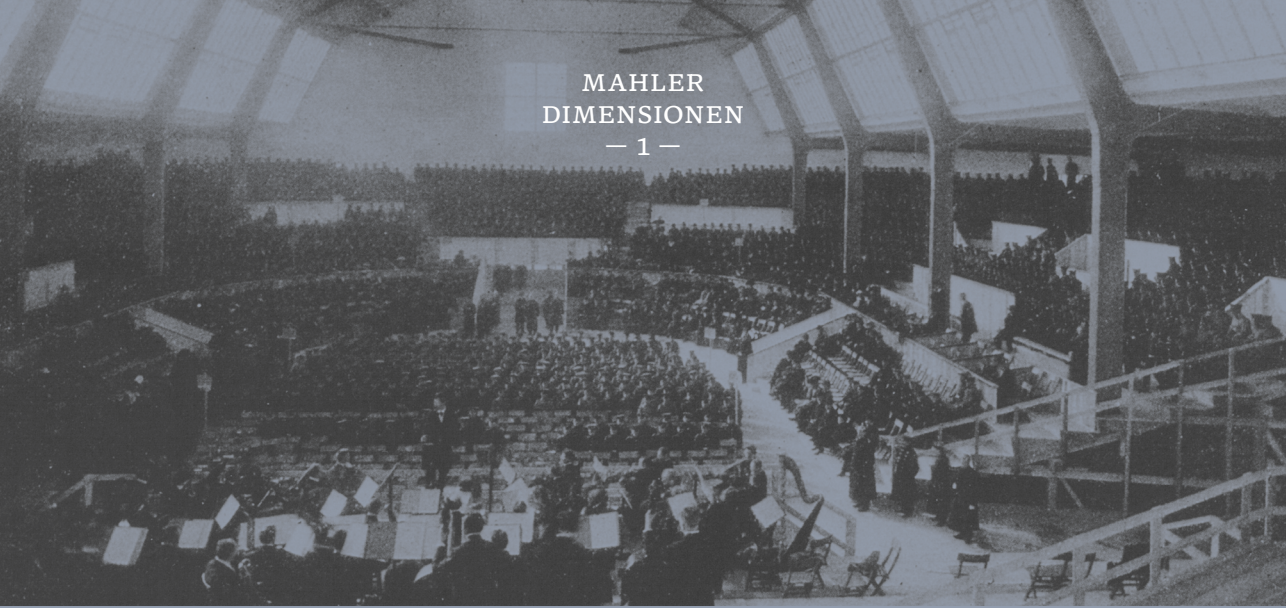




MAHLER
DIMENSIONEN

— 1 —

TOBIAS JANZ & CHRISTIAN UTZ (HG./EDS.)

Gustav Mahlers Klang

*Zwischen Schaffensprozess,
Interpretation und Rezeption*

Gustav Mahler's Sound

Between Compositional Process,
Performance, and Reception

HOLLITZER
— H —

Forschungsergebnisse von | Research findings from:
Austrian Science Fund (FWF): <https://doi.org/10.55776/P34710>

Veröffentlicht mit Unterstützung des | Published with the support of the
Austrian Science Fund (FWF): <https://doi.org/10.55776/PUB1347>

FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds

<https://doi.org/10.83452/9783990946893>

Open Access: Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.

Creative-Commons-Lizenz: Die Bilder oder anderes Material Dritter in der vorliegenden Publikation sind durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt, sofern in einem Verweis auf das Material nichts anderes angegeben ist. Wenn das Material nicht durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt ist und die beabsichtigte Nutzung aufgrund von gesetzlichen Bestimmungen nicht gestattet ist oder über die erlaubte Nutzung hinausgeht, muss die Genehmigung für die Nutzung direkt von dem:der Urheberrechtsinhaber:in eingeholt werden. Sämtliche Angaben in dieser Publikation erfolgen trotz sorgfältiger Bearbeitung ohne Gewähr; eine Haftung des:der Autor:in, des:der Herausgeber:in oder des Verlags ist ausgeschlossen.

Für diese Publikation wurde ein Double-Blind-Peer-Review-Verfahren durchgeführt.

Tobias Janz und Christian Utz (Hg./eds.),

Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption

Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception

Hollitzer Verlag, Wien 2026

Umschlagabbildung: Generalprobe von Gustav Mahlers Achter Symphonie, München, Ausstellungshalle, 11. September 1910 (Jaeger & Goergen, Generalprobe zur Uraufführung von Mahlers 8. Sinfonie, September 1910, aus: Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler, 1913, Bildtafel 52. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3618578>).

Redaktion: Tobias Janz, Christian Utz, Thomas Wozonig, Dimitrios Katharopoulos, Dieter Kleinrath und Mahak Sadeghzadehpishjari

Lektorat: Marion Linhardt

Englisches Lektorat: Gabriel Jones

Umschlaggestaltung und Satz: Gabriel Fischer

Gedruckt und gebunden in der EU

Die Nutzung für Text und Data Mining i. S. v. Art. 4 (3) Richtlinie (EU) 2019/790 vorbehalten.

Hollitzer Wissenschaftsverlag

Trautsongasse 6/6, A–1080 Wien

kontakt@hollitzer.at

www.hollitzer.at

HOLLITZER



ISBN 978-3-99094-689-3

ISSN 3061-1970

Chorische Hornbehandlung in Gustav Mahlers Orchester

Klaus Aringer

I

Der spektakuläre, bei der Uraufführung 1902 im Wortsinn wahrhaft „unerhörte“¹ Beginn von Mahlers Dritter Symphonie verleiht der chorischen, mehrfachen Besetzung einzelner Hornpartien und ihrer Relevanz für Mahlers Orchesterklang exemplarischen Ausdruck: Der einstimmige *Fortissimo*-„Weckruf“ von acht unisono geführten Hörnern prägt sich unauslöschlich bereits beim ersten Hören ein. So einzigartig neu dieser Anfang einst gewirkt haben mochte, so deutlich bezieht er sich doch (phänomenologisch) auf zwei andere berühmte symphonische Introduktionen zurück: den Beginn von Bruckners Neunter Symphonie (begonnen 1887) einerseits und den Anfang von Schuberts C-Dur-Symphonie D 944 (1825)² andererseits. Das verbindende Element zwischen den so gegensätzlichen Bezugspunkten stellt die chorische Hornbesetzung dar, im Falle von Bruckners letzter Symphonie lässt sich auch auf die Tonart d-Moll sowie die Besetzung mit acht Hörnern verweisen. Bruckners statisch-tastender Beginn mit dem Horn-Unisono im *piano* (T. 5–17) mag als äußerster Gegenpol zum entschieden selbstbewussten Aufbruch Mahlers erscheinen; über das Moment des chorischen Hornklangs aber wirkt er, wie Egon Wellesz 1928 betonte, „technisch auffallend verwandt“³ und ist daher als wichtige Inspirationsquelle für Mahlers Hornbehandlung anzusehen. Schuberts Symphonieeinleitung wiederum wurde durch den Dirigenten Mahler nicht nur in der Artikulation und Dynamik entscheidend uminterpretiert.⁴ Wie erhalten gebliebenes Aufführungsmaterial zeigt, hat er das einleitende Thema bei Hamburger Aufführungen im Jahr 1894 anstelle von zwei Hörnern im Unisono (wie von Schubert vorgesehen) von vier Hörnern ausführen lassen⁵ und damit das entscheidende innovative Moment der doppelten Besetzung ausgeweitet (NBSP. 1).

Ganz gewiss ging es Mahler im Kontext der Orchesterbalance bei der mehrfachen Besetzung oft um eine rein dynamische Profilierung. Im großen Orchester signalisiert der chorische Hornklang fast immer symphonische Monumentalität und den Charakter heldenhafter Stärke. In diesem Sinne markiert das von vier Hörnern im *Fortissimo*-Unisono artikulierte

1 Egon Wellesz, „Mahlers Instrumentation“, *Musikblätter des Anbruch* 12 (1930), H. 3, 106–110: 106.

2 Vgl. Wolfram Steinbeck, „Erste bis Vierte Symphonie: ‚Eine durchaus in sich geschlossene Tetralogie‘“, in: MH, 217–268: 242.

