

# Mahler und die Blasmusik

## (3) Finalsatz der III. Sinfonie und blasmusikalische Verwandte

Von Jörg Murschinski

*Abgesehen vom vierten Satz der V. Sinfonie, dem berühmten »Adagietto«, ist das Finale der III. Sinfonie wohl Gustav Mahlers bekanntester langsamer Satz. Durch die ausladenden Melodiebögen, die durchdachte formal-dramaturgische Anlage sowie die raffiniert gestaltete Instrumentation übt dieser Satz auf jeden, der ihn hört oder sich mit ihm beschäftigt, eine ungeheure Faszination aus. Daher erscheint es kaum verwunderlich, dass nicht wenige Komponisten – nicht nur in der Blasmusik – Elemente daraus in ihren eigenen Werken verarbeitet haben. Überdies existieren jedoch auch Kompositionen, die jenem Satz sogar vollständig nachempfunden sind.*

Das Finale von Mahlers III. Sinfonie ist insgesamt steigend bzw. entwickelnd gestaltet. Ein hymnisches Hauptthema, von den Streichern vorgestellt, kehrt im Laufe des Satzes mehrfach in veränderter Form, also beispielsweise teilweise verkürzt, reichhaltiger harmonisiert, mit zusätzlichen Gegenmelodien sowie mit wechselnder Instrumentierung versehen, wieder. Beim letzten Einsatz mündet das Thema in eine triumphale Coda. Zwischen den Themenkomplexen erfolgen kontrastierende Episoden, die teils eigenes Themenmaterial enthalten, teils melodisch mit dem Hauptthema verwandt sind. Diese Zwischenepisoden enthalten ihrerseits mehrere Steigerungswellen und dramatische Ausbrüche, die den musikalischen Fluss der Komposition beleben, im Hinblick auf die formale Gesamtanlage des Satzes aber in den übergeordneten Entwicklungsprozess eingebunden sind.

Im Repertoire der Blasmusik finden sich nun zwei Kompositionen, die nicht nur hinsichtlich der Form, sondern auch der Melodiebildung, der Harmonik und der Instrumentation starke Bezüge zu Mahlers Werk aufweisen: Zum einen der zweite Satz der »Symphony on Themes of John Philip Sousa« (»After »The Thunderer«) von Ira Hearshen (Ludwig 1994), zum anderen Robert Jagers

Epilogue »Lest We Forget« (Kjos 1992). Natürlich halten sich weder Hearshen noch Jager sklavisch an Mahlers Vorlage, dies würden schon die Dimensionen des originalen Sinfoniesatzes nicht erlauben. Allerdings zeichnen sie den allgemeinen Verlauf von Mahlers Komposition in ihren jeweiligen Werken im Prinzip nach und gestalten weite Passagen darin in Anlehnung an zentrale Eckpunkte seines Formkonzepts. Zudem imitieren sie auch signifikante, vor allem für das Finale der III. Sinfonie typische Elemente der Mahler'schen Tonsprache, etwa bei der Harmonik oder der Melodiebildung, und übernehmen charakteristische Merkmale der Instrumentation dieses Satzes.

Dass Hearshen und Jager sich hierbei von prinzipiell unterschiedlichen Herangehensweisen leiten lassen, zeigt sich bereits bei der Vorstellung der jeweiligen Hauptthemen. Mahlers Komposition weist einen choralhaft-hymnischen Gestus auf, die sich in der kantablen Melodieführung, aber auch in der schlichten Harmonik äußert. Das verwendete Tonmaterial ist zunächst rein diatonisch gehalten. Auffallend sind die zahlreichen Vorhaltsbildungen in der Melodie, die dem Hymnus ein Moment des Schmachtens oder Sehnsens verleihen. Erst allmählich treten chromatische Durchgangstöne und weitere Dissonanzen zur klanglichen Bereicherung hinzu, wie auch der musikalische Satz dichter und kontrastreich wird, ohne dass jedoch die hymnische Grundhaltung aufge-

geben wird

**1a**. Ira Hearshen übernimmt all diese Charakteristika in seine Komposition. Auch sein Werk ist zu Beginn von einer wehevollen, ruhigen Atmosphäre bestimmt.

