

Edition Eulenburg
No. 1549

MAHLER

SYMPHONY No. 9



Eulenburg

GUSTAV MAHLER

SYMPHONY No. 9



Ernst Eulenburg Ltd

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

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	VII
I. Andante comodo	1
II. Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb	59
III. Rondo-Burleske. Allegro assai. Sehr trotzig	104
IV. Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend	164

© 2018 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

Gustav Mahler himself dated his Ninth Symphony (1908/10) to a third creative period,¹ which remained his last and was to include only three works: the vocal symphony, *Das Lied von der Erde* (1908/09); the Ninth Symphony, but ultimately so numbered after initial hesitation – he had withheld calling it that only out of superstition; together with the 10th Symphony (1910), remaining unfinished, though repeatedly ‘completed’ for practical performance by various arrangers.² These symphonies of the third creative period, considered as his late oeuvre, represent works of a solitude made public, full of melancholy, wistfulness and resigned farewell, but also of incomparably tender intimacy despite their epically-sweeping, often craggy dimensions, their still unprecedented abundance of music, including an entire world, that are intimately tempered, and yet seem to sum up Mahler’s oeuvre with its retrospective features. They also possess, in their purely instrumental sections, a characteristic quasi ‘speaking’ style; and in various drafts of the scores for the Ninth and Tenth Symphonies, Mahler then also incorporated texts manifestly conveying his inner mood in drafting this music, a mood ‘objectivised’ through the most demanding musical design, thus generalising and in this manner disclosing and expressing it and making it effective as a basic characteristic of human life. ‘Oh time of youth! Vanished! Oh love! Blown away!’, Mahler recorded above

the score draft of the Ninth Symphony’s 1st movement, bb267ff., and wrote above bb436ff.: ‘Farewell! Farewell!’

Such a mood was only to be musically expressed and shaped by a syncretism drawing on the most diverse, if also quite familiar musical material and synthesizing the most varied techniques in terms of an ‘inclusive’ compositional design, going increasingly beyond purely musical meanings. Mahler also then furnished the above-mentioned entries in the score draft of the Ninth Symphony with a series of unusual, extraordinarily suggestive performance and expressive directives and incorporated them directly into the work, for instance, in the 1st movement: ‘Mit Wut [With fury]’ (b174), ‘Leidenschaftlich [Passionately]’ (b211), ‘Schattenhaft [Shadowy]’ (b254), ‘Wie ein schwerer Kondukt [Like a funeral procession]’ (b327), ‘Schwebend [Hoveringly]’ (b423); or in the 2nd movement: ‘Etwas täppisch und sehr derb [Somewhat clumsily and very crudely]’ (b1), ‘Schwerfällig [Cumbersomely]’ (b9); in the 3rd movement: ‘Sehr trotzig [Very defiantly]’ (b1) or ‘Mit großer Empfindung [With great feeling]’ (b394); finally, in the 4th movement: ‘ohne Ausdruck [without expression]’ and simultaneously in parallel parts ‘molto espress.’ and ‘nicht [non] espress.’ (b49) and, respectively, ‘ersterbend [moribundly]’ (b185). Such forceful performance directives in the Ninth Symphony also correspond to quotations from his own works, insofar as the quotations were originally accompanied by texts, thus, the quotation (4th movement, b165, 1st violins) from the fourth of the *Kindertotenlieder*, heard there for the text: ‘Der Tag ist schön auf jenen Höh’n! [The day is beautiful on those heights!]’, or the allusion in the 4th movement of the Ninth Symphony, bb88ff., with the succession of thirds in the clarinets and harp, unmistakably based on the 6th movement of *Der Abschied* from *Das Lied von der Erde* (succession of thirds in the clarinets

¹ Thus, according to a report by Alfredo Casella about a conversation with Gustav Mahler from the beginning of 1910, quoted here from Kurt Blaukopf, *Mahler. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten* (Vienna, 1976), 270

² According to this information from Mahler, the first creative period consisted of his four serious ‘Wunderhorn symphonies’, based on, amongst other things, texts from the collection of old German lieder, ‘Des Knaben Wunderhorn’; the second, the instrumental symphonies Nos. 5-7, culminating in turn in a vocal symphony, the Eighth Symphony with texts from the Whitsuntide hymn, ‘Veni Creator Spiritus’ of Rabanus Maurus as well as from Goethe’s *Faust II*.

IV

and harp, bb432ff.) and accompanying there the text: 'Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte! [I am walking to the homeland, my place]' (in this context the 'Heights' and the 'Homeland' are symbols of death).