3 Egon Wellesz, *Die neue Instrumentation*, Berlin: Hesse 1928, 92.

4 Vgl. Peter Andraschke, „Die Retuschen Gustav Mahlers an der 7. Symphonie von Franz Schubert“, *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), H. 2, 106–120: 109–110 und 117.

5 Vgl. David Pickett, *Gustav Mahler as an Interpreter. A Study of his Textural Alterations and Performance Practice in the Symphonic Repertoire*, Dissertation, University of Surrey 1988, <https://openresearch.surrey.ac.uk/esploro/outputs/99513924502346>, 177–178, 484–486, 492–493 und 517, und David Pickett, „Ich muß aus dem Gefühl der Selbsterhaltung heraus und der Achtung vor mir selbst Konzerte dirigieren“. Über Mahlers schöpferische Aktivitäten im Konzertsaal: Repertoire und Quellen“, in: GMI-2, 428–484: 443–444.



NOTENBEISPIEL 1: Schubert, Symphonie C-Dur D 944, i, T. 1–4, in Mahlers Version (Pickett, „Ich muß aus dem Gefühl der Selbsterhaltung heraus und der Achtung vor mir selbst Konzerte dirigieren“, 444).

C-Dur-Thema (T. 313–350) in Strauss’ *Don Juan* (1889) für die Instrumentierungskunst des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts einen aufsehenerregenden Durchbruch. In der blendenden Wirkung der Kräftemassierung, die Salomon Jadassohns Lehrbuch aus rein instrumentationstechnischer Perspektive erwähnt („Vier Hörner aber, welche ff im Einklange geführt werden, sind von ausserordentlicher Kraft und sie sind durch ein grosses Orchester durchdringend“⁶), lagen zugleich Gefahren; selbst bei experimentierfreudigen Komponisten blieb diese avancierte Schreibweise, wie sich exemplarisch an Antonín Dvořáks 1893 vollendeter Neunter Symphonie „Aus der Neuen Welt“ op. 95 ablesen lässt, auf wenige Stellen beschränkt (1. Satz, T. 392–397, 4. Satz, T. 104–105, 132–136 und 140–144).

Der zu Mahlers Zeit wie heute im Musikerjargon bei Werkbeschreibungen ebenso bedenken- wie gedankenlos gebrauchte Begriff „Verdoppelung“ und das auch von Mahler selbst gebrauchte Wort „Verstärkung“⁷ sind problematisch, weil sie die klangästhetische Einordnung als Phänomen sui generis eher verdecken denn enthüllen. Schuberts Hornintroduktion ist seiner Haltung nach gewiss ein ‚Solo‘, doch handelt es sich nicht um ein individuelles, sondern um ein ‚Gruppensolo‘. Vielleicht zum ersten Mal ist hier in der chorischen Besetzung das signalhafte, an die offenen Naturtöne gebundene Jagd-Idiom des Hornrufs – wie es charakteristisch zitathaft etwa in Haydns Symphonie D-Dur Hob. I:73 (1. Satz, T. 1–6) oder in den *Jahreszeiten* (*Der Herbst*, Chor Nr. [15b], T. 1–5, 16–21, 27–30, 39–43, 50–54, 58–60 und 63–66) auftritt – zugunsten einer lyrisch leisen Kantilene überwunden. Für die von Schubert festgelegte Ausführung durch zwei Naturhörner entscheidend ist der eigentümlich zwischen Dur und Moll schwankende melodische Gestus, der zwei Töne vorsieht, die beim ventillosen Horn mit der Hand im Schallbecher hervorzubringen (*a'*) bzw. in der Intonation zu korrigieren (*f'*) sind.

Die Unisono-Ausführung durch zwei Instrumente nivelliert nicht nur die Individualität der Tongebung bzw. Klangfarbe (wie Schubert sie zugunsten eines amalgamierten eigenständigen Timbres auch in der Mischung von Oboe und Klarinette in den Takten 13 bis 20 im Kopfsatz der „Unvollendeten“ anstrebt), sie mildert zugleich die Unterschiede in der Tonstärke und -qualität der Naturhorntöne ab. Für Bruckners, Dvořáks und Mahlers Ventilhornpartien sind derlei Erwägungen bezüglich der Tonerzeugung bedeutungslos, keineswegs aber bezüglich der Tonvorstellung. Auch Mahler changiert in seinem Gruppensolo artifiziell zwischen Tonarten und (wenn nicht real, so doch intentional) zwischen Natur- und Ventiltönen. Mit den Ventilinstrumenten entsteht eine gewissermaßen ‚entindividualisierte‘ klangliche

6 Salomon Jadassohn, *Lehrbuch der Instrumentation*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1889, 260.

7 Vgl. Pickett, *Gustav Mahler as an Interpreter*, 73.



NOTENBEISPIEL 2: Mahler, Symphonie Nr. 3, i, T. 1–4.

Einheit, wenn auch die gemeinsame Tongebung, die acht Instrumente zu einer Stimme verbindet, in jeder Aufführung erst gefunden werden muss. Das unbegleitete Unisono am Beginn von Mahlers Dritter Symphonie wirkt mächtig und raumgreifend, zugleich abgerundet und voll, keineswegs hart oder roh (**NBSP. 2**). Die Passage illustriert gleichsam die Maxime von Richard Strauss „Großes Blech klingt eher weich!“⁸ und exemplifiziert Mahlers Äußerung, dass die Besetzungsvergrößerung primär nicht mit Lautstärke, sondern mit einer erweiterten Differenzierung des Ausdrucks einhergehe.⁹ Mahler sah sich bekanntlich förmlich dazu gezwungen, „mit dem Inhalt auch die Ausdrucksmittel“¹⁰ anwachsen zu lassen, weil „Tonfülle“ und „Tonvolumen“¹¹ für ihn charakteristische Mittel des orchestralen Ausdrucks waren. Der melodische Gestus der „Weckruf“-Introduktion verweist (wie oft bei Mahler) in seiner Individualität zugleich auf ein musikalisches Assoziationsfeld¹², das sich als tönender Ausdruck einer Gemeinschaft und nicht als der eines Individuums ausweist (wie seine Verwandtschaft mit einem bekannten Studentenlied bestätigt¹³).

II

Historische Genese und Phänotypen der chorischen Hornbesetzung im Orchester wurzeln in einer Aufführungspraxis, die durch das gesamte 19. Jahrhundert hindurch in den Orchestern die Blasinstrumente gegenüber den in der Partitur angegebenen Größen vervielfachte und damit neue Wirkungen generierte.¹⁴ Komponisten wie Mahler und Strauss sicherten durch die kompositorische Festlegung dieser Praxis die klangliche Intensität ihrer Werke in großen Räumen ab und suchten mittels weitreichender instrumentatorischer Differenzierung und Ordnung die orchestrale Balance vor Verzerrung durch unzureichende musikalische Wiedergabe zu bewahren. In der häufigen Verwendung mehrfach besetzter Bläserpartien machen sich bei Mahler gleichermaßen Einflüsse aus den Militärkapellen wie aus dem Instrumentenbau bemerkbar. Die Ventilinstrumente ermöglichten nicht nur eine stärkere dynamische

⁸ Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig: C. F. Peters 1905, 438.

⁹ Vgl. Kurt Blaukopf, *Mahler. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, Wien: Universal Edition 1976, 221.

¹⁰ NBL-2, 60.

¹¹ Vgl. Sander Wilkens, *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie. Quellen und Instrumentationsprozeß*, Frankfurt a.M.: C. F. Peters 1989, 5–6.

¹² Vgl. Friedhelm Krummacher, *Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild*, Kassel: Bärenreiter 1991, 60–61.

¹³ Vgl. Claudia Maurer-Zenck, „Dritte Symphonie“, in: GMI-1, 289–354: 296.

¹⁴ Vgl. Ottmar Schreiber, *Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850*, Berlin: Tritsch & Huther 1938, 122–147.

[Nicht eilen] Zurückhaltend Molto riten.

