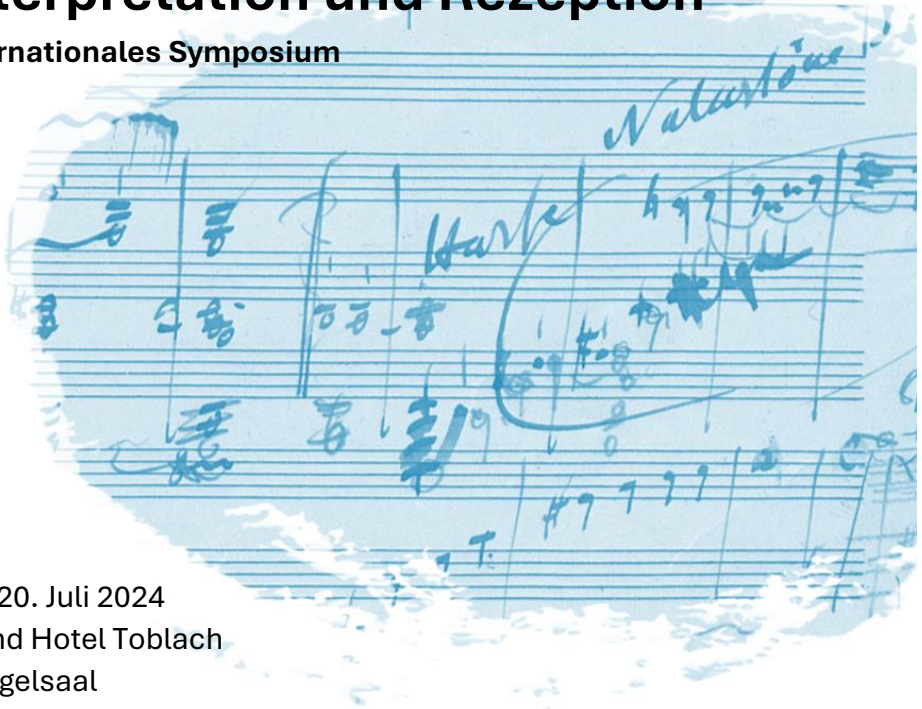


Gustav Mahlers Klang Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption

Internationales Symposium



18.–20. Juli 2024
Grand Hotel Toblach
Spiegelsaal

Gustav Mahler Research Centre Toblach in Zusammenarbeit
mit dem Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF
und der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

Leitung:
Tobias Janz (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)
Christian Utz (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz)

Abstracts & Kurzbiographien

9.00

Keynote 1**KAROL BERGER** (Stanford University)*Mahler: The Semantics of Sound*

My point of departure is the peculiar sound dramaturgy of many of Mahler's works, leading from the low booming of indeterminate pitch (the tam-tam is particularly characteristic here) to the high, bright, precisely tuned tinkling or chiming (for example, the Glockenspiel or celesta). Diverse clues (mainly, but not only, the text in the case of a vocal piece, or the musical *topos* used in an instrumental work) allow us to decipher the semantics of these timbres. This, in turn, will provide us with a key to the philosophical aspects of the symphonic world created by the composer.

Karol Berger is the Osgood Hooker Professor in Fine Arts, Emeritus, at the Department of Music, Stanford University. His books include *Musica Ficta* (1987), *A Theory of Art* (2000), *Bach's Cycle*, *Mozart's Arrow* (2007), and *Beyond Reason: Wagner contra Nietzsche* (2017; German translation: *Jenseits der Vernunft. Form und Bedeutung in Wagners Musikdramen*, 2021); *Mahler's Symphonic World: Music for the Age of Uncertainty* will appear in November 2024.

10.30

TOBIAS JANZ (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)*Analyzing Mahler's Sound.**Thoughts on the Sixth Symphony and Kindertotenlieder*

Sound has a dual character in music. While it seems to be experienced directly through the senses, it is – like all music – also an intentional object to which the momentary perception will never fully correspond. This irresolvable tension and the resulting dynamics are the starting point for any musical working with sound, be it in the compositional process, in interpretation and production or in listening.