Amongst the common musical materials that Mahler repeatedly used in his symphonies are, for instance, the intonations in the Ninth Symphony of (funeral) march music (see, for instance, the horn and trumpet signals in the 1st movement, bb174ff.), familiar to him since his childhood in the garrison town of Iglau³ (Jihlava), the *ländler* and waltz topoi of the 2nd movement with the taking up of base entertainment music (trumpets, bb188f.; woodwinds, bb445ff.), or the same thrice-used 'historical' composing technique of the fugue in the 3rd movement (bb79ff., 209ff., 311ff.). Assimilated compositionally in the Ninth Symphony are such quasi 'found' (hardly invented) musical materials, rarely by developing thematic processes, by motivic-thematic work as the epitome of thematic logic – Dieter Schnebel even compared the thematic dispositions in Mahler's late work to a 'maze'⁴ – but rather by shaping them with dramatic contrastings, juxtapositionings, nestings, thus with collage and montage techniques (especially in the 2nd movement) as well as with counterpointing (especially in the 3rd movement), the various themes abruptly interrelating to each other and moving closer together. And the themes themselves, such as even the main theme of the exposition in the 1st movement (2nd horn, 2nd violins, bb7ff.), Mahler frequently drafted as double themes that probably lose something of a melodic-thematic uniqueness, but gain all the more intensively in intimate *espressivo*. At the same time, insignificant, virtually trivial lapidary motifs can also become exceptionally charged expressively, as, for instance, the first heard descending whole tone at the opening of the symphony in the 2nd violins

(bb6ff.), where Mahler, as mentioned, notated the words 'Farewell!' in the score draft, nearly pervading the whole work. Such motifs can also weightily reflect Mahler's immediate feeling of life, as, for instance, the irregular rhythm intoned by the cellos and the 4th horn ('catastrophe rhythm') in the first two bars of the 1st movement, seemingly illustrating the cardiac arrhythmias he suffered from 1907, forcing him to completely alter his way of life.

Such an unusual structure and disposition of themes complementarily led Mahler in the Ninth Symphony to substantially expand and alter the basically traditional formal design of the work's four movements. In the 1st movement he wove sonata form together with variation form. The individual sections of the sonata form – the exposition (bb1-107 with the two theme complexes: bb1-26 and 27-46, respectively), a repetition of the exposition (first theme complex, bb47-79, second theme complex, bb80-107), a multipartite development with the multiple impinging manipulation of the two theme complexes in five sections⁵ (bb108-147; bb148-210; bb211-266; bb267-318; bb319-346), a recapitulation (first theme complex, bb347-371; second theme complex, bb372-405) as well as a coda (bb406-454) – also at the same time represent double variations of the two theme complexes. In doing so, Mahler leads the varying process well beyond traditional procedures and with them makes the expressive design autonomous. The paradigm of such variation, with which Mahler transforms the theme's conventional functional sense of form, for instance, as 'main theme', as 'secondary theme' or of formal structures such as, for instance, 'secondary subject group', 'closing group', 'transition', 'return', etc., in such expressive shaping, constitutes those of the catastrophe rhythm, with which, as mentioned, the symphony still enigmatically and hesitantly elevates b108 at the start of the development to a vaguely eerie, quasi fatefully recurring memory and then b314 virtually bursts the musical link 'with the greatest force' (thus, the performance

³ Recordings of military music from the repertoire of the military academy in Iglau ca. 1875 can be found in the CD *Gustav Mahler and Military Music in Jihlava 1875*, CD Arcodiva 8594029811294.

⁴ Dieter Schnebel, *Das Spätwerk als Neue Musik*, in: *Gustav Mahler*, (Tübingen, 1966), 180

⁵ see on this, Constantin Floros, *Gustav Mahler. III. Die Symphonien* (Wiesbaden, 1985), 272f.

instruction); following thereupon at the end of the development is that music section to be performed ‘as a funeral procession’ (b327). Mahler thus transforms the adhesion points of the musical form’s course (introduction, beginning and ending of the development) through variation in such an inward development of expression, directly communicated by the suggestive musical gesture of ‘speaking’. The interweaving of sonata and variation form does not by any means increase the musical complexity, but on the contrary makes the music more definite, more vivid and gives it greater comprehensibility. The 2nd movement then joins together three contrasting theme groups – a ländler to be played ‘sedately’ (bb1ff.), a fast waltz (bb90ff.) as well as another ländler to be performed ‘very slowly’ (b218) – and nests them into ever new forms in an inexhaustible abundance of invention.⁶ To the orchestrally highly virtuosic rondo-burlesque of the 3rd movement Mahler gives the tripartite recapitulation form with contrasting middle section: A (bb1-346), B (bb347-521), A’ (bb522-667). The movement is a showpiece of thoroughly contrapuntal design⁷ and yet unleashes at the same time an orchestral turbulence hardly to be further heightened. In the closing intensively expressive *Adagio* Mahler reduces the thematic compositional effort in favour of a lyricism as pure as possible and lines up two theme groups (A: bb1ff.; B: bb28ff.).