1.2.3. Fag. *ff* *ppp*

Contra-fag. *ff* *f > p* *sf > ppp*

zu 2 Schalltrichter in die Höhe

1.3. Horn in F *sempre ff* *pp* *sempre*

zu 2 Schalltrichter in die Höhe

5.2. Horn in F *sempre ff* *p* *pp* *sempre*

zu 2

4.7. Horn in F *sempre ff* *p* *pp* *sempre*

zu 2

6.8. Horn in F *sempre ff* *p* *pp* *sempre*

zu 2

1.2. Pos. *f* *f > p* *sf > pp*

3.4. *f > p* *sf > p*

Bb. *ff* *f > p* *sf > pp*

NOTENBEISPIEL 3: Mahler, Symphonie Nr. 3, i, T. 7–18, Holz- und Blechbläser.

Durchsetzungsfähigkeit, sondern auch die unbeschränkte melodische Führung (in der Richard Strauss die folgenschwerste Neuerung der Orchestertechnik nach Berlioz sah¹⁵). Im Unterschied zur chorischen Einstimmigkeit eignete sich das unisono geführte Ventilblech aber auch uneingeschränkt für den chorisch besetzten mehrstimmigen Satz.

Wirft man nochmals einen Blick auf den Beginn der Dritten Symphonie, dann findet man diese These bestätigt, denn die Einheit des Unisono-Rufs zersplittert nach dem Vorbild von Bruckners Neunter Symphonie (T. 19–26) ab Takt 9 und geht fünf Takte später unvermittelt in einen vierstimmigen Satz über, der im *pianissimo*, *pianissimo possibile* *morendo* von acht Instrumenten horntypisch verhallt (NBSP. 3). Damit sind die beiden dynamischen und satztechnischen Pole des Hornchores also bereits zu Beginn deutlich abgesteckt.

Jener schwungvolle Marsch, der sich thematisch auf den „Weckruf“ zurückbezieht, erklingt zunächst von drei Hörnern allein und folgt dann zweimal im chorischen Hornsatz, dabei ist die Melodie im 1. Horn beim ersten Mal vierfach, Mittel- und Unterstimme zweifach besetzt (T. 315). Bei der dritten Präsentation (T. 247) reduziert Mahler die Hornbesetzung auf sechs Instrumente, da die Diskantstimme nun eine Oktave darüber in den beiden Trompeten liegt.

¹⁵ Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre*, 279.

Ein zweiter Typus von chorischem Hornklang findet sich im letzten Satz der Dritten Symphonie. Die klangliche und motivisch-thematische Dichte dieses Adagios beruht auf vielfachen Teilungen des Streicherapparats; zum Typus der Orchesterkantilene gehören jedoch auch Bläserstimmen, die Mahler solistisch wie chorisch eingliedert. Er macht sich dabei die beschriebene Anpassungs- und Wandlungsfähigkeit zunutze, die Richard Strauss' schwärmerische Charakterisierung des Ventilhorns als „wahre Proteusnatur“¹⁶ auslöste. Im *piano* genügen einzelne Bläserstimmen, bei den *Forte*-Aufschwüngen jedoch bündeln sich die Kräfte: Ab Takt 71 wie auch an den Satzhöhepunkten (T. 180–181, T. 220–239 und T. 304–307) fügt Mahler alle acht Hörner zu einer einzigen, in das Satzgefüge integrierten Stimme zusammen. Von Wagner beeinflusst ist die Annäherung der Hörner an die Streicherstimmen durch ein raffiniert verteiltes *colla parte* vor dem letzten Höhepunkt (T. 276–283): Die paarig besetzten Hornpartien gliedern sich hier mit Leuchtkraft in den auratischen Streicherton ein. Auch Richard Strauss hat von diesem chorischen *colla parte* reichlich Gebrauch gemacht; weite Teile seiner Tondichtung *Ein Heldenleben* op. 40 (1898) zeugen davon.

III

Mahlers Affinität zur chorischen Hornverwendung ist ein Charakteristikum symphonischer Monumentalität. Hiervon distanziert sich die Vierte Symphonie entschieden: Mahlers Reduktion des Blechbläserapparats (ursprünglich waren auch hier ein drittes Hornpaar sowie eine Bassposaune und Basstuba vorgesehen¹⁷) bewirkt zwar ein aufgelichtetes, linear verschlanktes orchestrales Klangbild, jedoch verzichtet Mahler auch in diesem Werk keineswegs auf den chorischen Hornton. In der gesamten Partitur werden zwei Hörner immer wieder dann unisono geführt, wenn die betreffende Stimme besonders hervortreten soll. Dies gilt vor allem für thematische Stellen, wie im dynamischen Höhepunkt der Durchführung des Kopfsatzes (T. 209–222) oder für die ebenso „idyllisch-sentimentalische wie naive musikalische Imagination“¹⁸ des Seitenthemas der Reprise (T. 272–281), aber auch für die ausdrucksvolle Hornkantilene, die den Abbruch der Variationen im zweiten Satz herbeiführt (T. 282–286), eine der wenigen Stellen in dieser Symphonie, an denen Mahler (im *piano*!) alle vier Hörner im Unisono führt. Eine andere Stelle vom Beginn der Durchführung des ersten Satzes (NBSP. 4) verdeutlicht, wie die geschlossene melodische Linienführung eines Hornsolos (T. 110–115) durch die punktuelle Hinzunahme eines zweiten Hornes (T. 112–113) mit dem orchestralem Umfeld (Oboen, Klarinetten und 1. Violine) korrespondiert.

Die Mehrzahl der Symphonien Mahlers überschreitet in ihrer Besetzung das Ende des 19. Jahrhunderts in Orchestermusik übliche Hornquartett, zu dem nach der Vierten Symphonie auch die Siebte und Neunte Symphonie zurückkehren. Bereits in seiner Ersten Symphonie fordert Mahler die ungewöhnliche, weil ungerade Anzahl von sieben Hörnern, in den Symphonien Nr. 2 und 5 setzt er sechs und in den Symphonien Nr. 3, 6 und 8 sogar acht Hörner ein (die in Wagners *Ring*-Partitur, Bruckners Symphonien Nr. 8 und 9 sowie

16 Ebd.

17 Vgl. Renate Stark-Voit, „Vorwort“, in: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 4 in vier Sätzen für großes Orchester und Sopran-Solo* (NKG, Bd. 4), hg. von Renate Stark-Voit, Wien: Universal Edition 2021, XII–LI: XXXVI.

18 Hartmut Hein, „Vierte Symphonie“, in: GMI-1, 355–397: 387.

[Tempo I {Recht gemächlich}]

1. 2. Ob. *f* *ff* zu 2 3

3. *ff*

1. 2. Klar. in A *f* *ff* zu 2 3

3. 3. cl. *ff*

1. 2. 3. Fg. *mf* < > zu 3

1. 3. Hr. in F *ff* 3 3 3 *f* *ff* zu 2 *p* *ff*

2. 4. *f* *p* *ff* zu 2

Hf. *f*

Vl. I *f* *ff* G-Saite

Vl. II (pizz.) *f* *dim.* *p* *ff* arco G-Saite

Va. (pizz.) *f* *dim.* *p*

Vc. (pizz.) *p* arco *cresc.* *ff*

Kb. *mf* < > *p* *cresc.* *ff*

NOTENBEISPIEL 4: Mahler, Symphonie Nr. 4, i, T. 110–113.

Strauss' *Ein Heldenleben* ein Vorbild haben).¹⁹ In der Instrumentenanzahl spiegeln sich die Werkindividualitäten jedoch nur bedingt. Wer den Hornsatz vergleichend untersucht, stellt fest, dass Mahler selbst bei sechs oder acht Instrumenten nur selten die Vier- oder Fünfstimmigkeit überschreitet. Anders ausgedrückt: Die Vergrößerung der Instrumentenanzahl führt nicht zu einem Mehr an Tönen in der Partitur oder *tacet*-Stellen, die Partien verlaufen vielmehr gleichsam automatisch öfter *colla parte* mit den anderen. Großen Hornbesetzungen sind chorische Wirkungen auf diese Weise gleichsam immanent eingeschrieben.

