

## **Einleitung**

Ein Referat wie dieses setzt sich notgedrungen aus vielen heterogenen Fragestellungen und divergierenden Elementen zusammen: Zwei verschiedene Komponistenpersönlichkeiten aus unterschiedlichen Epochen der Musikgeschichte, Momentaufnahmen aus Lebensstationen der Komponisten, eines jeweils anderen Ausschnittes aus der Gattungsgeschichte (Bach) sowie der Rezeptions- bzw. Interpretationsgeschichte (Mahler), schließlich Situationen von Ensemblesgeschichte (NYPO) und eher allgemeinen zeitabhängigen ästhetischen Komponenten.

## **Bearbeitungstraditionen** vor Mahler

Auf das Jahr 1829, das Jahr der Wiederaufführung der Bachschen *Matthäus-Passion* durch Felix Mendelssohn Bartholdy wird die Wiederentdeckung des Schaffens Bachs datiert. Diese Wiederaufführung stellt aus heutiger Sicht zweifelsohne ›den‹ gewichtigen Markstein in der Geschichte der Wiederentdeckung Bachscher Musik dar, allerdings in Form einer Bearbeitung, die früheste, von der wir Kenntnis haben.<sup>1</sup> Für Mendelssohn ist auch die Auseinandersetzung mit den Suiten Bachs bezeugt. In seinem Brief-Bericht an Zelter (Brief Felix Mendelssohn Bartholdy an Carl Friedrich Zelter, 22. Juni 1830) stellt er sein Vorspielen der *D-Dur-Suite* BWV 1068 am Klavier in den Kontext der musikhistorischen Unterrichtung Goethes: »Oft habe ich des Vormittags dem Goethe vorspielen müssen; er wolte einen Begriff davon haben, wie die Musik sich fortgebildet habe, und verlangte deshalb von den verschiedenen Componisten, wie sie einander folgten, etwas zu hören. An den Beethoven wollte er nicht gern heran; ich konnte es ihm aber nicht ersparen, da er hören wollte, wo es jetzt ›mit den Tönen sich hingewendet habe‹, und spielte ihm das erste Stück der *C moll*-Symphonie, das ihm auch sehr gefiel. Über die Ouvertüre von Seb. Bach aus *D dur* mit den Trompeten, die ich ihm auf dem Clavier spielte, so gut

---

<sup>1</sup> Vgl. Geck, M., *Die Wiederentdeckung der Matthäus-Passion im 19. Jahrhundert*. (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 9), Regensburg 1967.

ich konnte und wußte, hatte er eine große Freude; ›im Anfange gehe es so pompös und vornehm zu, man sehe ordentlich die Reihe geputzter Leute, die von einer großen Treppe herunterstiegen‹ [...].«<sup>2</sup>

1838 dirigierte Mendelssohn im Leipziger Gewandhaus tatsächlich die *D-Dur-Suite* BWV 1068, einige Jahre später, 1843, dann die *h-Moll-Suite* BWV 1067; allein aufgrund statistischer Erhebungen der Gewandhauskonzerte in Leipzig und der Kontinuität der Bachschen Suiten in diesen Konzerten<sup>3</sup> liegt die Schlussfolgerung nahe, dass »bis zum Ende des Jahrhunderts [...] alle vier Orchestersuiten Bachs [im Konzertrepertoire] fest eingebürgert waren«<sup>4</sup>. Bearbeitungen der beiden Orchestersuiten, in der heutigen Zählung *Nr. 2 h-Moll* BWV 1068 und *Nr. 3 D-Dur* BWV 1068, aus denen Gustav Mahler einzelne Sätze zu einer Suite zusammengefügt hat, sind nicht eben reichhaltig, wobei es dennoch gerade diese beiden aus der Werkgruppe von vier Suiten sind, die die meiste Aufmerksamkeit erfahren haben (vgl. Tabelle 1), wenn auch oft nur in der Bearbeitung einzelner Sätze.

**Tabelle 1: Johann Sebastian Bach, Ouverturen BWV 1066-1069**

<b>BWV 1066</b>	<b>BWV 1067</b>	<b>BWV 1068</b>	<b>BWV 1069</b>
entstanden um 1725*	entstanden um 1739*	entstanden um 1730*	entstanden um 1730*
1. Overture	1. Overture (Fuga) –	1. Overture	1. Overture
2. Courante	Lentement	2. Air	2. Bourrée I
3. Gavotte I	2. Rondeau	3. Gavotte I	3. Bourrée II
4. Gavotte II	3. Sarabande	alternativement	4. Gavotte
5. Forlane	4. Bourée I	Gavotte II	5. Menuett I
6. Menuett I	alternativement	4. Bourrée	6. Menuett II
7. Menuett II	5. Bourée II	5. Gigue	7. Réjouissance
8. Bourrée I	6. Polonaise		
9. Bourrée II	7. Double		
10. Passepied I	8. Menuett		
11. Passepied II	9. Badinerie		

\* Datierung nach Wolff, *Die Bach-Familie*, 181.