As an “intermediary” object in this sense, sound motivates musical practice in its various dimensions and at the same time marks the intersections between them. One can understand Mahler’s working with sound in terms of this in-between-ness by examining the distinctive intersections between composition and instrumentation, composition and interpretation, but also between genres and the instrumental formations – piano, small orchestra, large orchestra – among which his music oscillates. The curious fact that sound in Mahler is, on the one hand, highly specific and, on the other, seems to be largely contingent – that it can always be realized differently – might also be explained by its dual character.

The lecture develops this idea using the example of two works from Mahler’s middle period. Connected in their genesis and closely related in character and musical content, the Sixth Symphony and the *Kindertotenlieder* represent two seemingly unrelated general stylistic tendencies of the early 20th century: the tendency towards sonic hypertrophy on the one hand and the opposite tendency towards reduction and individualization of sound and timbre on the other. The paper aims to show how the analysis of Mahler's sound can not only contribute to an understanding of the works and Mahler's individual style – his “tone” – but also open up overarching perspectives on the history of sound and culture.

Tobias Janz is Professor of Music at Bonn University. He received his doctorate in 2005 with a dissertation on the dramaturgy of sound in Wagner's *Ring des Nibelungen*. Sound is still one of his main areas of work today, not least in the coordination of the teaching and research profile of the Department of Musicology/Sound Studies at the University of Bonn. Other areas of research include music aesthetics and the global history of music. Tobias Janz is co-editor of the journal *Musik & Ästhetik*. In 2014 he published *Zur Genealogie der musikalischen Moderne* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag). He has edited numerous anthologies, most recently *Ästhetische Normativität in der Musik* (2023, with Jens Gerrit Papenburg, Frankfurt/M.: Klostermann) and *Diskontinuitäten. Oper und Operngeschichte zwischen Weimarer Republik und früher Bundesrepublik* (2024, with Benedetta Zucconi, Frankfurt/M.: Campus).

11.00

EMILY DOLAN (Brown University)*The Mahlerian Shape of Timbre Studies*

No longer a secondary parameter languishing on the margins of scholarly research, timbre has in recent years assumed a comfortable place in musical studies. Its study encompasses explorations of individual instruments, the analyses of specific works, and the soundworlds of composers and whole genres. Under the banner of timbre, one can study issues of notation, recording technology, the politics of identity, questions of cognition and perception, philosophies of listening, and the history of acoustics. With the publication of books, edited volumes, special issues, and conferences devoted to timbre, it is no surprise that scholars have begun to speak of *timbre studies* as an emerging, discrete subfield. Through all of this, Mahler has long stood at the subfield's avant-garde: scholars since Adorno and before have long taken seriously the centrality of sound and orchestration to Mahler's musical world. Indeed, the Mahler studies might be said to be inextricable from the study of timbre.

The power of orchestral sound occupies an almost paradoxical place in Mahler: it can be argued to be a basic, structural element in his music, inseparable from – even constitutive of – form. At the same time, timbre is an element that frequently points outward, connecting his orchestral works to things beyond music. This talk explores the ways in which timbre dwells both “inside” and “outside” in analyses of Mahler's musical language and the lessons we can learn about the study of timbre more generally. It points to broader contradictory impulses in timbre studies: scholars argue for what we might call timbre's ubiquitous importance, that is, that it functions as a kind of “ground zero” in the ontology of music. At the same time, however, this power is demonstrated most saliently not through timbre's ordinary or normative behavior, but rather when it functions in extraordinary ways, sometimes as a special effect. Ultimately this talk seeks to suggest a more nuanced understanding of timbre's marginalized history and what can be gained (and lost) as it is pulled increasingly into the center of music studies.

Emily I. Dolan is Professor of Music at Brown University. Dolan works on the music of the late eighteenth and nineteenth centuries, focusing on issues of orchestration, timbre, and instrumentality. She is the author of *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre* (Cambridge University Press, 2013). With Alexander Rehding, Dolan co-edited *The Oxford Handbook of Timbre* (2021) and with Arman Schwartz and Emily MacGregor, she is finishing co-editing a volume *Sonic Circulations, 1900–1960*. Currently Dolan is completing her second monograph, *Instruments and Order*.