Zum ersten Mal erprobte Mahler dieses Verfahren in seiner Ersten Symphonie. Sie wurde sowohl 1889 in Budapest als „Symphonische Dichtung in zwei Abteilungen“ als auch 1893 in Hamburg als „Tondichtung in Symphonieform“ unter dem Titel *Titan* mit vier Hörnern uraufgeführt, erst für die Weimarer Aufführung 1894 kamen im Zuge einer Aufstockung auf vierfache Holzbläser drei weitere Hörner hinzu, die in einem Particell zum fünften Satz notiert und später in die Partitur übertragen wurden.²⁰ Mit den drei zusätzlichen Hörnern kam Mahler in erster Linie den Musikern bei der Realisierung des kraftraubenden letzten Satzes entgegen, zugleich schärfte er damit aber auch die thematisch-dynamischen Konturen. Für den triumphalen Schluss ab Ziffer 56 empfahl Mahler sogar, „die Hörner so lange zu verstärken, bis der hymnenartige, alles übertönende Choral die nöthige Klangfülle erreicht hat.“²¹ Wie zentral für Mahler der nochmals gesteigerte chorische Hornklang am Ende war, zeigt ein Brief Mahlers an Franz Schalk vom Februar 1898: „Haben Sie eine genügende Verstärkung für den Schluß,choral der Hörner? Dieß ist mir von äußerster Wichtigkeit; und ich bitte im schlimmsten Falle eine Extra-Trompete und Extra-Posaune zur Verstärkung dazu [zu] benutzen. Aber natürlich viel Hörner sind mir am liebsten!“²² Tatsächlich sind die meisten Aufführungen Mahlers Wunsch nach einer Ausführung mit mindestens neun Hörnern, wie er auch im Erstdruck des Stimmenmaterials dokumentiert ist, aus nachvollziehbaren Gründen nicht oder nur eingeschränkt nachgekommen.²³

Das sechsfache Horn-Unisono innerhalb des Tutti am Beginn des Finales der Ersten Symphonie (T. 1–5) kündigt mit schockierender Direktheit die bevorstehende infernalische Entfesselung des Orchesterklangs an. Mahler lässt die Supplementhörner zumeist *colla parte* mit dem vorhandenen Hornsatz laufen; an einigen Stellen teilt er die musikalischen Aufgaben auf zwei sich abwechselnde Gruppen auf (T. 107–109 und 386–388). Mitunter bindet er die zusätzlichen drei Hörner auch an die Holzbläser (T. 73) oder gibt ihnen ursprünglich den Posaunen zugewiesene Töne (T. 122–124). Damit verändern die Supplement- bzw. Ripieno-Hörner das klangliche Erscheinungsbild gegenüber der ersten Fassung nicht grundsätzlich, tragen aber zu

19 Zur erweiterten Horngruppe in Kompositionen um 1900 vgl. Richard Hofmann, *Praktische Instrumentationslehre. Theil IV. Die Hörner*, Leipzig: Dörffling & Franke 31913, 11.

20 Vgl. Reinhold Kubik und Stephen E. Hefling, „Vorwort“, in: Gustav Mahler, *Titan. Eine Tondichtung in Symphonieform in zwei Theilen und fünf Sätzen für großes Orchester* (NKG, Supplement, Bd. 5), hg. von Reinhold Kubik und Stephen E. Hefling, Wien: Universal Edition 2019, XII–XXXVI: XIV.

21 Anmerkung Mahlers in der Partitur, Erste Symphonie, 4. Satz, Auftakt zu Takt 657: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 1 in vier Sätzen für großes Orchester* (KGA, Bd. 1, Verbesserte Ausgabe), hg. von Sander Wilkens, Wien: Universal Edition 1992, 162.

22 Gustav Mahler an Franz Schalk, Februar 1898 (GMB-U1, 160–161: 161).

23 Vgl. Sander Wilkens, „Vorwort“, in: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 1 in vier Sätzen für großes Orchester* (KGA, Bd. 1, Verbesserte Ausgabe), hg. von Sander Wilkens, Wien: Universal Edition 1992, V–XVII: X–XI und XIV.

einer Flexibilisierung des Orchestersatzes bei, die den massierten Kräften verdeutlichende und auflockernde Wirkung zumisst.

Warum Mahler nicht mit einem zusätzlichen Hornpaar zufrieden war, sondern noch ein siebentes Horn hinzunahm, erklärt sich aus dem Finale nicht, hierzu bedarf es eines Blickes zurück auf den Beginn des Werkes. Die *Lontano*-Wirkung der drei Hörner gehörte zu Mahlers Grundideen für den Anfang, der unüberhörbar von Wagners *Rheingold*-Beginn inspiriert ist. Die unvollständige Kopistenpartitur aus dem Jahr 1888 zeigt, dass Mahler drei der vier Hörner des Orchesters „stark geblasen in so weiter Entfernung womöglich außerhalb des Saales aufgestellt“ haben wollte, so „daß sie vom Publikum nur *ppp* gehört werden können.“²⁴ Die für die Rückkehr der Musiker ins Orchester notwendigen Pausen aber fehlen in diesem Stadium noch. Welche aufführungspraktische Lösung für die Stelle bei der Budapester Uraufführung gefunden wurde, lässt sich aufgrund des Verlusts der Stimmen nicht sagen. In Mahlers autographischer Reinschrift von 1893 ist die Stelle mit Dämpfern auszuführen, bei der Weimarer Aufführung 1894 (vielleicht auch schon bei der Hamburger 1893) wurde das Problem durch die Hinzufügung dreier zusätzlicher Hörner gelöst.²⁵ Mahler definierte sie ausdrücklich als reguläre Orchesterhörner Nr. 5–7, die nach Verrichtung ihrer Aufgabe „in weiter Entfernung“ (T. 6–8) „ihren Platz im Orchester wieder“ (T. 47–48) einnehmen. Diese Erweiterung nahm er vielleicht erst kurz vor der Aufführung am 4. Juni 1894 vor, als feststand, dass im selben Konzert auch Brünnhildes Schlussgesang aus Wagners *Götterdämmerung* zur Aufführung kam (womit klar war, dass acht Hörner zur Verfügung standen) und das Weimarer Orchester durch Mitglieder der Meininger Hofkapelle verstärkt werden würde.²⁶ In der letzten Fassung als Erste Symphonie sind die betreffenden Passagen dann in einer Art instrumentationstechnisch imaginierten Abstraktion den Klarinetten zugeteilt, der reale Fernklang bleibt nur in den Trompeten erhalten.²⁷

Besonders markant und zugleich sinnstiftend tritt die vergrößerte Hornbesetzung an jener Stelle des Kopfsatzes hervor, der als „Durchbruch“²⁸ eine Schlüsselrolle für die Interpretation des Satzes bildet: Chorische Fanfarenstöße der Hörner führen auf der gestauten Dominante zur Tonika, wo im Hornchor der bereits aus der Mitte des Satzes geläufige Anfang einer Jagd-Fanfare erschallt (T. 358–363). Diese bildet die Folie für die siebenfache Besetzung: Die Oberstimme des dreistimmigen Satzes wird von drei Hörnern ausgeführt, Mittel- und Unterstimme sind jeweils zwei Hörnern zugewiesen – zusätzlich laufen in der viersätzigen Fassung von 1896 noch drei Posaunen mit (T. 358–361).

24 GMW11,1-KA: Kopistenabschrift der Sätze 1, 3 und 5 der fünfsätzigen Erstfassung der Ersten Symphonie (1888), CDN-Lu, The Gustav Mahler – Alfred Rosé Collection, <https://archive.org/details/Symphony1Part1Langsam-Schleppend/page/n1/mode/2up> (30.6.2026), Quellensigla nach *Mahler online*, hg. von Christian Utz, Clemens Gubsch, Barbara Boisits und Federico Celestini, <https://www.mahler-online.at> (30.6.2026). Vgl. Reinhold Kubik und Stephen E. Hefling, „Kritischer Bericht“, in: Gustav Mahler, *Titan. Eine Tondichtung in Symphonieform in zwei Teilen und fünf Sätzen für großes Orchester* (NKG, Supplement, Bd. 5), hg. von Reinhold Kubik und Stephen E. Hefling, Wien: Universal Edition 2019, 243–268: 252.

