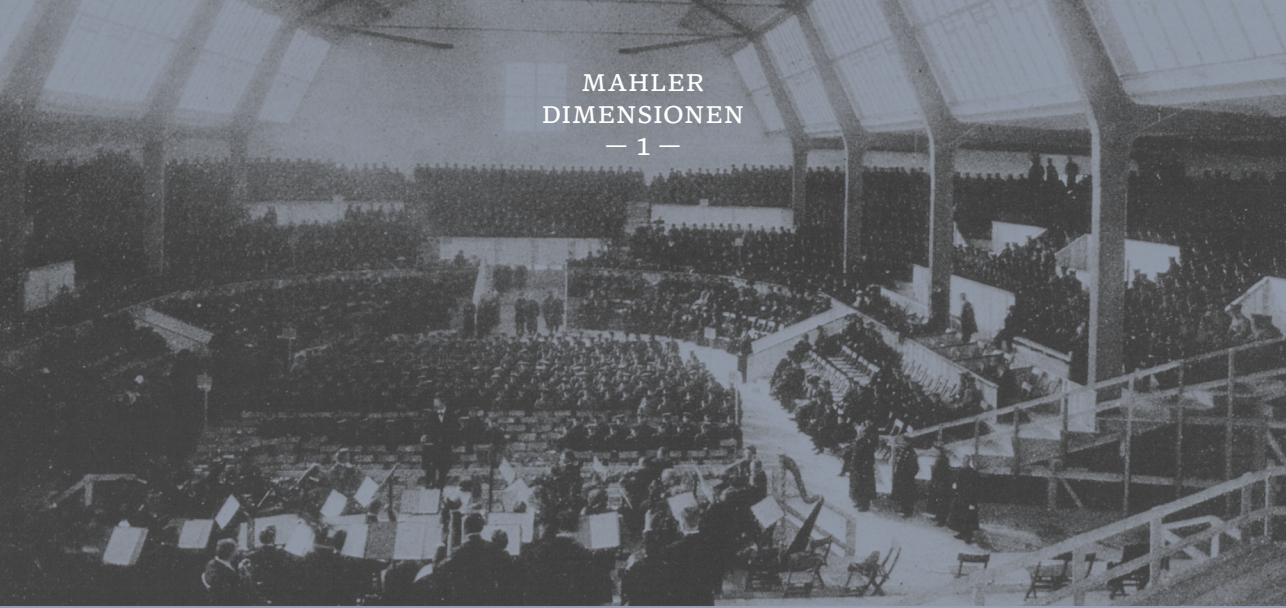




MAHLER
DIMENSIONEN

— 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
H

ISBN 978-3-99094-689-3

ISSN 3061-1970

Zeit und Klang in Deutungen des Kopfsatzes von Gustav Mahlers Siebter Symphonie

Perspektiven der Korpusforschung auf Interpretationsgeschichte und Performanceanalyse¹

Christian Utz

Gustav Mahlers Musik wird bis zum heutigen Tag weltweit mit konstanter Häufigkeit im Konzert aufgeführt und für Tonträger eingespielt. Dabei spielt auch im Zeitalter der Digitalisierung die Inszenierung von Mahlers Klang in Live-Situationen, in Konzertsälen, auf Freiluftbühnen oder an ungewöhnlichen Spielorten weiterhin eine bedeutende Rolle. Daneben freilich drängt sich eine durch die digitale Welt vielfach potenzierte Rezeption von Mahlers Musik über mediale Disseminationsformate in den Vordergrund. Die Affinität von Mahlers räumlich konzipiertem Orchesterklang zu neuen Aufnahmetechnologien wurde bereits 1969 von Kurt Blaukopf festgehalten und als wesentlicher Faktor der sich intensivierenden Rezeption Mahlers identifiziert.² Hermann Danuser formulierte daran anknüpfend 2004 in der MGG, Mahlers Musik habe seit den frühen 1960er-Jahren einen „rezeptionshistorischen Erfolg ohne Beispiel“ erlebt, der Mahler „zu einem unbestrittenen Protagonisten der jüngeren Musikgeschichte“ gemacht habe.³ Nun liegen zwar zur Rezeption Mahlers durchaus ausführliche und systematische Studien vor,⁴ diese sind aber nur selten dezidiert interpretationsgeschichtlich

- 1 Die diesem Kapitel zugrunde liegende Forschung wurde im Forschungsprojekt „Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies. Developing Resources on the History and Analysis of Mahler Performance“ (im Folgenden „MMD-Projekt“, 1.6.2021–30.9.2025, Österreichischer Wissenschaftsfonds FWF P 34710) unter Leitung des Autors durchgeführt. An der diskografischen Erhebung sowie an den Dauern- und Tempomessungen der Aufnahmen und deren Auswertung wirkten die Projektmitarbeiter:innen Dimitrios Katharopoulos, Ivana Petrač, Majid Motavasseli, Philipp Gaspari, Thomas Wozonig, Virginia Maia Bernardoni und Thomas Glaser mit, bei denen ich mich herzlich bedanken möchte. Die in diesem Kapitel herangezogenen Forschungsdaten sind im Datensatz „Mahler_VII_dataset_MMD: research data on Gustav Mahlers Symphony No. 7, compiled during the research project Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies (2021–2026) [27 files]“, <https://doi.org/10.5281/zenodo.18945741> verfügbar. Ausgewählte Tabellen sowie Audio- und Sonic-Visualiser-Beispiele dieses Kapitels sind im selben Repositorium verfügbar: <https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398> (Audio-beispiele 1–9), <https://doi.org/10.5281/zenodo.20426992> (Sonic-Visualiser-Beispiele 1–3) und <https://doi.org/10.5281/zenodo.20427248> (Tabellen 2E, 5E, 8E, 11E, 13E und 15E). Mit dem Kürzel „E“ bezeichnete Tabellen werden ausschließlich elektronisch bereitgestellt und aufgrund ihrer Dimensionen nicht in die layoutierte Fassung des Kapitels übernommen.
- 2 Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler oder: Der Zeitgenosse der Zukunft* [1969], Kassel: Bärenreiter 1989, 268–269.
- 3 Hermann Danuser, „Mahler, Gustav. Würdigung, 11. Stationen der Rezeptionsgeschichte“ [2004], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lüttken, New York: RILM, Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50868> (30.6.2026).
- 4 Vgl. unter anderem Wolfgang Schlüter, „Die Wunde Mahler. Zur Rezeption seiner Symphonien“, in: *Gustav Mahler* (Musik-Konzepte Sonderband), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik 1989, 7–149, Juliane Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten*, Frankfurt a.M.: Lang 1999, Christoph Metzger, *Mahler-Rezeption. Perspektiven der Rezeption Gustav Mahlers*, Wilhelmshaven: Noetzel 2000, Leon Botstein, „Whose Gustav Mahler? Reception, Interpretation, and History“, in:

angelegt, was insofern erstaunt, als Mahlers Musik ein zentrales Feld war und ist, in dem interpretatorische Stile, Konzepte und Strategien verhandelt werden und in dem so der historische Wandel klingender Interpretation besonders eindrücklich erfahrbar wird. Im digitalen Zeitalter steht für eine solche Forschungsperspektive ein beachtliches Korpus von Tonquellen zur Verfügung, das aktuell durchschnittlich 229 Einspielungen jeder Mahler-Symphonie⁵ umfasst und bislang noch keiner umfassenden wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen wurde.⁶ Generell sind Beiträge zur Aufführungs- und Aufnahmegeschichte allzu oft tendenziös und stark vom medialen Bild der Interpret:innen oder ihrer Kritik geprägt. Ohne diesen Aspekt hier vertiefen zu müssen, zeigt sich dies unschwer im von kaum begründeten Wertungen durchzogenen, ins Feuilletonistische tendierenden Stil solcher Studien. Die in diesem Kapitel wiederholt thematisierte Einspielung von Mahlers Siebter Symphonie durch Otto Klemperer (New Philharmonia Orchestra, 1968) etwa wird von Lewis Smoley abgelehnt als „[a]n extremely wrong-headed approach to tempo throughout most of the work“, „almost unlistenable at times“ und „clearly unacceptable“⁷, von Jens Malte Fischer hingegen als kostbare Kuriosität gewürdigt: Im Vergleich zur 30 Minuten kürzeren Aufnahme Hermann Scherchens (Toronto Symphony Orchestra, 1965) höre man in Klemperers Aufnahme „ein anderes Stück, für das dasselbe gilt, wie für manche extremen Interpretationen Glenn Goulds: kaum nachvollziehbar, aber auf jeden Fall nicht langweilig.“⁸ Hartmut Hein wiederum beschreibt Klemperers Mahler-Deutungen als „recht unbequem zu hörende[], durch ungewohnte Akzentuierungen in Klangbild, Phrasierungen und Tempogestaltung oft überraschende[] Aufnahmen, [...] die die Theatralität der Mahlerschen Synthesen von Symphonie, Lied und Opernhafem heraus[stellen].“⁹

Derartige stark subjektiv gefärbte Beschreibungen können kaum als Basis einer fundierten interpretationsgeschichtlichen Darstellung dienen. Für eine solche ist vielmehr die Methode des von Nicholas Cook skizzierten *augmented listening* gefordert, in dem subjektive

Mahler and his World, hg. von Karen Painter, Princeton: Princeton University Press 2002, 1–54, Gerhard Scheit und Wilhelm Svoboda, *Feindbild Gustav Mahler. Zur antisemitischen Abwehr der Moderne in Österreich*, Wien: Sonderzahl 2002, Bernd Sponheuer, „Grundzüge der Mahler-Rezeption seit den 1920er Jahren“, in: MH, 419–436, und Minari Bochmann, „Die Mahler-Rezeption in der japanischen Musikpublizistik bis 1945“, *Musik & Ästhetik* 28 (2024), H. 109, 47–61.

5 Tatsächlich schwankt die Anzahl an Gesamteinspielungen zwischen 133 (Achte Symphonie) und 369 (Erste Symphonie, viersätzig Fassung). Die im Rahmen des MMD-Projekts zusammengestellten diskografischen Daten basieren auf der umfassenden Datenbank Péter Fülöps (<https://classite.com>, 30.6.2026) sowie auf dessen 2010 in zweiter Auflage publizierter Diskografie (*Mahler Discography*, New York: Kaplan Foundation 2010). Ich danke Péter Fülöp sehr herzlich für die Möglichkeit, Recherchen in seiner Datenbank durchzuführen. Die Gesamtdiskografie des MMD-Projekts ist verfügbar in der Datei „MMD_discography_complete.xlsx“ im Datensatz „MMD_general_data: research data on Gustav Mahler's symphonic works pertaining to the entire corpus of eleven symphonic works, compiled during the research project Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies (2021–2026) [5 files]“, <https://doi.org/10.5281/zenodo.18945804>.

6 Wichtige Beiträge zur Erschließung und Einordnung der Mahler-Diskografie liefern Lewis M. Smoley, *The Symphonies of Gustav Mahler. A Critical Discography*, New York: Greenwood 1986, Lewis M. Smoley, *Gustav Mahler's Symphonies. Critical Commentary on Recordings Since 1986*, Westport: Greenwood 1996, Lewis M. Smoley, „Mahler Conducted and Recorded. From the Concert Hall to DVD“, in: CCM, 243–293, Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute* [2003], München: dtv 2010, 871–891, David Pickett, „Mahler on Record. The Spirit or the Letter?“, in: PGM, 345–377, HLG-E4, 1619–1635 und 1657–1669 [Ko-Autorin: Sybille Werner], und Hartmut Hein, „Mahler-Interpretation(en). Zur Aufführungsgeschichte und Diskologie“, in: MH, 453–471.

7 Smoley, *The Symphonies of Gustav Mahler*, 101.

8 Fischer, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, 882.

9 Hein, „Mahler-Interpretation(en)“, 466.

Vor-Urteile und Hörstrategien durch die Konfrontation mit einem Korpus diversifizierter klanglicher Deutungen ausbalanciert werden.¹⁰ Eine systematische empirische Untersuchung des Bestands an Tonaufnahmen der Werke Mahlers ist also dringend geboten. Eine solche Annäherung an den „klingenden Mahler“ stellt freilich eine kaum fassbare Heterogenität dar, fallen doch die Interpretationen durch verschiedene Dirigent:innen und Orchester zweifellos ganz besonders divers aus. Die Konkurrenz zwischen diesen klanglichen Deutungen zeigt sich so als eindruckliche Entfaltung des Mahler'schen Œuvres in der Geschichte.

Im Rahmen des Forschungsprojekts „Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies“ (MMD) wurde eine systematische Segmentierungsanalyse aller 51 Sätze von Mahlers elf symphonischen Werken durchgeführt (einschließlich *Das Lied von der Erde* und die Zehnte Symphonie, inklusive ihrer fünfsätzigen Aufführungsversionen). Die Segmentierungsanalysen dienten der Quantifizierung von Dauer und Tempo von insgesamt 582 Aufnahmen („Analysekorpus“, Ak), die aus insgesamt 2.520 diskografisch erfassten Aufnahmen der elf Werke („Gesamtkorpus“, Gk) ausgewählt wurden. Innerhalb des Gesamtkorpus wurden Satzauern und deren Prozentanteile an der Gesamtdauer für alle ungekürzten Aufnahmen mit dokumentierten Dauern („Dauernkorpus“, Dk) und Segment- und Abschnittsdauern sowie -tempi für alle analysierten Werke erfasst.¹¹ Die vergleichende Darstellung in Listen und Tabellen wird erleichtert durch Mittelwerte und relative Standardabweichungen (Grad der Tempovariabilität), etwa zum Vergleich der Tempogestaltung von analogen Tempo- bzw. Formabschnitten innerhalb eines Satzes.

Innerhalb des Korpus von Mahlers symphonischen Werken kann man die Partitur der Siebten Symphonie als einen besonders wichtigen Beleg dafür ansehen, dass die Idee von Tempobeziehungen, vermittelt durch Metrumwechsel und/oder explizite Tempowechsel, ein Schlüsselement von Mahlers nicht zuletzt aus der dirigentischen Praxis erwachsendem per-

10 Cook versteht „augmented listening“ als Kombination von „distant listening“ und „close listening“, Konzepte, die er analog zu den Methoden des „close reading“ und „distant reading“ in den Literaturwissenschaften einführt (Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, New York: Oxford University Press 2013, Kap. 5 und 6). Erste Versuche einer Anwendung dieser Methodik auf die Mahler-Interpretationsforschung habe ich in drei Studien zum *Lied von der Erde* und zuletzt in einem Artikel zur Interpretation des ersten Satzes der Neunten Symphonie vorgelegt: Christian Utz, „Performative Form im ersten Satz von Gustav Mahlers Neunter Symphonie. Eine Diskussion der Deutungen von Erwin Stein, Bruno Walter, Leonard Bernstein und Michael Gielen auf Basis einer Korpusstudie zu 121 Aufnahmen“, *Archiv für Musikwissenschaft* 80 (2023), H. 2, <https://doi.org/10.25162/afmw-2023-0007>; open access: <https://phaidra.kug.ac.at/o:130780>. Vgl. auch Lena-Lisa Wüstendörfer, *Klingender Zeitgeist. Mahlers „Vierte Symphonie“ und ihre Interpretation um die Jahrtausendwende*, München: edition text + kritik 2019.

11 Eine Segmentierung wird überall dort vorgenommen, wo laut Partitur Tempoveränderungen vorgeschrieben sind (zugrunde gelegt wurde die jeweils aktuelle Ausgabe im Rahmen der Kritischen bzw. Neuen Kritischen Gesamtausgabe unter zusätzlicher Berücksichtigung von älteren Ausgaben). Zudem werden zentrale thematische Einheiten auch dann als Segmente aufgefasst, wenn sie nicht durch Tempowechsel markiert sind. Aufgrund der gemessenen Dauer wird für jedes Segment ein arithmetisches mittleres Tempo (*mean tempo*) erhoben. Zusätzlich wird jeder Satz in größere Abschnitte (*sections*) gegliedert, die meist mehrere Segmente enthalten, manchmal aber auch mit der Segmentebene zusammenfallen. Wenn ein Abschnitt aus mehreren Segmenten besteht, wird das „Haupttempo“ (*main tempo*) eines solchen Abschnitts mittels eines gewichteten Mittelwerts aus den mittleren Tempi der zugehörigen Segmente berechnet, wobei Segmente, die laut Partiturangabe durch *ritardandi* oder *accelerandi* bestimmt sind, nicht in diese Berechnung einbezogen werden (in Tabelle 2E hellblau hervorgehoben). Für den ersten Satz der Siebten Symphonie wurde darüber hinaus für 36 Aufnahmen eine genaue Tempomessung in Halbtakten vorgenommen („bpb“: *beat per beat*; siehe Tabelle „VII-1_bpb_data“ in „Mahler_VII-1_data_full.xlsx“, <https://doi.org/10.5281/zenodo.18945741>).

formativem Komponieren ist.¹² Der Wechsel des Metrums, insbesondere wenn er systematisch als formales Mittel eingesetzt wird, wie in den Sätzen 1 und 5 der Siebten (1904–1905), im Scherzo der Sechsten (1903–1905) oder im ersten Scherzo der Zehnten (1910) mit seinem ständigen Wechsel von ganztaktigem $3/4$ und *alla breve*, ergänzt durch $5/4$ und andere Varianten, ist zweifellos ein besonders markantes Anzeichen der musikalischen Moderne in Mahlers Partituren und macht in manchen Momenten seine historische Nähe zur Metrik und Rhythmik eines Igor Strawinski bewusst. Das Verhältnis zwischen ritornellartigen Formprinzipien und der Tempoarchitektur des ersten Satzes der Siebten Symphonie bildet ein Zentrum der folgenden Darstellung.¹³ Dieser Fokus wird durch die andernorts erörterte These gestützt, dass Mahler einerseits ein stabiles Haupttempo als grundlegend für die musikalische Interpretation (auch eigener Werke) ansah, andererseits die Verhältnisse zwischen verschiedenen Tempoebenen eines Werkes, durchaus auch im Sinne einfacher, ganzzahliger Proportionen, ebenfalls zu den wichtigsten Grundlagen seines Dirigierens und Komponierens zählten.¹⁴ Zweifellos sind diese Proportionen in hohem Maße hörpsychologisch relevant, erleichtern sie doch in vielen Fällen das Erfassen komplexer motivisch-thematischer Beziehungen und makroformaler Korrespondenzen.

Betrachtet man das chronologische Punktediagramm der Gesamtdauern des 183 Aufnahmen umfassenden Dauernkorpus des Kopfsatzes der Siebten (**ABB. 1**)¹⁵, unter denen 95 das Analysekorpus bilden, so fällt auf, dass die Trendlinie insgesamt leicht zu längeren und damit langsameren Aufnahmen tendiert (+0,05 % pro Jahr bzw. +3,9 % im Gesamtzeitraum von 74 Jahren zwischen frühester und jüngster Einspielung, 1950 bis 2023), eine Tendenz der meisten Symphoniesätze Mahlers. Hingegen zeigen die drei Mittelsätze der Siebten eine interessante Gegenteilstendenz hin zu kürzeren Dauern, was sich auch auf die Gesamtdauern der Symphonie auswirkt, die ebenfalls geringfügig zu kürzeren Dauern tendieren (–0,04 % pro Jahr bzw. –2,7 % in 74 Jahren).¹⁶

Zwei prominente Mahler-Dirigenten ragen besonders im Fall des Kopfsatzes durch ihre extremen Tempo-Lesarten heraus: Hermann Scherchen mit der kürzesten bzw. schnellsten Interpretation (Gesamtdauer 1:09:20, 1965, Live-Aufnahme mit dem Toronto Symphony Orchestra) und Otto Klemperer mit der längsten bzw. langsamsten Interpretation (1:39:59, 1968, Studioaufnahme mit dem New Philharmonia Orchestra). Es ist bemerkenswert, dass diese beiden Extreme der Aufnahmegeschichte innerhalb von nur drei Jahren auftreten. Diese Divergenz ist natürlich nur das offensichtlichste Ergebnis diametral entgegengesetzter Aufführungsstrategien, die auch in vielen anderen Aufnahmen dieser beiden Dirigenten zu finden

12 Vgl. Utz, „Performative Form im ersten Satz von Gustav Mahlers Neunter Symphonie“, 128.

13 Aus Platzgründen wird dabei hier auf die zyklische fünfsätzliche Form nicht eingegangen, die an anderer Stelle genauer untersucht wird. Vgl. Christian Utz, „Symphonie Nr. 7 GMW 47“, in: *Handbuch Gustav Mahler: Performance und Interpretation. Geschichte – Analyse – Deutungsmodelle*, Bd. 1: *Die Symphonien*, hg. von Christian Utz, Thomas Wozonig und Majid Motavasseli (Mahler Dimensionen), Wien: Hollitzer, in Vorbereitung.

14 Vgl. Utz, „Performative Form im ersten Satz von Gustav Mahlers Neunter Symphonie“, 130–137.

15 Im Gesamtkorpus der 187 im MMD-Projekt diskografisch erfassten Aufnahmen sind von einer Aufnahme keine Spieldauern dokumentiert und zwei Aufnahmen enthalten Kürzungen; darüber hinaus wurde im Falle einer Aufnahme (Eduard van Beinum 1958, erschienen 2012) die Aufnahme des Kopfsatzes von anderen Interpreten (Hans Rosbaud 1957) veröffentlicht. Diese vier Aufnahmen wurden daher aus dem Dauernkorpus ausgeschieden, das somit 183 Aufnahmen umfasst. Vgl. „Mahler_VII_discography.xlsx“, in: „Mahler_VII_dataset_MMD“, <https://doi.org/10.5281/zenodo.18945741>.

16 Vgl. „Mahler_VII_scatter_plots“, in: „Mahler_VII_dataset_MMD“, <https://doi.org/10.5281/zenodo.18945741>.

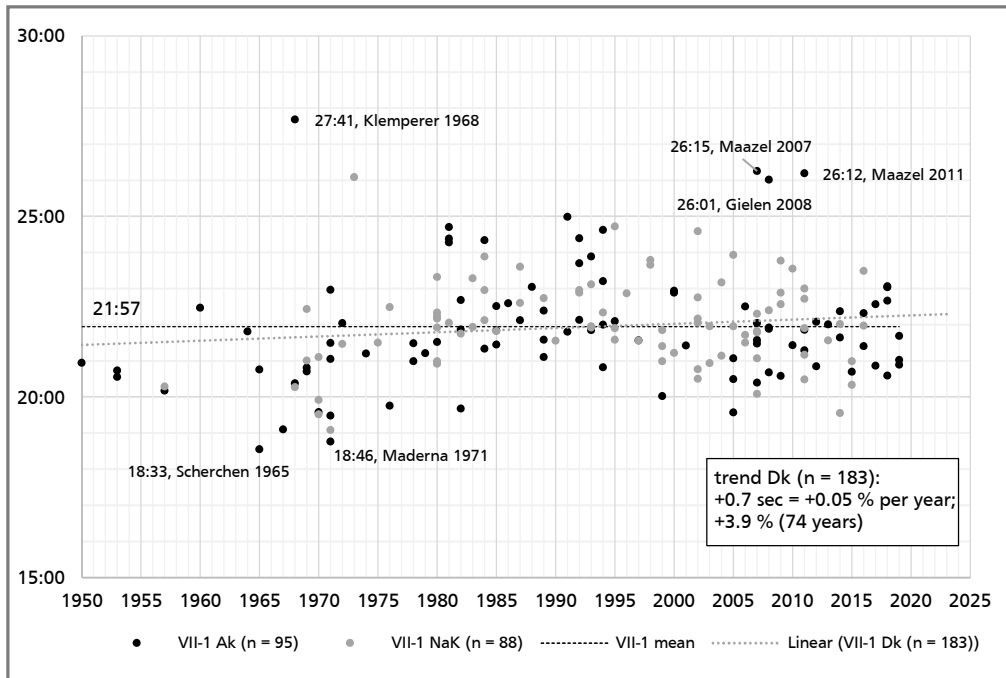


ABBILDUNG 1: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Gesamtdauer, chronologisches Punktediagramm aller 183 mit Dauern erfassten Aufnahmen, aufgeteilt in Analysekorpus (Ak, schwarz, 95 Aufnahmen) und Korpus nicht-analyzierter Aufnahmen (NaK, grau, 88 Aufnahmen). X-Achse: Aufnahmejahr, y-Achse: Gesamtdauer (mm:ss).

sind, trotz des gemeinsamen Ursprungs ihrer Interpretationsprinzipien in der Ästhetik der „Neuen Sachlichkeit“ der 1920er-Jahre. Im vorliegenden Fall dient der ausgeprägte Kontrast zwischen den Aufnahmen Klemperers und Scherchens wiederholt als Bezugsrahmen bei der folgenden Diskussion der Tempodaten.