Just as richly contrasting, harmonically and tonally, do the four movements of the Ninth Symphony also follow each other (the 1st movement is in D major, the 2nd in C major, the 3rd in A minor, and the final movement in D flat major, thus not returning to the basic D major tonality), so Mahler just as subtly unifies their sequence motivically: in the 2nd movement, the second ländler in C major, to be played very slowly, b218 in the horn and 1st violins, strikingly takes up the suggestively descending

whole tone from the 1st movement, whilst the trumpet motif into which the 3rd movement directly jumps can be inferred from a motif from the 2nd movement, introduced by Mahler in b109 in the 2nd violins, violas and cellos. And the contrasting middle section of this 3rd movement emphatically exposes the famous ‘Doppelschlagmotiv [turn motif]’, then characterising the first theme group of the final movement and present in nearly every bar. With such techniques in the Ninth Symphony Mahler gives the eminently modern time mode an ‘emotional infinity’, of the ‘ceaseless’⁸ (Gottfried Benn), fundamentally differing from the rather ‘teleologically’ directed development forms of musical late Romanticism, and anticipates many of the features of the musically modern. The montage techniques of the 2nd movement point to the neo-classicism of a Stravinsky; the polyphony of the 3rd movement to Hindemith’s contrapuntal chamber-orchestra compositions; a sometimes sarcastically disdainful tone, most particularly to Shostakovich. And Mahler’s oeuvre, with the Ninth Symphony justifiably praised as a ‘masterpiece’ by Theodor W. Adorno,⁹ was originally the model per se for the composing originally conceived of as the ‘new simplicity’ since the 1970s. The most impressive evidence of highest appreciation for this symphony comes, however, from Alban Berg,¹⁰ who wrote his wife:

I have once again played through the Ninth Mahler symphony. The first movement is the most glorious that Mahler has written. It is the expression of incredible love for this earth, the longing to live on it

⁸ In the score draft Mahler even then still called the 2nd movement *Menuetto infinito*.

⁹ Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomie* (Frankfurt/M., 1960), 200

¹⁰ Alban Berg owned the score draft of the first three movements of the Ninth Symphony, received as a gift from Alma Mahler in return for the short score of the opera *Wozzeck*, which Berg, for his part, had presented to her. Erwin Ratz published it in facsimile (Vienna, 1971). It is preserved in the Austrian National Library in Vienna. The library also possesses a sketchbook with sketches for the Ninth Symphony. Other sketches or drafts for the 3rd and 4th movements are preserved in the Bavarian State Library in Munich and in the Morgan Library & Museum, New York.

⁶ This was the only movement in the final version that Mahler substantially changed as compared with the score draft.

⁷ In this period Mahler began to be intensively involved with Bach’s music and arranged a composite Bach suite for orchestra.

in peace, to savour nature still to its profoundest depths – before death comes. For it comes inexorably.¹¹

Only a little reliable information can be established about the genesis of the Ninth Symphony, especially since even important music sources were apparently cut up after Mahler's death and separately sold. According to Alma Mahler's unverifiable disclosure, Mahler is supposed to have drafted sketches for the Ninth Symphony as early as the summer of 1908, as he sat actually composing *Das Lied von der Erde* in Alt Schluderbach (Toblach, South Tyrol). At the beginning of June 1909, after he had completed his New York concerts and returned to Vienna via Paris (there he sat as a model for Auguste Rodin), he moved again to his vacation residence in Alt Schluderbach – this time, indeed, without his wife Alma and daughter Anna, who were taking the cure in Levico. In his letters to his wife, written at this time from Alt Schluderbach, Mahler does not, however, mention the working out of the Ninth Symphony begun there; rather, he initially complained of the bad weather and tried to get himself into the mood: 'If only I had a piano there, I could then warm up musically', he wrote on 13 June to Alma.¹² The solitude as 'grass widower'¹³ seemed to spur him on – 'Being all alone the whole day is beautiful – very beautiful', he confessed to her on 24 June 1909;¹⁴ and so he was able to sustain work on the symphony. He wrote in somewhat more detail about the Ninth Symphony to Bruno Walter in August 1909, stating in his letter:

You have guessed the right reason for my silence. I have been very industrious and am putting the finishing touches on a new symphony. Unfortunately, my holiday is coming to an end – and I am also once again in the stupid position – as all along – still quite breathless, of having to leave my papers and get back to the city, to work. That seems to me to be just the way it is. The work itself (insofar as I know it – because up to now I have just been writing it blindly and now know that I am beginning to orchestrate the last movement, no longer the first) is a very advantageous enhancement of my little family. It says something there that I have had on the tip of my tongue for the longest time – perhaps (as a whole) at the earliest since alongside the 4th [symphony]. (Yet completely different.)¹⁵ The score is, with the crazy hurry and agitation, quite slapdash and probably entirely illegible to outsiders' eyes. And so I'd ardently wish that this winter I'd get to produce a fair copy of the score.¹⁶

Then in October 1909 Mahler then took his 'illegible' score draft along to New York where he had to complete his third concert season and prepared the 'fair copy of the score' there, probably from mid-December 1909, finishing it by 1 April 1910. The 1st movement was still being copied by Henry G. Boewig in New York in April 1910, whereas all the rest of the movements were copied in Vienna by Johann Forstik in the summer. From these copies, serving as copy-texts for the edition of the score, Bruno Walter was also to conduct the premiere of the work in Vienna on 26 June 1912 – 13 months after Mahler's death in Vienna on 18 May 1911. Mahler thus never got to hear his Ninth Symphony.