25 GMW11-KA1: Kopistenabschrift der fünfsätzigen Fassung der Ersten Symphonie mit zahlreichen Eintragungen Mahlers (vor Mai 1894), US-NYp, Bruno Walter Collection, JOB 85-2, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e4-298a-a3d9-e040-e00a18064a99/book#page/15/mode/2up> (30.6.2026). Vgl. Kubik und Hefling, „Vorwort“, XIII–XXI, und Harald Hodeige, *Komponierte Klangräume in den Symphonien Gustav Mahlers*, Berlin: Mensch & Buch 2004, 36–37.

26 Vgl. Kubik und Hefling, „Vorwort“, XX–XXI.

27 Vgl. Hodeige, *Komponierte Klangräume*, 24–47.

28 Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (Gesammelte Schriften, Bd. 13, 149–319), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, 161–162.

IV

Im Finale der Zweiten Symphonie erklingt die einstimmige chorische Hornfanfare von Hörnern „in möglichst großer Anzahl sehr stark geblasen, und in weiter Entfernung aufgestellt“ (T. 44–47). Im Partiturmanuskript²⁹ und in der Abschrift von Ferdinand Weidig³⁰ ist diese Stelle mit der Anmerkung „Der Rufer in der Wüste“ versehen, womit szenisch-musikalisch die Aura des Schofar blasenden biblischen Propheten heraufbeschworen wird.³¹ Für den „großen Appell“ (ab Takt 448) dürfte der erfahrene Theaterkapellmeister Mahler von derselben starken Fernbesetzung ausgegangen sein, obgleich er hier lediglich den unbestimmten Plural „Hörner“ notierte. Die einzelnen, aus großer Entfernung zu vernehmenden Signale sollen langsam gespielt und ihre Schlusstöne lange gehalten werden, bevor sie allmählich verklingen.³² Bezeichnenderweise konkretisierte Mahler die für Bühnenmusiken immer wieder anzutreffende Forderung nach einer möglichst stark besetzten chorischen Ausführung (Wagner etwa verlangt am Beginn der 1. Szene des 2. Aktes von *Tristan und Isolde* sechs Hörner auf dem Theater, „womöglich doppelt, oder auch noch mehrfach zu besetzen“³³) auf die konkrete Anzahl von vier Instrumenten, wenn die Bühnenhörner als Supplement im Orchester mitwirken (T. 202–205 und 248–251). Da im Orchester dieser Symphonie bereits sechs Hörner besetzt sind, kommt es im Finale zu einer auch in seinem Schaffen einzigartigen (und später selten überschrittenen) Massierung von bis zu zehn Instrumenten. Im Zeichen des Hornrufs erlangen chorische Hornpassagen im Unisono bzw. in Oktavierung hier eminente Bedeutung für den Orchesterklang: Das chorische Unisono beschränkt Mahler auf sechs Instrumente, nur bei Oktavierungen kommen zehn Hörner zum Einsatz (entweder fünf für beide Partien oder sechs für die obere und vier für die untere Stimme). Dabei ist die Notierung der drei regulären Systeme nicht aufgegeben, die hohen Hörner (7. und 9. Horn) werden in das erste System integriert, die tiefen (8. und 10. Horn) in das dritte System (T. 203–205). Die Relevanz und technische Umsetzung mehrfacher Besetzung der Stimmen lassen sich im dreistimmigen Hornsatz des ersten Choralzwischenspiels (T. 497–500) besonders gut studieren (NBSP. 5): Während das dritte Hornpaar mit dem zweiten parallel geführt ist, treten die Fern- bzw. Supplementhörner zur einstimmigen Melodie des ersten Hornpaares hinzu. Die primäre Aufgabe der zusätzlichen Hörner liegt also darin, auch im Orchestersatz einstimmige Melodien plastisch hervorzuheben.

Als Flucht- und Höhepunkt dieses chorischen Horngebrauchs ist das finale Zusammen-treten mit dem einstimmig oktavierten Chorsatz „Sterben werd’ ich, um zu leben“ anzusehen (T. 696–706). Das *colla parte* von zehn Hörnern sorgt für eine klangliche Krönung der menschlichen Stimmen; die Instrumente sollen die Stimmen nicht decken, sondern sich im *mezzoforte* in deren *fortissimo* integrieren. Erst davon losgelöst tritt der zehnfach besetzte Hornchor im *ff*

29 Abbildung bei Hodeige, *Komponierte Klangräume*, 51.

30 Vgl. GMW30-KA2: Kopistenabschrift der Sätze 1–3 und 5 der Zweiten Symphonie (Ferdinand Weidig, undatiert), US-NHub, Osborn Music MS 536, 5. Satz, 7, <https://collections.library.yale.edu/catalog/2041957> (30.6.2026).

31 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, München: Piper 1982, 97–98.

32 Vgl. Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 2 in fünf Sätzen für großes Orchester* (NKG, Bd. 2, Partitur), hg. von Renate Stark-Voit und Gilbert Kaplan, Wien: Universal Edition 2010, 246–247.

33 Richard Wagner, *Tristan und Isolde. Handlung in drei Aufzügen WWV 90. Zweiter Aufzug* (Sämtliche Werke, Bd. 8/II), hg. von Isolde Vetter und Egon Voss, Mainz: Schott 1992, 9.

[Sehr breit]

1. 2. Hr. in F

3. 4. Hr. in F

5. 6. Hr. in F

zu 2

zu 2

zu 2

zu 2 (zu 6)

6 Hr. Schalltrichter auf

Schalltrichter auf

Schalltrichter auf

ppp

p

f

ppp

ppp

p

NOTENBEISPIEL 5: Mahler, Symphonie Nr. 2, v, T. 497–500.

und *fff* mit nach oben gerichtetem Schalltrichter auf (ab T. 708). Neben dem Bühnensignalruf ist in Mahlers Zweiter Symphonie also der vokale Chor als grundlegende Inspiration für die mehrfache Hornbesetzung zu betrachten. In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass zu den wenigen chorischen Hornpartien in Symphonien vor Bruckner und Mahler der A-Dur-Epilog des vierten Satzes aus Mendelssohn Bartholdys Symphonie Nr. 3 a-Moll op. 56 (1842) zählt, der deutlich auf Chormusik anspielt. Mendelssohn Bartholdy selbst meinte in einem Brief gegenüber Ferdinand David, die Passage solle „deutlich und stark wie ein Männerchor“³⁴ klingen, und Salomon Jadassohn rühmte in seiner Instrumentationslehre von 1889 die „neue und eigenartige Wirkung“³⁵ der Stelle.

Aufgrund dieser Kontexte überrascht es nicht, dass gerade die Achte Symphonie einen Höhepunkt in der chorischen Hornbehandlung Mahlers darstellt. Im Vergleich der autographen Partitur mit der Druckfassung zeichnen sich wichtige Stationen in der Entwicklung von Mahlers Vorstellungen eines strukturell und durch Aufführungserfahrungen erweiterten Hornsatzes ab.

Im ersten Satz des Autographs ging Mahler zunächst noch von vier Hörnern aus, in Takt 262 zeichnet sich durch nachträgliche Korrekturen eine Erweiterung durch ein drittes, später durch ein viertes Hornpaar („a 8“, Vermerk in Takt 392) ab.³⁶ Mahler geht dabei nie über vier Hornpartien hinaus. Im zweiten Satz der Symphonie ging Mahler von anfangs sechs Hörnern später zu acht über.³⁷ Mahlers Veränderungen (wie in Takt 520 die nachträgliche Ergänzung des 7. und 8. Horns³⁸) lassen sich an einzelnen Stellen deutlich nachvollziehen.

34 Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an Ferdinand David, 12. März 1842 (Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus Leipziger Archiven*, hg. von Hans-Joachim Rothe und Reinhard Szeskus, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1972, 178).