Allerdings führt er die verschiedenen bereichernden musikalischen Elemente schneller ein bzw. benutzt sie gleich von Anfang an. Dies ist notwendig, weil er sich nicht die ausgreifenden Dimensionen eines Mahler'schen Sinfoniesatzes leisten kann und will. Hearshen ist also gezwungen, quasi schneller auf den Punkt zu kommen und die Entwicklung zügiger voranzutreiben, während bei Mahler die Musik allmählich an



Gustav Mahler (1892)

Langsam. Ruhevoll. Empfundener  
Vi. 1 u. 2  
sehr gebunden, sehr ausdrucksvoll gesungen

Vla. div. ↓ ↓ ↓  
Vc. Vc./Kb.  
pp usw. ...  
sehr ausdrucksvoll und getragen usw.

**1a** G. Mahler, III. Sinfonie, 6. Satz, T. 1 bis 4; T. 9/10

Largamente  
Euph./Fg./1. Klar.  
mp  
Klar./Sax./Tuba/Kb.  
pp usw.

**1b** I. Hearshen, »After »The Thunderer«, T. 1 bis 4

Slowly, Pensively  
1. Klar./1. Hrn.  
pp  
1. Fg./2. Klar.  
Klar./Hrn.  
1. Klar./1. Hrn.  
expressively  
Kbklar./Tuba/Kb.  
pp usw.

**1c** R. Jager, Epilogue: »Lest We Forget«, T. 1 bis 5; T. 9/10

Sehr langsam

1. VI. div.  
sempre *ppp*  
zart hervortretend  
Trp.  
zart hervortretend  
molto portamento  
usw.  
sempre *ppp*  
1. Pos.  
Vc./Kb.

<2a> G. Mahler, III. Sinfonie, 6. Satz, T. 252 bis 255

Fl./Ob./Hrn.  
pp  
Klar.  
pp  
Trp.  
pp  
1. Pos./Fg.  
pp  
Euph./Bkl./Tuba/Kb.

<2b> I. Hearshen, »After »The Thunderer««, T. 61 bis 64

Reichhaltigkeit gewinnen kann und sich Dinge wie Chromatik oder Dissonanzen aus dem bereits Bestehenden organisch bilden und langsam wachsen können <1b>.

Robert Jager greift dieses Prinzip des Wachsens von vornherein auf. Er lässt den gesamten musikalischen Satz erst nach und nach entstehen. Seine Komposition beginnt in der Einstimmigkeit und entwickelt sich erst über einen Zeitraum von acht Takten zu einem vollständigen Satz. Insgesamt fällt bei Jager auf, dass er die Mahler'sche Vorlage lediglich als grobe Orientierung betrachtet und deren Merkmale in seiner eigenen Komposition recht frei einsetzt. So greift er etwa den signifikanten chromatischen Durchgang Mahlers mit der hochalterierten Quinte auf (siehe Pfeile), dehnt ihn jedoch auf zwei Takte aus und gestaltet auch die darüberliegende Melodie sowie die Fortführung der Passage anders <1c>. Hearshen hingegen hält sich strikter an Mahlers Vorbild und beweist

eine große Liebe zum Detail, ohne dass seine Komposition jedoch zur Imitation wird. Dies erscheint umso schwieriger, als bei ihm ja auch das melodische Material nicht frei gewählt ist, sondern aus John Philip Soussas Marsch »The Thunderer« stammt. Hearshen bedient sich aber der rhythmischen und melodischen Verwandtschaft des ersten Motivs mit dem Thema Mahlers (vgl. hierzu auch die Gegenmelodie der Celli, die im weiteren Verlauf selbst Themenqualität erhält), um eine Brücke zwischen den beiden Komponisten zu schlagen. Die Gestalt des Anfangsmotivs des Themas greift offensichtlich auch Robert Jager auf (siehe Klammern), wie sich beide ebenso der Klanglichkeit der Mahler'schen Instrumentation annähern: Mahlers Streichersatz stellen sowohl Hearshen als auch Jager einen Mischsatz aus Klarinetten, Fagotten, Saxofonen (bei Hearshen), Hörnern (bei Jager), Euphonien, Tuben und Kontrabass entgegen, mit dem man den warmen, weichen Klang des

**Prayerfully**  
Fl./Picc./Glsp. (+ 8va.) (unis.)  
Klar. usw.  
Trp. Solo  
Pos.  
pp

**<2C> R. Jager, Epilogue: »Lest We Forget«, T. 92 bis 96**

Streichertuttis in der mittleren bis tiefen Lage im *pianissimo* im Bläserorchester am besten nachahmen kann.