Giselher Schubert

Translation: Margit L. McCorkle

¹¹ Alban Berg, *Briefe an seine Frau* (Munich, 1965), 238. The letter remained undated but it probably comes from the autumn of 1912.

¹² Quoted from Alma Mahler, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, ed. Donald Mitchell (Frankfurt/M., 1978), 351

¹³ Thus, Mahler himself in a letter of 20 June 1909 to Arnold Berliner, quoted from *Gustav Mahler. Briefe*, New edition, expanded and revised by Herta Blaukopf (Vienna, 1982), 361

¹⁴ *Erinnerungen an Gustav Mahler* (see fn12), 355

¹⁵ Mahler's reference to his Fourth Symphony is puzzling; it has not hitherto been possible to make this putative closeness of the two works convincingly plausible.

¹⁶ Undated letter from Toblach; quoted from *Gustav Mahler. Briefe* (see fn13), 368

VORWORT

Gustav Mahler selbst datierte seine 9. Sinfonie (1908/10) auf eine dritte Schaffensepoche¹, die seine letzte geblieben ist und nur drei Werke umfassen sollte: die Vokalsinfonie *Das Lied von der Erde* (1908/09), der er nur aus Aberglauben die Zählung als 9. Sinfonie vorenthielt, die 9. Sinfonie, die er erst nach anfänglichem Zögern schließlich doch als seine 9. zählte, sowie die unvollendet gebliebene, jedoch mehrfach von verschiedenen Bearbeitern vervollständigte und aufführungspraktisch eingerichtete 10. Sinfonie (1910).² Diese Sinfonien der dritten Schaffensepoche, die als sein Spätwerk gelten, repräsentieren Werke einer öffentlich gemachten Einsamkeit voll melancholischer Wehmut und resignativem Abschied, aber auch von unvergleichlich zärtlicher Innigkeit, die trotz ihren episch-ausladenden, oft auch schroffen Dimensionen, ihrer eine ganze Welt einschließenden, beispiellos gebliebenen Musikfülle intim gestimmt sind und zudem mit ihren retrospektiven Zügen Mahlers Œuvre zu resümieren scheinen. Sie besitzen auch in ihren rein instrumentalen Partien einen gleichsam „sprechenden“ Duktus; und Mahler hat denn auch in verschiedenen Partitur-Entwürfen der 9. und 10. Sinfonie Texte eingetragen, die offenbar sein inneres Gestimmtsein mitteilen, mit dem er diese Musik entwarf, eine Stimmung, die er durch anspruchsvollste musikalische Gestaltung „objektivierte“, also verallgemeinerte und auf diese Weise als einen Grundzug menschlichen Lebens auswies und ausdrückte, der betroffen macht. „O Jugend-

zeit! Entschwundene! O Liebe! Verwehte!“ notierte Mahler im Partitur-Entwurf der 9. Sinfonie im I. Satz über Takt 267ff., und über Takt 436ff. schrieb er: „Leb wol! Leb wol!“

Solche Stimmung war nur durch einen Synkretismus musikalisch auszudrücken und zu gestalten, der auf unterschiedlichste, durchaus auch vertraute musikalische Materialien zurückgriff und verschiedenartigste Verfahren im Sinne eines „inklusive“ kompositorischen Gestaltens synthetisierte, das über die rein musikalischen Bedeutungen immer auch hinauswies. Die genannten Eintragungen im Partitur-Entwurf der 9. Sinfonie hat Mahler denn auch mit einer Reihe ungewöhnlicher, ungemein suggestiver Spielvorschriften und Ausdrucksanweisungen aufgegriffen und unmittelbar in das Werk eingliedert, etwa im I. Satz: „Mit Wut“ (Takt 174), „Leidenschaftlich“ (Takt 211), „Schattenhaft“ (Takt 254), „Wie ein schwerer Kondukt“ (Takt 327), „Schwebend“ (Takt 423), oder im II. Satz: „Etwas täppisch und sehr derb“ (Takt 1), „Schwerfällig“ (Takt 9), im III. Satz: „Sehr trotzig“ (Takt 1) oder „Mit großer Empfindung“ (Takt 394), schließlich im IV. Satz: „ohne Ausdruck“ und zugleich in parallelen Stimmen „molto espress.“ und „nicht espress.“ (Takt 49) bzw. „ersterbend“ (Takt 185). Solchen eindringlichen Spielanweisungen entspricht in der 9. Sinfonie auch das Zitieren aus eigenen Werken, soweit die Zitate ursprünglich Texte mit sich führten, so das Zitat (IV. Satz, Takt 165, 1. Violinen) aus dem vierten der *Kindertotenlieder*, das dort zum Text erklingt: „Der Tag ist schön auf jenen Höh'n!“, oder die Allusion im IV. Satz der 9. Sinfonie, Takt 88ff. mit der Terzenfolge in Klarinetten und Harfe, die sich unverkennbar auf den VI. Satz *Der Abschied* aus *Das Lied von der Erde* (Terzenfolge in Klarinetten und Harfe Takt 432ff.) bezieht und dort den Text begleitet: „Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!“ (Die „Höhen“ und die „Heimat“ sind in diesem Kontext Sinnbilder für den Tod).