<sup>2</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy, Reisebriefe aus den Jahren 1830 bis 1832, 6. Auflage, Leipzig 1864, 17. Auch: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, hg. v. Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy, Dritte, vermehrte Auflage, Leipzig 1875, 12f.

<sup>3</sup> *D-Dur-Suite* BWV 1068 am 15. Februar 1838; *h-Moll-Suite* BWV 1067 am 9. März 1843; vgl. Dörrfel, Alfred, *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig, 1884.

<sup>4</sup> Hinrichsen, H.-J., *Zwischen Bearbeitung und Interpretation: Zum praktischen Umgang mit Bachs Instrumentalmusik*, in: Heinemann, M./Hinrichsen, H.-J. (Hgg.), *Bach und die Nachwelt*, Bd. 2, Laaber 1999, hier: 355. In der Auswertung der Konzertstatistik steht die *D-Dur-Suite* BWV 1068 an der Spitze der Popularität.

In der Bachschen Gesamtausgabe sind die Suiten erst 1885 ediert worden. Zuvor hatte der 1850 bereits an der Gründung der Bach-Gesellschaft beteiligte Musiktheoretiker und Komponist Siegfried Dehn die Orchestersuiten ein erstes Mal ediert und herausgegeben (»pour la première fois d'après le manuscrit original«).

Vermutlich eng an Mendelssohns Bearbeitung orientierte sich der Leipziger Geiger und Komponist Ferdinand David in seiner 1866 erschienenen Aufführungseinrichtung der Suiten, dies jedenfalls suggeriert die Titulatur seiner Ausgabe der *D-Dur-Suite* BWV 1068: »Für die Aufführungen im Gewandhause zu Leipzig genau bezeichnet u. herausgegeben von Ferdinand David. Die Clarinetten und die drei Trompeten aus den für die jetzigen Instrumente nicht ausführbaren Bach'schen Trompeten, für die Aufführungen im Gewandhause zu Leipzig arrangirt von Felix Mendelssohn Bartholdy.«<sup>5</sup>

Zeitlich später, bereits gegen Ende des Jahrhunderts, liegen die Bearbeitungen des in Bachschen Bearbeitung sehr engagierten Komponisten und Dirigenten der Hallischen Singakademie Robert Franz<sup>6</sup> (1885) und des Dirigenten von Hans von Bülow<sup>7</sup> (1892).

Robert Franz, der für Aufführungen an seiner Singakademie in Halle insbesondere (Vokal-)Werke Bachs und Händels bearbeitete und drucken ließ, so dass sie weit über den Kreis der Singakademie hinaus verbreitet waren, begründet seine – zu Lebzeiten äußerst umstrittenen – Einrichtungen mit der Wiederherstellung eines ›Wohlklangs‹, der dem Originalklang am nächsten komme: »Aufführungen nach Notenausgaben, die nur den ›Urtext‹ ohne jeglichen Zusätze wiedergeben, lehne ich vehement ab, denn ihre notengetreue Wiedergabe führte nach meiner Ansicht zu blutleeren Interpretationen, die nur ein Zerrbild der eigentlichen Musik wiedergeben.«<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Ferdinand David: *Suite / in D-Dur / (Ouverture, Air, Gavotte, Bourée und Gigue) / für Orchester / komponiert / von / Joh. Seb. Bach. / Neue Ausgabe*, Leipzig: Senff [1866], VN 473.

<sup>6</sup> Johann Sebastian Bach / *Suite in H moll / für / Flöte, zwei Violinen, Viola, Violoncell / und Contrabass / mit ausgeführtem Accompagnement versehen / und / und seinem Freunde Julius Schäffer zugeeignet / von / Robert Franz*, Leipzig: Leuckart [1885], VN 3816.

<sup>7</sup> Joh. Seb. Bach: *Suite in H-moll / für Flöte / und Streich-Orchester. / Ouverture, Rondo, Sarabande, Bourrée, Polonaise / Menuet und Badinerie. / Zum Concertvortrage nach der neuen Münchener Ausgabe für die Aufführungen in Berlin und Hamburg (1892) überarbeitet und vervollständigt von Hans von Bülow*, München: Aibl [1892], VN R. 2549.

<sup>8</sup> Bach-Forscher (Philipp Spitta) und Händel-Forscher (Friedrich Chrysander) kritisierten Robert Franz' Bearbeitungen seinerzeit heftig. Robert Franz veröffentlichte 1871 einen »Offenen Brief an Eduard Hanslick über Bearbeitungen älterer Tonwerke namentlich Bach'scher und Händel'scher Vocalmusik«.