35 Jadassohn, *Lehrbuch der Instrumentation*, 260.

36 GMW48-Aut: Autographie Partiturreinschrift der Achten Symphonie, D-Mbs, Mus.ms. 13719, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00065616>, [32] und [48] (30.6.2026).

37 Vgl. ebd., [136].

38 Vgl. ebd., [182].

zu 8

1.3.5.7.
2.4.6.8.
Hr. in F

[ff]

1. 2.
Hr. in F.

3. 4.
Hr. in F.

5. 6. 7. 8.
zu 4
ff

1. 2.
Hr. in F.

4.
Hr. in F.

3. 5.
zu 2
ff

6. 8.
ff

1. 3. 2. 4.
Hr. in F.

5. 7. 6. 8.

ff f ff

NOTENBEISPIEL 6: Mahler, Symphonie Nr. 8, i, T. 559–563, 333–336, 30–31 und 429–431.

Der Vergleich der autographen Partitur mit dem Erstdruck zeigt einen schrittweise von vier über sechs auf acht Instrumente erweiterten Prozess. Resultat ist eine registerartig abgestufte Instrumentierung, in dem der ein-, zwei-, drei- und vierstimmige Hornsatz fast durchgängig mehrfach besetzt ist und in dem zwischen der zwei- und achtfachen Besetzung einer Stimme (mit Ausnahme der siebenfachen) alle Zwischenstufen zu finden sind. Das achtfach besetzte Unisono ist regulären Tutti-Stellen in großer Lautstärke vorbehalten (wie z. B. im ersten Satz, T. 296–302, 308–311, 548–554 und 558–563), kommt ausnahmsweise aber auch in einer kurzen *Piano*-Passage vor (T. 510–511). Plakativ verkürzt ließe sich es so ausdrücken: Der vierstimmige Hornsatz, bei dem jedem Instrument eine Stimme zufällt, wird in wenige, mehrfach besetzte Stimmen aufgelöst, wie die abgebildeten ein- bis vierstimmigen Beispiele zeigen (NBSP. 6).³⁹

Die in den ersten drei Symphonien erprobten chorischen Hornwirkungen perfektionierte und verfeinerte Mahler in den Symphonien Nr. 5 und 6; im von kontrapunktischen Verfahren geprägten Finale der Fünften Symphonie treten sie vielleicht am eindrucklichsten und differenziertesten in Erscheinung. Während Mahler im Kopfsatz die Horngruppe vorwiegend in zwei Gruppen von drei Instrumenten teilt⁴⁰ und bei den Unisono-Führungen mehrerer Instrumente deutlich die zweifache und dreifache chorische Ausführung vorherrscht, changiert das Finale kontinuierlich zwischen vier verschieden stark abgestuften Besetzungen einer Partie, was sich äußerlich in einer ständig wechselnden Anordnung der Hörner in der autographen Partitur niederschlägt, wie folgende Übersicht zeigt:

- Unisono à 2: T. 98–99, 110–111, 113, 142–143, 161–164, 187, 404–405, 407, 411–413, 415–422, 465–470, 504–506, 522–525 und 627–692.
- Unisono à 3: T. 315–346, 566–580, 663–672, 694, 696, 707–710, 719–741, 748–758 und 771–778.
- Unisono à 4: T. 95–97, 169–176, 277–285, 307–312 und 442–454.
- Unisono à 6: T. 292–295, 353–366, 483–495, 530–535, 543–549 und 555–557.

In den Rahmensätzen der Sechsten Symphonie kommt darüber hinaus einmal sogar das fünffach (4. Satz, T. 46–47) und mehrmals das achtfach besetzte Horn-Unisono vor (1. Satz, T. 107, 278–285, 290, 357–358, 461–462 und 467–473; 4. Satz, T. 229–231 und 704–705). Richard Strauss hingegen begrenzte die besondere Wirkung der achtfach besetzten Hornstimme in *Ein Heldenleben* bewusst auf den Beginn der Reprise (T. 638–652).

V

Im Scherzo aus der Fünften Symphonie wird der Gegensatz zwischen chorischem und solistischem Hornton, mit dem Bruckner in rahmender und zugleich transformatorischer Weise den Beginn und Schluss der zweiten Fassung (1878–1880) des Kopfsatzes seiner Vierten Symphonie

³⁹ Vgl. Wellesz, *Die neue Instrumentation*, 92.

⁴⁰ Mahlers Partiturautograph fasst im ersten Satz 1.–3. Horn und 4.–6. Horn je in einem System zusammen, erst im zweiten Satz wechselte er zu der von NKG generell realisierten Notierung mit 1., 3. und 5. (oberes System) sowie 2., 4. und 6. Horn (unteres System); vgl. GMW44-Aut: Autographie Partiturreinschrift der Fünften Symphonie, Winter 1902/03, US-NYpm, Cary 509, <http://www.themorgan.org/music/manuscript/115214> (30.6.2026).

kennzeichnete (T. 3–17 und 557–573), für die Komposition konstitutiv. Mahler hingegen disponierte, wie aus einer autographen Anmerkung in der Stichvorlage hervorgeht, die Horngruppe für diesen Satz vorübergehend neu: Das 1. Horn agiert nunmehr als Soloinstrument (Corno obbligato), die vier Orchesterhörner sind anders verteilt: 3. und 5. Horn übernehmen die Partien des 1. und 3. Horns, 2. und 4. Horn bleiben unverändert.⁴¹ Innerhalb der für den gesamten Satz konstitutiven semantischen Konstellation von Ruf und Antwort⁴² führt Mahler die nahtlose melodische Herauslösung des Solohorns aus dem chorisch einstimmigen Ruf der Gruppe (2.–5. Horn, T. 1–3) zu Beginn des Satzes vor. Im Partiturautograph fällt die veränderte Disposition durch den Nachtrag am Beginn optisch besonders ins Auge (ABB. 1).⁴³

Sämtliche Quellen zur Fünften Symphonie zeigen, dass die Veränderung der am Unisono beteiligten Instrumente ein zentraler Aspekt der mehrfachen Revisionsprozesse war, die mit fortschreitenden Aufführungserfahrungen Mahlers dazu tendierten, die Massierung der chorischen Partien zu reduzieren.⁴⁴ So nahm Mahler die Wiedergabe der Takte 27–34 durch das 1.–3. Horn im dritten Satz nachträglich auf eine zweifache Ausführung durch das 1. und 2. Horn zurück (ABB. 2);⁴⁵ auch der Einsatz in Takt 177 sollte ursprünglich gemeinsam von Corno obbligato und 1. Horn ausgeführt werden, wurde aber noch im Partiturautograph allein dem Solohorn zugewiesen.⁴⁶ Umgekehrt zeigt die später in den Besitz Bruno Walters gelangte Dirigierpartitur, aus der Mahler 1905 in Straßburg probte und dirigierte, dass die Takte 292 bis 295 aus dem Finale der Symphonie von vier auf sechs Hörner verstärkt wurden.⁴⁷

Chorischer und solistischer Hornklang wechseln im Scherzo wie in einem Vexierspiel miteinander ab. So erklingt die Solopassage des Beginns wenig später etwas abgewandelt in den vier Orchesterhörnern (T. 100–105), dabei wird das chorische Spiel bis zum Solo verschlankt. Das Corno obbligato⁴⁸ ist nicht allein der Horngruppe gegenübergestellt, mehrfach tritt es mit einem oder zwei anderen Instrumenten zu einer chorischen Unisonostimme (T. 189–200, 419–423, 469–471, 476–479 und 505–506) zusammen, in der Reprise erklingen erstmals alle fünf Hörner im Unisono (T. 566–570), und im wirbelnden Stretta-Satzschluss (ab T. 784) ist das Solohorn komplett in die chorische Horngruppe integriert.

41 Vgl. Reinhold Kubik, „Kritischer Bericht“, in: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 5 in fünf Sätzen für großes Orchester* (KGA, Bd. 5, Kritische Neuausgabe), hg. von Reinhold Kubik, Frankfurt a.M.: C. F. Peters 2002, 334–384: 341 und 354.