¹ So nach einem Bericht von Alfredo Casella über ein Gespräch mit Gustav Mahler von Anfang 1910, hier zitiert nach Kurt Blaukopf, *Mahler. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, Wien 1976, S. 270.

² Die erste Schaffensepoche umfasst nach diesen Angaben Mahlers seine vier ersten „Wunderhorn-Sinfonien“, die sich u. a. auf Texte aus der Sammlung alter deutscher Lieder „Des Knaben Wunderhorn“ beziehen, die zweite die Instrumentalsinfonien Nr. 5–7, die wiederum in einer Vokalsinfonie, der 8. Sinfonie mit Texten aus dem Pfingst-hymnus „Veni Creator Spiritus“ des Rabanus Maurus sowie aus Goethes *Faust II* kulminiert.

VIII

Zu den geläufigen musikalischen Materialien, die Mahler in seinen Sinfonien immer wieder verwendete, zählen in der 9. Sinfonie etwa die Intonationen von (Trauer-)Marschmusik (vgl. etwa die Hörner- und Trompetensignale im I. Satz, Takt 174ff.), die ihm seit seiner Kindheit in der Garnisonstadt Iglau³ (Jihlava) vertraut waren, die Ländler- und Walzer-Topoi des II. Satzes mit dem Aufgreifen schnöder Unterhaltungsmusik (Trompeten, Takt 188f.; Holzbläser, Takt 445ff.), oder die gleich dreifach genutzte „historische“ Satztechnik des Fugierens im III. Satz (Takt 79ff., Takt 209ff., Takt 311ff.). Kompositorisch verarbeitet werden solche gleichsam gefundene (weniger erfundene) musikalische Materialien in der 9. Sinfonie kaum durch entwickelnde thematische Prozesse, durch motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff von thematischer Logik – Dieter Schnebel verglich die thematischen Dispositionen im Spätwerk Mahlers sogar mit einem „Irrgarten“⁴ –, als vielmehr durch das Gestalten mit drastischen Kontrastierungen, Gegenüberstellungen, Verschachtelungen, also mit Collage- und Montage-Techniken (vor allem im II. Satz) sowie mit dem Kontrapunktieren (vor allem im III. Satz), die unterschiedliche Themen schroff aufeinander beziehen und aneinander rücken. Und die Themen selbst entwirft Mahler, wie etwa gleich das Hauptthema der Exposition im I. Satz (2. Horn, 2. Violinen, Takt 7ff.), häufig als Doppelthemen, die wohl etwas von einer melodisch-thematischen Eindeutigkeit verlieren, aber dafür umso intensiver an innigem *Espressivo* gewinnen. Zugleich können auch unscheinbare, geradezu triviale lapidare Motive sich ungewöhnlich ausdrucksvoll aufladen wie etwa der zu Beginn der Sinfonie in den 2. Violinen (Takt 6f.) erstmals erklingende fallende Ganzton, zu dem Mahler, wie erwähnt, im Partitur-Entwurf die Worte „Leb woll!“ notierte und der fast schon das gesamte Werk durchzieht. Solche

Motive können auch bedeutungsvoll Mahlers unmittelbares Lebensgefühl widerspiegeln wie etwa der unregelmäßige, von den Celli und dem 4. Horn intonierte Rhythmus („Katastrophenrhythmus“) in den ersten beiden Takten des I. Satzes, der die Herzrhythmus-Störungen abzubilden scheint, unter denen er seit 1907 litt und die ihn zwangen, seine Lebensführung völlig zu verändern.

Solche ungewöhnliche Faktur und Disposition von Themen führte komplementär Mahler in der 9. Sinfonie dazu, die grundsätzlich traditionellen Formanlagen der vier Sätze des Werkes erheblich zu erweitern und zu verändern. Im I. Satz verschränkt er die Sonatenhauptsatzform mit der Variationsform. Die einzelnen Glieder der Sonatenhauptsatzform – die Exposition (Takt 1–107 mit den beiden Themenkomplexen: Takt 1–26 bzw. 27–46), eine Wiederholung der Exposition (erster Themenkomplex Takt 47–79, zweiter Themenkomplex Takt 80–107), eine vielgliedrige Durchführung mit mehrfacher eingreifender Verarbeitung der beiden Themenkomplexe in fünf Abschnitten⁵ (Takt 108–147; Takt 148–210; Takt 211–266; Takt 267–318; Takt 319–346), eine Reprise (erster Themenkomplex Takt 347–371; zweiter Themenkomplex Takt 372–405) sowie eine Coda (Takt 406–454) – repräsentieren zugleich auch Doppelvariationen der beiden Themenkomplexe. Dabei führt Mahler die variativen Prozesse weit über die traditionellen Verfahren hinaus und verselbständigt mit ihnen die Ausdrucksgestaltung. Das Paradigma solcher Variation, mit der Mahler den konventionellen funktionalen Formsinn von Themen etwa als „Hauptthema“, als „Seitenthema“ oder von Formgliedern etwa als „Seitensatz“, „Schlussgruppe“, „Überleitung“, „Rückführung“ usw. in solche der Ausdrucksgestaltung verwandelt, bildet diejenige des Katastrophenrhythmus', mit dem, wie erwähnt, die Sinfonie noch rätselhaft-stockend anhebt, der zu Beginn der Durchführung Takt 108 als eine dumpf-unheimliche, gleichsam schicksalshafte Erinnerung wiederkehrt und dann Takt