Ritornellartige Formprinzipien und Tempoarchitektur im Kopfsatz

Der erste Satz der Siebten zeigt, wie auch der Kopfsatz der Neunten, eine für Mahlers Symphonik generell charakteristische Tendenz zur strophischen Anlage der makroformalen Einheiten, die hier im Sinne von James Hepokoskis und Warren Darcys *rotational form* als „Rotationen“ bezeichnet werden.¹⁷ Eine Übersicht über diese Anlage bieten das Tempodiagramm in

¹⁷ Das Konzept der *rotational form* von James Hepokoski und Warren Darcy (*Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press 2006, 611–614) erscheint für die aus der Synthese von Lied und Symphonie erwachsende variierte strophische Großform von Mahlers Werken besonders adäquat und wurde in den MMD-Segmentierungsanalysen den meisten Symphonie-

ABBILDUNG 2 mit den Tempomittelwerten, -maxima und -minima der 88 Segmente des Satzes und **TABELLE 1** mit einem Überblick über die 36 formalen Abschnitte (**TABELLE 2** bietet zudem die noch detailliertere tabellarische Darstellung der 88 Segmente). Rotationen 1 und 4, Exposition 1 (T. 1–144) und Reprise (T. 338–494), weisen dabei eine vergleichbare Kontinuität vom langsamen zum schnellen Tempo in ihren Einleitungsabschnitten auf (X-Abschnitte), beide führen allmählich von einer langsamen Tempoebene (h-Moll) aus zum schnellen Alla-breve-Marschtempo der Hauptthemenbereiche (A1/A5–A6, e-Moll). Das erste walzerartige Seitenthema (B1/B3, H-Dur) wird in diesen beiden Rotationen zwar ohne Tempomodifikation eingeführt, in der Tat aber meist deutlich verlangsamt interpretiert. Noch weit deutlicher wird in der Regel das zweite Seitenthema (C1: C-Dur / C6: G-Dur) verlangsamt, trotz der Anweisung „sempre l'istesso [tempo]“. Es kehrt zum 4/4-Takt der Einleitung zurück und ist durch ein *tempo rubato*, in der Exposition 1 auch durch wiederholte Fermaten meist auf dem zweiten Schlag gekennzeichnet, bevor der Höhepunkt des mittleren Tempos in der wiederum marschartigen Schlussgruppe erreicht wird (D1/D3, „a tempo Allegro“, tendierend zurück nach e-Moll), die den 4/4-Takt beibehält. In der zweiten Rotation oder zweiten Exposition (T. 145–227), die in vielen Analysen aus offensichtlichen Gründen bereits als Teil einer groß angelegten Durchführung betrachtet wird¹⁸, werden alle vier thematischen Materialien inklusive des zweiten Seitenthemas (A2–A3, B2, C2, D2) *alla breve* gespielt (ab dem B-Abschnitt, T. 174 [„Molto pesante e misurato“], ist h-Moll vorgezeichnet), das C-Material wird nun ohne Fermaten in einer fließenderen Variante exponiert, dabei nun aber mit der Tempoangabe „Moderato“ versehen. In der Durchführung (dritte Rotation, T. 228–337) mündet eine polyphone Kombination der Materialien (Y1) in zwei räumlich geweitete Suspensionsfelder (E1 und E2, Es-Dur/es-Moll) mit Fanfaren- und Choralelementen sowie Reminiszenzen an die Einleitung¹⁹, getrennt durch eine kammermusikalische Strophe des A-Materials im Haupttempo (A4, „Subito Allegro I. Ziemlich ruhig/hastig“²⁰, T. 266, g-Moll/G-Dur) und gefolgt von einem Aufgreifen des hier zum hymnischen Höhepunkt geführten C-Materials (C3, H-Dur), der in vielen Analysen mit Theodor W. Adornos Kategorie des Durchbruchs assoziiert wird.²¹ Dieser führt schließlich zurück zum langsamen Tempoplateau der Reprise-Einleitung, in der das X-Material nun mit Elementen des C-Materials (C4, C5) kombiniert und so mit der Durchführung verkettet wird. Die folgende Reprise des Hauptthemenbereichs ist vor allem zu Beginn komplex ausgeweitet: Das in Abschnitt A5 („Allegro come prima. Maestoso“, T. 373) eingeschobene „Grandioso“-Segment (T. 394) kann als zweite Durchführung verstanden werden und macht das „Tempo I risoluto“ (A6, T. 404) gleichsam zur zweiten Reprise. Die Coda-Rotation 5 (T. 495–547) schließlich greift das Konzept der Tempozunahme

sätzen zugrunde gelegt. Vgl. auch Seth Monahan, *Mahler's Symphonic Sonatas*, New York: Oxford University Press 2015, 76–78 und passim. Zur Anwendung auf den Kopfsatz der Neunten vgl. Utz, „Performative Form im ersten Satz von Gustav Mahlers Neunter Symphonie“, 139–141.

18 Hans Swarowsky etwa bezeichnet den Abschnitt als „Durchführung I (varierte Wiederholung der Exposition)“ (*Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*, hg. von Manfred Huss, Wien: Universal Edition 1979, 137, 139).

19 Von Anna Stoll Knecht werden die beiden Episoden als „Pastorale[n]“ bezeichnet (*Mahler's Seventh Symphony*, New York: Oxford University Press 2019, <https://doi.org/10.1093/oso/9780190491116.001.0001>, 244–246).

20 In Erstausgabe (1909) und Kritischer Gesamtausgabe (1960) „Ziemlich ruhig“, in Neuer Kritischer Gesamtausgabe (2012) „Ziemlich hastig“, siehe hierzu genauer unten.

21 Vgl. Stoll Knecht, *Mahler's Seventh Symphony*, 246–250.

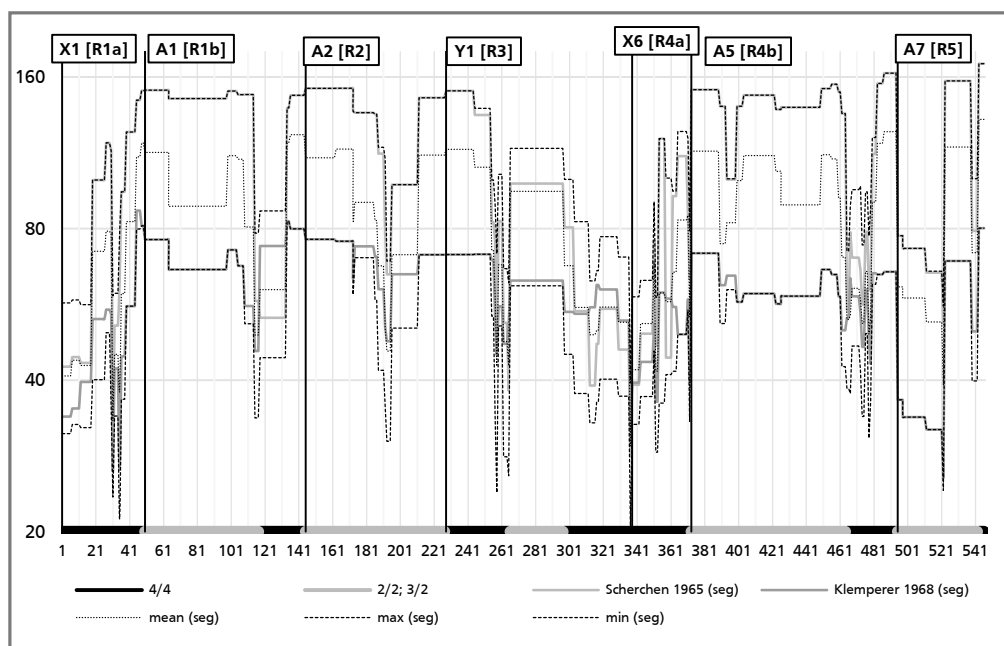


ABBILDUNG 2: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempodiagramm mit Mittel-, Maximal- und Minimalwerten aus 95 analysierten Aufnahmen (Segmentmessung, 88 Segmente) sowie den Segmenttempi der Aufnahmen Scherchen 1965 und Klemperer 1968. Indiziert ist der Beginn der fünf Rotationen mit Unterteilung der Rotationen 1 und 4; x-Achse: Takte, y-Achse: Haupttempo (bpm). Alle Tempoangaben in diesem Kapitel erfolgen in Schlägen pro Minute (*beats per minute*, bpm).

auf, indem sie von den Tempoangaben „Nicht eilen!“ (T. 495, A7) und „Breit“ (T. 512, A8) für den neuen 3/2-Takt, der nun erstmals den Halbe-Puls als Augmentation des Viertelpulses einführt ($\text{♩} = \text{♩}$ in Takt 494, Wechsel vom 4/4-Takt zum 1/2-Takt), in Takt 523 zum ursprünglichen *Alla-breve*-Tempo I (Allegro, A9) zurückkehrt, das in den letzten viereinhalb Takten mit einer virtuos, in E-Dur kadenzierenden Wendung im 4/4-Takt abgeschlossen wird.

Diese kurze Beschreibung deutet bereits auf eine komplexe Verflechtung von Tempo, Metrum und thematischem Material hin, und dieser Faden wird von Mahler im Rondo-Finale wieder aufgegriffen, in dem diese Beziehungen auf noch verschlungener Weise durchgeführt werden und damit nicht zuletzt eine besondere Art von Virtuosität des Dirigenten und natürlich des Orchesters zur Geltung bringen. Zur Komplexität des Klangbildes tragen auch die oft sehr lineare kontrapunktische Verflechtung und die an die äußersten Grenzen der Tonalität gerückte Harmonik bei, in der ein permanentes Vagieren durch tonale Regionen an die Stelle makroharmonischer Flächen tritt.

Die Wiederkehr des Tempo I im Verlauf des ersten Satzes ist in den **TABELLEN 1** und **2** (fett formatierte Tempoangaben) hervorgehoben. Es ist für eine historisch orientierte Interpretationsanalyse gewiss von einiger Bedeutung, die Umsetzung dieses kontinuierlichen Haupttemponiveaus in den verschiedenen Aufnahmen zu untersuchen. Die Tempoarchitektur in

macro-form	form	seg no	seg mm	sec mm	section	tempo (score)	mean tpo	stdv tpo	mean dur	stdv dur
R1a	Intro (1)	1	1	18	X1	Langsam (Adagio)	42	11,1%	103	10,8%
		4	19	8	X2	Etwas weniger langsam, aber immer sehr gemessen	72	17,8%	26	21,0%
		5	27	5	X3	Nicht schleppen; 30: Drängend	79	14,3%	20	13,1%
		8	32	7	X4	Tempo I (Adagio) subito, aber fließender als zu Anfang; 36: Nicht schleppen	50	11,5%	31	11,8%
		11	39	11	X5	Von hier an (unmerklich) drängend; 45: Più mosso; 48: Drängend	94	12,7%	29	13,1%
R1b	Exposition (1)	14	50	30	A1	Allegro risoluto, ma non troppo	113	8,8%	32	9,8%
		15	79.3	20	B1		89	15,7%	27	15,0%
		16	99	6	A1[2]		112	8,9%	7	10,0%
		17	105	13	B1[2]		90	14,0%	21	13,8%
		20	118	16	C1	a tempo (sempre l'istesso), (Halbe werden Viertel)	60	14,5%	65	14,1%
		21	134	11	D1	a tempo Allegro; 136: Flott	122	7,3%	22	8,5%
		23	145	18	A2	Tempo I Halbe = Viertel, poco pesante	111	9,7%	20	10,8%
		24	163	11	A3		115	8,3%	11	9,6%
		25	173.3	23	B2	174: Molto pesante e misurato; 188: Nicht eilen; 193: Ganz zurückhaltend	74	14,0%	38	12,7%
		31	196	16	C2	Moderato	71	12,8%	27	12,8%
R2	Exposition (2)	32	212	16	D2	Wieder Tempo I (Allegro)	112	8,9%	17	10,5%
		33	228	17	Y1	Viertel = Halbe	115	9,3%	36	11,0%
		34	245	13	Y2	257: Gemessener	93	10,7%	34	10,9%
		37	258	8	E1	Meno mosso; 259: Wieder etwas bewegter, aber gemessen, wie vorhin; 262: Meno mosso	53	15,4%	38	15,6%
		41	266	32	A4	Subito Allegro I; Ziemlich ruhig [EA, KGA] / Ziemlich hastig [NKG]	95	12,1%	41	13,9%
		42	298	19	E2	Etwas gemessener (wie vorher) Viertel = Halbe; 304: Sehr gehalten; 313: Sehr feierlich. Noch mehr zurückhaltend	57	12,8%	81	12,8%
		45	317	21	C3	Sehr breit	54	11,3%	99	11,2%
		49	338	16	X6	Adagio (Tempo der Einleitung); 351: Etwas drängend	48	9,9%	82	9,9%
		53	354	4	C4	a tempo. Fließend	60	17,0%	17	15,6%
		54	358	4	X7	Wieder a tempo / (Langsam aber nicht mehr schleppend)	57	16,1%	17	14,8%
R3	Development	55	362	11	C5	Leidenschaftlich; 365: Allmählich drängend	76	14,6%	37	15,4%
		59	373	31	A5	Allegro come prima. Maestoso; 394: Grandioso (poco meno mosso); 400: Wieder ins Tempo übergehend	103	9,2%	39	10,0%

		63	404	23	A6	Tempo I risoluto; 423: Nicht eilen	110	10,1%	25	13,0%
		65	426.3	24	B3		89	14,9%	32	15,0%
		66	450	6	A6 [2]		112	9,4%	6	11,3%
		67	456	9	B3 [2]		103	10,9%	12	12,9%
		70	465	22	C6	poco rit. Viertel = Halbe; 467: a tempo; 468/473: Nicht eilen!; 483: Von hier an Tempo	69	10,4%	81	10,3%
		80	487	8	D3	Frisch	125	9,3%	15	12,0%
R5	Coda	81	495	17	A7	Nicht eilen!; 499: Fließend	59	9,8%	53	11,8%
		83	512	11	A8	Breit	52	11,6%	40	13,0%
		85	523	25	A9	Tempo I (Allegro); 539: Etwas zurückhaltend; 543: Halbe = Viertel a tempo subito	110	10,1%	34	11,1%
7	7	88	547		36				21:53	

TABELLE 1: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, tabellarische Darstellung der 36 Abschnitte mit Taktumfang (sec mm), Tempoangaben, mittlerem Tempo (bpm), mittlerer Dauer (Sekunden) und relativen Standardabweichungen bezogen auf das Analysekorpus (95 Aufnahmen).



TABELLE 2E: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, tabellarische Darstellung der 88 Segmente mit harmonischen Zentren (key) und Metrum, Tempoangaben, mittlerem Tempo (bpm), mittlerer Dauer (Sekunden) und relativen Standardabweichungen bezogen auf das Analysekorpus (95 Aufnahmen). → <https://doi.org/10.5281/zenodo.20427248>

diesem Satz ist von einer selbst im Werk Mahlers beispiellosen Heterogenität und Komplexität, sodass die Spannung zwischen Beibehaltung und Variabilität dieser Tempoebene als besonders bedeutsamer Aspekt der Interpretation gelten muss. Die Bezeichnungen in der Partitur suggerieren nicht für alle Wiederholungen des Allegro-Tempos genau die gleiche Tempostufe, wobei hier Probleme in der Editions-geschichte des Werkes zu berücksichtigen sind (TABELLE 3). So beginnt die Reprise, noch stark mit durchführungsartigen Techniken durchgesetzt, in der Kritischen Gesamtausgabe des Werkes (hg. von Erwin Ratz, Berlin: Bote & Bock 1960) mit „Allegro come prima. Maestoso“ (T. 373), wobei das „Maestoso“ eine etwas breitere Tempogebung im Vergleich zum „Allegro risoluto, ma non troppo“ (T. 50) der Exposition andeuten mag. Das ursprüngliche Haupttempo wird erst 41 Takte später nach einem viertaktigen Übergang (T. 400, „Wieder ins Tempo übergehend“) mit dem „Tempo I risoluto“ (T. 404) wieder erreicht, nachdem die Entwicklung sich zwischendurch auf „Grandioso (poco meno mosso)“ (T. 394) verlangsamt hat. Mahler zögerte allerdings bei der genauen Formulierung der Tempobezeichnungen. In der Erstausgabe von 1909 (Berlin: Bote & Bock) wurde das Allegro-Tempo in der Exposition als „Allegro con fuoco“ angegeben, in der Reprise einfach als „Allegro come prima“, und das „Tempo I risoluto“ war gar nicht enthalten, wohl aber das vorangehende „Grandioso (poco meno mosso)“. Bereits dieser Erstausgabe wurde allerdings eine gedruckte zweiseitige Korrekturliste beigelegt, wie etwa in Willem Mengelbergs Dirigierpartitur dokumentiert (ABB. 3, LINKS). Mengelbergs Partitur, die Mahler für seine drei

macro-form	form	seg no	mm	section	meter	tempo (KGA 1960)	tempo (first edition 1909)
R1b	Exposition (1)	14	50	A1	alla breve	Allegro risoluto, ma non troppo	Allegro con fuoco
		15	79.3	B1			
		16	99	A1[2]			
		17	105	B1[2]			
		18	109				
		19	115			rit.	rit.
		20	118	C1	4/4	a tempo (sempre l'istesso) / (Halbe werden Viertel)	a tempo (sempre l'istesso) / (Halbe werden Viertel)
		21	134	D1		a tempo Allegro	a tempo Allegro
		22	136			Flott	Flott
R4b	Recap (Exp)	59	373	A5	alla breve	Allegro come prima. Maestoso	Allegro come prima
		60	390			poco rit.	poco rit.
		61	394			Grandioso (poco meno mosso)	Grandioso (Poco meno mosso)
		62	400			Wieder ins Tempo übergehend	
		63	404	A6		Tempo I risoluto	
		64	423			Nicht eilen	Nicht eilen.
		65	426.3	B3			
		66	450	A6 [2]			
		67	456	B3 [2]			
		68	460				
		69	462			rit.	rit.
		70	465	C6	4/4	poco rit. Viertel = Halbe	poco rit. Viertel = Halbe
		71	467			a tempo	a tempo

TABELLE 3: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Vergleich der Tempobezeichnungen in Exposition und Reprise in der Kritischen Gesamtausgabe (hg. von Erwin Ratz, 1960) und der Erstaussgabe (1909) (beide Berlin: Bote & Bock).

Aufführungen in Den Haag und Amsterdam im Oktober 1909 verwendete, verzeichnet in Mengelbergs Schrift für das „Allegro risoluto“ der Exposition ein Tempo von $\text{♩} = 104\text{--}108$ und fordert ein „festes Tempo“ (**ABB. 3, RECHTS**).

Die wichtigen Änderungen und Ergänzungen in der Korrekturliste wurden erst mit dem Band der Siebten Symphonie innerhalb der Kritischen Gesamtausgabe im Jahr 1960 in die gedruckte Partitur übernommen, sodass viele frühere Aufnahmen (und gewiss auch einige spätere, die weiterhin auf der Erstaussgabe basierten) trotz der Korrekturliste (die möglicherweise nicht mit allen späteren Auflagen ausgeliefert oder mitunter wohl schlicht nicht beachtet wurde) durch die Anweisung „con fuoco“ zu einem schnelleren Haupttempo getrieben worden sein und vor allem das Wiederaufgreifen des „Tempo I risoluto“ in Takt 404 übergangen haben könnten.

Ein weiteres editionsgeschichtliches Problem stellt sich beim Aufgreifen des Allegro-Tempos im Zentrum der Durchführung (A4, „Subito Allegro I. Ziemlich ruhig“, T. 266). Diese Episode ist, wie erwähnt, eingebettet in zwei ruhige Suspensionsfelder mit choralartigen kadenzierenden Akkorden und leisen Trompetenfanfaren (E1, E2). Der musikalische Kontext und die kammermusikalische Textur dieses Abschnitts scheinen die in Erstaussgabe und Kritischer Gesamtausgabe enthaltene Anweisung „Ziemlich ruhig“, also eine gemäßigte

Tempogebung, nahezulegen, die von einer Mehrheit der Aufnahmen auch realisiert wird, wie die mittleren Tempowerte belegen (A4: 94,9 im Vergleich zu A1: 113,4, A5: 114,0, A6a: 111,7, vgl. unten). Diese Angabe findet sich werksgeschichtlich allerdings erstmals in der Stichvorlage des Verlags von der Hand des Kopisten, während sowohl Mahlers Partiturentwurf als auch seine autographe Partiturreinschrift hier die Angabe „Ziemlich hastig“ aufweisen. Reinhold Kubik entschied sich in der Neuen Kritischen Gesamtausgabe von 2012 dafür, dieses „Ziemlich hastig“ wieder einzusetzen, da es im Zusammenhang mit der Wiederkehr des Allegro-Tempos und auch im Hinblick auf die folgende Angabe „Etwas gemessener“ (T. 298) sinnvoller erscheine.²² In Mengelbergs Partitur ist an dieser Stelle zwar die Angabe „klagend“ hinzugefügt, das angestrebte metronomische Tempo aber weicht mit $\text{♩} = 96\text{--}100$ nur geringfügig von Mengelbergs Haupttempo von $\text{♩} = 104\text{--}108$ ab.

Ausgehend von diesen Beobachtungen sollen nun zunächst die Tempoverhältnisse des Kopfsatzes systematischer anhand der erhobenen Daten dargestellt werden. Dabei werden zunächst die Gestaltung der beiden Adagio-Einleitungsabschnitte im Verhältnis zu den auf sie folgenden Allegro-Abschnitten in Exposition und Reprise, dann die globale Stabilität und Variabilität des Allegro-Haupttempos sowie dessen Verhältnis zu den anderen Tempoebenen des Satzes untersucht. Das im Titel dieses Kapitels angesprochene Verhältnis von Zeit und Klang wird dabei eher implizit angesprochen, ist es doch ebenso evident wie komplex und vermutlich aufgrund seiner schweren Systematisierbarkeit in der Interpretationsforschung noch kaum detailliert erörtert worden. Unter „Klanggestaltung“ kann die Gesamtheit klanglicher und klangfarblicher Charakteristika einer Deutung im Zeitverlauf verstanden werden, wobei im Falle von Tonaufnahmen sicher nicht immer scharf zwischen intentionalen Setzungen der Interpretierenden und medialen Verzerrungen (meist im Falle älterer Aufnahmen) oder „Optimierungen“ durch Schnitt, Abmischung und Postproduktion unterschieden werden kann.