## Entstehungsanlass Mahler

In welchem Maße Mahler von diesen Bearbeitungen – und für Leipzig sogar: Aufführungstraditionen – Kenntnis hatte, lässt sich kaum mehr ermessen. Ebensowenig können wir derzeit Mahlers Kenntnis von, oder seine Auseinandersetzung mit der Einrichtung von Bülows ermessen, so dass die Fragen nach dem Beweggrund für die eigene ›Bach-Suite‹ Mahlers ebenso auf dem Feld der Spekulation bleiben, wie der Impuls zur Etablierung sogenannten ›Historical Concerts‹ in New York, die denjenigen Mendelssohns aus dem 19. Jahrhundert gar nicht unähnlich sind. Wie Mendelssohn führt auch Mahler in New York in der Konzertsaison eine Serie von ›Historical Concerts‹ ein und wie Mendelssohn die *D-Dur-Suite* BWV 1068 Bachs, setzt auch Mahler an die Spitze des Programmes seine ›Bach-Suite‹. Kompositionen von Georg Friedrich Händel, Ludwig van Beethoven und Carl Maria von Weber ergänzen das Programm Mendelssohns; Mahler lässt von Bach das *Violinkonzert E-Dur* BWV 1042, eine Händel-Arie sowie Ausschnitte aus Opern von Rameau und Grétry folgen und setzt als Schlusspunkt die letzte Londoner Sinfonie Haydns, die *Sinfonie Nr. 104* D-Dur Hob. I:104 folgen (in der übrigens das finale Sonatenrondo dem *Rondeau* Bachs nahe steht): »At Carnegie Hall last night the first of a series of historical concerts [...] took place under the direction of Mr. Mahler. [...] There are to be six of these historical concerts, and their programmes have been planned to cover the field of music from the period of Bach down to today. A large stride was made last night when the names of Bach, Handel, Rameau, Gretry and Haydn were on the scheme.«<sup>9</sup>

Die sich aufdrängende Frage nach dem Grund der Etablierung solcher ›historischen Konzerte‹ ist kaum befriedigend zu ergründen und sicherlich allein mit dem Verweis auf die Situation Mahlers in New York 1909 nicht hinreichend beantwortet. In der Saison 1908/09 hatte sich Mahler dem amerikanischen Konzertpublikum zum ersten Mal als Konzertdirigent vorgestellt; einerseits war er damit den Querelen mit Toscanini an der Metropolitan Opera entgangen, andererseits konnte er mit seinem Engagement für das New York Philharmonic Orchestra nach dem Scheitern des von ihm so sehnsüchtig erwarteten und vom legendären ›Damen-Komitee‹ der Millionärsgattinnen avisierten ›Mahler-

---

<sup>9</sup> Konzertkritik New York Tribune, 11. November 1909, p. 7. Vgl. auch Fischer, J. M., *Mahler*, 746f.

Orchesters« seine persönliche Orientierung zum Orchesterdirigieren unterstreichen. Allerdings musste ihm klar sein, dass ›historische‹ Programmzusammenstellungen für das amerikanische Publikum »schwerverdauliche Kost«<sup>10</sup> darstellten, da in amerikanischen Programmen bis zu dieser Zeit für gewöhnlich keine Musik aus dem 18. Jahrhundert aufgetaucht war. Davon einmal abgesehen war die Uraufführung von Mahlers ›Bach-Suite‹ am 10. November 1909, wo sie als ›Bach: Suite for Orchestra‹ am Beginn des Programmes erschien, zumindest dahingehend ein Erfolg, dass sie in einer Vielzahl von Folgeprogrammen immer wieder erscheinen konnte<sup>11</sup>, auch außerhalb des Zyklus' ›historischer Konzerte‹.

Wenn auch deutlich ist, dass die Programmdramaturgie in den Händen Mahlers lag, so bleibt die Frage nach dem Urheber der Idee für diese Art ›historischer‹ Programme, über die man nur Mutmaßungen anstellen kann: dabei rückt nicht allein Mahler als Initiator in das Blickfeld, sondern auch der Wiener Musikhistoriker Guido Adler.<sup>12</sup>

In dem Konzerttypus des ›Historischen Konzerts‹, in dessen Rahmen Mendelssohn die *D-Dur-Suite* eingeführt hatte, schwingt sicherlich als leitender Gedanke jene Überzeugung der Progression für die/in der Musikgeschichte mit, die Mendelssohn in seinem Brief an Zelter erwähnt, denn sicherlich wollte nicht nur Goethe »einen Begriff davon haben, wie die Musik sich fortgebildet habe.«<sup>13</sup> Zu Mahlers Zeiten dürften allerdings andere gewichtige Argumente zur Etablierung eines Zyklus ›historischer Konzerte‹, wie sie zu Mendelssohns Zeiten galten, kaum mehr eine Bedeutung gehabt haben: Wenn der deutsche Musikhistoriker Hermann Kretzschmar gegen Ende des 19. Jahrhunderts behaupten konnte, dass die Aufführungen der Bach-Suiten (vor allem derjenigen in D-Dur [BWV 1068]) in das Konzertleben »geschichtlich am bedeutendsten gewirkt [haben], mehr noch als die Matthäuspasion«, dann zielt diese Aussage

---

<sup>10</sup> Fischer, J. M., *Mahler*, 746.

<sup>11</sup> »Thus Mahler was able to perform the suite he had arranged from works by J. S. Bach not only in November 1909 as part of the so-called ›Historical Cycle‹, but also in this and the following season a further twenty times.« Blaukopf, Herta, *Mahler as conductor*, 172.