³ Aufnahmen mit Militärmusik aus dem Repertoire von Militärkapellen in Iglau um 1875 finden sich auf der CD *Gustav Mahler and Military Music in Jihlava 1875*, CD Arcodiva 8594029811294.

⁴ Dieter Schnebel, *Das Spätwerk als Neue Musik*, in: *Gustav Mahler*, Tübingen 1966, S. 180.

⁵ Vgl. dazu Constantin Floros, *Gustav Mahler. III. Die Symphonien*, Wiesbaden 1985, S. 272f.

314 „mit höchster Gewalt“ (so die Spielvorschrift) den musikalischen Zusammenhang gerade sprengt; darauf folgt am Ende der Durchführung jener Musikteil, der „wie ein schwerer Kondukt“ (Takt 327) vorzutragen ist. Mahler verwandelt demnach Haftpunkte des musikalischen Formverlaufs (Einleitung, Beginn und Ende der Durchführung) durch Variation in solche einer inneren Ausdrucksentwicklung, die sich durch den suggestiven musikalischen Gestus unmittelbar „sprechend“ mitteilt. Das Verschränken von Sonaten- und Variationsform steigert keinesfalls die musikalische Komplexität, sondern macht im Gegenteil die Musik bestimmter, anschaulicher und gibt ihr größere Fasslichkeit. Der II. Satz reiht dann drei kontrastierende Themengruppen – einen „gemächlich“ zu spielenden Ländler (Takt 1ff.), einen schnellen Walzer (Takt 90ff.) sowie einen „ganz langsam“ vorzutragenden weiteren Ländler (Takt 218) – aneinander und verschachtelt sie in unerschöpflicher Erfindungsfülle zu immer neuen Formen.⁶ Der orchestertechnisch hoch virtuoson Rondo-Burleske des III. Satzes gibt Mahler die dreiteiligen Reprisesform mit kontrastierendem Mittelteil: A (Takt 1–346), B (Takt 347–521), A' (Takt 522–667). Der Satz ist ein Prunkstück gründlichen kontrapunktischen Gestaltens⁷ und entfesselt doch zugleich eine kaum mehr zu steigernde orchestrale Turbulenz. Im schließenden ausdrucksintensiven Adagio reduziert Mahler den thematisch-kompositorischen Aufwand zugunsten eines möglichst reinen Lyriismus⁸ und reiht zwei Themengruppen (A: Takt 1ff.; B: Takt 28ff.).

So kontrastreich die vier Sätze der 9. Sinfonie auch harmonisch-tonal aufeinander folgen (der I. Satz steht in D-Dur, der II. in C-Dur, der III. in a-Moll und der Finalsatz schließt in Des-Dur, kehrt also nicht zur Grundtonart D-Dur zurück), so subtil vereinheitlicht Mahler ihre Folge motivisch: Der zweite, ganz langsam

vorzutragende Ländler des II. Satzes greift Takt 218 im Horn und den 1. Violinen markant den suggestiv fallenden Ganzton aus dem I. Satz auf, während sich das Trompetenmotiv, mit dem der III. Satz geradezu anspringt, von einem Motiv aus dem II. Satz ableiten lässt, das Mahler Takt 109 in den 2. Violinen, Bratschen und Celli einführt. Und der kontrastierende Mittelteil dieses III. Satzes exponiert emphatisch das berühmte „Doppelschlagmotiv“, das dann die erste Themengruppe des Finalsatzes prägt und in nahezu jedem Takt präsent ist. Mahler gibt mit solchen Verfahren der 9. Sinfonie den eminent modernen Zeitmodus einer „bewegten Endlosigkeit“, von „Unaufhörlichem“⁸ (Gottfried Benn), der sich grundsätzlich von den eher „teleologisch“ gerichteten Entwicklungsformen der musikalischen Spätromantik unterscheidet und viele Züge der musikalischen Moderne antizipiert: Die Montagetechniken des II. Satzes verweisen auf den Neoklassizismus⁹ eines Strawinsky, die Polyphonie des III. Satzes auf den kontrapunktischen Kammerorchestersatz Hindemiths, ein mitunter sarkastisch-schnöder Tonfall ganz besonders auf Schostakowitsch. Und für das ursprünglich als „Neue Einfachheit“ aufgefasste Komponieren seit den 1970er Jahren war Mahlers Œuvre mit der von Theodor W. Adorno⁹ zurecht als „Meisterstück“ gerühmten 9. Sinfonie das Vorbild schlechthin. Das eindrucksvollste Zeugnis höchster Wertschätzung dieser Sinfonie stammt jedoch von Alban Berg¹⁰, der seiner Frau schrieb:

„Ich habe wieder einmal die IX. Mahler-Symphonie durchgespielt. Der erste Satz ist das Allerherrlichste,

⁸ Im Partitur-Entwurf nannte Mahler den II. Satz denn auch noch *Menuetto infinito*.