Anhand der A-Abschnitte des Kopfsatzes von Mahlers Siebter soll an dieser Stelle zumindest ein kurzer Versuch gemacht werden, diesen Zusammenhang nachvollziehbar zu machen. Diese Abschnitte zeigen plastisch die komplexe Wechselwirkung zwischen den von Mahler virtuos eingesetzten Instrumentationstechniken und den Konsequenzen der Tempowahl seitens der Interpretierenden. Grundsätzlich tendieren die A-Abschnitte zu einem zunehmend vollen Orchesterklang, wobei erst in der Coda tatsächlich ein vollständiges Tutti erreicht wird (A7). Am Beginn der Exposition (A1) steht zunächst ein stark reduzierter Orchestersatz (3 Ob., 3 Klar., Vl. I+II, dann Va., Kb.), mit dem Thema in vier Hörnern (*ff*) und Celli (*f*) im Unisono, markiert durch Triangelsignale (T. 50–53) und den treibenden punktierten Begleitrhythmus (Vl. I, 3 Ob., 3 Klar.), der sich bald in eine dichte Orchesterpolyphonie mit stark fragmentierter durchbrochener Instrumentation auflöst. Dabei behalten die Hörner ihre dominante Rolle bei und münden schließlich in eine Trompetenkadenz (T. 72–76) mit echoartiger Codetta (Fg., Kfg., Vc., Kb., T. 75.2–79). Das wiederaufgenommene A-Material (A1[2], T. 99) nach dem kontrastierenden walzerartigen Abschnitt B1 erweitert die Horn-Cello-Kopplung durch das Hinzufügen der Holzbläser (mit Ausnahme von Flöten und Oboen) und evoziert dabei zu Beginn ein großes Unisono von Bruckner'schen Dimensionen, wobei das Orchester freilich weiterhin polyphon gehandhabt wird.

22 Vgl. Reinhold Kubik, „Kritischer Bericht“, in: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 7* (NKG, Bd. 7), hg. von Reinhold Kubik, Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, Berlin: Bote & Bock 2012, 311–334: 327.

Gustav Mahler VII. Sinfonie.

Druckfehler und Änderungen.

1. Satz.

- 1) 2. u. 3. Fagott pausieren die ersten 3 Takte. Bassclarinette.
- 2) Im 4. Takt 1. 2. 3. Ob. 1. 2. 3. Cl. (Auftakt $\frac{1}{32}$ statt $\frac{1}{16}$)
- 3) Ziffer 6. Allegro risoluto ma non troppo. (statt Allegro con fuoco)
- 4) Ziffer 15 im 5. Takt Cl. 3. Horn 4. im 7. Takt *cresc. p subito*
- 5) Ziffer 18. 4. Takt. Poco pesante, Posaunen a 3 bis Ziffer 19.
- 6) Ziffer 21. 7. Takt. Molto pesante e misurato.
- 7) 2 Takte vor Ziffer 22. Lu. II. VI. *p*
- 8) Ziffer 26. 5. Takt. Cl. 3. *pp*
- 8 $\frac{1}{2}$ Ziffer 27. 1. Ob. *ff*. 8 $\frac{3}{4}$ Ziffer 50. Gr. Tr. *ff*
- 9) Ziffer 28. 5. Takt. I. Horn *f* VII. *pp* Horn *f* VII. *pp* Trp. B. I. *pp*
- 10) 3. Takt. Basscl. *ff* Celli *ff*
- 10 $\frac{1}{2}$ Ziffer 35 Contrafag. 2. Takt es statt e. 3. Takt h $\frac{1}{2}$.
- 10 $\frac{3}{4}$ Ziffer 37 1. Clarinette bleibt in A bis Ziffer 38 - hierauf muta in B.
- 11) 2 Takte vor Ziffer 38 Piccolo b (statt h)
- 11 $\frac{1}{2}$ 1 Takt vor 39 1. Tromp. in B. 3. Takt nach 39 2. Tromp. in B.
- 12) Ziffer 41 Harfe fis statt f.
- 13) Ziffer 44 $\frac{1}{3}$ Fag. *ff* Fl. *ff*
- 14) 1 Takt vor 46 II. VI. a
- 15) Ziffer 46 5. Takt Allegro come prima - Maestoso.
- 16) Ziffer 56 Wieder ins Tempo übergehend, im 5. Takt Tempo I resolutio Ziffer 50 Grosse Trommel $\frac{1}{4}$
- 17) Ziffer 65 Tromp. $\frac{1}{2}$ Betonungen weg.

2. Satz.

- 1) 3 Takte vor 79 3. Horn es nicht e
- 2) Ziffer 92 Hrf. unis.
- 3) Ziffer 108 Nicht zurückhalten.
- 4) Ziffer 110. 2. Takt II. VI.

3. Satz.

- 1) Ziffer 118 Etwas flotter.
- 2) Ziffer 140 5. Takt engl. H. $\frac{1}{2}$ f (statt fis)
- 3) Ziffer 147 I. VI. Dämpfer ab!
- 4) Ziffer 156 3. Takt Flotter.
- 5) Ziffer 157 3. Takt $\frac{1}{3}$ Ob. *ff*
- 6) Ziffer 160 2. Takt I. VI. *ff* 4. Takt II. VI. *ff*
- 7) Ziffer 161 $\frac{1}{3}$ Ob. *ffff*

- 8) Ziffer 167 Contrafag. *ff*
- 9) Ziffer 172 Violen Dämpfer ab.

4. Satz.

- 1) Ziffer 177 6. Takt Gehalten.
- 2) Ziffer 178 2. Takt Harfe *bb* (statt h)
- 3) Ziffer 181 3. Takt I. VI. *despr.* II.
- 4) Ziffer 183 6. Takt Mand. *p* (statt *f*)
- 5) Ziffer 185 5. Takt Basscl. $\frac{3}{4}$ 2. Horn $\frac{2}{4}$ 7. Takt 1. Horn $\frac{1}{4}$
- 6) Ziffer 197 I. VI. Dämpfer ab.
- 7) Ziffer 202 4. Takt 1. Cl. *he* (statt es)
- 8) Ziffer 209 6. Takt Nicht eilen.

5. Satz.

- 1) Ziffer 223 7. Takt Maestoso.
- 2) Ziffer 224 4. Takt Pesante. 5. Takt a Tempo.
- 3) Ziffer 225 7. Takt Pesante.
- 4) Ziffer 226 3. Takt a Tempo
- 5) Ziffer 229 4. Takt Ob. $\frac{1}{3}$ Cl. $\frac{1}{3}$ *pp*
- 6) Ziffer 230 7. Takt Oboen Triller weg.
- 7) Seite 197 3. Takt Ziffer 234 (statt 235)
- 8) Ziffer 235 Cl. 3. *f*
- 9) Ziffer 241 6. Takt Cl. $\frac{1}{3}$ *ff*
- 10) Ziffer 242 7. Takt Violen *p*
- 11) Ziffer 244 Violen *p* 2. Fag. *p*
- 12) Ziffer 245 6. Takt Cl. $\frac{1}{3}$ *p*
- 13) Ziffer 247 3. Takt Contrafag. 5. Takt (Tempo II) $\frac{3}{2}$ 1. 2. 3. 4. Horn $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{5}$ a 4 (statt 2. 4. a 2) 1. 2. 3. Pos. $\frac{2}{4}$ Bel. $\frac{1}{4}$ 1. 2. 3. Fag. $\frac{2}{4}$ 1. 2. 3. Contrafag. $\frac{1}{4}$
- 14) Ziffer 250 7. Takt $\frac{3}{2}$ Solo Viol. *ff* statt eis.
- 15) Ziffer 257 4. Takt Trp. *f* $\frac{1}{3}$ *ff*
- 16) Ziffer 260 5. Takt 2. Tromp. *gis* statt *g*.
- 17) Ziffer 261 6. Takt 2. Viol. $\frac{1}{4}$
- 18) Ziffer 262 5. Takt Bel. *ff*
- 19) Ziffer 265 5. Takt Cl. $\frac{1}{3}$ *ff* 6. Takt VI. II. *ff*

ABBILDUNG 3: Mahler, Symphonie Nr. 7, Erstausgabe 1909 (Berlin: Bote & Bock), Dirigierpartitur Willem Mengelbergs mit Eintragungen des Dirigenten (Mengelberg-Archiv, Den Haag; Reproduktion mit freundlicher Genehmigung); **LINKS:** erste Seite der zweiseitigen Korrekturliste, die am Beginn der Partitur, nach dem inneren Titelblatt, eingefügt ist; **RECHTS:** Beginn des Allegro des ersten Satzes mit Mengelbergs Übertragungen der Korrekturen und weiteren Annotationen.

[illegible]

In der zweiten Exposition kombiniert A2 (T. 145) in imitatorischer Satztechnik die Themenumkehrung in den Violinen (I+II) und den Oboen mit teils augmentierten Themenvarianten in Horn 1 und 3 und drei Unisono-Posaunen. Eine langsame Tempogebung (von Klemperer ausgehend) scheint von solchen Passagen her gedacht besonders plausibel, ermöglicht sie doch eine deutliche, durchhörbare polyphone Gestaltung. Das direkt anschließende A3 (T. 163), verbunden über einen dreitaktigen Auftaktakkord mit wiederkehrendem Triangelsignal und regulärem Themeneinsatz in der Trompete (T. 160–162), kehrt zu der bekannten Horn-Cello-Kopplung zurück, die wiederum zu einer Trompetenkadenz (T. 169–173) führt.

In der Durchführung fügt sich das episodische A4 („Ziemlich hastig“ bzw. „Ziemlich ruhig“) einerseits in die räumlich geweitete Ruhe der umgebenden Suspensionsfelder ein, erinnert durch das Wiederaufgreifen des Haupttempos und des A-Materials aber auch an dessen Marschcharakter (hier transformiert durch C-Material-Anteile und begleitet von Fanfarenelementen aus dem vorangehenden E-Abschnitt). Die Kopplung von Solovioline und Englischhorn kann als Echo der Horn-Cello-Kopplung gehört werden, was freilich nur bei einer weitgehenden Analogie der Tempoebenen verständlich wird. Getrieben durch die *Spiccato*-Doppelgriffe der Violinen II etabliert sich ein dialogischer, kammermusikalischer Charakter, wobei das Englischhorn nacheinander durch erste Klarinette, erste Oboe und eine, dann zwei Flöten abgelöst wird, bevor es schließlich zurückkehrt und verklingt.

In der Reprise wird in A5 die von den Hörnern in A2 eingeführte augmentierte Fassung des Hauptthemas aufgegriffen, nun in der bekannten Horn-Cello-Kopplung, gestützt durch die 1. Posaune. Später wird das Thema in tiefer Lage durch tiefe Holzbläser, dritte Posaune/Tuba und Celli/Kontrabässe wiederholt (T. 384). Das „Tempo I risoluto“ in A6 nähert sich dem vollen Tutti und nimmt die große Unisono-Satzweise von A1[2] wieder auf; das Register wird durch Piccolo/Flöten und Oboen erweitert, während die Hörner hier vom thematischen Hauptmaterial ausgeschlossen sind und eine Gegenmelodie hinzufügen. Später (T. 412.2) mündet die Entwicklung in eine weitere neue Kombination mit vier Hörnern, zwei Posaunen und Kontrabässen (ohne Celli).

A7 in der Coda (3/2-Takt) setzt schließlich das volle Tutti ein, das Hauptthema ist jedoch auf die erste Trompete und die erste Posaune beschränkt, während der Rest des Orchesters die akzentuierte marschartige Begleitung der vorangehenden Schlussgruppe D3 fortsetzt. (In der Parallelstelle in X3 aus der ersten Einleitung [T. 27] wird das thematische A-Material von drei Posaunen und Tuba intoniert.) A8 (Breit) kehrt zu einer polyphonen Klanggestaltung zurück, nun mit dominierenden hohen Streichern (Vl. I+II, Va.), gepaart mit hohen Holzbläsern (Fl., Ob., Klar.) und kanonisch verschobenen Hörnern. A9 (Tempo I [Allegro]) verlagert schließlich das thematische Material in das höchste Register und knüpft an den vollen Satz von A6 an, beschränkt die Intonation des Hauptthemenmaterials aber auf die Violinen und die hohen Holzbläser, während die Blechbläser sich zu einer Schlusssequenz über Fanfaren-Quart-Motive zusammenfinden. Von diesem Schluss aus betrachtet, wird eine raschere Konzeption des Haupttempos plausibel, muss der strettaartige Charakter dieses Satzschlusses doch gemäß der Partitur innerhalb des „Tempo I“ ohne zusätzliche Temposteigerung ermöglicht werden. Es zeigen sich langsame Tempokonzeptionen so eher von der Exposition her gedacht, raschere Konzeptionen vom Satzschluss her, ohne dass damit freilich das einzige Kriterium der globalen Tempowahl genannt wäre.

Zum Verhältnis der Adagio- und Allegro-Ebenen des Kopfsatzes

Sowohl in der Exposition als auch in der Reprise führt die Einleitung in mehrfach abgestuften Prozessen zum Allegro. Am Beginn steht das Tempo „Langsam (Adagio)“ (**X1**) mit dem Leitrhythmus , der „Leitharmonie“ h-Moll mit großer Sext *gis* und dem anfangs dominierenden Klang des Tenorhorns (der bald in einem komplex durchbrochenen Orchestersatz aufgeht) im Rahmen einer kleinen dreiteiligen Themenform (T. 1, 7, 12; Mittelwerte [Mw.] der 95 Aufnahmen des Analysekorpus: 40,8–43,8–42,8). Das Tempo wird in Takt 19 im Grunde nur leicht auf „Etwas weniger langsam, aber immer sehr gemessen“ (**X2**) angehoben, wobei der Mittelwert, wohl aufgrund der implizierten Marschcharakteristik, nahezu auf das doppelte Tempo steigt (72,1). In Takt 27 folgt mit der Angabe „Nicht schleppen“, im Mittelwert nochmals leicht beschleunigt, und mit dem Aufgreifen des Leitrhythmus das erste große Tutti (as-Moll, **X3a**, Mw. 79,0), bald gefolgt von „Drängend“ (T. 30, **X3b**, Mw. 77,9), dann über ein „molto rit.“ (T. 31) zurückführend zum „Tempo I (Adagio) subito, aber fließender als zu Anfang“ (T. 32, **X4a**, Mw. 45,0) der „zweiten Strophe“ der Einleitung (wieder von h-Moll ausgehend). In der Folge weisen ein erneutes „Nicht schleppen“ (T. 36, **X4b**, Mw. 59,4) und das „Von hier an (unmerklich) drängend“ (T. 39, **X5**, Mw. 82,6) auf die nun einsetzende nachhaltigere Temposteigerung hin, die im „Più mosso“ (T. 45, Mw. 111,0) und „Drängend“ (T. 48, Mw. 118,3) kulminiert, bevor das „Allegro risoluto, ma non troppo“ (T. 50, **A1**, Mw. 113,3) im 2/2-Metrum einsetzt, dessen Motivik besonders im **X3**-Abschnitt vorgebildet ist²³: Die Einleitung verbindet also in komplexer Weise Transformationen von Mikromotivik, Tempo, Klang und Charakter.

In der Reprise ist das „Adagio (Tempo der Einleitung)“ (T. 338, **X6a**, Mw. 41,9) explizit auf den Beginn des Satzes bezogen, allerdings klanglich und formal stark variiert (das Tenorhorn wird hier zunächst durch die 1. und 3. Posaune ersetzt, bevor es dann in Takt 343 einsetzt über eine so am Beginn des Satzes nicht zu findende blockhafte Struktur ohne neue Tempoangabe, im Mittelwert aber deutlich beschleunigt, **X6b**, Mw. 51,8). Über „Etwas drängend“ (T. 351, Mw. 68,8) und „poco rit.“ (T. 352, Mw. 41,7) wird ein „a tempo. Fließend“ erreicht (T. 354, **C4**, Mw. 59,6), nun mit C-Material (zweites Seitenthema) angereichert. Nach vier Takten beginnt mit „Wieder a tempo / (Langsam aber nicht mehr schleppend)“ (T. 358, **X7**, Mw. 57,3) die zweite Strophe der Reprise-Einleitung und führt rasch über „Leidenschaftlich“ (T. 362, **C5**, Mw. 65,5), „Allmählich drängend“ (T. 365, Mw. 83,2) und „rit.“ und „molto rit.“ (T. 371–372) zum „Allegro come prima. Maestoso“ (T. 373, **A5**, Mw. 114,0). Die Reprise-Einleitung ist insgesamt um 14 Takte kürzer als jene vor der Exposition und durch das C-Material eng mit der Durchführung verwoben, aber doch auch deutlich in zwei Strophen konzipiert, von denen die zweite direkt ins Allegro führt, wenn auch hier nun in den letzten beiden Takten retardierend und nicht, wie zu Beginn, stringent ins neue Tempo beschleunigend.

Für einen angemessenen Vergleich empfiehlt es sich, die herangezogenen Tempowerte auf jene Segmente zu begrenzen, von der jeweils die erste und zweite Strophe der Einleitung (**X1a**, **X4a**; **X6a**, **X7a**) und das Allegro (**A1a**; **A5a**) ausgehen, wobei die mit unterschiedlichen Tempoangaben gestalteten Abschnitte hier vereinfacht als „Adagio I/II“ und „Allegro I/II“

23 Eine detaillierte mikromotivische Analyse bietet Stoll Knecht, *Mahler's Seventh Symphony*, 241–243.

	Einleitung, 1. Strophe (X1a / X6a)	Einleitung (X2a)	Einleitung (X3a)	Einleitung, 2. Strophe (X4a / X7a)	Allegro (A1a / A5a)
Takte	1–6 / 338–342	19–26	27–29	32–35 / 358–361	50–79,1 / 373–389
Mittelwert Ak 95	40,8 / 41,9	72,1	79,0	45,0 / 57,3	113,3 / 114,0
Mengelberg Dp	50; 56–60 / 50–56	80; 80–86	76 (80)	60–69; 69–72 / 76–80	104; 104–108 / 104; 104–108
Bernstein Dp	50 / 50	80	88	60 / 72	120 / 108
Scherchen Dp	54 / --	72	104	66 / --	92 [♩ = 152] / --
Swarowsky WdG	42 [♩ = 84] / 42	68	41–45 [♩ = 82–90]	-- / 60–76	126 / 120
Abbado Dp	50	--	--	--	--

TABELLE 4: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempomittelwerte ausgewählter Einleitungssegmente und des Allegro-Haupttempos in Exposition und Reprise von 95 Aufnahmen; in den Dirigierpartituren von Willem Mengelberg, Leonard Bernstein, Hermann Scherchen und Claudio Abbado eingetragene Metronomangaben sowie Metronomangaben in Swarowskys *Wahrung der Gestalt* (WdG).

bezeichnet werden.²⁴ Hinzugenommen werden müssen der im Mittelwert so auffällige zweite Tempoabschnitt der ersten Einleitung (X2a) als wichtige globale Tempostufe und der Beginn des darauffolgenden prominenten Abschnitts X₃ (X3a), da er erstmals das Allegro-Thema motivisch wirklich markant andeutet und in der Coda (A7) wiederkehrt. Die Mittelwerte der so ausgewählten Segmente sind in **TABELLE 4** zusammengefasst. Ablesen könnte man daraus eine gewisse Tendenz zu den gerundeten Tempowerten 40–80–120, also zu Verhältnissen von 3:1 zwischen Allegro (A1a) und Einleitungsbeginn (X1a), 2:1 zwischen X3a und X1a sowie 3:2 zwischen Allegro und X3a (exakte Werte 40,8–79,0–113,3 – die Proportionen sind also tendenziell „abgeschwächt“, sodass das doppelte bzw. dreifache Tempo auf Ebene der Mittelwerte nicht ganz erreicht wird). Dabei ist zu untersuchen, inwiefern sich einzelne Aufnahmen besonders deutlich diesen Proportionen annähern oder von ihnen abweichen und wie stabil oder variabel die Tempoanlage zwischen Adagio und Allegro in Exposition und Reprise insgesamt ist.

TABELLE 4 zeigt auch, sofern vorhanden, Metronomeintragungen in den untersuchten Dirigierpartituren sowie in Hans Swarowskys Kapitel zur dirigentischen Interpretation der Siebten Symphonie im Buch *Wahrung der Gestalt*.²⁵ Grundsätzlich sind dabei folgende Beobachtungen relevant:

²⁴ Aufgrund der hohen formalen Fragmentierung dieses Satzes kommt es in der MMD-Segmentierungsanalyse häufiger zum Zusammenfallen von Segment- und Abschnittsebene (vgl. Anmerkung 11). So enthalten die Abschnitte A1 und A5 jeweils nur ein Segment, das als A1a bzw. A5a bezeichnet wird. A6 hingegen beinhaltet zwei Segmente. Vgl. hierzu Tabelle 2E. Im Folgenden werden für die Tempoanalyse insbesondere des Beginns teilweise Tempi auf Segmentebene (X1a, T. 1–7), teilweise Tempi auf Abschnittsebene (X1, T. 1–18) herangezogen. Da in den 18 Takten des Abschnitts X1 keine Tempomodifikationen vorgeschrieben sind, ist es sicher plausibel, von einem „Gesamttempo“ dieses Abschnitts auszugehen. Andererseits ist eine leichte Tempozunahme über den Abschnitt hinweg in den meisten Aufnahmen festzustellen, was sich in den Mittelwerten zeigt (X1a–X1b–X1c: 40,8–43,8–42,8).

²⁵ Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, 142. Die Dirigierpartituren Mengelbergs, Bernsteins und Abbados sind digitalisiert und online im Open Access zugänglich: Mengelberg: Erstausgabe (1909), Nederlands Muziek Instituut (NMI) – Bibliotheek en Archief, Den Haag (<https://proxy.archieven.nl/469/1A2E4BCF59934B6DBA56C8157A-2EC447>); Bernstein: New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives, Erstausgabe mit handschriftlichen Korrekturen (Leihmaterial der Universal Edition), <https://archives.nyphil.org/asset->

- Ein im Gegensatz zur Tempoanweisung „Etwas weniger langsam, aber immer sehr gemessen“ stehender abrupter Tempoanstieg bei X2a (T. 19) ist fast in allen Partituren konzipiert. Swarowsky wechselt hier vom Achtel- zum Viertelpuls. Das Verhältnis X2a:X1a schwankt zwischen 1,33 (4:3, Scherchen) und 1,62 (ca. 5:3, Swarowsky); der Mittelwert der 95 Aufnahmen liegt mit 1,77 (40,8–72,1) sogar darüber.
- Die zweite Strophe der Einleitung wird gemäß der Angaben Mahlers „Tempo I (Adagio) subito, aber fließender als zu Anfang“ bzw. „Wieder a tempo / (Langsam aber nicht mehr schleppend)“ in allen Quellen etwas zügiger konzipiert, wobei die Tempozunahme der zweiten Strophe in der Reprise deutlicher ausfällt (Mengelberg: 1,2/1,6 [6:5/8:5], Bernstein 1,2/1,44; Mw. 1,1/1,37). Das Ausgangstempo der Reprise-Einleitung ist dabei in allen Dirigierpartituren mit jenem des Satzbeginns identisch.²⁶ Auch die Mittelwerte des Analysekorpus liegen sehr nahe beieinander (40,8/41,9).
- Beim Allegro-Tempo ist bei Bernstein und Swarowsky eine Reflexion der Zusatzangabe „Maestoso“ in der Reprise zu bemerken, da beide hier das Tempo etwas niedriger ansetzen als in der Exposition (120/108; 126/120). Dies hat Auswirkungen auf die Tempoverhältnisse, da in der Reprise so eine tendenziell raschere zweite Einleitungsstrophe auf ein etwas zurückgenommenes Allegro trifft (Bernstein: 60–120/72–108; Swarowsky [42]–126/60–120; vgl. Mengelberg: 60–104/76–104).