<sup>12</sup> »It would be interesting to know more about the genesis of these historical concerts. Was the series, for instance, Mahler's idea? Even if he could not often find a practical outlet for it, there is ample evidence throughout his life of an historical consciousness considerably greater than was general in his day. In all likelihood his life-long friendship with the pioneering musicologist Guido Adler played a significant role in this interest.« Roman, Zoltan, *Gustav Mahler's American years, 1907-1911: a documentary history*, Pendragon Press, 1989, 295.

<sup>13</sup> Vgl. Anm. 2.

vorrangig auf die Überwindung der Sprachlosigkeit zeitgenössischer Komponisten im Angesicht der symphonischen Problematik in der Zeit nach Beethovens zirkumpolaren Symphonien: »Denn sie brachte«, wie Kretzschmar weiter ausführt, nicht nur »die alte, ganz abgestorbene Suitencomposition zu frischem Leben«, sondern führte auch »die neueren Componisten zurück zur Form und zum Geist des achtzehnten Jahrhunderts.«<sup>14</sup>

Einen wie auch immer gearteten kompositorischen Impuls dürfte Mahler aus den Programmen wohl kaum gezogen haben. Wie dem auch sei: Mahler huldigt damit in der ausschnitthaften Mischung verschiedener Stile und Gattungen und Genres einem romantischen Konzerttypus, der im Europa dieser Zeit als überwunden gelten darf.

### **Form/Satzzusammenstellung**

Außergewöhnlich in Mahlers ›Bach-Suite‹ ist bereits auf den ersten Blick die Zusammenstellung der Sätze. Einzelne Darbietungen zum Beispiel des *Air* aus der *D-Dur-Suite* BWV 1068 sind auch schon für das Konzertwesen des 19.

Jahrhunderts bezeugt.<sup>15</sup> Auch ist das Verfahren der Zusammenstellung einzelner Sätze aus zwei verschiedenen Werken zu einer ›Suite‹, wie es Mahler unternommen hat, nicht ganz neu, allerdings für diese Werke.<sup>16</sup>

Keiner der vorangehenden Bearbeiter der Bachschen Suiten – nicht Mendelssohn/David, nicht Franz, nicht von Bülow – hat die Integrität einer einzelnen Suite angegriffen, verlassen oder eine Suite aus mehreren Sätzen verschiedener Suiten kompiliert.

### **Bearbeitungskomponenten**

#### **- Form**

In der Kombination verschiedener Sätze aus zwei verschiedenen Suiten, für die der Hinweis auf die Tonartencharakteristik<sup>17</sup> nurmehr ein schwaches Argument ist, ergibt sich eine eigenartige Form für die Gesamtgestalt: Mahler stellt weniger

---

<sup>14</sup> Kretzschmar, Hermann, in: *BG* 46, S. XXXI.

<sup>15</sup> Vgl. Hinrichsen, *Bearbeitung und Interpretation*, 255.

<sup>16</sup> Ludwig Schmutzler hatte bereits am Ende des 19. Jahrhunderts aus orchestrierten Klavierstücken Bachs eine sieben Sätze umfassende Suite veröffentlicht: *Stücke von Joh. Seb. Bach. Suitenförmig zusammengestellt und für Streichorchester bearbeitet*. Heilbronn 1894.

<sup>17</sup> Vgl. Pickett, David, *Arrangements and ›Retuschen‹: Mahler and ›Werktreue‹*, in: Barham, Jeremy (Hg.), *The Cambridge Companion to Mahler*, Cambridge 2007, 195.

einzelne Sätze als vielmehr Satzkomplexe zusammen, wobei er die *Ouverture h-Moll* BWV 1067 und das *Air D-Dur* BWV 1068 unberührt lässt (vgl. Tabelle 2).

Tabelle 2: Satzfolge

	Johann Sebastian Bach, Ouverture Nr. 2 h-Moll BWV 1067	Gustav Mahler, Suite aus den Orchesterwerken von Joh. Seb. Bach	Johann Sebastian Bach, Ouverture Nr. 3 D-Dur BWV 1068
01	1. Ouverture (Grave) ——— (Fuga [Allegro]) – Lentement	I 1. Ouverture BWV 1067	1. Ouverture
02	2. Rondeau ———	II 2. Rondeau BWV 1067, <i>attacca</i> 9. Badinerie BWV 1067, 2. Rondeau BWV 1067	2. Air
		III 3. Air BWV 1086	
03	3. Sarabande	IV 3. Gavotte I BWV 1068 ——— 4. Gavotte II BWV 1068 3. Gavotte I BWV 1068	3. Gavotte I alternativement
04	4. Bourrée I alternativement		4. Gavotte II
	5. Bourrée II		5. Bourrée
05	6. Polonaise		6. Gigue
	7. Double		
06	8. Menuet		
07	9. Badinerie		