⁹ Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomie*, Frankfurt/M. 1960, S. 200.

¹⁰ Alban Berg besaß den Partitur-Entwurf der ersten drei Sätze der 9. Sinfonie, den er von Alma Mahler 1923 als Geschenk für das Particell der Oper *Wozzek* erhielt, das Berg seinerseits Alma Mahler geschenkt hatte. Erwin Ratz veröffentlichte ihn im Faksimile (Wien 1971). Er wird in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien aufbewahrt. Die Bibliothek besitzt auch ein Skizzenbuch mit Skizzen zur 9. Sinfonie auf. Weitere Skizzen oder Entwürfe zum III. und IV. Satz bewahren die Bayerische Staatsbibliothek München und die Morgan Library & Museum, New York auf.

⁶ Diesen Satz hat Mahler als einzigen in der Endfassung gegenüber dem Partitur-Entwurf erheblich verändert.

⁷ Mahler begann in dieser Zeit, sich intensiver mit der Musik Bachs zu beschäftigen und hat eine selbst zusammengestellte Bach-Suite für Orchester eingerichtet.

was Mahler geschrieben hat. Es ist der Ausdruck unerhörter Liebe zu dieser Erde, die Sehnsucht, in Frieden auf ihr zu leben, sie, die Natur, noch auszugenießen bis in ihre tiefsten Tiefen – bevor der Tod kommt. Denn der kommt unaufhaltsam.“¹¹

Über die Entstehung der 9. Sinfonie lassen sich nur wenige gesicherte Daten ermitteln, zumal auch wichtige Musikquellen nach Mahlers Tod offenbar zerschnitten und separat verkauft wurden. Nach einer nicht zu überprüfenden Mitteilung Alma Mahlers soll Mahler bereits im Sommer 1908, als er eigentlich in Alt Schludersbach (Toblach, Südtirol) an der Komposition von *Das Lied von der Erde* saß, Skizzen zur 9. Sinfonie niedergeschrieben haben. Anfang Juni 1909, nachdem er seine New York-Konzerte absolviert hatte und über Paris (dort saß er Auguste Rodin Model) nach Wien zurückgekehrt war, bezog er wieder sein Ferien-domizil in Alt Schludersbach: diesmal freilich ohne seine Frau Alma und die Tochter Anna, die in Levico kurten. In den Briefen, die Mahler in dieser Zeit aus Alt Schludersbach seiner Frau schrieb, wird die dort aufgenommene Ausarbeitung der 9. Sinfonie freilich nicht erwähnt; vielmehr beklagte er anfänglich das schlechte Wetter und versuchte, sich in Stimmung zu bringen: „Hätte ich nur schon einen Flügel da, dann würde ich mich musikalisch warm machen“, schrieb er¹² am 13. Juni 1909 an Alma. Die Einsamkeit als „Strohwitwer“¹³ schien ihn zu beflügeln – „Das Alleinsein ist den ganzen Tag über schön – sehr schön“, gestand er ihr¹⁴ am 24. Juni 1909 –, und so konnte er die Arbeit an der Sinfonie nachhaltig befördern. Etwas ausführlicher äußerte er sich zur 9. Sinfonie nur in einem Brief, den er im August 1909 an Bruno Walter schrieb:

Sie haben für mein Stillschweigen den richtigen Grund erraten. Ich war sehr fleißig und lege eben die letzte Hand an eine neue Symphonie. Leider gehen auch meine Ferien zu Ende – und ich bin in der dummen Lage – wie seit jeher – auch wieder diesmal, noch ganz atemlos, vom Papier weg in die Stadt und in die Arbeit zu müssen. Das scheint mir nun einmal beschieden zu sein. Das Werk selbst (soweit ich es kenne – denn ich habe bis jetzt nur blind darauf losgeschrieben und kenne jetzt, wo ich den letzten Satz eben zu instrumentieren beginne, den ersten nicht mehr) ist eine sehr günstige Bereicherung meiner kleinen Familie. Es ist da etwas gesagt, was ich seit längster Zeit auf den Lippen habe – vielleicht (als Ganzes) am ehesten der 4. an die Seite zu stellen. (Doch ganz anders.¹⁵) Die Partitur ist, bei der wahnsinnigen Eile und Hetze, recht schleuderhaft und für fremde Augen wohl ganz unleserlich. Und so möchte ich es sehnlichst wünschen, daß es mir heuer im Winter gegönnt sein möge, eine Reinpartitur herzustellen.¹⁶

Mahler nahm dann seinen „unleserlichen“ Partitur-Entwurf im Oktober 1909 mit nach New York, wo er seine dritte Konzert-Saison zu absolvieren hatte, und fertigte dort wohl seit Mitte Dezember 1909 die „Reinpartitur“ an, die er bis zum 1. April 1910 fertigstellen konnte. Noch im April 1910 schrieb Henry G. Boewig in New York den I. Satz ab, während alle anderen Sätze im Sommer von Johann Forstik in Wien kopiert wurden. Diese Abschriften dienten als Herstellungsvorlagen für die Ausgabe der Partitur, und nach ihnen leitete Bruno Walter auch am 26. Juni 1912 in Wien die Uraufführung des Werkes – 13 Monate nach Mahlers Tod am 18. Mai 1911 in Wien. Mahler hat also seine 9. Sinfonie nie gehört.