Der systematische Vergleich der Tempowahl und Tempoverhältnisse erfolgt auf Basis von **TABELLE 5E**, deren wichtigste Daten in **TABELLE 6** und in den **ABBILDUNGEN 4 bis 8** zusammengefasst sind. Daraus lassen sich folgende Tendenzen ablesen:

Zu Beginn der Reprise wird von einer Mehrzahl der Deutungen der Adagio-Tempobereich des Anfangs wieder aufgegriffen: 80 der 95 Aufnahmen (84,2 %) weichen weniger als 10 % vom anfänglichen Tempo ab (X6a/X1a), darunter 50 (52,6 %) weniger als 5 %. Besondere Präzision erreichen hierbei etwa Lorin Maazel (New York Philharmonic, 2007, 35,2–35,2, X6a/X1a = 1,0009, Abweichung +0,09 %) und Osmo Vänskä (Minnesota Orchestra 2018, 36,6–36,6, 0,9999, **AUDIOBSP. 1A**, **ABB. 4**). Bei 13 Aufnahmen (13,7 %) wird das Adagio in der Reprise deutlich (mehr als +10 %) rascher genommen mit dem Maximalwert von 1,2001 (+20,01 %), also einem Verhältnis von 6:5 zum Anfangstempo (Hans Swarowsky, Wiener Symphoniker 1971b: 36,0–43,2, **AUDIOBSP. 1B**, **ABB. 4**).²⁷ Umgekehrt halten nur zwei Aufnahmen (2,1 %) die Reprise-Einleitung signifikant langsamer (weniger als -10 %) als den Beginn des Satzes (Hermann Scherchen, Wiener Staatsopernorchester 1953: 45,8–39,4, 0,8610, und David Zinman, Tonhalle-Orchester Zürich 2008: 42,1–36,7, 0,8704, **AUDIOBSP. 1C** und **1D**, **ABB. 4**).

management/2TTUGPWGZ7O6, Kritische Gesamtausgabe (1960), <https://archives.nyphil.org/asset-management/2TTUGPWBM69>, Abbado: Staatsbibliothek zu Berlin, Kritische Gesamtausgabe (1960), <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1735938785&PHYSID> (alle 30.6.2026). Die Dirigierpartitur Scherchens wurde vom Autor im Archiv der Akademie der Künste Berlin eingesehen. Erhalten ist nur Scherchens Exemplar der Kritischen Gesamtausgabe (1960), die somit nur der dritten seiner drei Einspielungen (1950, 1953, 1965) zugrunde gelegen haben kann.

²⁶ Abbados Dirigierpartitur enthält mit Ausnahme der anfänglichen Angabe $\text{♩} = 50$ keine Metronomzahlen. Man kann durch den expliziten Hinweis in Abbados Partitur auf Mengelberg aber davon ausgehen, dass Abbado Mengelbergs Dirigierpartitur kannte und sich an seiner Tempostruktur orientierte. Zugleich war Abbado Schüler Swarowskys und dürfte mit dessen Tempovorstellungen zu Mahlers Siebter vertraut gewesen sein.

²⁷ Scherchen 1950, Rosbaud 1953, Maderna 1967, Klemperer 1968, Swarowsky 1971b, Maderna 1971, Kubelík 1976, Neumann 1978, Tennstedt 1978, Tennstedt 1987, Segerstam 1991, Sinopoli 1992, Gergiev 2008.

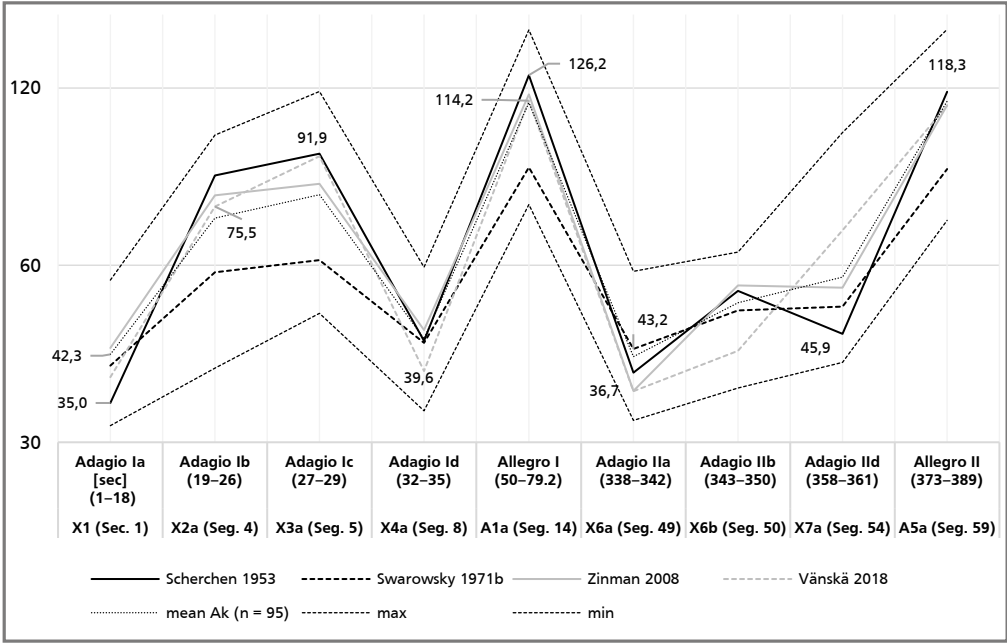


ABBILDUNG 4: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempoebenen der Einleitungen und Allegro-Abschnitte in Exposition und Reprise: Scherchen 1953, Swarowsky 1971b, Zinman 2008, Vänskä 2018.

	Adagio IIa:la	Allegro II:l
mean tpo	41,9:40,8	114,0:113,3
mean	1,0289 [1,0306]	1,0058 [1,0070]
max	1,2001 (Swarowsky 1971b)	1,2557 (Maderna 1967)
min	0,8610 (Scherchen 1953)	0,8799 (Sinopoli 1992)
stdv	6,5%	5,6%
<0,9	2	1
0,9–0,95	8	15
0,95–1	25	27
1–1,05	25	38
1,05–1,1	22	9
>1,1	13	5
95	95	95

TABELLE 6: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Verhältnis der Anfangstempi der Einleitungen und der Allegro-Tempi in Exposition und Reprise in den 95 analysierten Aufnahmen.



TABELLE 5E: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, vollständige Darstellung der Adagio- und Allegro-Tempi in den 95 analysierten Aufnahmen mit Verhältnissen.
→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20427248>



AUDIOBEISPIEL 1: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Einleitungsbeginn in Exposition und Reprise, **A.** Vänskä 2018 (36,6–36,6), **B.** Swarowsky 1971b (36,0–43,2), **C.** Scherchen 1953 (45,8–39,4), **D.** Zinman 2008 (42,1–36,7).
→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398>

Osmo Vänskä, Minnesota Orchestra, 1.11.2018, Studio, CD BIS-2386 SACD, 2020; Hans Swarowsky, Wiener Symphoniker, 23.12.1971, Studio, ORF Archiv-Nr. PS01/HM10267–68_H; Hermann Scherchen, Wiener Staatsopernorchester, 1.7.(?)1953, Studio, Westminster WAL 211, 1953, CD Westminster 471 263-2 (2002); David Zinman, Tonhalle-Orchester Zürich, 22.–25.9.2008, CD RCA 82697 50650, 2009.

Zu ergänzen ist dieses Resultat durch die Beobachtung der verbreiteten Tendenz, die Passage in der Reprise-Einleitung ab Takt 343 deutlich rascher zu nehmen, obgleich sich keine diesbezügliche Tempo- oder Ausdrucksanweisung in der Partitur findet. Nur fünf der 95 Aufnahmen reduzieren hier das Tempo, die durchschnittliche Tempozunahme beträgt 24,6 % (Mittelwerte Seg. 49: 41,9, Seg. 50: 51,8, Mittelwertzunahme 23,5 %, vgl. **TABELLE 5E**, Spalte T). Bei Zubin Mehta (Israel Philharmonic Orchestra, 2007a) erreicht diese Zunahme einen Maximalwert (86,0 %), das Tempo wird von 32,7 (T. 337–342) auf 60,8 (T. 343–350) gesteigert, wobei Mehtas Tempo am Beginn der Repriseneinleitung jenem vom Beginn des Satzes weitgehend entspricht (T. 1–6: 31,6). Möglicherweise kann diese Darstellung indirekt auf Swarowskys Tempokonzeption zurückgeführt werden, bei dem Mehta studierte. Swarowsky gibt für die Repriseneinleitung zunächst den Wert $\text{♩} = 84$ an, dann aber ab Takt 358 (Seg. 54) den Wert $\text{♩} = 60\text{--}76$, also nahezu das doppelte Tempo (analog zum Tempowechsel in Takt 19 der Expositionseinleitung [Seg. 4], hier von $\text{♩} = 84$ auf $\text{♩} = 68$).²⁸ Vermutlich zieht Mehta die Umstellung von Achtel auf Viertelpuls bewusst um 15 Takte auf Takt 343 vor, um die Repriseneinleitung insgesamt zu verknappen. Swarowsky selbst realisiert in seinen beiden erhaltenen Mitschnitten (Wiener Symphoniker 1971a, 1971b, ORF-Archiv) folgende Tempi für die Segmente 49, 50 und 54: 39,4–53,3–51,0 (1971a), 43,2–50,2–56,0 (1971b). Es zeigt sich also, dass auch bei Swarowsky in beiden Fällen hier die entscheidende Tempozunahme in Segment 50 (T. 343), nicht in Segment 54 (T. 358) realisiert wird, wenn auch weniger extrem als bei Mehta.

Bei 36 Aufnahmen (zwischen 1964 und 2019) weichen sowohl Adagio- als auch Allegro-Ebene in der Reprise um weniger als 5 % von den Werten der Exposition ab.²⁹ Das Verhältnis der beiden Allegro-Tempi ist dabei insgesamt noch etwas stabiler als jenes der Adagio-Tempi: Bei nur sechs Aufnahmen weicht es mehr als 10 % ab³⁰, bei 65 Aufnahmen beträgt

²⁸ Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, 142.

²⁹ Abravanel 1964, Bernstein 1965, Neumann 1968, Kubelík 1970, Dixon 1972, Levine 1980a, Asahina 1981, Masur 1982, Haitink 1982b, Bernstein 1985a, Haitink 1985, Inbal 1986, Haitink 1992b, Gielen 1993a, Chailly 1994, Halász 1994, Jansons 2000a, Tilson Thomas 2005, Abbado 2005, Boulez 2006, Mehta 2007a, Feltz 2007, Maazel 2007, Stárek 2008, Järvi, Neeme 2009, Noseda 2010, Nott 2011, Stenz 2012, Inbal 2013, Haitink 2014, Jansons 2016, Metz-macher 2017, Shui 2018, Jurowski 2018, Vänskä 2018, de Waart 2019.

³⁰ Scherchen 1950, Maderna 1967, Kubelík 1976, Bertini 1981, Wakasugi 1989, Sinopoli 1992.

die Abweichung weniger als 5 %. Eine Tendenz, das zweite Allegro im Sinne des „Maestoso“ etwas langsamer zu nehmen, zeichnet sich *nicht* ab, vielmehr nimmt die Mehrzahl der Interpreten (52/95, 54,7 %) das zweite Allegro rascher als das erste (Mw. +0,70 %; Mittelwerte 113,3–114,0, Mittelwertzunahme +0,58 %, vgl. **TABELLE 6**). Der Maximalwert liegt bei Bruno Maderna, Wiener Symphoniker 1967 (98,2–123,3; +25,6 %, **AUDIOBSP. 2A, ABB. 5**), der Minimalwert bei Giuseppe Sinopoli, Philharmonia Orchestra 1992 (112,9–99,3; –12,0 %, **AUDIOBSP. 2B, ABB. 5**).



AUDIOBEISPIEL 2: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Beginn der Allegro-Abschnitte in Exposition und Reprise, **A.** Maderna 1967 (98,2–123,3), **B.** Sinopoli 1992 (112,9–99,3).

→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398>

Bruno Maderna, Wiener Symphoniker, 27.5.1967, Live, Hunt CD 547, 1988, <https://youtube.com/watch?v=l8yrAJGeYCE>; Giuseppe Sinopoli, Philharmonia Orchestra, Mai 1992, Studio, DGG 437 851, 1994, https://youtube.com/watch?v=ll1WVpx0ZpA&list=PLemJx_vwQWURcS7N7lXxr-3pvrLwVM9U7&index=47.

Die Verhältnisse von Allegro- und Adagio-Tempi in Exposition und Reprise sowie der Tempi bei X2a und X3a in der Expositions-Einleitung nähern sich nur selten alle eng den oben genannten ganzzahligen Verhältnissen an. Innerhalb der Einleitung zur Exposition differieren die Verhältnisse dabei stärker (Standardabweichung X2a:X1a: 16,7 %; X3a:X1a: 15,0 %) als jene zwischen Allegro und Adagio-Ausgangstempo (A1a:X1a: 12,3 %; A5a:X6a: 13,4 %, vgl. **TABELLE 5E**). Die Extreme in der Einleitung sind ein eher geringfügiges Anheben des Tempos bei X2a und/oder X3a, wie es im Grunde der Partitur entspricht (X1a [X1]–X2a–X3a: Rafael Kubelík, New York Philharmonic 1981: 36,2 [39,6]–46,8–49,7; Lorin Maazel, Philharmonia Orchestra 2011: 35,3 [36,4]–41,5–62,8; Gianandrea Noseda, BBC Philharmonic 2010: 44,9 [46,5]–58,9–57,0, **AUDIOBSP. 3A, ABB. 6**), auf der anderen Seite ein äußerst abrupter Wechsel zum ca. 2,5-fachen Tempo bereits in X2a (Mehta 2007a: 31,3 [32,0]–82,1–83,3; Sinopoli 1992: 34,2 [35,8]–87,0–88,6), teilweise kombiniert mit einer noch stärkeren Temposteigerung in X3a (Hans Rosbaud, Radio-Symphonie-Orchester Berlin 1953: 33,2 [35,0]–77,3–94,7; Scherchen 1965: 42,5 [43,3]–99,9–118,4; Vladimir Ashkenazy, Sydney Symphony Orchestra 2011: 40,3 [40,5]–94,9–101,0, **AUDIOBSP. 3B, ABB. 6**). Scherchen erreicht 1965 in X3a also bereits ein veritables Allegro-Tempo, vermutlich in der Absicht, die motivische Vorausnahme des Allegro-Hauptthemas hier besonders deutlich werden zu lassen.



AUDIOBEISPIEL 3: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, erste drei Abschnitte der Einleitung in der Exposition, **A.** Kubelík 1981 (36,2–46,8–49,7), **B.** Scherchen 1965 (42,5–99,9–118,4).

→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398>

Rafael Kubelík, New York Philharmonic, 28.2.1981, Live, New York Philharmonic comp NYP 9801-12, 1999, https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_l72rgg4-X3O4NY_t08EcDQDb-p-2Jo7Rw&si=NjC1L0nwmTlJrpK9 (30.6.2026); Hermann Scherchen, Toronto Symphony Orchestra, 22.4.1965, Live, King Record KICC 2077 1990, Music & Arts CD 695 (1991).

An die ganzzahligen Proportionen in der Exposition (3:2:1 für A1a:X2a und/oder X3a:X1 [Abschnittswert]) nähern sich nur sieben Aufnahmen an (Bernstein, Wiener Philharmoniker 1974, Gary Bertini, Berliner Philharmoniker 1981, Simon Rattle, Wiener Philharmoniker 1995, Gabriel Feltz, Stuttgarter Philharmoniker 2007, Mariss Jansons, Concertgebouw Orchestra

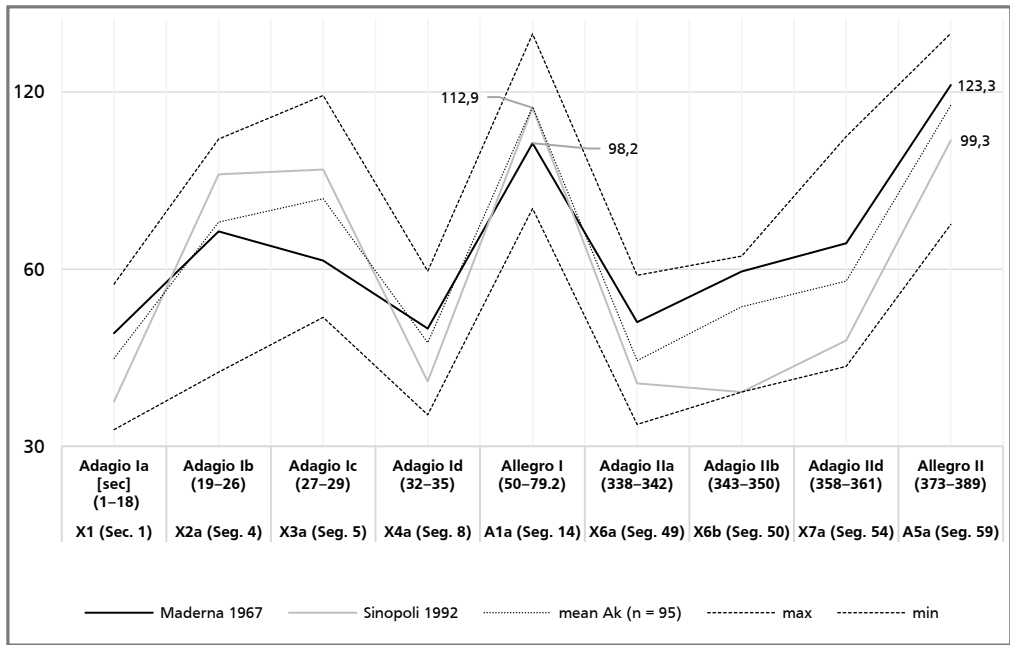


ABBILDUNG 5: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempoebenen der Einleitungen und Allegro-Abschnitte in Exposition und Reprise: Maderna 1967 und Sinopoli 1992.

2016, Dmitri Jurowski, Israel Philharmonic Orchestra 2018, Vänskä 2018, **TABELLE 7**). Sechs dieser sieben Aufnahmen greifen das Allegro-Tempo in der Reprise mit weniger als 5 % Abweichung wieder auf (Bertinis Abweichung beträgt +10,2 %), fünf der sieben Aufnahmen kehren zu Beginn der Reprise-Einleitung zum Tempo des Satzbeginns zurück, nur Bernstein (40,2–43,9, +9,3 %) und Rattle (36,7–39,4, +7,6 %) setzen in der Reprise etwas rascher ein. Bernsteins Aufnahme ist insofern bemerkenswert, als er in den Einleitungssegmenten X2a und X3a das Tempo exakt beibehält (81,2) und somit das Verhältnis 2:3 auch zwischen den thematisch analogen Abschnitten X3a und A1 klar hörbar macht (**AUDIOBSP. 4A**, **ABB. 7A**). Auch bei Feltz 2007 und Jurowski 2018 liegen die Tempi von X2a und X3a nahe beieinander. Bei Bernstein, Rattle und Vänskä wird das Verhältnis 3:1 zwischen Allegro und Einleitungsbeginn auch in der Reprise annähernd etabliert, wobei Vänskä wie erwähnt eine besondere Präzision im Wiederaufgreifen des Anfangstempos in der Reprise-Einleitung erreicht (**AUDIOBSP. 4B**, **ABB. 7A**). Die Audiobeispiele machen gut hörbar, dass die Aufnahmen dieser Gruppe zu einer pointierten Kontrastierung von Adagio- und Allegro-Ebene tendieren, wird mit dem Verhältnis 3:1 (3,0) doch klar der Mittelwert von 2,7 (A1a:X1, A5a:X6a) bzw. 2,8 (A1a:X1a) überschritten. Eine Vorbildwirkung kann Bernsteins Ansatz in dieser Hinsicht zweifellos zuerkannt werden. Das as-Moll-Tutti X3a im doppelten Tempo des Beginns anzusetzen ist hingegen, wie aus den Mittelwerten ersichtlich (40,8–79,0, Abweichung von der Proportion 2:1: -4,7 %), eine globale Tendenz des untersuchten Korpus.

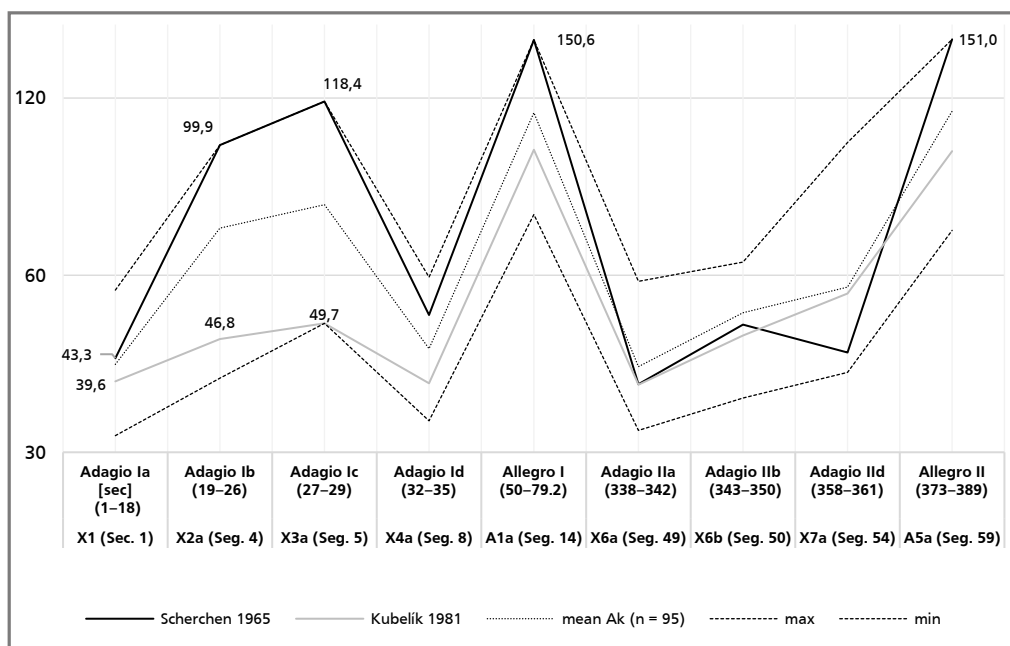


ABBILDUNG 6: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempoebenen der Einleitungen und Allegro-Abschnitte in Exposition und Reprise: Kubelík 1981 und Scherchen 1965.

		Bernstein 1974	Bertini 1981	Rattle 1995	Feltz 2007	Jansons 2016	Jurowski 2018	Vänskä 2018	mean Ak (n = 95)
X1a (Seg. 1)	Adagio Ia (T. 1–6)	40,2	35,7	36,7	38,5	36,6	41,0	36,6	40,8
X1a (Seg. 1–3)	Adagio Ia [sec] (T. 1–18)	42,3	37,0	37,2	41,9	37,1	40,0	38,7	42,3
X2a (Seg. 4)	Adagio Ib (T. 19–26)	81,2	63,7	68,6	77,0	72,5	85,4	75,5	72,1
X3a (Seg. 5)	Adagio Ic (T. 27–29)	81,2	70,0	76,5	78,1	79,4	81,2	91,9	79,0
A1a (Seg. 14)	Allegro I (T. 50–79.2)	126,0	110,9	114,6	126,8	114,5	116,8	114,2	113,3
X6a (Seg. 49)	Adagio IIa (T. 338–342)	43,9	34,9	39,4	38,3	36,1	42,7	36,6	41,9
A5a (Seg. 59)	Allegro II (T. 373–389)	129,7	122,1	117,8	130,9	116,4	115,1	112,0	114,0

X2a:X1a	Adagio Ib:Ia	2,0225	1,7842	1,8717	1,9976	1,9842	2,0848	2,0594	1,7752
X2a:X1	Adagio Ib:Ia [sec]	1,9185	1,7228	1,8468	1,8368	1,9533	2,1369	1,9499	1,7099
X3a:X1a	Adagio Ic:Ia	2,0209	1,9599	2,0846	2,0264	2,1712	1,9820	2,5081	1,9523
X3a:X1	Adagio Ic:Ia [sec]	1,9169	1,8925	2,0568	1,8633	2,1374	2,0315	2,3748	1,8801
A1a:X1a	Allegro I : Adagio Ia	3,1374	3,1031	3,1257	3,2909	3,1328	2,8515	3,1168	2,8088
A1a:X1	Allegro I : Adagio Ia [sec]	2,9760	2,9963	3,0840	3,0260	3,0841	2,9227	2,9511	2,7042
A5a:X6a	Allegro II : Adagio IIa	2,9552	3,4964	2,9859	3,4178	3,2228	2,6956	3,0577	2,7499
X6a:X1a	Adagio IIa : Adagio Ia	1,0927	0,9777	1,0756	0,9936	0,9880	1,0425	0,9999	1,0306
A5a:A1a	Allegro II:I	1,0293	1,1016	1,0275	1,0319	1,0164	0,9855	0,9810	1,0070

TABELLE 7: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempoebenen der Einleitungen und Allegro-Segmente bzw. -Abschnitte in Exposition und Reprise: sieben Aufnahmen mit Tendenz zur Tempoproportion 3:2:1 (A1a:X2a/X3a:X1[sec]; A5a:X6a); fett hervorgehobene und dunkelgrau unterlegte Tempoverhältnisse weichen weniger als 5 % von dieser Proportion ab, hellgrau unterlegte zwischen 5 und 10 %.

