

GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Markus Neuwirth

›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Jonathan Stark

Vom Klavier zum Orchester

Eine Untersuchung anhand von Gustav Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen*

ABSTRACT: Was geschieht, wenn ein Komponist aus einem Klavierlied ein Orchesterlied macht? Dieser Frage geht dieses Paper anhand von Gustav Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* mit besonderem Schwerpunkt auf dem zweiten Lied des Zyklus, »Ging heut' morgen über's Feld«, nach. Dass dieses Lied nicht nur in einer Klavier- und Orchesterfassung existiert, sondern auch in Mahlers erster Sinfonie zitiert wird, macht einen Vergleich auf mehreren Ebenen möglich. Die bisherige Forschung beschäftigt sich intensiv mit der Entstehungsgeschichte der Gesellenlieder (Roman 1974, Mitchell 2005) sowie, Bezug nehmend auf die in großer Zahl auftretenden Zitate verschiedenster Komponisten, mit der Einordnung des Werks in seinen kulturellen, literarischen und musikhistorischen Kontext (Celestini 2010). Weniger erschöpfend wird die Frage behandelt, inwiefern der Instrumentalklang bei Mahler ein eigener Kompositionsparameter ist (Riehn 1996). Einen umfassenden Vergleich zwischen Klavier- und Orchesterfassung auf der Grundlage der Musik selbst gibt es hingegen auch in den größeren Mahler-Monografien (Schmierer 1991, Mitchell 2005) bislang nicht. Daher werden im Paper durch eine detaillierte Materialerfassung zuerst die Klavier- und die Orchesterfassung hinsichtlich Gesangsverdopplung, harmonischer Auffüllung des musikalischen Satzes und Ausgestaltung der Basslinie miteinander verglichen. Anschließend wird untersucht, welche Änderungen sich wiederum bei der Übertragung von der vokalen Gattung Orchesterlied in die rein instrumentale Gattung Sinfonie ergeben. Anknüpfend an die Ergebnisse dieses Vergleichs wird der Versuch unternommen, Mahlers Klangideal in dieser frühen Phase seines Schaffens zu formulieren.

What happens if a composer creates an orchestra song on the basis of a piano song? This paper deals with this question by taking a deeper look at »Ging heut' morgen über's Feld« from Gustav Mahler's *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Not only does this song exist in a version both for piano and voice and orchestra and voice, but Mahler also quotes it in his first symphony. This makes it possible to conduct a multi-layered comparison. While previous research has focused on the genesis of the *Gesellenlieder* (Roman 1974, Mitchell 2005), their cultural, literary and music historical context (Celestini 2010) and Mahler's skill in composing *Klang* (Riehn 1996), there is no detailed comparison of the piano and orchestra song versions existent to this day, not even in the more extensive monographs on Gustav Mahler (Schmierer 1991, Mitchell 2005). Therefore, this paper first compares the piano song with the orchestra song with the main emphasis on vocal doubling, arrangement of the middle voices and the bass line. Subsequently, the transfer from the vocal genre *Orchesterlied* into the instrumental genre of the symphony is examined. Based then on the results of these comparisons, it shall be attempted to formulate Mahler's sound ideal in this early stage of his compositional output.

Schlagworte/Keywords: Fassung; Klavierlied; Mahler, Gustav; Orchesterlied; orchestral song; piano song; Textur; texture; version