42 Vgl. Peter Revers, *Mahlers Sinfonien. Ein musikalischer Werkführer*, München: Beck 2020, 87.

43 Der Nachtrag der bereits in den Skizzen vorhandenen zwei einleitenden Takte lässt sich nur dadurch begründen, dass Mahler vorübergehend einen anderen Anfang im Sinn gehabt haben könnte; vgl. Kubik, „Kritischer Bericht“, 339, GMW44-Aut, <http://www.themorgan.org/music/manuscript/115214> (30.6.2026).

44 Vgl. die Quellenabbildungen bei Wilkens, *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie*, 34, 39, 44, 53, 136, 157, 174–175, 187–188 und 199–200.

45 Vgl. ebd., 34; die Kombination von 3./5. Horn (= 1./3. Horn) in Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 5 in fünf Sätzen für großes Orchester*, 156, scheint aus den erhaltenen Quellen nicht ableitbar.

46 GMW44-Aut, Scherzo, 8, <http://www.themorgan.org/music/manuscript/115214> (30.6.2026).

47 GMW44-DP-EA-GM-Str: Von Mahler eingerichtete und verwendete Dirigierpartitur für die Aufführung in Straßburg 1905 aus dem Nachlass von Bruno Walter, A-Wmk, <https://dacapo.mdw.ac.at/AC17049597>. Vgl. Wilkens, *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie*, 136.

48 Hierbei handelt es sich fraglos um ein Ventilhorn, die Deutung Gunther Joppigs als Althorn in F ist spekulativ; Gunther Joppig, „Schalltrichter auf! Die Klarinettenfamilie im Werk Gustav Mahlers“, in: *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers*, hg. von Reinhold Kubik, Wien: Böhlau 2007, 145–163: 160.



ABBILDUNG 1: Mahler, Symphonie Nr. 5, iii, T. 1–5, Hörner;
autographe Partiturreinschrift, The Morgan Library and Museum, New York, Cary 509;
<http://www.themorgan.org/music/manuscript/115214>.

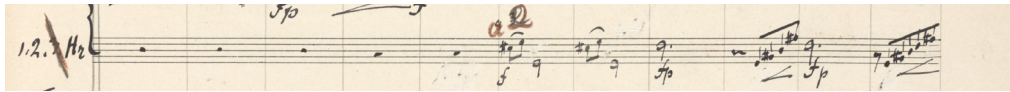


ABBILDUNG 2: Mahler, Symphonie Nr. 5, iii, T. 27–32, Hörner;
autographe Partiturreinschrift, The Morgan Library and Museum, New York, Cary 509;
<http://www.themorgan.org/music/manuscript/115214>.

Etwas zurückhaltend rit. - - - - -

offen molto portamento

Corno obbl.
(1. Hr. in F)

3. Hr.
in F

2. Hr.
in F

5. Hr.
in F

4. Hr.
in F

Schalltrichter in die Höhe

ff *p* *ff* *sempre*

ff *p* *ff* *sempre*

ff *p* *ff* *sempre*

ff *ff* *sempre*

pp *ff*

NOTENBEISPIEL 7: Mahler, Symphonie Nr. 5, iii, T. 271–283.

Im zweiten Trio des Scherzos inszeniert Mahler in Form einer in seinem Schaffen singulären „abstrahierten Räumlichkeit“⁴⁹ gleichsam die Epiphanie des chorischen Hornklangs. In abrupter Abänderung der Faktur öffnet sich aus der starren Fixierung des Tones *D* durch ein Streichertremolo plötzlich eine akustische Gegenwelt: Die vier Orchesterhörner stoßen mit erhobenem Schalltrichter das *f*¹ sukzessive mit größter Intensität an (**NBSP. 7**). Erst in der revidierten Version fixierte Mahler die beabsichtigte, echoartig pulsierende Klangwirkung,⁵⁰ indem er die *ff*-Dynamik der einzelnen Instrumente sofort zurücknahm, um den neu hinzukommenden Instrumenten Gehör zu verschaffen (T. 271–277). Die extravagante Stelle wirkt metrisch (als Kontraktion des dreizeitigen auf den zweizeitigen Takt) wie akustisch (durch die große Schallkraft der Signalstöße) entgrenzt. Zwei Takte lang finden die vier Hörner dann im gemeinsamen *fortissimo* zusammen (T. 274–275). Aus der allmählichen Rücknahme des gemeinsam modellierten Gruppentons wächst schließlich das Individuelle in Gestalt des Solohorns aus der Gruppe hervor (T. 277–282), sein verklingender letzter Ton verhallt im chorischen vierfachen *piano* der anderen Hörner (T. 281–285).⁵¹

Die bereits von Egon Wellesz zitierte⁵² Schlüsselstelle greift das wie zufällige Ineinanderklingen des Jagdrufs sowie den produktiven Anpassungsprozess, der hinter dem chorischen Spiel steckt, das im Ton und Klang Zueinanderfinden und Auseandertreten der Musiker auf. Damit wirkt der dynamisierte Gruppenton wie eine Illustration von Adornos hellsichtiger Bemerkung, Orchesterpraxis entbinde bei Mahler die kompositorische Fantasie.⁵³ Zugleich handelt es sich um eine Spielart des räumlich inspirierten Klangfarbenwechsels, den wenig später Schönberg ins Zentrum seiner Überlegungen stellte.⁵⁴ Diese Eigenschaft tritt gegen Ende des Scherzos zugunsten eines von Trompeten und Posaunen gestützten massiven Gegengewichts zu Holzbläsern und Streichern ganz in den Hintergrund (T. 696–700), während der Rufcharakter der Stelle durch die Auftaktquarte noch deutlicher herauskommt (T. 706–708).

VI

Gegenüber den Symphonien Nr. 1 bis 6 zeugen die Siebte und Neunte Symphonie sowie das *Lied von der Erde* vom Bestreben Mahlers, den chorischen Hornklang auch innerhalb der zurückgenommenen Besetzung mit vier Hörnern beizubehalten. Bezüglich der Siebten Symphonie betonte Mahler ausdrücklich, sie verlange „nur vier Hörner“⁵⁵; über diese reguläre Besetzung hinaus aber wollte er (wohl als Folge seiner Erfahrungen in der Prager Uraufführung) für die zweite Aufführung in München am 27. Oktober 1908 weitere „2 Hörner [...]“

49 Alfred Stenger, *Die Symphonien Gustav Mahlers. Eine musikalische Ambivalenz*, Wilhelmshaven: Noetzel 1995, 141.

50 Vgl. Wellesz, „Mahlers Instrumentation“, 109.

51 Vgl. Donald Mitchell, „Eternity or Nothingness? Mahler's Fifth Symphony“, in: *Discovering Mahler. Writings on Mahler, 1955–2005*, hg. von Gastón Fournier-Facio, Woodbridge: Boyell & Brewer 2007, 225–351: 322–323.

52 Wellesz, *Die neue Instrumentation*, 92–93.

53 Adorno, *Mahler*, 179.

54 Vgl. Gustav Mahler, *Werk und Interpretation. Autographe, Partituren, Dokumente*, zusammengestellt und kommentiert von Rudolf Stephan, Köln: Volk 1979, 11–12.

55 Brief Mahlers an Emil Gutmann, Wien, nicht datiert, Anfang 1908 (GMB², 360).

zur Verstärkung“.⁵⁶ Wie diese zusätzlichen Instrumente eingesetzt waren und ob damit die chorischen Wirkungen des Hornsatzes verstärkt worden sind, lässt sich leider aufgrund des Verlusts der Stimmmaterialien nicht sagen.⁵⁷ In der Siebten Symphonie kommt das Phänomen in nennenswerter Häufung nur in den Ecksätzen vor, wobei Mahler die Bündelung der Stimmen und die klangliche Auffächerung im Hornsatz so ausbalanciert, dass die vier im Einklang spielenden Hörner sich auf kurze, markant hervortretende Passagen beschränken.⁵⁸ Der Ripieno-Hornklang wandelt sich damit vom Generellen zum Charakteristikum. Signifikant neuartige Wirkungen erzielt Mahler in diesem Werk (wie auch später in der Neunten Symphonie) mit dem gedämpften zweifachen Unisono, sowohl im *piano* (2. Satz, T. 141–146) als auch im *fortissimo* (5. Satz, T. 140–144).