13.30

JACK ADLER-MCKEAN (Lunds Universitet)

“If the tubist cannot produce this tone in pianissimo, it is to be taken over by the contrabassoon”. *The Tuba in the Orchestra of Gustav Mahler*

By the early nineteenth century, the serpent was being pushed ever further out of its comfort zone by both band directors and orchestral composers attempting to strengthen the ‘contrabass’ sound of their ensembles. Instrument manufacturers thus began to experiment with new pitch control mechanisms (keyed tone-holes and later valves) and fabrication techniques. The patenting of the *Baß-Tuba* in 1835 is broadly seen as the culmination of this developmental process; however, such instruments were created exclusively for use in military bands. These inventions acquired wide orchestral popularity at great speed, but the aesthetic desires of composers and the practice traditions of performers did not align overnight. To this day, a tubist is unlikely to be aware of which lower-brass instrument a composer might have or have had in mind for their music, basing their choice of tuba largely upon contemporary pedagogical traditions and pragmatic resource availability.

Critical approaches are particularly lacking of instruments that followed the invention of the bass tuba, most notably the so-called ‘Wiener’ tuba, which was recently found to be used by Otto Brucks at the first Bayreuth Festival in 1876, where it was described by Richard Wagner as a ‘contrabass tuba.’ The ramifications of these findings on the interpretation of Wagner’s music-dramas can be felt equally strongly with regard to the symphonies of Gustav Mahler. The orchestra Mahler was working with when writing his First Symphony had only acquired a tuba two years earlier, but his studies in Vienna had coincided with the tenure of Brucks at the Vienna Philharmonic. His use of ‘Contrabasstuba’ in his Second Symphony reflects an awareness of the ‘Wiener’ tuba tradition, but after revising the score of his First Symphony, the instrument was still referred to as a ‘Basstuba’ (despite several annotations to the tuba part itself, notably that in the title of this paper).

Inconsistencies such as these can be found across published editions of most of his symphonies, details which are generally overlooked today, one analysis, for example, arguing that “Mahler always writes ‘Basstuba’, but means Contrabasstuba” (Kubik 2015). This paper will outline why such distinctions are indeed of

significant importance to the overall balance, timbre, and expressive range of Mahler's orchestrations. An historical background will be illustrated using recordings on period instruments as compared with their modern counterparts, demonstrating how such findings can find symbiotic relevance alongside quantitative data, and providing resources that can be of use to academics and practitioners. This investigation also shows how seemingly disparate paths of methodological inquiry can be used in combination to create cohesive arguments in the practice of artistic research, suggesting one manner in which the so-called 'material turn' and 'practice turn' in recent music research fields can develop mutually symbiotic relationships.

Jack Adler-McKean is a performer-researcher, recent work including *The Playing Techniques of the Tuba* (Bärenreiter), articles in the *Timbre and Orchestration Resource*, and *Oxford Handbook of Wind Instruments*, and collaborations with museums across Europe and the USA. As curator of the *Contemporary Music for Tuba* series, he has premiered over 40 works for solo tuba since 2016. Following a PhD from the Royal Northern College of Music, he is currently a post-doctoral researcher at Lund University.

14.00

KLAUS ARINGER (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz)*Chorische Hornbehandlung in Mahlers Orchester*

Mahlers Orchesterbesetzungen erweitern die für das ausgehende 19. Jahrhundert geltenden Normen beträchtlich, wofür die Gruppe der Hörner ein signifikantes Beispiel bietet: Mit sechs, sieben und acht Hörnern stieß er in der symphonischen Literatur in Neuland vor. Für Holz- wie Blechbläser in allen Besetzungsstärken charakteristisch ist Mahlers Neigung zur Stimmverdoppelung durch mehrfache Besetzung; instrumentationstechnisch und -ästhetisch gründet sich diese Maßnahme (die sich in den Partituren einerseits durch Ausführungsanweisungen, andererseits in konkreter kompositorischer Festlegung äußert) auf seine Maxime der „Deutlichkeit“, dabei eröffnen sich über die thematische Balance des orchestralen Gefüges hinaus neuartige klangliche Ausdrucksmöglichkeiten.

Der Vortrag spürt den bislang nicht einmal ansatzweise erfassten, geschweige denn systematisierten vielfältigen Dimensionen dieser Verfahrensweise in Mahlers Werken nach und demonstriert am Beispiel der verschiedenen Fassungen der Ersten Symphonie die Metamorphose des ursprünglichen Hornquartetts in auf sieben Instrumente erweiterte Partien. Mahler bricht mit der nur in dieser Symphonie gewählten Instrumentenanzahl am auffälligsten mit Traditionen. Die Partitur wirft damit nicht nur Fragen für die Aufführungspraxis auf, sondern bietet interessante Einblicke in die Experimentierfreudigkeit des Komponisten im Hinblick auf die kompositorisch-instrumentatorische Disposition der Kräfte innerhalb einer für den orchestralen Gesamtklang zentralen Instrumentengruppe.