Die letzte Reprise des Themas, die von einem exponierten Blechbläserchor in hoher Lage und zarter Dynamik bestritten wird, zählt zu den eindrücklichsten Stellen des Finales der III. Sinfonie **<2a>**. Kein Wunder also, dass sowohl Hearshen als auch Jager diese zentrale Passage in ihren eigenen Kompositionen in ähnlicher Form andeuten. Während bei Mahler das Thema in der ersten Trompete geführt wird und die Blechbläser von tremolierenden Streichern in höchster Lage untermalt werden, liegt der musikalische Hauptgedanke bei Hearshen in Posaune und Fagott **<2b>**. Dass das Thema in die Unterstimme des Satzes rutscht, liegt schlicht daran, dass es eine Oktave höher in der Trompete nicht mehr spielbar wäre. Abgesehen davon ähnelt der Satzbau von Hearshens Werk frappierend der Mahler'schen Disposition: Die Klarinetten doppeln (in der Art der ersten Violinen in der Vorlage) die Trompeten und helfen damit, den Klang weich zu halten. Der Choral wird von einem dominantischen Orgelpunkt sowohl eingerahmt als auch getragen. Erneut zeigt sich bei Jagers Komposition ein freierer Umgang mit dem Vorbild **<2c>**. Zwar liegt die Hauptstimme hier wie bei Mahler in der Trompete, sie erscheint zunächst jedoch solistisch. Der Blechbläserchor tritt erst vier Takte später geschlossen ein. Darüber hinaus führt die Trompete nicht das Hauptthema, sondern ein zweites, das von Jager im Verlauf des Werks eingeführt wurde. Dies geschah jedoch in Anlehnung an Mahler, der in den kontrastierenden Episoden zwischen den Bereichen des Hauptthemas, wie bereits erwähnt, ebenfalls zusätzliche melodische Gedanken verwendet. In den ersten Takten dieser Passage wird die Solotrompete (ebenfalls in Anlehnung an Mahlers Streicherbehandlung) harmonisch

von den Klarinetten getragen, die Flöten und das Glockenspiel bilden einen Kontrapunkt, der auch noch während des Einsatzes des gesamten Blechbläserchors beibehalten wird.

Bei der Gestaltung des Schlusses folgen Hearshen wie Jager

dem Mahler'schen Vorbild relativ deutlich. Dort wird die letzte Steigerungswelle durch ein *diminuendo* und eine nachfolgende Zäsur unterbrochen. Daran schließt sich ein harmonisches Ausweichen in die Subdominante G-Dur – allerdings über dem Tonika-Organpunct D – an, der auch durch das *pianissimo* dynamisch hervorgehoben wird. Im Folgenden wird die Schlussteigerung neu angesetzt und die von Fanfarenmotivik und dem Quartpendel der beiden Paukenpaare bestimmte Coda erreicht **<3a>**. Wiederum muss man Ira Hearshen eine größere Nähe zur Vorlage attestieren als Robert Jager. Beim

Erstgenannten findet sich sowohl das der Zäsur vorangehende *diminuendo* als auch der Tonika-Organpunct danach, wodurch die Subdominante als Quartsextakkord erscheint **<3b>**. Allerdings wird die Coda stark verkürzt, weshalb weder die Fanfarenmotivik auftaucht noch das zweite Paukenpaar. Bei Jager hingegen sind die beiden Paukenpaare ebenso unverzichtbarer Bestandteil der Coda wie die Blechbläserfanfaren **<3c>**. Dafür wird das *subito pianissimo* nach der Zäsur nicht durch ein vorangestelltes *diminuendo* vorbereitet, und auch die Subdominante erscheint in Grundstellung anstatt als Quartsextakkord. Bei-

den Komponisten folgen also Mahlers grundsätzlichem dramaturgischen Aufbau der Schlusspassage und verwenden deren hauptsächlichste Charakteristika in ihren Werken. Die Ausführung erfolgt im Detail jedoch unterschiedlich.