Dieses Paper möchte untersuchen, was geschieht, wenn ein*e Komponist*in aus einem Klavierlied ein Orchesterlied macht. Gegenstand dieser Untersuchung ist Gustav Mahlers »Ging heut' morgen über's Feld«, das zweite Lied aus dem Zyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Vergleiche zwischen der Klavierliedfassung und der Orchesterliedfassung der *Lieder eines fahrenden Gesellen* gibt es bereits; sie setzen jeweils unterschiedliche Schwerpunkte. So untersucht etwa Zoltan Roman mehrere handschriftliche Quellen und macht daran die Entstehungsgeschichte des Zyklus fest.¹ Detaillierte Forschungsbeiträge zu derselben Thematik liegen auch von Donald Mitchell vor, der nicht nur ein äußerst minutiöses vergleichendes Quellenstudium betreibt, sondern auch die verschiedenen Überarbeitungsstadien der Gesellenlieder mit in Betracht zieht.² Die wohl profundeste Analyse des Orchesterliedschaffens Gustav Mahlers liefert Elisabeth Schmierer³, die dabei nicht nur ausführlich auf die musikalische Textausdeutung eingeht, sondern auch die Instrumentation als ein essentielles Medium zur Verdeutlichung der konzeptuellen Anlage der verschiedenen Kompositionen betrachtet. Einen Vergleich zwischen Klavierlied- und Orchesterliedfassung vollzieht Schmierer allerdings nur bei den *Rückert-Liedern* (wo der Vergleich gleichwohl eine eher marginale Stellung innehat). Rainer Riehn geht auf den fundamentalen Unterschied zwischen Klavierdenken und orchestralen Denken bei Gustav Mahler ein und betont, dass das Schreiben für Orchester über den Akt der Orchestration weit hinausgehe und eigentlich eine Kompositionsarbeit für sich selbst sei.⁴ Federico Celestini schließlich setzt den Schwerpunkt auf das Klangliche der Gesellenlieder und bettet den Zyklus in seinen kulturellen, literarischen und musikhistorischen Kontext ein.⁵

Was allerdings bislang fehlt, ist ein Vergleich von Klavier- und Orchesterfassung auf der Grundlage der Musik selbst. Da das Lied »Ging heut' morgen über's Feld« nicht nur in einer Klavier- und Orchesterfassung vorliegt, sondern darüber hinaus auch noch im ersten Satz von Gustav Mahlers erster Sinfonie zitiert wird, bietet sich hier die Möglichkeit, über einen Vergleich der beiden Liedfassungen hinaus auch die Orchesterliedfassung mit dem sinfonischen Zitat zu vergleichen. Diese beiden Vergleiche müssen auf je eigene Weise angegangen werden, denn Klavierlied und Orchesterlied unterscheiden sich zwar fundamental in ihrer Besetzung,

1 Vgl. Roman 1980.

2 Vgl. Mitchell 2005.

3 Vgl. Schmierer 1991.

4 Vgl. Riehn 1996.

5 Vgl. Celestini 2010.

stellen aber doch beide vokale Gattungen dar; ein Vergleich dieser beiden Fassungen kann daher die musikalische Textausdeutung als eine solide Basis heranziehen. Hingegen ist der Besetzungsunterschied zwischen Orchesterliedfassung und sinfonischem Zitat nicht allzu groß, wohl aber die Tatsache, dass hier die vokale Gattung Orchesterlied in die rein instrumentale Gattung Sinfonie übertragen wird. Bei diesem Vergleich werden vor allem die Fragen interessant sein, was im sinfonischen Zitat mit der Gesangsmelodie geschieht, und inwiefern sich die Instrumentation des Orchesterlieds von jener des sinfonischen Zitats unterscheidet. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf dem Vergleich Klavierlied–Orchesterlied; der Vergleich Orchesterlied–Sinfonie wird daraufhin allgemeiner abgehandelt. Aufbauend auf den beiden Vergleichen soll abschließend die Frage gestellt werden: Kann anhand der Ergebnisse ein Klangideal der drei Fassungen, vielleicht gar übergeordnet von Mahlers frühem Schaffen formuliert werden?