Giselher Schubert

¹¹ Alban Berg, *Briefe an seine Frau*, München 1965, S. 238. Der Brief blieb undatiert; er stammt wahrscheinlich vom Herbst 1912.

¹² Zitiert nach Alma Mahler, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, hrsg. von Donald Mitchell, Frankfurt/M. 1978, S. 351.

¹³ So Mahler selbst in einem Brief vom 20. Juni 1909 an Arnold Berliner, zitiert nach *Gustav Mahler. Briefe*, Neuausgabe erweitert und revidiert von Herta Blaukopf, Wien 1982, S. 361.

¹⁴ *Erinnerungen an Gustav Mahler* (wie Anm. 12), S. 355.

¹⁵ Mahlers Verweis auf seine 4. Sinfonie wirkt rätselhaft; es ist bislang nicht gelungen, diese von Mahler präentzierte Nähe der beiden Werke überzeugend plausibel zu machen.

¹⁶ Undatiertes Brief aus Toblach; zitiert nach *Gustav Mahler. Briefe* (wie Anm. 13), S. 368.

14

Engl. 2

1. & 3. Klar. in A *pp* *zu 3*

1. Fag. *pp*

2. Hr. in F *pp*

4. *pp* *sempre pp*

Harfe *pp* *sempre pp*

1. VI. *pp*

2. VI. *pp*

Vla. (get.) *morendo - ppp*

Vcl. (get.) *morendo* *pizz arco* *arco* *sempre pp* *pizz arco*

Kb. *pp* *sempre pp*

21

1. Klar. in A *molto espress.*

2. 3. *zu 2* *pp*

B-Klar. in B *pp*

1. 2. Fag. *pp* *zu 2 pp espress.*

K-Fag. *pp*

2. Hr. in F *pp espress.*

4. *pp*

Harfe

1. VI. *pp*

2. VI. *pp*

Vla. (get.) *arco* *molto espress.*

Vcl. *arco* *pizz arco* *pp* *pp* *pizz*

Kb. *pp*

47 a tempo

Kl. Fl.

1.2.3.4. Fl. zu 4

1.2.3. Ob. zu 3

Engl.

Klar. in Es

1.2.3. Klar. in A zu 3

B-Klar. in B

1.2. Fag. zu 2

3. Fag.

K-Fag.

1.2. Hr. in F a tempo (zu 2)

3.4.

1. Trp. in F

1.2. Pos.

3. Pos.

Btb.

Harfe (zu 2)

1. VI. a tempo

2. VI. zu 2

Vla. (get.) arco pizz.

Vcl. (get.) arco pizz.

Kb. pizz.

58 zu 4

1.2.3.4.Fl. *f* *dim.* - - - *p*

1.3.Ob. zu 3 *sf*

1.2.3. Klar. in A *p* *cresc.* *p espress.*

B-Klar. in B *p* *cresc.*

1.2.Fag. *p* *cresc.* *loresc!*

3.Fag. *p* *cresc.* *cresc.*

K.Fag. *p* *cresc.*

1.2. Hr. in F zu 2 *f* *p* *cresc.* *sfp*

3.4. *p* *sfp*

1.2.Pos. *p*

3.Pos. *p*

Btb. *p*

Harfe *p* *cresc.* *f*

1.VI. *arco* G-Saite *mf* *cresc.* *f*

2.VI. *cresc.* *p* *cresc.* *f* *cresc.*

Vla. *pizz.* *p* *sf* *arco* *sf* *sf* *sf* *sf* *dim.* *pp*

Vlc. *cresc.* *f* *f sempre*

Kb. *cresc.*

84 zu 3 5

1.2.3.Ob. *p sf p*

Klar in A *zu 2 p*

3. *p*

B-Klar in B *p*

1.2. Fag. *sfp sfp f p p*

3. Fag. *sfp sfp f p p*

K-Fag. *p cresc. f*

Hr in F *espress. 2. p cresc. espress. p*

3.4. *zu 2 p cresc. p*

1.2. Pos. *2. p p p cresc.*

3. Pos. *p p p cresc.*

Btb. *p p p*

Harfe *f sempre f*

1. VI. *p cresc. f p sempre p cresc. f*

2. VI. *ff p cresc. f*

Via. *ff sf sf sf sf sf p cresc. f*

Vlc. *f f p p cresc. f*

Kb. *arco f p p cresc.*