Mit den beiden Werken von Hearshen und Jager begegnen wir der ultimativen Form der Hommage: die Gestaltung einer vollständigen Komposition nach einem bereits bestehenden Orchestersatz eines anderen Komponisten. Dass dabei keine billigen Mahler-Imitate, sondern veritable, eigenständige Kompositionen entstanden sind, ist in erster Linie dem Können der Ausführenden geschuldet, die ihre eigenen Ideen und Klangvorstellungen kunstvoll mit dem Formkonzept und der Tonsprache Gustav Mahlers zu vereinigen wussten. Leider konnte dies hier nur ansatzweise, oberflächlich und unvollständig zu zeigen versucht werden. Der interessierte Leser sei daher aufgefordert, den oben begonnenen Vergleich selbst fortzuführen, und er wird erstaunt sein, wie viel Mahler es bei Hearshen und Jager noch zu entdecken gibt. ■

Fl./Ob./Klar./Trp. Fl./Klar. Tutti (Str. tremolo)  
Hrn. VI./Vla. über das ganze Orchester hinaus usw.  
Fg./Kfg. Pos./Tuba Vc. Tutti (Str. tremolo) + 2 Paukenpaare  
Kb./Fg./Kfg. pp ff

**<3a> G. Mahler, III. Sinfonie, 6. Satz, T. 306 bis 308; T. 314 bis 318**

Holz Holz (Klar. tremolo) Holz (Fl./Klar. tremolo)  
Trp. dim. pp Trp./Sax. ... T. Trp./Hrn. molto cresc. ff usw.  
Hrn./Pos. dim. pp Fg./Bklar./Bari sax./Kb. tiefes Holz/Pok./Euph./Tuba/Kb./Pk. molto cresc. ff  
Fg./Bklar./Bari sax./Kb./Pk. pp sub. molto cresc. ff

**<3b> I. Hearshen, »After »The Thunderer««, T. 61 bis 64**

Holz (+ 8va.) Holz (+ 8va.)  
Hrn. ff pp sub. ... Hrn. cresc. ff usw.  
Trp. ff Trp. ff  
Pos./Euph. Tuba/Kb. tiefes Holz/Tuba/Kb. Pos. + 2 Paukenpaare  
tiefes Holz/Tuba/Kb. (+ Pk.) pp sub. cresc. ff

**<3c> R. Jager, Epilogue: »Lest We Forget«, T. 136 bis 138; T. 142 bis 144**

# clarino<sub>print</sub>

bläsermusik international

Das Fachmagazin clarino.print widmet sich – entsprechend seinem Untertitel »bläsermusik international« – allen Bereichen der Bläsermusik und richtet sich an ambitionierte Amateure.

Als Abonnent haben Sie gleich mehrere Vorteile: Sie sparen über 10 Prozent gegenüber dem Einzelverkaufspreis. Sie verpassen keine Ausgabe mehr und sparen die Zustellgebühr. Als Abonnent erhalten Sie zudem die beliebte clarino.cd, die der Zeitschrift in unregelmäßigen Abständen beigelegt ist, kostenlos.

**Ja, ich möchte clarino.print abonnieren!**

Schicken Sie mir clarino.print ab der nächsten Ausgabe frei Haus zum Jahrespreis von 50 € in Deutschland oder 58 € in anderen Ländern für 11 Ausgaben an die unten stehende Adresse. Dieses Abonnement gilt zunächst für ein Jahr und ist danach jeweils 3 Monate vor Ablauf des Folgejahres kündbar.

Das Abo geht an:

\_\_\_\_\_  
Vorname, Name

\_\_\_\_\_  
Straße, Hausnummer

\_\_\_\_\_  
PLZ, Wohnort

\_\_\_\_\_  
Telefon/Fax

\_\_\_\_\_  
E-Mail

Schicken Sie den Coupon an:

DVO Druck und Verlag  
Obermayer GmbH  
Bahnhofstraße 33  
86807 Buchloe

oder per Fax:  
0 82 41 / 50 08 66

Gewünschte Zahlungsweise bitte ankreuzen:

- Ich bezahle bequem durch Bankeinzug  
(nur im Inland möglich)

\_\_\_\_\_  
Bankleitzahl

\_\_\_\_\_  
Konto-Nummer

\_\_\_\_\_  
Geldinstitut

- Ich bezahle gegen Rechnung  
(bitte Rechnung abwarten, keine Vorauszahlung leisten)

Widerrufsrecht: Die Bestellung kann innerhalb der folgenden zwei Wochen ohne Begründung bei DVO Druck und Verlag Obermayer GmbH, Bahnhofstraße 33, 86807 Buchloe, in Textform (z. B. Brief oder E-Mail) oder durch Rücksendung der Zeitschrift widerrufen werden. Zur Fristwahrung genügt die rechtzeitige Absendung.

\_\_\_\_\_  
Datum/Unterschrift