*

**

Als methodische Vorgehensweise sollen einheitliche Fragen anhand der Orchesterfassung von Mahlers Lied abschnittsweise beantwortet werden. Der Fragenkatalog sei hier einmal schrittweise durchgegangen: Die erste Frage betrifft den Gesang; dabei wird Abschnitt für Abschnitt gefragt: Gibt es Gesang, ja oder nein? Wenn ja, wird der Gesang verdoppelt? Wenn ja, von welchem Instrument? Gibt es keinen Gesang, wer übernimmt dann stattdessen die Melodie? Da die Methode prinzipiell registerweise vorgeht, gilt an den Stellen ohne Gesang die ins Orchester übertragene oberste Stimme des Klaviersatzes als Melodie. Die zweite Frage nimmt auf etwas Bezug, was ich ›harmonische Füllung‹ nenne. Gemeint ist damit nicht der Harmonieverlauf, sondern alles, was sich zwischen der höchsten und tiefsten Stimme des musikalischen Satzes befindet, also vor allem Mittel- und Gegenstimmen. Auch hier wird zuerst die Frage gestellt, ob eine solche harmonische Füllung im betreffenden Abschnitt überhaupt existiert. Wenn ja, lautet die nächste Frage, ob sie angereichert ist, das heißt, ob in der Orchesterfassung mehr musikalisches Material vorhanden ist als in der Klavierfassung. Ist das der Fall, wird gefragt, worin genau diese Anreicherung besteht, und schließlich stellt sich in jedem Fall die Frage, welches Instrument die harmonische Füllfunktion übernimmt. Der dritte Teil des Fragenkatalogs widmet sich schließlich der Bassfunktion: Gibt es eine deutlich wahrnehmbare Basslinie, und wenn ja, welches Instrument spielt sie?

Diesen Fragenkatalog kann man nun von der Vertikalen in die Horizontale umklappen und dadurch eine detaillierte Materialerfassung erhalten, die für das Lied »Ging heut' morgen über's Feld« aus den Abbildungen ersichtlich ist.

Abschnitt	I	II	III	IV	V	VI
Taktzahl	1 bis 2	2 bis 9	9 bis 10	11 bis 16	17 bis 20	21 bis 25
1) Gesang	Ja		Melodie VI. 1		Mel. VI., Fl., Ob.	
verdoppelt		Hrf., dann VI. 1, dann Ob. 1	Bkl., Hrf. Str. pizz.	VI. 2, später VI. 1	Hrn., Kl.	VI. 1, Fl. 3; dann nicht verdoppelt
2) "harm. Füllung" Ja	angereichert	repetierte Okt., Picc., Fl.	repet. Okt., Picc., Fl.	Vc., Hrf., Fl., Kl.	2. Vi., pizz. Vla.	Violoncello
3) Bassfunktion	Ja	Hrf., Vc. (pizz.) Kb. (pizz.)	Vc., Vla. (pizz.)	Gegenstimme Fig. 1, Vla. Fig. 2, Hrf., Kb.	Fig., Kb. (pizz.)	Zusätze: VI. 1/II, VI. 2, Fl., Kl. Kb. (pizz.), dann Vc. (pizz.), Hrn. 3

Abschnitt	VII	VIII	IX	X	XI
Taktzahl	25 bis 30	30 bis 37	37 bis 38	39 bis 44	45 bis 48
1) Gesang	Ja		Melodie VI. 1		Mel. Fl., Ob., Kl.; dann VI. 1, Fl.
verdoppelt		Fl. 1, Kl. I, Hrf. dann -Hrf. Triller VI. 1, Pedal Trp. 1	Vc.	Kl.; dann Fl., Ob.	Hrf.
2) "harm. Füllung" Ja	angereichert	Vla., Vc. Unterstützung Dynamik; Holz	Fl. 1, Kl. 1, Trp. 1	Hrn. 1, 2; Fig.	Triller und Zusätze Kl., Ob. 1
3) Bassfunktion	Ja	Hrf., Kb. (pizz.)	Bkl., Hrf., Vla. (pizz.)	Hrn. 3, 4; Triller VI. 2, Vla; Hrf. Kb. (pizz.)	Fig., dann Kb. (pizz.)