Um zwei gravitatische oder langsame Sätze gruppiert Mahler aus seiner Vorlage der beiden Suiten BWV 1067 und BWV 1068 rasche Tanzsätze, die er in einer Da Capo-Form *attacca* einander anschließen lässt: aus der *Ouverture h-Moll* BWV 1067 etablieren die – außergewöhnlich verknüpften – Sätze Nr. 2 *Rondeau* und Nr. 9 *Badinerie* den Satzkomplex II; zur Finalbildung seiner ›Bach-Suite‹ zieht Mahler – naheliegend – die beiden *Gavotte*-Sätze aus der *Ouverture D-Dur* BWV 1068 in der erwähnten Folge heran – wobei die Wiederholungen jeweils nicht den gesamten Satz repetieren, sondern nur eine anfängliche Episode von wenigen Takten, so dass in der verkürzten Wiederholung für die Satzkomplexe II und IV in Mahlers Suite die Form: A-B-A' zustande kommt. In dieser Art der Verschränkung bleiben die Sätze strukturell unangetastet, in dieser Kombination allerdings entsteht streng genommen ein vierteiliges ›neues Werk‹.

Durchaus kontrovers sind Sinn und Absicht einer solchen formalen Verschränkung nicht zusammengehöriger Sätze diskutiert worden, sollte sie über einen bloßen Reihungscharakter hinaus bedeutsam sein. Die Überzeugung, Mahler habe mit der verkürzten A-B-A'-Form die Komposition einer ›quasi sinfonischen Form‹<sup>18</sup> angenähert, ist mit Verweis auf eine einfache, dem Suiten-Gedanken abgezogenen Folge von jeweils langsamem einleitenden und raschem dreiteiligen Tanzsätzen widersprochen worden<sup>19</sup>, die die Proportion von langsamer Einleitung zur symmetrischen Anlage schneller Sätze wahrt.

### - Besetzung

An der ursprünglich von Bach für die Suiten vorgesehenen Instrumentalbesetzung nimmt Mahler keine Änderung vor, d.h. er ruft kein zusätzliches Instrumentarium auf (übrigens in auffälligem Unterschied zu Schönberg, Webern oder nach ihm Stokowski, »denen es vornehmlich gerade um die sinfonisch reiche Farbgebung zur Verdeutlichung des musikalischen Zusammenhanges ging.«). Alleine für die Flötenstimme trägt die Partitur zu Beginn den Hinweis: »Im Tutti stark besetzt, eventuell durch eine Clarinette verstärkt«, ein Hinweis, der aber sicherlich nicht auf den solistisch geprägten *[Allegro]*-Abschnitt, sondern nur auf die gravitatisch umrahmenden Tutti-Teile zu beziehen ist und der Aufführungssituation in großen Konzertsälen mit ihren vom barocken Ensemble kaum zu erfüllenden Lautstärke-Dimension geschuldet ist, indem von vornherein eine adäquate instrumentale Stärke zur Aufführung eines Kammermusikwerks in großen Sälen gefordert wird (entsprechend interessant wäre, die Besetzungstärke des NYPO für die Aufführung in Erfahrung zu bringen).

---

<sup>18</sup> » [...] wobei Mahler *Rondeau* und *Badinerie* wie ein sinfonisches Scherzo (A-B-A' verkürzt) zusammenfaßt. Darauf folgen die *Air* aus der D-Dur-Suite BWV 1068 als *Andante* und die *Gavotten I und II* (wiederum mit verkürzter Wiederholung der ersten *Gavotte*) als Finalsatz. Bis auf diese formalen Umstellungen (die freilich bedeutend sind, denn sie nähern Bachs Musik einem quasi sinfonischen Formschema an) greift Mahler nicht eigentlich in die Komposition ein, zumindest nicht in ihr strukturelles Gefüge.« Scherliess, *Art der Alten*, 6. – In der Folge auch Hinrichsen: »Mahlers Montage freilich löst strenggenommen das Bachsche Suitenprinzip wieder auf und nähert es der symphonischen Satzfolge Kopfsatz, Scherzo / Trio / Scherzo, langsamer Satz, Finale an.49« Hinrichsen, *Umgang*, 363.

<sup>19</sup> David Pickett unter Hinweis auf eine Einschätzung des russischen Dirigenten Gennady Rozhdestvensky: » But it is stretching credulity to describe the *Rondeau* as scherzo-like, and the assertion that Mahler's juxtaposition of Bach's movements bestows on them even a ›schema of quasi symphonic form‹ must be rejected. Gennady Rozhdestvensky is nearer the mark when he refers to the Suite's form as »proportional and symmetrical — two three-movement structures [movements II and IV] preceded by solemn preambles«. [Anm. 56. = Gennady Rozhdestvensky, programme note for his recording of Mahler's Bach Suite, Leningrad Philharmonic Symphony Orchestra, Melodiya LP CIO 08979 008, 1977.« Pickett, David, *Arrangements and ›Retuschen‹*, hier: 195f.