Daneben gibt es zehn weitere Aufnahmen, die sich in der Exposition zwischen Allegro- und Adagio-Tempo (A1a:X1 [Abschnitt]) dem Verhältnis 3:1 annähern (weniger als $\pm 5\%$ Abweichung), ohne für eine der Zwischenstufen (X2a, X3a) eine entsprechende Proportion (3:2 bzw. 2:1) aufzuweisen, darunter weitere Aufnahmen von Bernstein (New York Philharmonic, 1985a), Rattle (City of Birmingham Symphony Orchestra, 1991) und Jansons (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, 2007).³¹ In der Reprise etablieren außer Bernstein 1974, Rattle 1995 und Vänskä 2018 noch 18 weitere Aufnahmen eine Annäherung an dieses Verhältnis (ebenfalls weniger als $\pm 5\%$ Abweichung).³² Eine annähernde Tempoidentität in X2a und X3a bei gleichzeitiger enger Annäherung einer der beiden Abschnitte an die Proportion 2:1 (Abweichung unter $\pm 5\%$) zum Anfangstempo (X1 [Abschnitt]) ist neben Jurowski 2018 noch in acht weiteren Einspielungen ausgeprägt (Bernstein 1974 und Feltz 2007 enthalten hingegen etwas höhere Abweichungen zur 2:1-Proportion auf Abschnittsebene).³³ Besonders eindeutig realisieren die frühen Aufnahmen von Jascha Horenstein (Philharmonia Orchestra 1969: 43,5–85,4–85,0) und Bernard Haitink (Concertgebouw Orchestra, 1969b: 37,5–73,6–75,2) dieses Prinzip (**AUDIOBSP. 4C, ABB. 7B**). Beide verfehlen allerdings die Proportion 3:1 für das Verhältnis Allegro:Adagio recht deutlich. Während Horenstein dem zügigen Einleitungstempo ein nur leicht überdurchschnittliches Allegro folgen lässt (43,5–117,2, Proportion 2,6919), kontrastiert Haitink sein langsames Adagio mit einem rascheren Allegro und übersteigt damit die 3:1-Proportion deutlich (37,5–120,0, 3,2027).

Immerhin 19 Aufnahmen (19,8%) wiederum steigern das Allegro-Tempo der Exposition über das Verhältnis 3:1 zum Anfangstempo der Einleitung hinaus.³⁴ Scherchens eklatantes Verhältnis von Anfangsadagio und Allegro (3,48; 43,3–150,6, **AUDIOBSP. 4D, ABB. 7B**) wird dabei noch von Mehta 2007a übertroffen (3,60; **32,0** [Minimalwert]–115,4, **AUDIOBSP. 4E, ABB. 7B**), was sich durch dessen faszinierend statisches Anfangstempo erklärt.

In seinem Exemplar der Kritischen Gesamtausgabe notiert Scherchen in Takt 50 für das „Allegro risoluto“ ein metronomisches Tempo von „♩ = 92 ♩ = 152“. Die Angabe „♩ = 152“ könnte dabei auf das in den letzten Takten der vorangehenden Einleitung erreichte Temponiveau hinweisen. Geht man davon aus, dass Mahler die systematisch angelegte Temposteigerung in der Einleitung so konzipierte, dass am Ende ein Viertelpuls erreicht wird, der bruchlos als Tempo des „Allegro risoluto“ übernommen wird im Sinne eines Verhältnisses neue ♩ = alte ♩ (was in der Partitur nicht explizit vermerkt ist, aber naheliegt und etwa von Hans Swarowsky explizit gefordert wurde³⁵), würde Scherchens Eintragung auf seine Absicht hinweisen, das Tempo im Allegro abrupt zu verlangsamten (nämlich vom erreichten Temponiveau ♩ = ♩ = 152 auf ♩ = 92), eine Option, die in einer beträchtlichen Anzahl von aufgezeichneten Aufführungen gewählt

31 Scherchen 1950, Swarowsky 1971a, Bernstein 1985a, Rattle 1991, Segerstam 1991, Haitink 1992b, Tilson Thomas 1997, Barenboim 2005, Jansons 2007, Nott 2011.

32 Scherchen 1950, Scherchen 1953, Haitink 1969b, Steinberg, William 1971b, Kondrashin 1979, Maazel 1984b, Haitink 1985, Nanut 1988, Wakasugi 1989, Haenchen 1992b, Boulez 1994, Zinman 2008, Stenz 2012, Fischer, Iván 2015a, Tilson Thomas 1997, Shui 2018, Bloch 2019, Nott 2019.

33 Horenstein 1969, Haitink 1969b, Zender 1982, Nanut 1988, Gielen 1993a, Gergiev 2008, Inbal 2013, Fischer, Iván 2015a.

34 Rosbaud 1953, Scherchen 1965, Haitink 1969b, Maazel 1984b, Segerstam 1991, Sinopoli 1992, Haitink 1992b, Rattle 1995, Tilson Thomas 1997, Jansons 2000a, Jansons 2000b, Barenboim 2005, Mehta 2007a, Jansons 2007, Feltz 2007, Gergiev 2008, Nott 2011, Jansons 2016, Metzmaker 2017.

35 Vgl. Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, 142.

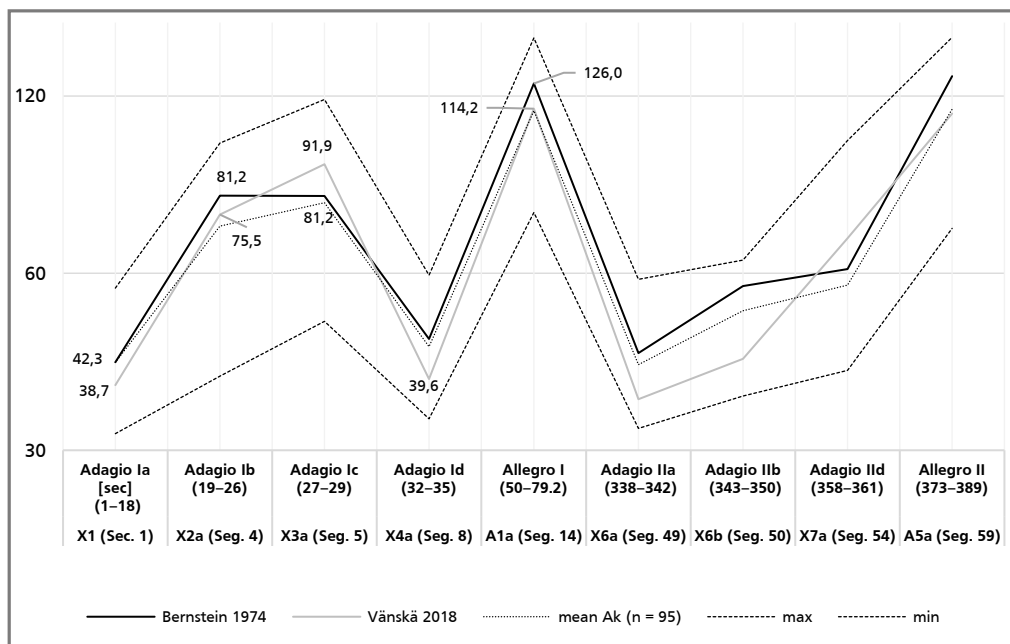


ABB. 7A

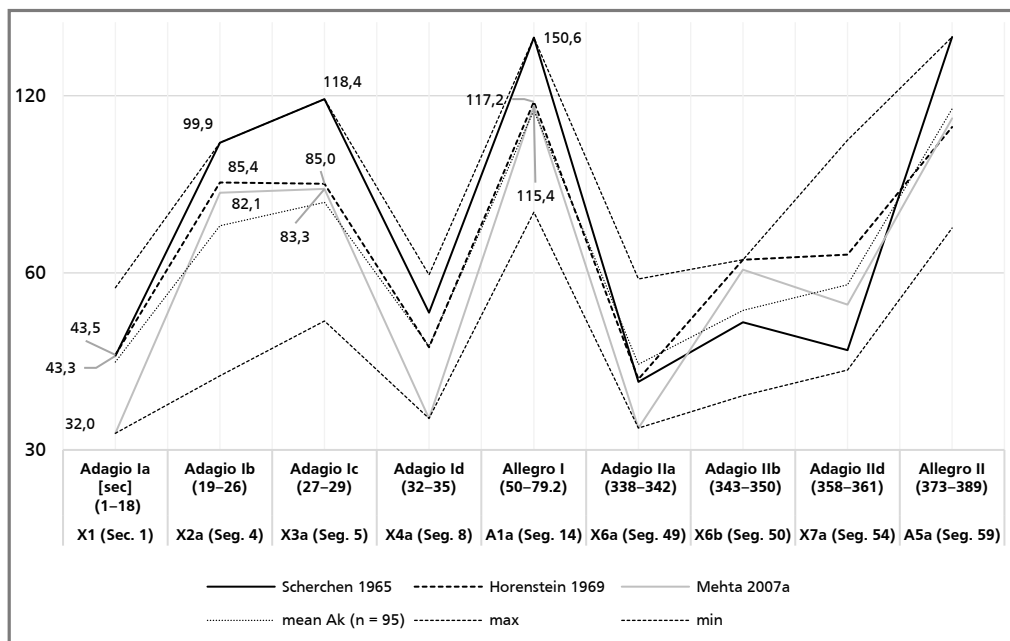


ABB. 7B

ABBILDUNG 7: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempoebenen der Einleitungen und Allegro-Abschnitte in Exposition und Reprise: **A.** Bernstein 1974, Vänskä 2018, **B.** Scherchen 1965, Horenstein 1969, Mehta 2007a.



AUDIOBEISPIEL 4: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, die drei ersten Einleitungsabschnitte und der Allegro-Abschnitt in der Exposition, Anfang der Einleitung und Allegro in der Reprise: **A.** Bernstein 1974 (42,3–81,2–81,2–126,0/48,3–129,7), **B.** Vänskä 2018 (38,7–75,5–91,9–114,2/38,5–112,0), **C.** Horenstein 1969 (43,5–85,4–85,0–117,2/39,6–106,2), **D.** Scherchen 1965 (43,3–99,9–118,4–150,6/43,0–151,0), **E.** Mehta 2007a (32,0–82,1–83,3–115,4/43,3–109,8).

→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398>

Leonard Bernstein, Wiener Philharmoniker, 1.10.1974, Live, CD DGG 072 227, 1991, <https://youtube.com/watch?v=UzaKmsznTPM> (30.6.2026); Osmo Vänskä, Minnesota Orchestra, 1.11.2018, Studio, CD BIS-2386 SACD, 2020; Jascha Horenstein, New Philharmonia Orchestra, 29.8.1969, Live, CD Descant 02 1989, CD Music & Arts CD 727 (1992); Hermann Scherchen, Toronto Symphony Orchestra, 22.4.1965, Live, King Record KICC 2077 1990, Music & Arts CD 695 (1991); Zubin Mehta, Israel Philharmonic Orchestra, 1.2.2007, CD Helicon Classics 02 9647, 2012, https://youtube.com/watch?v=ho_nrlrl8Dk&list=OLAK5uy_noxHpUP2tWD0jw_PNmJLskavE-2qem8rlY&index=25 (30.6.2026).

wird, *nicht* jedoch in den drei Aufnahmen Scherchens (**TABELLE 8E**).³⁶ In seiner Einspielung von 1965 nimmt Scherchen das Allegro in $\text{♩} = 150,6$ bpm, was die Frage aufwirft, ob diese extreme Tempowahl auf eine kurzfristige Entscheidung während der Proben zurückzuführen ist, den am Ende der Einleitung erreichten Puls (im Einklang mit Mahlers Konzeption) eben doch beizubehalten, ein Prinzip aus seinen früheren Aufnahmen übernehmend, die mit $\text{♩} = 106,5$ (1950) und 126,2 (1953) schnelle, aber immer noch „fassbare“ Haupttempi aufweisen.



TABELLE 8E: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Verhältnis des Allegro-Tempos in der Exposition (Segment 14) zum vorangehenden Segment (Ende der Expositions-Einleitung, Segment 13).

→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20427248>

Als besonders interessante Sonderfälle können jene Aufnahmen erachtet werden, die zwischen Allegro und Adagio-Ausgangstempo nicht das Verhältnis 3:1, sondern das Verhältnis 2:1 anstreben. Hierzu können insgesamt sieben Aufnahmen gerechnet werden, in denen entweder in Exposition oder Reprise das Allegro (A1a, A5a) weniger als 10 % vom doppelten Tempo des Adagio-Anfangstempos (X1a, X4a) abweicht (**TABELLE 9**). Dabei lassen sich grundsätzlich zwei gegenläufige Strategien unterscheiden: Entweder wird die anfängliche Adagio-Tempoebene angehoben, sodass ein Allegro-Tempo im mittleren Bereich möglich ist (Neeme Järvi 2009, Hague Residentie Orchestra: 56,9 [56,6]–117,9, Jiří Stárek 2008, Tschechisches Radiosinfonieorchester: 52,5 [51,1]–108,4; **AUDIOBSP. 5A**, **ABB. 8**), oder aber das Adagio geht von einem mittleren Tempobereich aus und das Allegro-Tempo wird entsprechend stark reduziert (Maderna

³⁶ In 79 der 95 analysierten Aufnahmen (83,2 %) ist das mittlere Tempo des Abschnitts 13 (T. 48–49, 4/4, gemessen in Vierteln) höher als das mittlere Tempo des Abschnitts 14 (T. 50–79.2, 2/2, gemessen in Halben), in 10 Aufnahmen beträgt dieser Unterschied mehr als 10 %, in 27 weiteren Aufnahmen zwischen 5 und 10 % (Tabelle 8E). Die drei Aufnahmen von Scherchen hingegen behalten alle das in den Takten 48–49 erreichte Tempo bei, der Unterschied zwischen den Abschnitten 13 und 14 beträgt hier lediglich 0,2 % (1965: 150,3–150,6), 0,7 % (1953: 125,3–126,2) und 1,9 % (1950: 104,5–106,5).

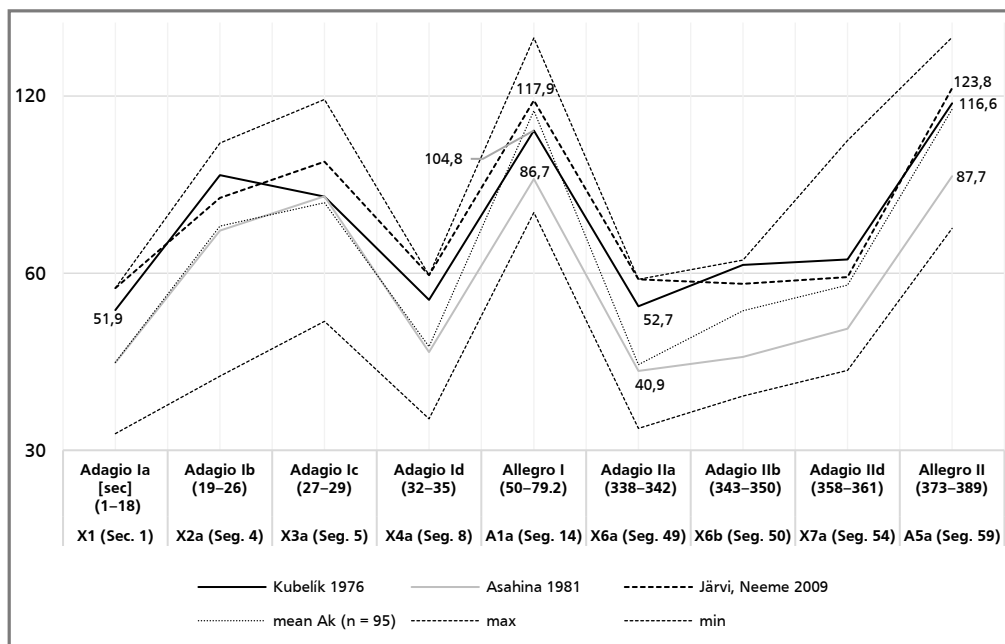


ABBILDUNG 8: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempoebenen der Einleitungen und Allegro-Abschnitte in Exposition und Reprise: Kubelík 1976, Asahina 1981, Neeme Järvi 2009.

1967, Swarowsky 1971b, Takashi Asahina, Osaka Philharmonic Orchestra 1981: 42,2–86,7; **AUDIOBSP. 5B, ABB. 8**).

Klemperer nähert sich deshalb dieser Proportion an, weil er die Adagio-Bereiche weniger extrem gegenüber den Mittelwerten verlangsamt als die Allegro-Bereiche (Abweichungen von den Mittelwerten: Adagio -17,0 [-14,3] bpm bzw. -5,7%, Allegro -32,9 bpm bzw. -37,3%). Rafael Kubelíks Deutung (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, 1976) zeigt dagegen, dass die Proportion auch ohne extreme Tempi erreicht werden kann, indem man das Adagio zu Beginn bereits recht fließend nimmt (47,5 [51,9], Abweichung +16,6 [22,9]%), das Allegro dann betont „non troppo“ (104,8, also Mengelbergs Tempo, Abweichung -7,5%; **AUDIOBSP. 5C, ABB. 8**). Die in den Mittelwerten (113,3/114,0) nur ganz leicht angedeutete Tendenz, das zweite Allegro rascher zu nehmen, ist in vielen Aufnahmen dieser Gruppe besonders auffallend, so bei Maderna 1967 (98,2/123,3), Kubelík 1976 (104,8/116,6) und auch Järvi 2009 (117,9/123,8). Damit wird die Proportion 2:1 in diesen Aufnahmen in der Reprise relativ deutlich verfehlt, einzig Swarowsky 1971b realisiert diese Proportion vor allem in der Reprise, da er das äußerst langsame Allegro-Tempo in der Reprise beibehält, dafür aber das Adagio, wie erwähnt, in der Reprise deutlich zügiger ansetzt. Um solche Unterschiede global einordnen zu können, ist noch ein genauerer Blick auf die Stabilität des Haupttempos in den verschiedenen Aufnahmen des Dauernkorpus erforderlich.

	X1a (Seg. 1)		X1 (Seg. 1-3)		A1a (Seg. 14)		X6a (Seg. 49)		A5a (Seg. 59)		A1a:X1a		A5a:X6a	
	Adagio Ia (T. 1-6)	ranks	Adagio Ia [sec] (T. 1-18)	ranks	Allegro I (T. 50-79.2)	ranks	Adagio IIa (T. 338-342)	ranks	Allegro II (T. 373-389)	ranks	Allegro I: Adagio Ia	Allegro I: Adagio Ia [sec]	Allegro II: Adagio IIa	
Maderna 1967	41,6	55	46,7	80	98,2	7	48,8	85	123,3	85	2,3620	2,1031	2,5292	
Klemperer 1968	33,9	4	36,3	6	76,1	1	39,5	38	71,5	1	2,2470	2,0962	1,8075	
Swarowsky 1971b	36,0	18	40,5	38	88,0	3	43,2	60	87,4	2	2,4422	2,1721	2,0221	
Kubelik 1976	47,5	90	51,9	90	104,8	14	52,7	93	116,6	52	2,2062	2,0185	2,2121	
Asahina 1981	42,1	61	42,2	52	86,7	2	40,9	47	87,7	3	2,0601	2,0528	2,1426	
Stárek 2008	52,5	93	51,1	89	108,4	25	52,0	89	112,9	39	2,0636	2,1188	2,1725	
Járví, Neeme 2009	56,9	95	56,6	95	117,9	72	58,5	95	123,8	90	2,0710	2,0835	2,1139	
mean Ak (n = 95)	40,8		42,3		113,3		41,9		114,0		2,8088	2,7042	2,7499	

Abw. Mw.	X1a (Seg. 1)	X1 (Seg. 1-3)	A1a (Seg. 14)	X6a (Seg. 49)	A5a (Seg. 59)
Maderna 1967	2,0%	10,4%	-13,3%	16,3%	8,2%
Klemperer 1968	-17,0%	-14,3%	-32,9%	-5,7%	-37,3%
Swarowsky 1971b	-11,6%	-4,3%	-22,4%	3,1%	-23,3%
Kubelik 1976	16,6%	22,7%	-7,5%	25,7%	2,3%
Asahina 1981	3,3%	-0,2%	-23,5%	-2,4%	-23,1%
Stárek 2008	28,8%	20,8%	-4,4%	23,9%	-1,0%
Járví, Neeme 2009	39,7%	33,7%	4,0%	39,6%	8,6%

TABELLE 9: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Verhältnis der Anfangstempi der Einleitungen und der Allegro-Tempi in Exposition und Reprise in sieben ausgewählten analysierten Aufnahmen mit Tendenz zum Verhältnis 2:1 (oben; Abweichungen unter 5 % fett und dunkelgrau; zwischen 5 und 10 % fett und hellgrau); Abweichungen von den Mittelwerten (unten).



AUDIOBEISPIEL 5: Einleitungsbeginn und Beginn des Allegros in Exposition und Reprise: **A.** Neeme Järvi 2009 (56,6–117,9/54,8–123,8), **B.** Asahina 1981 (42,2–86,7/40,1–87,7), **C.** Kubelík 1976 (51,9–104,8/58,5–116,6).

→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398>

Neeme Järvi, Hague Residentie Orchestra, 5.–6.6.2009, Studio, Chandos CHSA 50792010, https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mQgARu57bWrdup7Mz4uj5sa8LOCnA-Oubw&si=09UYG5Vdr3qcDYm9 (30.6.2026); Takashi Asahina, Osaka Philharmonic Orchestra, 28.7.1981, Live, Green Door GDOP 2006-7, 2005, <https://youtube.com/watch?v=KuBP8eDMKzE> (30.6.2026); Rafael Kubelík, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, 5.2.1976, Live, CD Audite 95476, 2001.

Stabilität versus Variabilität des Haupttempo und die Gestaltung der Makroform

Über die Wiederaufnahme des Allegro-Haupttempo in der Reprise hinaus ist die Frage einer Stabilität bzw. Variabilität der Haupttempo-Ebene, wie erwähnt, entscheidend für die performative Formgestaltung des Kopfsatzes in der klingenden Interpretation. Zweifellos erleichtert angesichts der komplexen motivischen und polyphonen Satzstruktur ein stabiles Haupttempo die formale Orientierung beim realzeitlichen Hören. Dasselbe gilt für die Beziehungen eines solchen Haupttempo zu anderen Tempoebenen, besonders jenen des B- und C-Materials: Selbst wenn diese laut Partitur vorwiegend als direkte Instanzen oder Verhältnisse des Haupttempo definiert werden, besteht in der interpretatorischen Praxis die deutliche und verständliche Tendenz, das Tempo in diesen Abschnitten zurückzunehmen, sodass hier, ähnlich wie beim Verhältnis von Einleitung zu Allegro, die Frage der Tempoverhältnisse auftritt.