Im *Lied von der Erde* erscheint das vierfache Horn-Unisono nur im einleitenden „Trinklied vom Jammer der Erde“ im Zusammenhang mit dem charakteristischen Rufmotiv des ersten Satzes⁵⁹ sowie in abgestufter zweifacher Form im fünften⁶⁰ und sechsten Satz.⁶¹

In Mahlers Neunter Symphonie steht die mehrfache Ausführung von Hornstimmen in auffälligem Zusammenhang mit der chorischen linearen Konzeption des gesamten Orchestersatzes im Kopfsatz und in der Rondo-Burleske. Die Horngruppe gliedert sich hier in die mehrfach besetzten Holzbläserlinien ein,⁶² während sie für die Instrumentation des zweiten und vierten Satzes keine spezifische oder gar beherrschende Bedeutung besitzt.

VII

Die treffende Bemerkung Theodor W. Adornos, die „Konfiguration des Deutlichen und Gebundenen wäre an Mahlers Kunst der Verdopplung zumal der Holzbläser zu studieren“⁶³, gilt auch für die chorische Handhabung der Hornpartien. Mahler wusste aus seiner Dirigierpraxis, dass „das Prinzip homogen gebundenen Klanges“ allein die Gefahr von „schlechten Füllstimmen“ birgt⁶⁴ und „wie sehr der Orchesterapparat das Komponierte vergrößert“.⁶⁵ Die abgestufte Mehrfachbesetzung einzelner Hornpartien ist daher nicht nur mit einer dynamischen Profilierung der Einzelstimmen verknüpft, sondern mit einem klanglichen Gefüge des großen Orchesters, dessen Klangfülle, Differenzierungen und geschärfte Konturen zum kompositorischen Konzept gehören. Instrumentationshistorisch werden hier zwei Stränge fortentwickelt und einander angenähert, die sich als Solo und Ripieno bezeichnen lassen. Mahler stellt

⁵⁶ Brief Mahlers an Emil Gutmann, Wien, nicht datiert, Herbst 1908 (ebd., 372–373: 373).

⁵⁷ Vgl. Reinhold Kubik, „Kritischer Bericht“, in: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 7 in fünf Sätzen für großes Orchester* (NKG, Bd. 7), hg. von Reinhold Kubik, Berlin: Boosey & Hawkes/Bote & Bock 2012, 313–334: 313–321.

⁵⁸ 1. Satz, T. 50–57, 63–72, 99–102, 163–169, 373–383, 394–400, 412–419, 440–442, 450–461 und 531–535; 5. Satz, T. 200–202, 267–269, 361–366, 447–459 und 465–475.

⁵⁹ T. 1–9, 33–36, 90–94, 98–102, 106–109, 114–116, 125–128, 326–339, 353–360 und 393–396.

⁶⁰ T. 1–2, 13–16, 27–31, 72–73 und 75–78.

⁶¹ T. 263–273.

⁶² 1. Satz, T. 92–95, 115–116, 182, 184–185, 196–198, 221–223, 226–227, 234–236, 288–289, 308–319 und 337–343; 3. Satz, T. 44–47, 64–65, 83–84, 180–185, 198–199, 228–233, 252–257, 287–295, 311–319, 348–351, 402–413, 518–521, 523–529, 592–599, 648–655 und 661–664.

⁶³ Adorno, *Mahler*, 266.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd., 182.

die klangliche Entindividualisierung des Hornregisters in den Dienst des polyphonen Satzgeflechts und generiert chorische Bläserwirkungen, die gleichrangig an die Seite der Streicher und Holzbläser treten. Ein für die Geschichte des Phänomens Orchester historisch produktiver Gegensatz ist damit zwar nicht aufgehoben, aber um eine entscheidende Komponente bereichert, die als Grundlage der Blasorchesterformationen des späten 19. Jahrhunderts bereits vorhanden war: Chorisch besetzte Bläsergruppen treten an die Seite des Streicherchors. Dass sich damit auch eine neue Tongebung des Gruppenspiels der Blasinstrumentalisten im Orchester herausbildete (deren Traditionen in Mitteleuropa zunehmend schwinden, weil Bläserverdopplungen heute allgemein weniger praktiziert werden als noch vor wenigen Jahrzehnten), sei nur am Rande vermerkt. Man wird das kompositorisch fixierte chorische Timbre der Blasinstrumente bei Mahler letztlich als Ausdruck seines Strebens nach einer musikalischen Idealität ansehen können, mit dem Unschärfen zugunsten maximaler Präzision gemieden werden sollen. Im Verlauf seiner Schaffensentwicklung ist (von der Vierten Symphonie abgesehen) bis zur Sechsten und Achten Symphonie ein extensiver und zunehmend differenzierter Gebrauch dieses Instrumentationsmittels zu konstatieren, trotz äußerlicher Zurücknahme zeichnet sich auch in den späteren Symphonien ein genereller, aber höchst charakteristischer Einsatz ab. Über alle Entwicklungen hinweg ist unter den vielen Faktoren, die für den unverwechselbaren idiosynkratischen Ton in Mahlers Orchester verantwortlich zeichnen, das Phänomen des chorischen Bläserklangs (nicht nur der Horngruppe) ein gewiss zentraler.

Mahler's horn section offers a prime example of the expansion of orchestral forces around 1900. With six, seven, and eight horns, Mahler broke new ground within the symphonic literature. His general tendency to duplicate parts characterizes both the woodwind and brass sections. This approach, reflected in the scores through specific compositional instructions and performance directions, is rooted in Mahler's demand for absolute clarity; as such, it can be understood as expressing an ideal representation of structure. While primarily serving to balance symphonic monumentality, the choral principle in Mahler's work acquires a wide range of tonal gradations and elaborations, which, from an aesthetic point of view, demonstrate the malleable group tone of the horns as a key characteristic of his orchestration in all his works. Valve instruments provided the technical basis for this development, while the massed forces employed for performances in large spaces and the choral treatment of wind instruments in military music proved equally stimulating. Further roots lie in the traditional *colla parte* practice, through which Mahler brings the woodwinds and brass closer to the strings (and also the vocal choir) in his scores. In creating effects of spatial distance and layering, he employs the monophonic, multi-part horn call familiar from stage music. In the Scherzo of the Fifth Symphony, the contrast between solo and ripieno horn sounds is central to the instrumental concept.

Schlagworte/Keywords: Blechbläser, brass, clarity, Deutlichkeit, Gustav Mahler, Horn, Instrumentation, orchestration, Räumlichkeit, spatiality, Symphonie Nr. 5, Symphony no. 5

Klaus Aringer ist seit 2005 Universitätsprofessor für historische Musikwissenschaft an der Kunstuniversität Graz. Er studierte Musikwissenschaft, Geschichte und ältere deutsche Sprache und Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität München (M.A. 1992 und Dr. phil. 1997). Zwischen 1995 und 2005 war er wissenschaftlicher Assistent und Kurator der Instrumentensammlung Stiftung Dr. h.c. Karl Ventzke an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, wo er sich 2003 für das Fach Musikwissenschaft habilitierte. Gastweise lehrte er auch an den Universitäten Graz und Wien. Von 2017 bis 2022 wirkt er am von Peter Revers geleiteten FWF-Projekt „Analyse musikalischer Interpretation: Herbert von Karajan“ mit. Seit 2019 ist er Mitglied der Leitenden Kommission der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich. Schwerpunkte seiner Forschungs- und Publikationstätigkeit bilden die Musik J. S. Bachs und der Wiener Klassiker, die Geschichte der Musikinstrumente, der Instrumentation und Instrumentationslehre sowie Fragen von Aufführungspraxis und Interpretation.
<https://orcid.org/0000-0002-2529-133X> | klaus.aringer@kug.ac.at



Aringer, Klaus. 2026. „Chorische Hornbehandlung in Gustav Mahlers Orchester.“
In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und
Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 103–120. Wien:
Hollitzer Verlag.
→ https://doi.org/10.83452/9783990946893_07