## - Dynamik

Dominierend in der Einrichtung Mahlers ist sicherlich in einem romantischen Sinne die Auszeichnung der Stimmen mit dynamischen Vorgaben. Abgesehen von einigen gewichtigen Zusätzen als Tempo- und Satzcharakterisierungen (wie *Grave* für die *Ouverture* BWV 1067, *Più mosso* für die *Badinerie* BWV 1067, *Andante* für die *Air* BWV 1068) fällt das kontinuierliche *Crescendieren* und *Decrescendieren* neben *subito* verlangten Dynamikkontrasten auf, das teils melodisch, teils satztechnisch begründet ist – und nach heutiger Kenntnis historisierender Aufführungspraxis oft nicht als zusätzliche Angabe notwendig wäre.

## - Melodik

Tatsächliche melodische oder harmonische Veränderungen nimmt Mahler in der Stimmführung nicht vor, wenngleich an manchen Stellen die Notation im Sinne einer akzentuierter geforderten Ausführung von derjenigen Bachs abweicht. So notiert Mahler öfter Viertelnoten als Achtelwerte [NOTENBEISPIEL 1: *Ouverture h* BWV 1067, T. 20ff.; *Rondeau* BWV 1067, T. 1ff.], sicherlich um die Interpreten im Sinne einer stärkeren Schwerpunktakzentuierung zu einer deutlicheren melodischen Gestaltung zu zwingen.

Notenbeispiel 1

Bach, T. 21ff.

Flöte

Violine I

Mahler, T. 21ff.

Flöte

Violine I

*f*

*f*

## - Generalbass

Am auffälligsten in Mahlers Instrumentalbesetzung ist der Zusatz zweier Generalbass-Stimmen, die von Mahler ausgesetzt worden sind (im Unterschied zum Beispiel zur Fassung von Bülow's), einer Cembalo-Stimme und einer Orgelstimme.

Abweichend von dem an allen Sätzen beteiligten Cembalo ist die Mitwirkung der Orgel tatsächlich nur in der einleitenden Ouverture aus BWV 1067 gefordert, ansonsten ist die Orgel in der gesamten Suite nicht weiter bedacht worden.

Mit einer gewissen Berechtigung könnte man für die Instrumentalbesetzung in der Satzfolge von einer Steigerungs-dramaturgie sprechen, die nach der repräsentativ besetzten *Ouverture h-Moll* BWV 1067 ihren Tiefpunkt in der – übrigens auch ohne Cembalo als Continuoinstrument – interpretierten *Air* BWV 1068 findet und dann in der größten Besetzung mit drei Trompeten, und Pauken sowie 2 Oboen in den *Gavotte*-Sätzen aus BWV 1068 als (lautstärkstes) Finale schließt (vgl. Tabelle 3).

**Tabelle 3: Instrumentalbesetzung**

	Fl trav	Trb I-III	Timp	Ob I/II	Viol I	Viol II	Vla	Bc	Cemb	Org
I Ouverture	x	—	—	—	x	x	x	x	x	x
II Rondeau	x	—	—	—	x	x	x	x	x	—
Badinerie	x	—	—	—	x	x	x	x	x	—
III Air	—	—	—	—	x	x	x	x	—	—
IV Gavotte	—	x	x	x	x	x	x	x	x	—
Gavotte II	—	x	x	x	x	x	x	x	x	—

x = besetzt; — = tacet

## Mahlers Generalbasspraxis

Kaum jemand wird Mahlers Konzertdirigaten die Tendenz zu historischer oder historisierender Aufführungspraxis unterstellen wollen, wenngleich seine Äußerung gegenüber Natalie Bauer-Lechner ein deutliches Bewusstsein für die Defizite der Generalbasspraxis seiner Zeit verspüren lässt: »Das machen vor allem freilich die zumeist schlechten Bachaufführungen, die nicht annähernd einen Begriff davon geben, wie Bach am Clavicembalo in die Saiten greifend sich seine Sachen vormusiziert hat. Statt des wirklichen Bach geben sie uns ein armseliges Gerippe davon. Die Akkorde, welche die wundervolle, reiche Fülle des Körpers dazu bilden, lassen sie meistens einfach weg, als ob Bach den bezifferten Bass

ohne Sinn und Zweck dazu geschrieben hätte. Aber der ist auszuführen, und welches Gebrause bilden dann die auf und nieder wogenden Akkorde!«<sup>20</sup>

In seinem eigenen Bericht an den Freund Paul Hammerschlag betont Mahler hinsichtlich seiner eigenen Generalbass-Ausführung weniger die Komponente des Harmonischen, als vielmehr das Element eines Improvisierens und für den Satz den Zugewinn an Klangfarbe als vorrangig: »Besonderen Spaß hatte ich neulich an einem Bach-Konzert, wofür ich das Basso continuo für Orgel gesetzt, und an einem von Steinway hiezu präparierten Spinett von sehr großem Klange dirigierte ich und improvisierte — ganz nach Art der Alten. — Da sind für mich (und auch für die Hörer) ganz überraschende Dinge dabei herausgekommen. — Wie mit einem Schlaglicht war diese verschüttete Literatur beleuchtet. Es wirkte stärker (auch koloristisch) als jedes moderne Werk.«<sup>21</sup>