Die neun A-Abschnitte (A1–A9), zu denen die jeweils sechstaktigen A1[2] und A6[2] hinzukommen, die in die alternierenden Entwicklungen von A- und B-Material nach A1 und A6 eingebunden sind, tendieren grundsätzlich, wie oben dargelegt, zu einem zunehmend vollen Orchesterklang, um in der Coda dann das erste Mal seit der Expositions-Einleitung (X3a) ein vollständiges Tutti zu erreichen (A7a). **TABELLE 10A** zeigt zunächst die stabilsten und die variabelsten Tempoverläufe. Das Haupttempo wird hierbei als Mittelwert von acht A-Segmenten gebildet, wobei A4 in der Durchführung („Subito Allegro I. Ziemlich ruhig/hastig“, T. 266) und die im halben Tempo gehaltenen Abschnitte A7 und A8 der Coda ausgeklammert werden (**TABELLE 11E** zeigt die vollständigen Daten für alle 95 Aufnahmen).³⁷ Die relative Standardabweichung innerhalb dieser acht Segmenttempi bildet das Maß für den Grad der Haupttempo-schwankung bzw. -stabilität.

³⁷ Wie in Anmerkung 11 erwähnt, fallen in den meisten A-Teilen Segment- und Abschnittsebene und somit auch die entsprechenden Durchschnittstempo zusammen. Für die folgende Berechnung wurde für die A-Abschnitte, bei denen dies *nicht* zutrifft, jeweils nur das erste Segment zugrunde gelegt; wie aus der Tabelle ersichtlich, beruht der Vergleich somit auf den Segmenten A1a (= A1), A1b (= A1[2]), A2a (= A2), A3a (= A3), **A5a, A6a**, A6b (= A6[2]) und **A9a** bzw. auf den Segmenten 14, 16, 23, 24, 59, 63, 66 und 85. Der Grad der Stabilität bzw. Variabilität der Tempi dieser acht Segmente ist aus der relativen Standardabweichung ablesbar.

Es ist nicht verwunderlich, dass unter den stabilsten Tempoebenen Dirigenten wie Michael Gielen (1993a, 1994, 2008: Ränge 4, 8, 35/95), Rattle (2016, 1995, 1991: Ränge 3, 30, 31/95) oder Jonathan Nott (2011, 2019: Ränge 7, 10/95) zu finden sind³⁸, die dazu neigen, die für die Ausführung von Musik des 20. Jahrhunderts erforderliche Tempodisziplin auf Mahler zu übertragen, während Dirigenten wie Bernstein (1985a, 1965, 1974: 53, 70, 78/95) oder Jansons (2016, 2000b, 2000a, 2007: 50, 69, 76, 88/95) eher zu einem volatilen Haupttempo neigen (**AUDIOBSP. 6A** und **6B**). Der Kontrast zwischen den starken Schwankungen des Haupttempos in den frühen Scherchen-Aufnahmen (1950, 1953: 93, 95/95) und dem strengen Tempokonzept der Aufnahme 1965 (5/95) wird hier sehr deutlich. Gewiss musikalisch motiviert ist etwa die Temporeduktion bei A2a in der Aufnahme Jansons 2007 (A1a: 125,0, A2a: 108,8), erklärbar, wie oben angedeutet, durch die notwendige Verdeutlichung der hier auftretenden komplexen polyphonen Struktur nach dem zunächst äußerst rasch genommenen A1a-Haupttempo, während die Temporeduktion bei A6a („zweite“ Reprise, T. 404) neben Scherchen (1950, 1953) und Klemperer 1968 wohl auch bei Jascha Horenstein 1969 (New Philharmonia Orchestra) auf das Fehlen der „Tempo I risoluto“-Angabe in der Erstausgabe zurückgehen dürfte (vgl. **SONIC-VISUALISER-BSP. 1A**).

TABELLE 10B zeigt die Abweichungen des Tempos der Durchführungsepisode (A4, „Ziemlich hastig“ bzw. „Ziemlich ruhig“) vom jeweiligen mittleren Haupttempo. Bei immerhin 19 Aufnahmen beträgt diese Abweichung weniger als 10 %, besonders stark konvergieren die Tempoebenen bei Mehta 2007a (A-Haupttempo: 109,5, A4: 108,9, **AUDIOBSP. 6C**). Zu den weiteren Aufnahmen mit geringen Abweichungen gehören daneben zwei mit Bernard Haitink (1969b: -7,5 %; 1992b: -7,9 %), der den Hinweis „Ziemlich hastig“ wohl schon früh kannte, da das Autograph, das Alma Mahler im Jahr 1917 Willem Mengelberg schenkte, seit den 1920er-Jahren im Amsterdamer Concertgebouw-Archiv erhalten ist. Auch Simon Rattle, dessen drei Aufnahmen diesen Tempounterschied ebenfalls minimieren (1991: 8,7 %; 2016: 8,8 %; 1995: 9,3 %, **AUDIOBSP. 6D**), war nicht zuletzt durch seine Pionierarbeit an der Zehnten Symphonie früh für solche philologischen Details sensibilisiert. Drastisch ist dagegen die Tempoänderung in dieser Episode in allen drei Scherchen-Aufnahmen (1950: 34,1 %; 1965: 35,1 %; 1953: 38,2 %), in der Aufnahme 1953 ist die Episode also nahezu auf die Hälfte des Allegro-Haupttempos reduziert (74,3–120,3, **AUDIOBSP. 6E**).³⁹

38 Für Abbado, dessen Aufnahme aus dem Jahr 2001 Rang 6/95 einnimmt, gilt das hier nur mit leichter Einschränkung (1999, 2005, 1984b: 18, 21, 61/95).

39 Scherchens Eintragungen in der Dirigierpartitur an dieser Stelle (T. 266: „nervös“ [Englischhorn], „deutlich“ [VI. II], „2/2“) verweisen eher auf ein fließendes Tempo, alle drei Scherchen-Aufnahmen reduzieren den Abschnitt im Vergleich zum mittleren Tempo der jeweiligen Aufnahme aber besonders drastisch.

section segment	A1	A1[2]	A2	A3	A5	A6	A6 [2]	A9				
	A1a	A1b	A2a	A3a	A5a	A6a	A6b	A9a				
tempo (score)	Allegro risoluto, ma non troppo	Tempo I Halbe = Viertel / poco pe sante	Allegro come prima. Maestoso	Tempo I risoluto	Tempo I Allegro	Tempo I Allegro	Tempo I Allegro	Tempo I Allegro				
									14	16	23	24
segment no.	14	16	23	24	59	63	66	85	A-mean (8x)	stdv (8)	rank (mean)	rank (stdv)
Gilbert 2017 (seg)	113.7	112.3	109.4	114.0	113.9	114.2	110.2	113.1	112.6	1.5%	57	1
Chailly 2014 (seg)	111.7	113.4	112.1	114.6	116.9	113.0	111.8	115.6	113.6	1.6%	52	2
Rattle 2016 (seg)	115.6	116.4	113.8	119.1	119.7	117.1	119.3	116.9	117.2	1.6%	31	3
Gielen 1993a (seg)	107.0	109.1	107.7	111.0	108.2	107.7	110.6	112.4	109.2	1.6%	76	4
Scherchen 1965(seg)	150.6	150.1	151.9	152.0	151.0	147.2	151.7	157.2	151.5	1.7%	1	5
Abbado 2001 (seg)	108.3	110.0	111.7	114.3	112.7	110.8	109.6	113.7	111.4	1.8%	65	6
Nott 2011 (seg)	113.6	111.5	111.4	113.4	111.6	108.5	109.2	108.1	110.9	1.8%	67	7
Gielen 1994 (seg)	109.2	107.9	105.9	111.8	111.5	107.5	110.7	107.9	109.0	1.8%	77	8
de Waart 2019 (seg)	106.3	107.9	110.6	110.4	111.0	109.8	109.8	114.0	110.0	1.9%	72	9
Nott 2019 (seg)	110.9	113.9	113.4	118.2	117.7	114.8	113.4	113.9	114.5	1.9%	49	10
Inbal 2013 (seg)	107.1	104.9	109.6	111.3	108.4	111.2	111.2	108.6	109.0	1.9%	78	11
Haitink 2014 (seg)	104.0	105.2	102.7	107.4	102.8	105.8	108.0	108.2	105.5	2.0%	83	12
Haitink 1962b (seg)	120.0	119.0	118.3	123.4	115.1	115.9	118.2	118.2	118.5	2.0%	26	13
Haitink 1985 (seg)	115.3	117.1	117.7	121.2	113.9	118.6	118.8	121.4	118.0	2.1%	28	14
Metzmacher 2017 (seg)	117.8	116.2	115.5	120.7	120.8	121.2	119.3	123.0	119.3	2.1%	19	15
Solti 1971 (seg)	121.0	114.4	115.4	122.0	121.7	118.7	118.4	136.1	121.0	5.2%	12	81
Swarowsky 1971b (seg)	88.0	87.6	94.2	94.6	87.4	83.0	84.8	80.2	87.5	5.4%	93	82
Ozawa 1989 (seg)	105.2	104.3	104.3	112.9	113.0	112.4	110.3	125.3	111.5	5.5%	64	83
Kondrashin 1979 (seg)	112.9	108.9	110.2	114.7	121.4	118.9	117.1	130.3	116.8	5.5%	32	84
Levine 1980a (seg)	122.6	106.7	119.4	119.8	118.9	113.7	112.1	129.6	117.9	5.5%	29	85
Haenchen 1992b (seg)	100.3	101.2	87.5	98.6	107.3	99.6	102.2	92.7	98.7	5.7%	88	86
Feltz 2007 (seg)	126.8	125.9	109.5	117.3	130.9	125.9	125.6	133.6	124.4	5.8%	4	87
Jansons 2007 (seg)	125.0	121.9	108.8	122.1	130.9	125.9	112.0	126.2	121.6	5.8%	9	88
Horenstein 1969 (seg)	117.2	115.4	117.2	118.6	106.2	100.0	105.6	102.6	110.3	6.4%	70	89
Kegel 1985 (seg)	119.9	120.2	98.0	121.3	121.3	119.7	120.4	118.5	115.7	6.8%	42	90
Klemperer 1968 (seg)	76.1	72.6	76.2	75.5	71.5	59.4	66.3	69.0	70.8	7.7%	95	91
Maderna 1967 (seg)	98.2	109.1	93.3	114.9	123.3	124.3	115.1	118.6	112.1	9.4%	60	92
Scherchen 1950(seg)	106.5	105.8	121.7	126.6	120.9	98.6	109.5	93.5	110.4	9.9%	69	93
Stárek 2008 (seg)	108.4	106.5	79.3	87.6	112.9	96.7	101.8	105.3	99.8	10.6%	87	94
Scherchen 1953 (seg)	126.2	130.1	128.9	129.8	118.3	88.3	113.3	127.6	120.3	11.1%	14	95
mean (seg)	113.3	111.6	110.6	115.1	114.0	111.7	112.1	116.1	113.1	3.8%		
max (seg)	150.6	150.1	151.9	152.0	151.0	147.2	151.7	157.2	151.5	11.1%		
min (seg)	76.1	72.6	76.2	75.5	71.5	59.4	66.3	69.0	70.8	1.5%		
stdv (seg)	8.8%	8.9%	9.7%	8.3%	9.1%	10.2%	9.4%	11.0%	8.7%	49.9%		

TAB. 10A

	A-mean (8x)	stdv (8)	A4a (Seg. 41)	A-mean:A4a	dev A4/A-mean
Mehta 2007a	109,5	5,0%	108,9	1,0049	-0,5%
de Waart 2019	110,0	1,9%	105,2	1,0452	-4,3%
Nosedá 2010	116,1	2,2%	110,4	1,0515	-4,9%
Metzmacher 2017	119,3	2,1%	111,4	1,0710	-6,6%
Tilson Thomas 2005	123,8	5,1%	115,4	1,0726	-6,8%
Maazel 2007	93,4	2,1%	86,6	1,0788	-7,3%
Rosbaud 1953	115,4	4,3%	106,9	1,0791	-7,3%
Gielen 1994	109,0	1,8%	100,9	1,0806	-7,5%
Haitink 1969b	118,5	2,0%	109,7	1,0807	-7,5%
Haitink 1992b	116,7	3,3%	107,5	1,0854	-7,9%
Fischer 2015a	114,9	3,0%	105,0	1,0942	-8,6%
Rattle 1991	115,9	2,7%	105,8	1,0959	-8,7%
Petrenko 2018	115,8	2,7%	105,6	1,0962	-8,8%
Rattle 2016	117,2	1,6%	106,9	1,0967	-8,8%
Inbal 1986	109,4	4,2%	99,3	1,1012	-9,2%
Rattle 1995	118,9	2,7%	107,8	1,1024	-9,3%
Nott 2011	110,9	1,8%	100,5	1,1040	-9,4%
Feltz 2007	124,4	5,8%	112,3	1,1078	-9,7%
Maderna 1967	112,1	9,4%	101,0	1,1104	-9,9%
Kondrashin 1979	116,8	5,5%	87,4	1,3367	-25,2%
Boulez 1994	101,6	3,3%	75,9	1,3386	-25,3%
Horenstein 1969	110,3	6,4%	81,9	1,3474	-25,8%
Neumann 1968	112,3	3,4%	83,3	1,3481	-25,8%
Swarowsky 1971a	110,8	3,7%	81,5	1,3591	-26,4%
Boulez 2006	105,2	2,4%	77,1	1,3634	-26,7%
Kubelík 1981	96,8	3,1%	70,9	1,3650	-26,7%
Maderna 1971	115,3	4,5%	81,8	1,4096	-29,1%
Swarowsky 1971b	87,5	5,4%	61,6	1,4206	-29,6%
Nanut 1988	111,5	3,9%	77,4	1,4414	-30,6%
Scherchen 1950	110,4	9,9%	72,8	1,5171	-34,1%
Scherchen 1965	151,5	1,7%	98,3	1,5412	-35,1%
Abrevant 1964	116,6	2,6%	73,7	1,5809	-36,7%
Scherchen 1953	120,3	11,1%	74,3	1,6193	-38,2%
mean	113,1	3,8%	94,8	1,2021	-16,1%
max	151,5	11,1%	115,4	1,6193	
min	70,8	1,5%	61,6	1,0049	
stdv	8,6%		12,0%	9,8%	

TAB. 10B

TABELLE 10: Mahler, Symphonie Nr. 7, i,

A. Tempowerte von acht A-Abschnitten, sortiert nach Stabilität des Grundtempos (relative Standardabweichung); 15 Aufnahmen mit der stabilsten und 15 Aufnahmen mit der variabelsten Tempokonzeption.

B. Tempowerte der Durchführungsepisode A4 (T. 266–298), sortiert nach relativer Abweichung vom mittleren Haupttempo der jeweiligen Aufnahme; 19 Aufnahmen mit geringsten und 14 Aufnahmen mit höchsten Abweichungsraten.



TABELLE 11E: Mahler, Symphonie Nr. 7, i,
Tempowerte aller elf A-Tempoabschnitte für die 95 analysierten Aufnahmen.
→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20427248>

	X3a (Seg. 5)	A7a (Seg. 81)	X3a:A7a		D3a (Seg. 80)	A7a (Seg. 81)	D3a: A7a		A- mean (8)	A7a (Seg. 81)	A- mean (8): A7a
Rosbaud 1953	94,7	54,5	1,7362	Klemperer 1968	65,6	36,6	1,7958	Asahina 1981	84,7	58,5	1,4485
Fischer 2015a	93,9	57,4	1,6373	Ashkenazy 2011	130,7	69,5	1,8804	Scherchen 1950	110,4	69,9	1,5800
				Asahina 1981	110,6	58,5	1,8905				
Haitink 1992b	69,9	63,0	1,1095	Abbado 1999	124,2	65,5	1,8968	Haenchen 1992b	98,7	59,6	1,6549
Haitink 1985	66,6	61,6	1,0816	Tabakov 1989	124,8	65,6	1,9021	Chailly 1994	106,2	61,6	1,7259
Haitink 1982b	68,2	63,1	1,0799					Haitink 1982b	114,3	63,1	1,8100
Haenchen 1992b	64,0	59,6	1,0732	Haitink 1985	121,1	61,6	1,9658	Nott 2019	114,5	62,4	1,8343
Nott 2011	62,7	60,1	1,0421	Chailly 1994	121,6	61,6	1,9749	Nott 2011	110,9	60,1	1,8440
Neumann 1978	60,1	57,7	1,0418	Haitink 1982b	125,8	63,1	1,9923				
Chailly 1994	60,4	61,6	0,9806	Nott 2011	120,4	60,1	2,0024	Haitink 1985	118,0	61,6	1,9151
Nott 2019	60,3	62,4	0,9659	Haenchen 1992b	121,0	59,6	2,0283	Neumann 1978	112,1	57,7	1,9448
				Nott 2019	127,5	62,4	2,0422				
				Neumann 1978	121,7	57,7	2,1112				
Nosedá 2010	57,0	63,3	0,8998								
MADERNA 1967	62,1	70,6	0,8790					Segerstam 1991	112,7	54,6	2,0647
Kubelík 1981	49,7	58,8	0,8443					Rosbaud 1953	115,4	54,5	2,1158
Scherchen 1950	55,0	69,9	0,7867	Feltz 2007	149,7	61,7	2,4260	Steinberg 1971b	118,6	54,3	2,1835
mean	79,0	61,3	1,2950	mean	124,6	61,3	2,0360	Maazel 1984b	106,7	46,7	2,2817
								mean	113,1	61,3	1,8510

TABELLE 12: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Verhältnis des Tempos am Beginn der Coda (A7a, 3/2, T. 495–511, Seg. 81) zu X3a (Expositions-Einleitung, 4/4, T. 27–31, Seg. 5) (links), zum unmittelbar vorangehenden Segment D3a (4/4, T. 487–494, Seg. 80) (Mitte) und zum Allegro-Haupttempo der jeweiligen Aufnahme (Mittelwert von acht A-Segmenten) (rechts); hellgrau markiert sind Aufnahmen, die zwischen 10 % und 5 % vom Wert 1,00 (links) bzw. 2,00 (Mitte, rechts) abweichen, dunkelgrau markiert sind Aufnahmen, die weniger als 5 % von diesen Werten abweichen (ausgewählte Daten).



TABELLE 13E: Wie **TABELLE 12**, vollständige Daten für alle 95 Aufnahmen
→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20427248>



AUDIOBEISPIEL 6: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Segmente A1a, A2a, A5a, A6a, A9a

[A-Mittelwert]: **A.** Rattle 2016 (115,6–113,8–119,7–117,1–116,9 [117,2]),

B. Jansons 2007 (125,0–108,8–130,9–125,9–126,2 [121,6]); Segmente A1a–A4a–A5a:

C. Mehta 2007a (115,4–108,9–109,8 [109,5]), **D.** Rattle 1991 (115,1–105,8–108,9 [115,9]),

E. Scherchen 1953 (126,2–74,3–118,3 [120,3]).

→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398>

Simon Rattle, Berliner Philharmoniker, 26.8.2016, Live, Berliner Philharmoniker BPHR 200361, 2020, https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nElhH1f7QMeS6EK8pYRETFafRDtzgJO-Po&si=mx-YGRNCwbQ9lxZj (30.6.2026); Mariss Jansons, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, 8.–9.3.2007, CD BR Klassik 4035 719 00101, 2009; Zubin Mehta, Israel Philharmonic Orchestra, 1.2.2007, CD Helicon Classics 02 9647, 2012, https://youtube.com/watch?v=ho_nrlr8Dk&list=OLAK5uy_noxHpUP2tWD0jw_PNmJLskaVE2qem8rIY&index=25 (30.6.2026); Simon Rattle, City of Birmingham Symphony Orchestra, 21.–22.6.1991, Live, EMI CDC 7 54344, 1992, https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kkb3vIwylpq3TPKpQsKAQ0G-fEZJMvmbXg&si=EewBF6dF7fihWmp- (30.6.2026); Hermann Scherchen, Wiener Staatsoper-orchester, 1.7.(?)1953, Studio, Westminster WAL 211, 1953, CD Westminster 471 263-2 (2002).

Von besonderem Interesse für die makroformale Tempogestaltung ist schließlich die Coda. Deren erste beide Abschnitte (A7, A8, T. 495–522) stehen, wie erwähnt, im halben Tempo, da im Übergangstakt 494 beim Wechsel vom 4/4- zum 1/2-Takt der Viertelpuls beibehalten wird. Am Beginn der Coda wird innerhalb des neu eingeführten 3/2-Metrums zunächst die 4/4-Marsch-Struktur des Schlussteils der Reprise (D3a, T. 487–494, Seg. 80) weiter fortgesetzt, während das A-Material fanfarenartig in halben Noten (somit also im halben Tempo des Allegro-Haupttempo) von der ersten Trompete und der ersten Posaune intoniert wird. Dabei sind drei 4/4-Marschakte polymetrisch in zwei 3/2-Takte eingebettet (T. 495–496). Zugleich wird eine enge Verbindung zum Segment X3a der (ersten) Einleitung (4/4, T. 27–31, Seg. 5) hergestellt, wo das A-Material zum ersten Mal (in Vierteln) eingeführt wird. Beide Segmente zeichnen sich durch volle Tutti-Strukturen aus, die sonst in diesem Satz selten sind, und stellen die Tonarten as-Moll (X3a) und e-Moll (A7a) gegenüber. Die Festlegung eines analogen Tempos erscheint daher naheliegend, was implizieren würde, das halbe Tempo des Allegro-Haupttempo (A7a) als Grundtempo (Viertelpuls) für die Einleitung ab X2a bzw. X3a zu betrachten. Dies widerspricht freilich der allgemeinen Tendenz zur Proportion 1:2:3 (X1[a]:X2a/X3a:A1a), da hier somit X3a und A1a im Verhältnis 2:3, nicht im Verhältnis 1:2 stehen. Für ein Verhältnis von 1:2 zwischen X3a und A1a spricht freilich auch das häufige Auftreten von augmentierten Themen-Varianten im Allegro, insbesondere in der zweiten Exposition und der Reprise: In einem 1:2-Verhältnis werden sie unschwer als Varianten des X3a-Einleitungsmaterials erkennbar.

TABELLE 12 (Auswahl von Daten aus **TABELLE 13E**) zeigt eine dreifache Kontextualisierung des Coda-Tempos von A7a: (1) mit dem Segment X3a der Einleitung (1:1 im Falle gezielter makroformaler Tempokonzeptionen, links); (2) mit dem unmittelbar vorangehenden Viertelpuls von D3a (1:2 laut Partitur, Mitte); (3) mit dem Allegro-Haupttempo der jeweiligen Aufnahme (1:2 laut Partitur, rechts). Nur sieben Aufnahmen nähern sich einer Tempoidentität von A7a und X3a an (Abweichungen von weniger als 10%), darunter liegen vier unter 5 % Abweichung: zwei Aufnahmen unter Jonathan Nott (2011, Bamberger Symphoniker; 2019, Tokyo Symphony Orchestra) sowie Aufnahmen unter Riccardo Chailly 1994 (Royal Concertgebouw Orchestra) und Václav Neumann 1978 (Tschechische Philharmonie) (**AUDIOBSP. 7A** und **7B**).

70 Aufnahmen, also deutlich mehr als die Hälfte, nähern sich am direkten Übergang von D3a zu A7a dem geforderten Verhältnis 2:1 an (unter 10% Abweichung; unter 5% liegen 56 Aufnahmen), darunter sechs der sieben genannten Aufnahmen (Neumann 1978 zeigt mit +11,1% eine etwas größere Abweichung). Nur zwei der sieben Aufnahmen (Neumann 1978, Bernard Haitink, Concertgebouw Orchestra 1985, **AUDIOBSP. 7c** und **7d**) sind unter jenen 24 Aufnahmen (Abweichung kleiner als 10%), bei denen auch eine 2:1-Beziehung zwischen Allegro-Haupttempo und Coda-Beginn festzustellen ist (beide gehören aber nicht zu jenen zehn Aufnahmen, bei denen die Abweichung weniger als 5% beträgt).