Abschnitt	XII	XIII
Taktzahl	49 bis 54	54 bis 65
1) Gesang	Ja	
verdoppelt		Melodie: VI. 1 u. 2 komplementär; dann VI. 1, Fl.; dann -Fl.; dann VI. 2; dann Vla.
2) "harm. Füllung" Ja	angereichert	Hrf. (Akkordbrechungen)
3) Bassfunktion	Ja	Gegenstimme Vc.; Zusätze VI. 2, Holz Vc. (pizz.), Hrn. 2, dann Kb. (pizz.)

Abbildung 1: Tabellarischer Vergleich von Klavier- und Orchesterfassung, Takte 1–65

Abschnitt Taktzahl	XIV 65 bis 69	XV 69 bis 71	XVI 71 bis 83	XVII 83 bis 85
	Ja verdoppelt	Melodie VI. 2	Ob. 1, dann Hrf., dann VI. 1 VI. 1, VI. 2, Vla. u. Vc. komplementär Fl., Ob. 1, Kl. 1, Fg. 1, Hrn. 3 Hrf., Fg. 2, Kb. (pizz.)	Melodie VI. 1
	2) "harm. Füllung" Ja angereichert	Liegeton Hrn. 1; Umspielung VI. 2; Hrf. Hrf., Vc. (pizz.), Kb. (pizz.)		Hrf. u. VI. 1 komplementär Hrn. 3, VI. 2, Vla. (Parallelerzen, -quarten) Vc. (pizz.)
3) Bassfunktion Ja				

Abschnitt Taktzahl	XVIII 85 bis 93	XIX 93 bis 95	XX 95 bis 98	XXI 98 bis 103	XXII 103 bis 105	XXIII 106 bis 108	XXIV 108 bis 110
	Ja verdoppelt	Melodie VI. 1	Kl. 1	Quartendel Vc., Hrf.	Harfe	Mel. Ob. 1, Vc.	Harfe
	2) "harm. Füllung" Ja angereichert	Ob. 1, dann nicht verdoppelt, dann Ob. 1 Hrn. 1, dann Vc. VI. 2, Vla. Hrf.	Vc. (vgl. XVIII)	VI. 2, Vla. kompl.		Fl. Kl., Fg. 1	Fl. Kl., Ob. 1
3) Bassfunktion Ja		Hrf.	Hrf.	Kb. (arco)	Hrf.	Kb. (pizz.)	Hrf.

Abschnitt Taktzahl	XXV 110 bis 115	XXVI 115 bis 122	XXVII 122 bis 127
	Ja verdoppelt	Mel. Ob. 1, Vc.	Melodie Ob. 1, Kl. 1; dann VI. 1 solo
	2) "harm. Füllung" Ja angereichert	Fl., Kl.	Holz Vc. (Triller auf cis)
3) Bassfunktion Ja	Hrf., Hrn. 1, 2; Kb., Pk.	Hrf., dann Kb. (arco)	Hrf., dann Kb. (pizz.)

Abbildung 2: Tabellarischer Vergleich von Klavier- und Orchesterfassung, Takte 65–127

In dieser Darstellung werden die Ja/Nein-Fragen des Fragenkatalogs mittels Ausfüllens bzw. Leerlassens der entsprechenden Felder beantwortet – ein ausgefülltes Feld bedeutet »Ja, existiert«, ein unausgefülltes Feld bedeutet »Nein, existiert nicht«. Die restlichen Fragen werden durch knappe Kommentare in den jeweiligen Feldern beantwortet.⁶ So ist beispielsweise in Abschnitt III nicht nur sofort ersichtlich, dass der Gesang pausiert (leeres Feld) und die Melodie stattdessen von den ersten Violinen übernommen wird, sondern auch, dass eine harmonische Füllung existiert (ausgefülltes Feld), die von Bassklarinette, Harfe und gezupften Streichern übernommen wird. Hinzu kommt die Existenz einer eindeutig wahrnehmbaren Basslinie, gespielt von gezupften Bratschen und Celli. Die Einteilung des Stückes in die für die Betrachtung relevanten Abschnitte erfolgte in diesem Fall der Einfachheit halber analog zur Gliederung der Gesangstimme (was daran ersichtlich wird, dass sich ausgefüllte und leere Felder in der obersten Schicht der Materialerfassung abwechseln).