Während weder über das Instrument noch über die Ausführung der Orgelstimme Klarheit zu gewinnen ist (der *Plenum*-Eintrag in der Partitur ist weithin diskutabel), so ist das von Mahler erwähnte »Cembaloinstrument« als – wie auch immer präpariertes – Steinway-Klavier zu identifizieren: »Mr. Mahler conducted all the music except the Haydn [Symphony] seated at the clavier, which took the place of the harpsichord, and played the figured bass part [...] on it. It was not a harpsichord but a Steinway piano with hammer action modified to produce a twanging tone [näselnd, scharf] resembling that of a harpsichord but of greater volume. [...] The effect [...] was probably as near that heard in Bach's day as could be obtained, considering the vast difference in conditions.«<sup>22</sup>

Keine der ausgesetzten Continuostimmen stellt in einem historischen Sinn ein Klang- und Bewegungskontinuum dar, sondern verfolgt einerseits klangverstärkende Momente (wie die Orgel im Kopfsatz in dieser ohnehin nur sporadisch und klangfarblich alternativ zum Cembalo gesetzten Stimme) oder eher koloristische Komponenten.

Während die Cembalostimme im *Grave*-Abschnitt der *Ouverture* BWV 1067 vollgriffig parallel zu den Mittelstimmen melodisiert und rhythmisiert ist [NOTENBEISPIEL 2], kontrapunktiert sie mit einer eigenen Melodik die

---

<sup>20</sup> Bauer-Lechner, zit. n. Kilian (Hg.), *Gustav Mahler* in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner, Hamburg 1984, 184.

<sup>21</sup> Brief Gustav Mahlers an Paul Hammerschlag vom 19. November 1909, in: Gustav Mahler, *Briefe*, Neuausgabe erw. u. revid. v. Herta Blaukopf, Wien und Hamburg 1982, 371.

<sup>22</sup> New York Tribune, 11. November 1909, p. 7.

Solostimme der Flöte quasi mit-konzertierend im 1. Zwischenspiel (nach T. 64)

[NOTENBEISPIEL 3].

Notenbeispiel 2

Grave

Flöte

Violine I

Violine II

Viola

Basso continuo

Cembalo

Orgel

Plenum

Notenbeispiel 3

Flöte

Cembalo

Ein dialogisches Element ist mit den akkordischen Tupfern – alternierend mit den Mittelstimmen (in Bachs Satz sind hier Pausentakte) – von Mahler eingeführt, das Cembalo kontrapunktieren akkordisch den Satz (T. 153ff.) [NOTENBEISPIEL 4]. In diesem Satz kommen dem Cembalo zwei Funktionen zu: zum Einen die überwiegende Funktion der Kadenzverstärkung (übrigens parallel zur Orgelstimme), ohnehin ist die Cembalostimme eher an den Mittelstimmen

#### Notenbeispiel 4

152

Flöte

Violine I

Violine II

Viola

Basso continuo

Cembalo

orientiert als an den Melodiestimmen, zum Anderen eine konzertierende Funktion. Eine rein ornamentale Funktion hingegen zeichnet die Cembalostimme für die *Badinerie* im beständigen Arpeggieren aus. [\[NOTENBEISPIEL 5\]](#)

#### Notenbeispiel 5

Più mosso

Flöte

Violine I

Violine II

Viola

Basso continuo

Cembalo

Wenn wir in der Folge der Betrachtung der weiteren Sätze feststellen müssen, dass ein gewichtiger Teil der Mahlerschen Einrichtung auf dynamische

Klangkontraste und dynamische Verläufe zielt, so müssen wir uns vergegenwärtigen, dass ein Cembalo die vielfältigen dynamischen Vorschriften ohnehin nur in Terrassen/Stufen erfüllen könnte, nicht aber *Crescendo-Decrescendo*-Vorschriften, was Mahler mit seinem zum Continuo genutzten »Klavier« in den Konzerten sehr wohl konnte.

Davon einmal abgesehen sollte trotz aller ausgeschriebenen Festlegungen in den Stimmen nicht außer Acht bleiben, was Mahler selbst zur Ausführung der Continuostimmen in der Partitur anmerkt: »Sowohl die Klavier- als auch die Orgelstimme mögen als Skizze zu einer im Tutti möglichst vollgriffigen, im Piano sorgfältig abgetönten und im ganzen frei improvisatorischen Ausführung angesehen werden.« Für ihn entscheidend ist also offenkundig weniger die ausgeschriebene Stimme, als vielmehr der auf dieser Basis improvisierende Interpret.

### **Zeitgenössische Einspielung**

Einen veritablen Eindruck von den Ausführungsgepflogenheiten in der Nähe von Mahler mag uns eine Einspielung des *Air* BWV 1068 in Mahlers Fassung vermitteln, die der niederländische Dirigent Willem Mengelberg mit Mahlers Orchester, dem New York Philharmonic Orchestra, 1929 in der Carnegie Hall eingespielt hat.<sup>23</sup> Vom gemächlichen Tempo einmal abgesehen, das seinem Verständnis der *Andante*-Charakterisierung Mahlers in der Partitur für diesen Satz entsprechen dürfte, sind längst nicht alle dynamischen Anweisungen beachtet oder umgesetzt. Abgesehen von eklatanten Unsauberheiten der Stimmführung fehlen überwiegend die Phrasierungen in Zweiergruppen der Violine I. Hörbar ist das Streben der Streicher, die Melodie auf einen Bogen zu nehmen, ohne abzusetzen. Die vielfältigen Temposchwankungen markieren nicht nur Kadenzen, sondern auch – in überdeutlichem Rubato – melodische Schwerpunkte oder Hochtöne, vor allem aber fast immer Taktschwerpunkte (1 und 3).