AUDIOBEISPIEL 7: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Abschnitte X3a, Beginn (T. 27–29) und A7a, Beginn (T. 495–498.2) / D3a, Ende und A7a, Beginn (T. 490.4–496.2) / A1a, Beginn (T. 50–52) und A7a, Beginn (T. 495–496.2): **A.** Nott 2019 (60,3–62,4; 127,5–62,4; 110,9 [114,5]–62,4), **B.** Chailly 1994 (60,4–61,6; 121,6–61,6; 105,9 [106,2]–61,6), **C.** Neumann 1978 (60,1–57,7; 121,7–57,7; 114,6 [112,1]–57,7), **D.** Haitink 1985 (66,6–61,6; 121,1–61,6; 115,3 [118,0]–61,6).⁴⁰

→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398>

Jonathan Nott, Tokyo Symphony Orchestra, 19.11.2019, Live, Tokyo Symphony Orchestra (online), <https://youtube.com/watch?v=7px0YMI2AGw> (30.6.2026); Riccardo Chailly, Royal Concertgebouw Orchestra, 21.4.1994, Studio, Decca 444 446, 1995, CD Decca 476 781-2 (2005); Václav Neumann, Tschechische Philharmonie, 11.11.1977 und 23.1.1978, Studio, Pro Arte 2PAL 2003, 1981, CD Supraphon 11 1978-2 912 (1994); Bernard Haitink, Concertgebouw Orchestra, 25.12.1985, Live, CD Philips set 464 321, 1999, <https://youtube.com/watch?v=IEoYrRBAGqA> (30.6.2026).

Als letzten Baustein der makroformalen Tempoarchitektur wird nun das Verhältnis der Tempoebenen für A-, B- und C-Abschnitte betrachtet. Hier sind die beiden Expositionen und die Reprise heranzuziehen. In Exposition 1 und Reprise sind keine Tempoänderungen beim Eintritt der B- und C-Abschnitte angegeben, das Verhältnis zwischen den drei Abschnitten beträgt also laut Partitur 1:1, die C-Abschnitte sind nur durch den Wechsel vom Halben- zum Viertelpuls von den vorangehenden Abschnitten abgehoben. In Exposition 1 ist zur Klarstellung die Anweisung „a tempo (sempre l'istesso) (♩ werden ♩)“ (T. 118, 4/4) angegeben, in der Reprise nach einem zweitaktigen Übergang „poco rit. ♩ = ♩“ (T. 465–466, 4/4) dann lediglich „a tempo“ (T. 467). In Exposition 2 ist der B-Abschnitt (T. 173.2–195) mit „Molto pesante e misurato“ (T. 174), später mit „Nicht eilen“ (T. 188) überschrieben, der hier im Alla-breve-Metrum verbleibende C-Abschnitt (T. 196–211) mit „Moderato“. **TABELLE 14** (Auswahl von Daten aus **TABELLE 15E**) erfasst die Verhältnisse der drei Tempoebenen für alle drei großen Formteile.⁴¹ Hierbei zeigt sich anhand der Mittelwerte die globale Tendenz, die B-Abschnitte etwa 20% gegenüber den Allegro-Haupttempi zu verbreitern, die C-Abschnitte sogar um 35–45%, also fast auf das halbe Tempo zu reduzieren (exakte Mittelwerte: B:A: 78,4,

⁴⁰ Zum Vergleich des Tempos vom Beginn der Coda mit dem Allegro-Haupttempo wird in diesen vier Audiobeispielen das Segment A1a (Seg. 14) herangezogen. Das Allegro-Haupttempo der jeweiligen Aufnahme ist in eckigen Klammern nach dem Tempo des A1a-Segments angegeben.

⁴¹ Für das zweite Seitenthema in der Reprise (C6) wurde hierbei ein gewichteter Mittelwert aus den Segmenten 71, 72, 73, 75 und 78 berechnet, während für die anderen Themenbereiche im Falle von aus mehreren Segmenten bestehenden Abschnitten nach dem in Anmerkung 38 beschriebenen Prinzip nur das jeweils erste Segment in die Berechnung einbezogen wurde. Obwohl wie erwähnt häufig Segment- und Abschnittsebene zusammenfallen, ist im Folgenden zur Vereinfachung immer nur von „Abschnitten“ die Rede.

81,9, 78,5 %; C:A: 53,9, 64,6, 60,9 %). Der Grund dafür liegt, wie bereits erwähnt, zweifellos im Charakterunterschied zwischen dem „schnellen Marsch“ der A-Abschnitte und dem tanz- und walzerartigen Gestus der B-Abschnitte sowie dem „leidenschaftlichen“ Rubato-Gestus der C-Abschnitte. Mahlers durchaus ambitiöse Absicht war es wohl, diese drei Charaktere einem gemeinsamen Haupttempo zuzuordnen. In der Praxis ist aber recht wahrscheinlich, dass auch Mahler selbst dieses Haupttempo nicht im engeren Sinn beibehielt. Die Eintragungen in den untersuchten Dirigierpartituren bzw. aufführungspraktischen Schriften weisen klar auf Abstufungen hin: Mengelberg (A1a–B1a–C1a: 104–96–92), Bernstein (120–90–120; Exposition 2: 120–90–72, Reprise: 108–Sost[enuto]–♩ = ♩) und Swarowsky (126–126–90; Reprise 120–120–71) setzen teilweise deutliche Tempozäsuren, während sich in Scherchens Partitur nur in der zweiten Exposition ein modifizierender Tempohinweis bei C2 findet („ruhiger ♩ = 106“, im Vergleich zum [angenommenen] Allegro-Haupttempo von ♩ = 152). In der zweiten Exposition trägt das unveränderte Metrum zweifellos dazu dabei, dass trotz der hier von Mahler angebrachten „bremsenden“ Tempoangaben die Tempoabweichungen zum Allegro-Haupttempo durchschnittlich geringer ausfallen als in Exposition 1 und Reprise. In Bezug auf den C1-Abschnitt der ersten Exposition muss angemerkt werden, dass die Fermaten hier in den Tempomittelwert mit einberechnet wurden und sich stärkere Abweichungen teilweise gewiss auch dadurch erklären.

Einzelne Aufnahmen zeigen hier besondere Auffälligkeiten: Klemperer ist hörbar bemüht, die Pulse der A-, B- und C-Abschnitte einander anzunähern, wahrscheinlich eine Folge der „neusachlichen“ Auffassung von Texttreue, die hier zur Anwendung kommt, und vermutlich der Ursprung von Klemperers langsamer Tempokonzeption für diesen Kopfsatz (Exposition 1: 76,1–66,3–73,9, Exposition 2: 76,2–73,8–64,9). Einzig in der Reprise gelingt dies nicht: Die hier praktisch identischen Tempi der B- und C-Abschnitte sind gegenüber dem A-Abschnitt um ca. 18 % verlangsamt (71,5–58,7–59,2), was eine weitere Auswirkung der fehlenden Angabe „Tempo I risoluto“ (T. 404) in der von Klemperer wohl verwendeten Erstausgabe der Partitur sein dürfte: In der Folge fasst der Dirigent vermutlich die reduzierte „Grandioso“-Tempoebene (T. 394) auch als maßgeblich für die B- und C-Abschnitte der Reprise auf (**AUDIOBSP. 8A**).

Im scharfen Gegensatz zu Klemperer verlangsamt Scherchen 1965 das Tempo der C-Abschnitte signifikant um 40 bis 50 %, besonders extrem in der Aufnahme 1965 in der ersten Exposition, wo der C1-Abschnitt auf fast ein Drittel des Allegro-A1-Tempos reduziert wird (150,6–145,0–53,2, **AUDIOBSP. 8B**). Dabei ist hier freilich das extrem volatile Tempo Scherchens an dieser Stelle zu berücksichtigen (vgl. unten **ABB. 9**, **AUDIOBSP. 9D**). Daneben sind Bruno Madernas Einspielungen (1967, Wiener Symphoniker, 1971, Milan RAI Symphony Orchestra) in **TABELLE 14** besonders auffallend: Er *steigert* als einziger Dirigent des gesamten Analysekorpus in vier von sechs Fällen das Tempo der B-Abschnitte gegenüber den A-Abschnitten, besonders auffallend in den Expositionen der Aufnahme 1967, wo er von einem sehr langsamen Allegro-Tempo ausgeht (Exposition 1: 98,2–111,0, Exposition 2: 93,3–117,2; in der Reprise hingegen 123,3–119,2) und auch die C-Abschnitte auf einem hohen Temponiveau (Reduktion zwischen -16 und -34 % gegenüber den A-Abschnitten) hält. Besonders auffällig ist dies in der zweiten Exposition der Aufnahme von 1967 (93,3–117,2–78,5) und in der Reprise der Aufnahme von 1971 (114,9–117,8–89,9) (**AUDIOBSP. 8C**).

A1a (Seg. 14)	B1a (Seg. 15)	C1a (Seg. 20)	B1a: A1a	C1a: A1a
Maderna 1967	111,0	74,1	1,1302	0,7541
Barbirolli 1960	104,7	56,3	0,9963	0,5356
Scherchen 1953	126,2	68,7	0,9718	0,5447
Maderna 1971	113,8	77,8	0,9701	0,6632
Scherchen 1965	150,6	53,2	0,9623	0,3531
Swarowsky 1971b	88,0	72,3	0,9532	0,8214
Maazel 1984b	110,5	61,1	0,9489	0,5531
Swarowsky 1971a	117,2	75,8	0,9486	0,6464
Horenstein 1969	110,8	68,7	0,9459	0,5866
Scherchen 1950	106,5	73,6	0,9456	0,6910
Rosbaud 1957	111,6	80,0	0,9453	0,6781
Rosbaud 1953	117,4	82,5	0,9301	0,7027
Neumann 1968	114,7	105,6	0,9209	0,4680
Gielen 1993a	107,0	62,3	0,9181	0,5818
Abravanel 1964	114,8	103,0	0,8971	0,5202
Klemperer 1968	76,1	73,9	0,8720	0,9711
Jansons 2000a	118,8	68,4	0,5753	0,4308
mean	113,3	60,5	0,7836	0,5389

A2a (Seg. 23)	B2a (Seg. 26)	C2a (Seg. 31)	B2a: A2a	C2a: A2a
Maderna 1967	117,2	78,5	1,2567	0,8415
Maderna 1971	117,6	71,0	1,1545	0,6973
Scherchen 1950	121,7	64,7	0,9869	0,5319
Horenstein 1969	117,2	82,5	0,9825	0,7043
Klemperer 1968	76,2	64,9	0,9684	0,8524
Maazel 1984b	107,1	76,2	0,9680	0,7111
Kubelik 1976	103,5	72,2	0,9540	0,6974
Abravanel 1964	114,3	64,3	0,9524	0,5622
Dixon 1972	97,2	80,1	0,9476	0,8244
Barenboim 2005	115,9	64,5	0,9147	0,5568
Barbirolli 1960	108,6	69,4	0,9135	0,6385
Asahina 1981	81,5	66,4	0,9123	0,8151
Gielen 1993a	107,7	89,1	0,9087	0,8272
Nott 2011	111,4	68,5	0,9087	0,6148
Ziman 2008	105,5	74,9	0,9045	0,7098
Swarowsky 1971a	110,2	71,5	0,9034	0,6487
Nanut 1988	117,4	65,2	0,8768	0,6180
mean	110,6	71,0	0,8752	0,8404

A5a (Seg. 59)	B3a (Seg. 65)	C6 (Seg. 71, 72, 73, 75, 78)	B3a: A5a	C6: A5a
Maderna 1971	117,8	89,9	1,0260	0,7825
Barbirolli 1960	103,2	60,8	0,9907	0,5892
Abravanel 1964	112,6	68,7	0,9848	0,6097
Rosbaud 1953	107,4	83,4	0,9809	0,7771
Rosbaud 1957	111,4	85,7	0,9715	0,7693
Maderna 1967	123,3	92,6	0,9662	0,7504
Rattle 1991	108,9	69,3	0,9578	0,6370
Maazel 1984b	101,7	96,3	0,9465	0,5528
Horenstein 1969	106,2	78,1	0,9427	0,7351
Haitink 1969b	115,1	74,7	0,9248	0,6494
Scherchen 1965	151,0	82,7	0,9224	0,5480
Haitink 1982b	109,3	63,7	0,9218	0,5827
Masur 1982	118,4	74,9	0,9214	0,6325
Neumann 1968	110,8	67,9	0,9184	0,6131
Gielen 1993a	108,2	69,9	0,9180	0,6463
Swarowsky 1971b	87,4	75,4	0,9138	0,8623
Jansons 2000a	123,4	64,9	0,5582	0,5257
mean	114,0	69,1	0,7845	0,6094

TABELLE 14: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempi und Tempoverhältnisse von A-, B- und C-Abschnitten in Exposition (links), zweiter Exposition (Mitte) und Reprise (rechts) (ausgewählte Daten).



TABELLE 15E: Wie **TABELLE 14**, vollständige Daten für alle 95 Aufnahmen

→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20427248>



AUDIOBEISPIEL 8: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Beginn der Abschnitte A1, B1, C1 / A5, B3, C6: **A.** Klemperer 1968 (76,1–66,3–73,9 / 71,5–58,7–59,2), **B.** Scherchen 1965 (150,6–145,0–53,2 / 151,0–139,3–82,7), **C.** Maderna 1967 (93,3–117,2–78,5 / 123,3–119,2–92,6).

→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398>

Otto Klemperer, New Philharmonia Orchestra, 18.–28.9.1968, EMI ASD 2491-2, 1969, CD Warner Classics 2 48398 2 (2013); Hermann Scherchen, Toronto Symphony Orchestra, 22.4.1965, Live, King Record KICC 2077 1990, Music & Arts CD 695 (1991); Bruno Maderna, Wiener Symphoniker, 27.5.1967, Live, Hunt CD 547, 1988, <https://youtube.com/watch?v=l8yrAJGeYCE> (30.6.2026).

Die Gestaltung des zweiten Seitenthemas C1 mit seinen rubatoartigen Tempobögen muss noch genauer im Detail anhand von halbtaktigen Tempomessungen erörtert werden (**ABB. 9**): Klemperers langsame Grundkonzeption ermöglicht es ihm, das Haupttempo an dieser Stelle fast exakt beizubehalten (A1a–C1a: 76,1–73,9). Die detailliertere Darstellung zeigt Klemperers Abneigung gegen starke Binnenrubati (relative Standardabweichung C1a: 15,1 %) im Vergleich zu Gielen 1993a (107,0–62,3, 19,8 %), Bernstein 1966 (117,9–70,1, 19,2 %) und besonders Scherchen 1965 (150,6–53,2, 35,3 %). Im vergleichenden Audiobeispiel ist gut hörbar, wie Klemperer die Fermaten verkürzt oder gar ignoriert und die beiden Bezeichnungen „drängend“ im Gegensatz zu den Vergleichsaufnahmen wenig emphatisch umsetzt. Tempokurve und Audiobeispiel belegen dabei eine verblüffende Analogie in der mikroformalen Rubatogestaltung bei Klemperer, Bernstein und Gielen, während Scherchens starkes Abbremsen im Bereich der Fermaten der Takte 124 bis 126 wohl weniger Zeichen expressiver Ausdrucksästhetik ist, sondern eher als eine Art „Atemholen“ im Kontext der rastlosen Tempi dieser Aufnahme erscheinen mag (**AUDIOBSP. 9A–9D**).



AUDIOBEISPIEL 9: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Abschnitt C1 (T. 118–133):

A. Klemperer 1968, **B.** Bernstein 1965, **C.** Gielen 1993a, **D.** Scherchen 1965.

→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20413398>

Otto Klemperer, New Philharmonia Orchestra, 18.–28.9.1968, Studio, EMI ASD 2491-2, 1969, CD Warner Classics 2 48398 2 (2013); Leonard Bernstein, New York Philharmonic, 14.–15.12.1965, Studio, Columbia M2L 339/M2S 739, 1966, CD Sony Classical SX12K-89499 (2001); Michael Gielen, SWF Sinfonieorchester, 19.–23.4.1993, Studio, Intercord INT 860 924, 1998, CD SWR19042CD (2017); Hermann Scherchen, Toronto Symphony Orchestra, 22.4.1965, Live, King Record KICC 2077 1990, Music & Arts CD 695 (1991).



ABBILDUNG 9: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Abschnitt C1 (T. 118–133), halbtaktige Tempomessung: Bernstein 1965, Scherchen 1965, Klemperer 1968, Gielen 1993a; x-Achse: Takte, y-Achse: Tempo in bpm.

Makroformale Tempo- und Klangdramaturgien

Abschließend soll nun für drei Gruppen von Aufnahmen eine vergleichende Charakteristik des gesamten Satzverlaufs gegeben werden, ausgehend von den bislang kommentierten Daten. Zur Verfügung gestellt werden hierbei die gesamten Aufnahmen in Form von Sonic-Visualiser-Dateien mit verknüpften Audiodateien, die den Tempokurvenverlauf mit markierten Segmenten zeigen (über die Angabe der Segmentnummern kann leicht zur jeweiligen Stelle navigiert werden).⁴²

Horenstein, New Philharmonia Orchestra 1969, Rattle, Wiener Philharmoniker 1995 und Mehta, Israel Philharmonic Orchestra 2007a gehen von einem nahezu identischen anfänglichen Allegro-Tempo aus (A1a: Horenstein 1969: 117,2; Rattle 1995: 114,6; Mehta 2007a: 115,4; **ABB. 10, SONIC-VISUALISER-BSP. 1A-C**, Segment 14). Trotz einiger Parallelen in der makroformalen Konzeption weisen die Aufnahmen aber insgesamt nur sehr geringe Korrelationen untereinander auf: $-0,1383$ (Rattle 1995:Mehta 2007a), $-0,3106$ (Horenstein 1969:Rattle 1995), $0,0641$ (Horenstein 1969:Mehta 2007a), was für jeweils deutlich individualisierte Deutungen spricht.⁴³ Die recht geringe Variabilität des A-Haupttempos in Rattles Interpretation (2,7%,

⁴² Die aktuelle Version der Software Sonic Visualiser ist als Freeware unter <https://www.sonicvisualiser.org> (30.6.2026) verfügbar. Eine Anleitung zur Benutzung findet sich unter <https://www.sonicvisualiser.org/doc/reference/5.0.1/en> (30.6.2026).

⁴³ Die Korrelationen zwischen den Aufnahmen des Analysekorpus wurden auf Basis der Abweichungen der Seg-

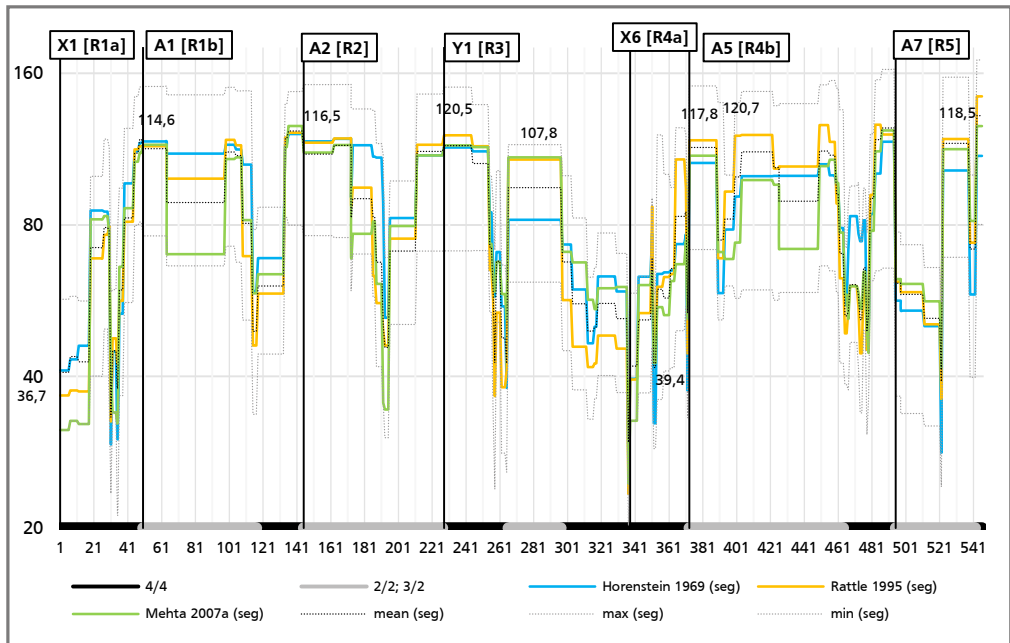


ABBILDUNG 10: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempokurve des gesamten Verlaufs (basierend auf Segmentmessung): Horenstein 1969, Rattle 1995, Mehta 2007a.

vgl. **TABELLE 11e**) ist konturiert durch die überraschende (und seltene) Tendenz, das Tempo während der A-Abschnitte der Reprise noch zu steigern und somit energisch auf die Coda zuzusteuern (A1a: 114,6; A5a–A6a–A6b: 117,8–120,7–126,3, Segmente 14, 59, 63, 66). Mehtas variables Haupttempo (5,0 %) erklärt sich hauptsächlich durch die ‚Tradition‘, das „Tempo I risoluto“ beim A6a-Einsatz in der Reprise *nicht* zu beachten und die Tempoebene des vorangehenden „Grandioso“ fortzusetzen (A6a: 98,2 gegenüber A1a: 115,4 und Allegro-Haupttempo 109,5). In beiden Fällen stört das fließende Tempo von A4a (Rattle: 107,8, Mehta: 108,9, Segment 41; Abweichungen vom jeweiligen Allegro-Haupttempo Rattle -9,3 %, Mehta -0,5 %) den lyrischen Charakter des Dialogs von Solovioline und Holzbläsern in keiner Weise und vermittelt eine Unruhe im Sinne des „Ziemlich hastig“, die auch angesichts des spezifischen Antriebs der *Spiccato*-Begleitung in den zweiten Violinen angemessen erscheint. In Horensteins Lesart von A4a (81,9; Abweichung vom Haupttempo 110,3: 25,8 %) hingegen machen es sowohl das Rubato als auch das langsame Tempo recht schwer, den Zusammenhang mit dem ursprünglichen marschartigen Charakter der A-Abschnitte noch zu erkennen. Die besonders

mentdauern vom Segmentdauern-Median berechnet (vgl. Tabelle „VII-1_seg_dev_median_correl“ in „Mahler_VII-1_data_full.xlsx“, <https://doi.org/10.5281/zenodo.18945741>). Eine detailliertere Diskussion der Korrelationen erfolgt in Utz, „Symphonie Nr. 7 GWV 47“. Die höchsten Korrelationen der drei hier thematisierten Aufnahmen mit anderen Dirigenten sind Horenstein 1969: Maderna 1971 (0,6529), Mehta 2007a: Jansons 2016 (0,6389) und Rattle 1995: Haitink 1992b (0,7288). Die höchste Korrelation insgesamt zwischen zwei unterschiedlichen Dirigenten wird von der Paarung Klemperer 1968: Asahina 1981 erreicht (0,8239; Ränge der Gesamtdauer 1 und 3).

hohe Tempovariabilität bei Horenstein (6,4 %, Rang 89/95) erklärt sich wie bei Mehta durch das Fehlen einer Rückkehr zum Tempo I bei A6a (100,0) und ein langsames Ende der Coda (A9a: 102,6, Segment 85). Somit bildet Mehtas und Horensteins Tendenz zur Verbreiterung in der Reprise einen markanten Gegensatz zu Rattles Beschleunigung. Die Gesamtkurve zeigt daneben gravierende Unterschiede bei der Gestaltung des Tempos der B-Abschnitte (Segmente 15, 26, 65), bei denen Horenstein das Allegro-Tempo fast unverändert beibehält (Abweichungen -5,4, -1,7, -5,6 %), wodurch seine Interpretation einen mitreißenden, drängenden Charakter erhält, während Mehta das Tempo auf über ein Drittel reduziert (-39,4, -31,0, -34,7 %) und die walzer-artige Motivik eher ausbuchstabiert. Zu Beginn der Coda konvergieren die drei Deutungen wieder stärker (A7a: Horenstein: 56,6, Rattle: 61,7, Mehta: 62,4, Segment 81), ohne dabei eine Tempobeziehung zum analogen Einleitungssegment X3a zu etablieren (Abweichungen X3a [Segment 5] zu A7a: Horenstein: 50,3 %, Mehta: 33,4 %, Rattle: 23,9 %). Die Brillanz von Rattles Schlussgestaltung wird von den beiden Vergleichsaufnahmen nicht annähernd erreicht. Ein Vergleich mit den beiden weiteren Einspielungen Rattles im Analysekorpus (1991, 2016) zeigt ein grundsätzlich stabiles Interpretationskonzept⁴⁴, wobei die Tempokontaste aber in der Aufnahme 1995 gezielt maximiert sind: langsame Tempi in den Einleitungen, C-Abschnitten und besonders beim C3-„Durchbruch“ vor der Reprise (Segment 45, H-Dur) werden deutlich gedehnt, die raschen Tempi gezielt intensiviert. Mehta vergrößert diese Kontraste freilich ebenso durch sein schon oben erwähntes statisch-magisches Minimaltempo zu Satzbeginn, das er in der Reprise bald zugunsten einer stringenten Hinführung auf das Allegro wieder verlässt.