Der/die Analytiker*in wird sich nun für Häufungen und Regelmäßigkeiten bzw. für auffällige Abweichungen davon interessieren, die durch die Materialerfassung offengelegt werden; diese Auffälligkeiten habe ich in fetter Schrift hervorgehoben. Der Übersichtlichkeit halber fasse ich das analytische Gesamtergebnis aber hier noch einmal zusammen:

Die Gesangstimme wird grundsätzlich verdoppelt, und zwar rhythmisch und melodisch tongetreu, höchstens in der Oktavlage abweichend. Mahlers präferierte Instrumente für die Gesangsverdopplung sind die Violinen, die Harfe und die Oboe. Gerade aufgrund der konsequenten Verdopplung fallen die Ausnahmen von dieser Regel umso stärker auf: Nur an drei sehr kurzen Stellen wird der Gesang nicht verdoppelt. Die erste Textstelle lautet »Wie mir doch die Welt gefällt« (T. 23–25), die zweite ist der Freudenschrei »Hei-ah!« (T. 53/54), und in der dritten wird die Frage gestellt: »Ist's nicht eine schöne Welt?« (T. 89/90). Fast könnte man meinen, dass der Gesang in jenen Momenten, in denen die Schönheit der Welt beschrieben wird, auf die Stütze des Orchesters verzichten will. Eine weitere auffällige Stelle, in der der Gesang zwar verdoppelt wird, jedoch von einer ganz anderen Klangfarbe, findet sich dort, wo der Sonnenschein besungen wird: »Und da fing im Sonnenschein« (T. 65–69). Hier wird der Gesang von einer solistischen

6 Eine ins Grafische übertragene Weiterentwicklung dieser Methode wurde von mir im Juni 2017 in einem Paper auf der EuroMAC 9 im französischen Strasbourg vorgestellt. Die Textfassung dieses Papers wird voraussichtlich im Laufe des Jahres 2019 auf der Website der EuroMAC 9-Proceedings erscheinen.

Trompete verdoppelt, eine Klangfarbe, die deshalb so sehr aus dem Kontext fällt, weil sie innerhalb des Liedes nur an dieser einen Stelle auftaucht. Spielfiguren, die typisch für das Klavier sind (wie etwa die repetierten Oktaven gleich zu Beginn des Stücks), werden in der Orchesterfassung deutlich ausgedehnt, also über einen längeren Zeitraum hinweg durchgehalten. Hingegen werden sie in der Klavierfassung, vermutlich aus Gründen der Spielbarkeit, früher abgebrochen. Wenn der Gesang pausiert, übernehmen in der Regel die hohen Streicher, namentlich die Violinen, ggf. ergänzt durch hohes Holz, die Melodiefunktion. Auch hier gibt es zwei sehr auffällige Ausnahmen: Die erste betrifft ein Instrumentationscrescendo (T. 42 ff.), wobei die Holzbläser zu Beginn die Melodiefunktion übernehmen und ohne Verdopplung durch die Streicher beginnen, die erst kurz vor dem Höhepunkt des Crescendos hinzutreten. Bei der zweiten Ausnahme fragt das lyrische Ich »Nun fängt auch mein Glück wohl an?« (T. 103 ff.), stellt also gewissermaßen die Frage, ob es denn nun auch glücklich sein darf. In die Gesangspausen spielt die Oboe hinein und übernimmt damit die Melodiefunktion; es ist die einzige Stelle im Lied, die auf diese Art und Weise gestaltet ist. Fast über das gesamte Stück hinweg bildet die Harfe die instrumentatorische Grundfarbe, das heißt, dass sie gleichermaßen Melodie-, Füll- und Bassfunktion übernimmt und kaum pausiert. Die Basslinie wird häufig von der Klangkombination Harfe plus Streicherpizzicato gestaltet. Der Kontrabass agiert auffallend selbstständig und wird vom Violoncello entkoppelt.