### **Abschließende Gedanken**

Sicherlich ist die Einrichtung der Sätze aus den beiden Bach-Suiten Mahlers und ihre Kompilation zu einem Werk der persönlichen dirigentischen Situation

---

<sup>23</sup> *Air* from *Suite Nr. 3 in D major* BWV 1068 (arr. Mahler); Philharmonic Symphony Orchestra of New York, recorded 16th January 1929 in Carnegie Hall, New York, Matrix: CVE-48914-3; First issued on Victor 7484, wieder veröffentlicht als CD Naxos Historical, 8.110880-82, 2004.

Mahlers einerseits, der Konzertsituation in der Neuen Welt andererseits verpflichtet. Offenkundig betreibt Mahler in seinen Programmen eine Konsolidierung dessen, was (vor allem das Verständnis einer europäischen) Musikkultur ausmacht. Mahler präsentiert ein akzentuiert ›deutsches‹ Repertoire (im Unterschied zu Toscanini: italienisch: oder Boston: französisch). Trotzdem – oder gerade weil – Konzerte in seinem Bestreben, sich als Konzertdirigent zu etablieren (auch mit Wiederholungen von Programmen), durchaus nach industriellem Muster organisiert werden müssen, ist eine Ausweitung des Repertoires in ›historische‹ Bereiche geboten.

Nicht zu gering zu schätzen ist sicherlich die pädagogische Absicht, die hinter der Reihe der ›Historical Concerts‹ steht, die darauf zielt, einen Repertoireausschnitt zu präsentieren, den man heute als ›Kanon‹, ›essential‹ oder ›basic‹, als ›klassisch‹ bezeichnen würde.

Davon abgesehen sollte man in der Betrachtung von Mahlers ›Bach-Suite‹ technische/äußere Sachverhalte von ästhetischen scheiden. Mahlers Partitur erscheint im Vergleich zu den angesprochenen Beispielen aus dem 19.

Jahrhundert weit weniger als eine ›Bearbeitung‹ oder ›Übertragung‹, sondern eher als eine schlichte ›Einrichtung‹ dessen, was ihm in Bachs Partituren entgegenkam (offenbar fußt seine Einrichtung auf der Notenausgabe der BG). Sie ist, trotz differenzierter dynamischer Ausarbeitung, weit weniger monumental, als gemeinhin unterstellt wird.<sup>24</sup>

Es darf ihm als Bearbeitungsziel – über die Repertoire-Bereicherung hinaus – unterstellt werden, durch seine überaus differenzierte Nuancierung in ausgeschriebener Phrasierung, Dynamik und Agogik motivische, thematische und satztechnische Detailstrukturen freizulegen. Das angesprochene, formal relevante Steigerungsprinzip in der Besetzung zielt nicht auf die Monumentalisierung der einzelnen Sätze oder des Gesamten, sondern auf den Finalcharakter zum Ende der Suite, was als Ergebnis von Mahlers Organisation ausgewählter Sätze und ihrer Anordnung erscheint.

Über die eher mäßig angedeutete Klangfarbenorganisation eröffnet die Ebene des Improvisatorischen in der Behandlung des Continuo die größte Freiheit der

---

<sup>24</sup> Man könnte – wie Hinrichsen das mit großem Recht für Komponisten des 19. Jahrhunderts erwiesen hat – symphonischen Geist, Monumentalisierung usw. usf. für Mahlers Arbeit vermuten, allein die Satztechniken sprechen dagegen.

Partitur, vor allem, weil nicht die ausgesetzten Stimmen, sondern das improvisatorische Vermögen der Interpreten Gültigkeit beanspruchen. Ob der Suite in ihrer Placierung zu Beginn eines Konzertes ›Symphonieersatz‹ aus dem Geiste des 19. Jahrhunderts zugesprochen werden kann, bleibt diskutabel. Vielmehr scheint die Absicht Mahlers offenkundig, mit der Zusammenstellung seiner ›Bach-Suite‹ »*Verschüttetes* wieder hervorzuheben, es zu *beleuchten* und *wirken* zu lassen. Es ging [ihm] nicht um historische Rekonstruktion, sondern um Aneignung für die Gegenwart und aus der Gegenwart heraus, um Verlebendigung im Sinne des eigenen stilistischen Ideals.«<sup>25</sup> Schließlich wird – angelsächsischer Tradition entsprechend – ein unterschwelliger edukativer Gedanke von ›education and entertainment‹ zudem maßgeblich für das Unterfangen gewirkt haben.

© Norbert Bolín 2009

---

<sup>25</sup> Scherliess, *Art der Alten*, 4.