SONIC-VISUALISER-BEISPIEL 1: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, gesamte Aufnahmen mit Tempokurven und markierten Segmenten in Sonic Visualiser (Segmentmessung [seg] oder Beat-per-beat-Messung [bpb]), **A.** Horenstein 1969 (bpb), **B.** Rattle 1995 (seg), **C.** Mehta 2007a (bpb).

→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20426992>

Jascha Horenstein, New Philharmonia Orchestra, 29.8.1969, Live, CD Descant 02 1989, CD Music & Arts CD 727 (1992); Simon Rattle, Wiener Philharmoniker, 11.5.1995, Live, Radio Nederland comp CD1-16, 2006, <https://youtube.com/watch?v=3FxBFaxBikU> (30.6.2026); Zubin Mehta, Israel Philharmonic Orchestra, 1.2.2007, CD Helicon Classics 02 9647, 2012, https://youtube.com/watch?v=ho_nrlrl8Dk&list=OLAK5uy_noxHpUP2tWD0jw_PNmJLskaVE-2qem8rIY&index=25 (30.6.2026).

Rattles Tendenz, das Haupttempo im Verlauf des Satzes sukzessiv zu beschleunigen, ist noch expliziter in Leonard Bernsteins historisch bedeutender Aufnahme ausgeprägt (1965, New York Philharmonic). Dieser große Tempobogen (A1a–A2a–A5a–A6a–A9a: 117,9–123,7–123,4–123,1–138,1) kulminiert in dem mit Ausnahme von Scherchen 1965 (157,2) und Michael Tilson Thomas (2005: 138,6, 2007: 139,0) raschesten Schlusscoda-Beginn. Dieser Bogen ist auch aus dem Tempographen sofort ablesbar (**ABB. 11, SONIC-VISUALISER-BSP. 2A**, A9a, Segment 85). Vergleichbar damit sind die Konzeptionen in Bernsteins Aufnahmen 1974 (126,0–110,4–129,7–126,7–129,7) und 1985a (118,2–120,0–117,5–119,5–130,4). In keiner der Aufnahmen realisiert er jenes zurückgenommene Haupttempo in der Reprise, das er in seiner Dirigierpartitur fest-

44 Korrelationen 0,8963 (Rattle 1991:Rattle 1995), 0,8653 (Rattle 1995:Rattle 2016), 0,8306 (Rattle 1991:Rattle 2016).

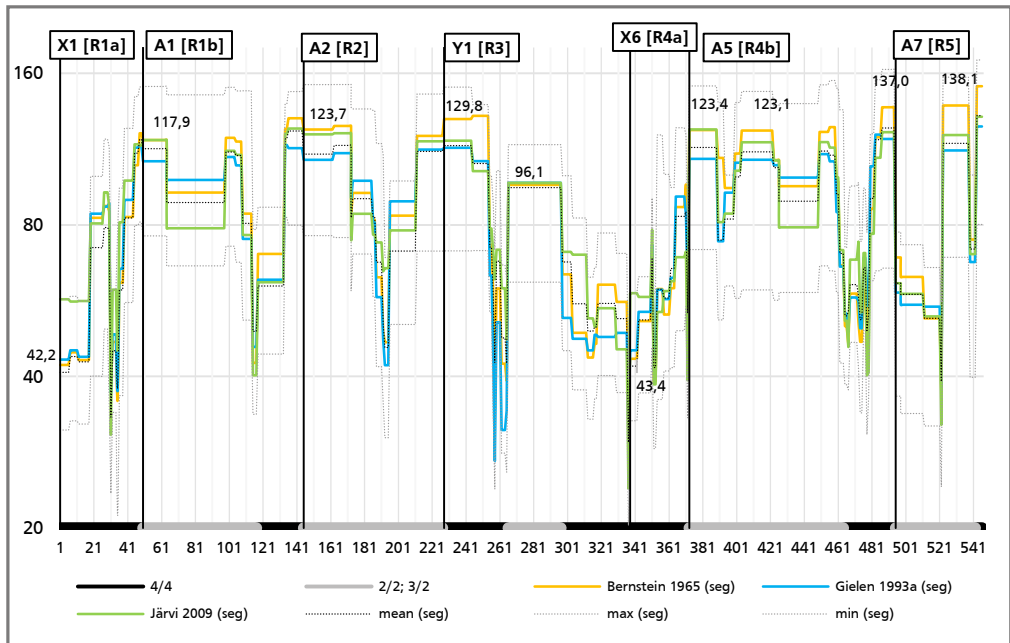


ABBILDUNG 11: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempokurve des gesamten Verlaufs (basierend auf Segmentmessung): Bernstein 1965, Gielen 1993a, Järvi 2009.

gehalten hat (Exposition: 120/Reprise: 108, vgl. **TABELLE 4**). Interessant an der vergleichenden Tempografik ist die exakte Tempoidentität des Haupttempos am Beginn von Exposition und Reprise bei Neeme Järvi (2009, Hague Residentie Orchestra) und Bernstein 1965 (117,9/117,9 und 123,8/123,4) im Zusammenhang mit der oben herausgestellten Besonderheit von Järvis raschen Einleitungstempi und seiner Tendenz zum 1:2-Verhältnis zwischen Adagio und Allegro (**SONIC-VISUALISER-BSP. 2B**, Segmente 1, 5, 14). Auch bleibt Järvi in der Reprise nicht wie Bernstein bei dem rasenden Puls, sondern bremst das Tempo zum Ende hin eher ab (A6–A9: 116,7–120,6). Bei den B-Abschnitten liegt seine Tempoebene deutlich unter jener Bernsteins und besonders unter Michael Gielens Aufnahme mit dem SWF-Sinfonieorchester 1993a (Abweichungen -33,2, -30,5, -36,1 % im Vergleich zu Bernsteins -21,3, -25,2, -22,6 % und Gielens -8,2, -9,1, -8,2 %). Insgesamt zeigt ein genauerer Vergleich eine etwas stärkere Affinität zwischen Bernstein und Gielen (Korrelation 0,3260) als zwischen diesen beiden Interpretationen und Järvi (Bernstein: -0,0924, Gielen: 0,0020). Neben den Einleitungsabschnitten und den B-Abschnitten finden sich die Phasen der größten Divergenz in den Suspensionsfeldern der Durchführung (die Gielen besonders zelebriert, während Järvi sie ausgesprochen flüchtig nimmt, **SONIC-VISUALISER-BSP. 2B** und **c**, Segmente 37–40, 42–44) und der Binnengestaltung des komplex gebauten C6-Abschnitts in der Reprise (hier fällt Gielens Rückkehr zum Allegro-Haupttempo in Takt 480 beim „wieder a tempo“ gegenüber seinem sonst deutlich zurückgenommenen Tempo für die C-Abschnitte besonders auf, umgekehrt nimmt Järvi die vorangehenden Phrasen dieses Abschnitts deutlich zügiger) (**SONIC-VISUALISER-BSP. 2C**, Segmente 70–79). Eine

deutliche Konvergenz ist in der A4a-Episode der Durchführung auffallend (Bernstein: 96,1, Gielen: 97,0, Järvi: 97,0; von den Vergleichsaufnahmen weichen einzig Bernstein 1974 mit 105,0 sowie Gielen 2008 mit 77,9 deutlich von dieser Tempoebene ab). Keine der drei Aufnahmen stellt die makroformale Beziehung X3a–A7a her, Bernsteins Coda-Beginn freilich ist in seinem mitreißenden Tempo (68,9, erneut liegt hier nur Scherchen 1965 deutlich darüber) bereits offensichtlich Teil einer auf den Satzschluss hinzielenden Finaldramaturgie.



SONIC-VISUALISER-BEISPIEL 2: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, gesamte Aufnahmen mit Tempokurven und markierten Segmenten in Sonic Visualiser (Segmentmessung [seg] oder Beat-per-beat-Messung [bpb]), **A.** Bernstein 1965 (bpb), **B.** Gielen 1993a (bpb), **C.** Järvi 2009 (seg).

→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20426992>

Leonard Bernstein, New York Philharmonic, 14.–15.12.1965, Studio, Columbia M2L 339/M2S 739, 1966, CD Sony Classical SX12K-89499 (2001); Michael Gielen, SWF Sinfonieorchester, 19.–23.4.1993, Studio, Intercord INT 860 924, 1998, CD SWR19042CD (2017); Neeme Järvi, Hague Residentie Orchestra, 5.–6.6.2009, Studio, Chandos CHSA 50792010, https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mQgARu57bWrdup7Mz4uj5sa8LOCnAOubw&si=09UYGSVdr3qcDYm9 (30.6.2026).

Ein Blick sei noch geworfen auf die Aufnahmen Maderna 1967 und Nott 2011, die bereits in unterschiedlicher Weise bei den oben kommentierten Daten herausgehoben wurden (**ABB. 12, SONIC-VISUALISER-BSP. 3A–B**): Maderna bei der Minimierung der Tempounterschiede in A-, B- und C-Abschnitten und Nott hinsichtlich einer übergeordneten Stabilität des Haupttempos mit besonderer Gewichtung der Analogie von Einleitung und Coda (X3a–A7a). Während sich dieser Analogie auch beide Maderna-Aufnahmen annähern (X3a–A7a: Maderna 1967: 75,7–67,6; Maderna 1971: 62,1–70,6 im Vergleich zu Nott 2011: 62,7–60,1; Nott 2019: 60,3–62,4), ist Nott wiederum zumindest in den beiden Expositionen erkennbar auch bemüht, die Tempounterschiede zwischen A- und B-Abschnitten zu begrenzen (2011: –14,5, –9,1, –18,7%; 2019: –13,2, –17,2, –20,9%). Tatsächlich ist der Korrelationswert für die Aufnahmen Maderna 1967 und Nott 2011 etwas erhöht (0,3476, deutlich höher noch bei Nott 2019: Maderna 1967: 0,4961).⁴⁵ Am deutlichsten sind, neben dem grundsätzlich divergierenden Zugang zur Frage des Haupttempos (Variabilität Maderna 1967: 9,4%, Nott 2011: 1,8%), die Unterschiede zwischen beiden Aufnahmen in den Einleitungsabschnitten, die Maderna deutlich zügiger nimmt als Nott und sich so, wie beschrieben, dem Verhältnis von 1:2 zwischen Einleitungsbeginn und Allegro-Tempo annähert. Die Tempoebenen von A- und B-Abschnitten sind anfangs genau reziprok (Maderna 1967: 98,2–111,0, Nott 2011: 113,6–97,1), in der Reprise dann eher analog bei deutlich höherem Temponiveau Madernas, das sich vom sehr eiligen C6-Abschnitt in ein rasendes Tempo der Reprise-Schlussgruppe D3 (♩ = 144) steigert, was einen ebenso rasenden Coda-Beginn zur Folge hat (A7a: 70,6). Die weit ausgeglichene Gestaltung Notts ist mit diesem rhapsodischen Konzept Madernas gewiss kaum vergleichbar. Im direkten Vergleich

⁴⁵ Etwas niedriger sind die Korrelationswerte zwischen Notts Aufnahmen und Madernas Aufnahme aus dem Jahr 1971 (2011: 0,2094, 2019: 0,3970). Die sehr hohen Werte der jeweils miteinander korrelierten Aufnahmen beider Dirigenten sprechen in beiden Fällen für ein stabiles Interpretationskonzept (Nott 2011:2019: 0,7935, Maderna 1967:1971: 0,7991).

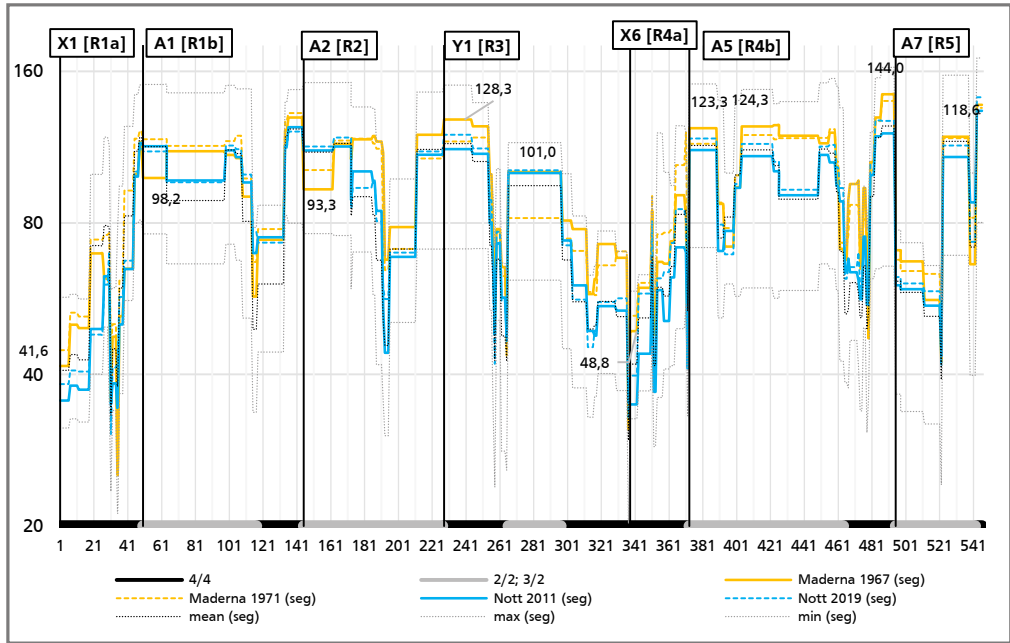


ABBILDUNG 12: Mahler, Symphonie Nr. 7, i, Tempokurve des gesamten Verlaufs (basierend auf Segmentmessung): Maderna 1967, Maderna 1971, Nott 2011, Nott 2019.

wird jedenfalls hörbar, wie schlüssig bei Nott die rahmende Achse X3a–A7a behandelt wird, was zusammen mit der Stabilität des Haupttempos seiner Deutung einen stark architektonischen, vielleicht auch etwas statischeren Charakter verleiht.



SONIC-VISUALISER-BEISPIEL 3: Mahler, Symphonie Nr. 7, 1. i, gesamte Aufnahmen mit Tempokurven und markierten Segmenten in Sonic Visualiser (Segmentmessung [seg] oder Beat-per-beat-Messung [bpb]), **A.** Maderna 1967 (bpb), **B.** Nott 2011 (seg).

→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20426992>

Bruno Maderna, Wiener Symphoniker, 27.5.1967, Live, Hunt CD 547, 1988, <https://youtube.com/watch?v=l8yrAJGeYCE> (30.6.2026); Jonathan Nott, Bamberger Symphoniker, 11.–15.7.2011, Studio, CD Tudor 7176, 2012.

Schlussfolgerung und Ausblick

Die Komplexität der Metrum-Tempo-Klang-Beziehungen in Mahlers Siebter Symphonie stellt eine besonders rationalisierte Form von Mahlers performativem Komponieren dar. Mahler nutzt Metrum und Form, um neue Dimensionen von vertrautem Material zu erschließen, sodass etwa die X₃-Exposition des A-Materials im 4/4-Takt in der Einleitung (as-Moll) beim A₇-Beginn der Coda im 3/2-Takt (e-Moll), in enger Verbindung mit dem sonst meist ausgesparten Tutti-Klang, eine völlig neue Bedeutung erlangt und dabei die Erfahrungen der Konflikte des gesamten Satzes widerspiegelt. Die hohe Fragmentierung und Komplexität der Form mit ihren zahlreichen Segmenten, Verschränkungen, Tempoebenen und motivischen Beziehungen ist auch ein Dokument höchster dirigentischer Virtuosität, in die Mahler seine eigene dirigentische Praxis (und implizit jene von Dirigiervirtuos:innen späterer Zeiten) einkomponierte. Im Resultat kann diese hohe Fragmentierung den Eindruck von moderner Diskontinuität erzeugen, in der formale und klangliche Fragmentierung als Bruch im Zeitkontinuum hörbar sind, aber auch in einer gleichsam „klassischen“ symphonischen Kontinuität aufgehen können, in der die Totalität der Form das Detail als ‚Baustein‘ oder ephemeren Moment verständlich macht. Im Finale verkomplizieren sich diese Dimensionen in einem noch stärker montageartigen Ablauf, resultierend in einer Art „Meistersinger“-Festwiese, auf der nicht die Ordnung der „deutschen Kunst“, sondern eher eine Art wohlorganisierter Anarchie herrscht – eine Art von Komplexität, die angesichts der von Adorno zu einseitig als ungebrochen „positiv“ verkannten Stimmung des Satzes allzu lange übersehen wurde.

Gewiss scheint die große Varianz der thematischen Charaktere im Kopfsatz die Einhaltung eines Haupttempos im engeren Sinne, das Mahler bei der Komposition zweifellos im Sinn hatte, weitgehend auszuschließen. Theodor W. Adorno deutete dies an, als er schrieb: „Die grundsätzliche Unlösbarkeit des Tempos – daß es eigentlich für kein Stück ein richtiges gibt – ist Ausdruck des kompositorischen Antagonismus, der Unversöhnlichkeit von Ganzem und Teil in thematischer Musik.“⁴⁶ Trotz einer verbreiteten Variabilität des Haupttempos scheint aber letztlich nur eine Minderheit der Dirigent:innen das Spektrum von möglichen Tempobeziehungen und damit musikalisch sinnfälligen Verknüpfungen in diesem Kopfsatz systematisch zu nutzen. Nichtsdestotrotz sind mit der etwa bei Gielen oder Nott erkennbaren Tempodisziplin die Grundlagen einer architektonischen performativen Form geschaffen, die manche musikalischen Beziehungen in der verdichteten Struktur überhaupt erst (durch)hörbar machen können. Andererseits ist die frappierende Wirkung einer groß angelegten, auf den Satzschluss als Kulmination zielenden Anlage der Interpretationen Bernsteins nicht abzustreiten und in ihrem grundlegenden Einfluss auf die Interpretationsgeschichte wohl kaum zu überschätzen. Sie findet etwa eine Fortsetzung in den höchst eigenständigen Deutungen von Rattle oder Jansons. Gerade vor dem Hintergrund einer solchen Hinwendung zu makroformaler Kontinuität sind die wertvollen Tondokumente von Scherchen, Klemperer, Horenstein oder Maderna in ihrer idiosynkratischen und eigenwilligen Auffassung zu würdigen. Sie sind gewiss mehr als nur Kuriosa der Tonträgergeschichte und machen mitunter gerade in ihren extremen Hörweisen Dimensionen von Mahlers Klang deutlich, die im Zuge einer Standar-

⁴⁶ Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Nachgelassene Schriften, Bd. I/2), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, 135.

disierung von Klang- und Tempoidealen tendenziell verloren zu gehen drohen, ohne dass so Interpretationsgeschichte einseitig als Verfalls- oder Verlustgeschichte gezeichnet werden soll.

Die Wertschätzung solcher Deutungen macht verständlich, dass gerade sie notwendig sind, um ein differenzierteres Bild von Mahlers Klang in der Gegenwart zu gewinnen, wobei die Voraussetzungen dafür aufgrund der digitalen Verfügbarkeit der zahlreichen Tondokumente grundsätzlich günstig sind und im Sinne von Daniel Leech-Wilkinsons Projekt „Challenging Performance“⁴⁷ Dirigent:innen und Orchestermusiker:innen der Gegenwart vielleicht wieder zu unorthodoxeren Herangehensweisen ermutigen können. Perspektiven der Korpusforschung können so in erster Linie auch dazu einladen, langlebige Einseitigkeiten der interpretationsgeschichtlichen Kategorisierung zu überdenken oder zu korrigieren.

The first movement of Gustav Mahler's Seventh Symphony is used as a case study to examine questions of performance history and analysis, utilizing perspectives derived from a corpus of tempo and duration data of 95 recordings collected in the research project "Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies" (MMD, University of Music and Performing Arts Graz, 2021–2025). Three central interdependent aspects are discussed: (1) the relationship between Adagio and Allegro tempo areas and their consequences for macroformal design; (2) the ritornello-like formal principle and its tempo architecture (based on main tempi), together with their realization in the recordings; (3) the tempo relations between the three thematic groups. In addition to data from recordings, conducting scores and analyses by the conductors Willem Mengelberg, Hermann Scherchen, Hans Swarowsky, Leonard Bernstein, and Claudio Abbado are evaluated. Based on the contrast between architectural and processual interpretation strategies, connections between tempo, form, and sound are discussed in selected exemplary passages, demonstrating the close interdependency of the sonic and temporal dimensions of "performed form."

Schlagworte/Keywords: corpus research, Gustav Mahler, Hermann Scherchen, Interpretationsanalyse, Korpusforschung, Otto Klemperer, performance analysis, Symphonie Nr. 7, Symphony no. 7, Willem Mengelberg

Christian Utz ist seit 2004 Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und seit 2015 Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Wien. Er leitete mehrere vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) geförderte Forschungsprojekte, darunter „Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening: Interpretation and Analysis of Macroform in Cyclic Musical Works“ (PETAL, 2017–2020) und „Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies: Developing Resources on the History and Analysis of Mahler Performance“ (MMD, 2021–2025). Zu Utz' Monografien gehören *Neue Musik und Interkulturalität: Von John Cage bis Tan Dun* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 51, Steiner, 2002), *Musical Composition in the Context of Globalization. New Perspectives on Music History of the 20th and 21st Century*, übersetzt von Laurence Sinclair Willis (transcript, 2021, <https://doi.org/10.14361/9783839450956>) sowie *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 125, Olms, 2023, <https://doi.org/10.25366/2023.151>).

47 Vgl. <https://challengingperformance.com> (30.6.2026).

Er war unter anderem Mitherausgeber des *Lexikons Neue Musik* (Stuttgart und Kassel: Metzler und Bärenreiter, 2016) und der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (ZGMTH, 2015–2020). Utz war Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH, 2014–2018) und ist seit 2023 Präsident der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft.

<https://orcid.org/0000-0002-5528-8780> | christian.utz@kug.ac.at



Utz, Christian. 2026. „Zeit und Klang in Deutungen des Kopfsatzes von Gustav Mahlers Siebter Symphonie. Perspektiven der Korpusforschung auf Interpretationsgeschichte und Performanceanalyse.“ In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 285–330. Wien: Hollitzer Verlag.
→ https://doi.org/10.83452/9783990946893_15