*

**

Sehen wir uns nun die größten Auffälligkeiten bei der Übertragung des Orchesterliedes in die rein instrumentale Gattung der Sinfonie an (T. 63–162 in Mahlers erster Sinfonie).⁷ Neben der sofort augenscheinlichen Tatsache, dass die Melodie gleich zu Beginn des Zitats in ihrem Umfang erweitert wurde, ist festzustellen, dass die erste Phrase der Gesangstimme komplett in die Celli wandert; die Celli verkörpern sozusagen den menschlichen Gesang. Was gleich bleibt, ist die Funktion der Bassklarinetten, die, genau wie im Orchesterlied, eine Gegenstimme bringt. Doch was geschieht mit den restlichen Instrumenten? Mahler spart hier rigoros: Die Harfe, die ja noch im Orchesterlied als instrumentatorische Grundfarbe verwendet worden war, wirft nun nur noch einzelne Akkorde oder gar Einzeltöne ein; dafür übernehmen zwei Hörner die Pedalfunktion mit der über meh-

⁷ Formanalysen aller Sinfonien Gustav Mahlers liefert Indorf 2010.

rere Takte hinweg durchgehaltenen Quinte *D-A* (T. 64–70). Das bedeutet, dass an dieser Stelle im Vergleich zur Orchesterliedfassung ein kompletter Grundfarbenwechsel stattfindet, auch weil hohe Streicher und Kontrabässe zu Beginn des Zitats fehlen. Zu nennen ist noch der imitatorische Fagotteinsatz in Takt 63, der in der Orchesterliedfassung nicht zu finden ist. Diese extrem transparente Instrumentation mag damit zu tun haben, dass Mahler sich in der Sinfonie ganz anderen Fragen der Steigerung und Proportionen stellen muss als im Klavierlied – so ist es natürlich ein adäquates dramaturgisches Mittel, die Instrumentation zu Beginn dünn zu halten und dann im Verlaufe der 100 Takte zählenden Exposition erst nach und nach zu entfalten (hohe Streicher und Kontrabässe treten im späteren Verlauf hinzu; auch wird dann das oben bereits genannte Instrumentationscrescendo, das in der Orchesterliedfassung noch bis kurz vor seinem Höhepunkt allein von den Holzbläsern bestritten wurde, von den Streichern verdoppelt [T. 120–125]). Dennoch macht diese Stelle deutlich, dass das Klangideal hier ein schlichtes und sparsames ist, keinesfalls ist das Erzielen eines wuchtigen Klangeindrucks Mahlers Absicht. Außerdem scheint eine gewisse Einfachheit angestrebt zu werden, was umso interessanter ist, da das Stück in den 1880er Jahren komponiert wurde. Mit diesem Zeitraum verbindet man nicht zwingenderweise ein solches Klangideal (in diese Zeit fallen etwa die Entstehung von Bruckners sechster, siebter und achter Sinfonie sowie die Uraufführung von Wagners *Parsifal*). Offenbar hat das transparente Klangbild der Gesellenlieder etwas auf vergangene Zeiten Rückblickendes; Federico Celestini merkt dazu an, dass Mahler sich in den Gesellenliedern nicht nur mit einer schubertartigen Kompositionsweise⁸ beschäftigt, sondern auch, dass Text und Poetik der Gesellenlieder zur Zeit ihrer Entstehung stilistisch längst überholt gewesen seien. Mahler möchte dem Hörer offensichtlich die Erinnerung an Vergangenes ermöglichen – eine Absicht, die er auch klanglich umsetzt: An eine längst vergangene Poetik und Kompositionsweise wird auch ein längst vergangener Orchesterklang gekoppelt. An dieser Stelle sei auf Rainer Riehns Bemerkung zum Begriff ›Instrumentation‹ Bezug genommen:

Instrumentation ist nicht die Anzahl der in einer Komposition verwendeten Instrumente, sondern das, was ein Komponist zu einem bestimmten Zeitpunkt mit ihnen macht. Oder negativ ausgedrückt: Komponieren wie Instrumentieren heißt auswählen, weglassen, aussparen [...].⁹

8 Vgl. Celestini 2010.

9 Riehn 1996, 65.

Obwohl man diese Auffassung durchaus diskutieren kann, gefällt mir besonders die Integration der zeitlichen Dimension des Instrumentierens; Riehn meint vermutlich einen »bestimmten Zeitpunkt« innerhalb eines Musikstücks. Aber wäre es nicht durchaus möglich, den Zeitfaktor der Instrumentation herauszulösen aus dem spezifischen Stück Musik und auf einer globaleren Ebene zu betrachten? Wenn Mahler in den 1880er Jahren beim Hörer den Eindruck an längst Vergangenes erwecken will, muss er auf eine andere Art und Weise instrumentieren, als er es beispielsweise in seinen späteren Sinfonien getan hat. Die musikalische Absicht des Komponisten und der historische Kontext gehen hier eine höchst fruchtbare Symbiose ein, denn Mahlers historisierende Instrumentationsweise kommt angesichts der Zeittendenz des massiven Orchesterklanges besonders deutlich zur Geltung.

Ich hoffe mit dieser Untersuchung gezeigt zu haben, dass Mahler seinen Orchesterklang gleichermaßen flexibel wie präzise an genau jene Stimmung, jene »Aura«¹⁰ anpassen konnte, die er mit einem bestimmten Stück Musik vermitteln wollte. Vielleicht nimmt Anton Webern auf diese Fähigkeit Bezug, wenn er 1905 über Mahler in sein Tagebuch notiert: »Der Klang seines Orchesters ist durchwegs wahr.«¹¹

Literatur

- Celestini, Federico (2010), »Die tönende Nähe einer zeitlichen Ferne«, in: *Arbeit am Kanon. Ästhetische Studien zur Musik von Haydn bis Webern*, hg. von Federico Celestini und Andreas Dorschel, Wien: Universal Edition, 154–177.
- Indorf, Gerd (2010), *Mahlers Sinfonien*, Freiburg i.Br.: Rombach.
- Mitchell, Donald (2005), *Gustav Mahler. The Wunderhorn Years. Chronicles and Commentaries*, Woodbridge: The Boydell Press.
- Riehn, Rainer (1996), »Zu Mahlers instrumentalem Denken«, in: *Musik-Konzepte* 91, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Edition Text + Kritik, 66–75.
- Roman, Zoltan (1980), »The Pianoforte and Orchestral Manuscripts of Mahler's ›Lieder eines fahrenden Gesellen‹. Compositional Process as a Key to Chronology«, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, hg. von Hellmut Kühn und Peter Nitsche, Kassel: Bärenreiter, 402–404.
- Schmierer, Elisabeth (1991), *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers*, Kassel: Bärenreiter.

10 Vgl. Celestini 2010, 154.

11 Zitiert nach Riehn 1996, 65.

Jonathan Stark

© 2020 Jonathan Stark (jonathan.stark95@yahoo.de)

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Stark, Jonathan (2020), »Vom Klavier zum Orchester. Eine Untersuchung anhand von Gustav Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen*«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie*. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016 (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 339–348. <https://doi.org/10.31751/p.35>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020