Klaus Aringer ist seit 2005 Universitätsprofessor für historische Musikwissenschaft an der Kunstuniversität Graz. Er studierte Musikwissenschaft, Geschichte und ältere deutsche Sprache und Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität München (M.A. 1992 und Dr. phil. 1997). Zwischen 1995 und 2005 war er wissenschaftlicher Assistent und Kurator der Instrumentensammlung Stiftung Dr. h.c. Karl Ventzke an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, wo er sich 2003 für das Fach Musikwissenschaft habilitierte. Gastweise lehrte er auch an den Universitäten Graz und Wien. Seit 2017 wirkt er am von Peter Revers geleiteten FWF-Projekt

„Analyse musikalischer Interpretation: Herbert von Karajan“ mit. Seit 2019 ist er Mitglied der Leitenden Kommission der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich. Schwerpunkte seiner Forschungs- und Publikationstätigkeit bilden die Musik J. S. Bachs und der Wiener Klassiker, die Geschichte der Musikinstrumente, der Instrumentation und Instrumentationslehre sowie Fragen von Aufführungspraxis und Interpretation.

14.30

DIMITRIOS KATHAROPOULOS (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz)*Processes of Sound and Form in Gustav Mahler's Tutti Passages*

Gustav Mahler's music is defined by a specific sound quality, which is present throughout the entire span of his compositional output. At the same time, his unique orchestration style evolves constantly, as manifested in the continuous revisions of Mahler's works. Despite the broad literature on Mahler's music, the principles of his orchestration technique, which constitute his personalized sound, have not been thoroughly examined. Exceptions can be found in explorations on Mahler's retouchings of other composers' works or in studies on his orchestration techniques, which still leave lacunae in the micro- and macroformal function of orchestration in Mahler's compositions.

The present study examines the characteristics of Mahler's orchestrational thinking and the ways in which these relate to his approach to small- and large-scale formal structure. Mahler's frequent use of "fragmented structure" (*durchbrochene Arbeit*) enables him to construct local and global climaxes through the principles of sonic augmentation and diminution, but his formal processes are also shaped in a fluctuating way by means of timbral organization and analytical instrumentation.

To illuminate the correlation of aesthetic, technical, and structural principles of Mahlerian sound, I deploy the concepts of sound breadth and sound density as tools of orchestration analysis. Despite the limitations of these concepts, they substantiate a relationship between orchestration and form in Mahler's works. I demonstrate these correlations in the first movements of the symphonies III, VI, and IX. The categories used in these analyses are derived from orchestration treatises and suggest a revised terminology that makes it possible to describe also various ambiguous orchestrational types.

Departing from the examination of the form-building function and structural (dis-)integration of these characteristics, the analyses examine the interplay between formal sections and orchestration categories, demonstrating a permanent motion within Mahler's sonic constructions, which is related to his formal strategies. A specific focus is placed on the broad umbrella-term "Tutti": From a

transparent orchestral structural sound ('Strukturklang') to a complete tutti that calls for the participation of the entire orchestra, tutti categories multiply intersect, correlating with formal sections, thus illustrating the plasticity that characterizes Mahler's large-scale formal thinking.

Dimitrios Katharopoulos was born in 1991 in Athens. He studied piano and style-composition and music theory at the Thucydides Private Conservatory of Alimos and is an honours graduate of the Faculty of Music Studies of the University of Athens. From 2014 until 2019 he studied composition (diploma with honours) with Jakob Gruchmann at the Carinthian State Conservatory (now Gustav Mahler Private University for Music) and in 2020 he graduated from the master's programme in music theory at the University of Music and Performing Arts Graz with Christian Utz (master thesis: "*Fremd bin ich eingezogen...*". *Musical Arrangement as Independent Creative Process*). Katharopoulos has participated in seminars and workshops held by renowned artists. His compositions have been performed in Greece, Austria, and other countries. In the summer of 2018, he was composer in residence of the "Dark City – K18" Festival at Krumpendorf am Wörthersee. As a music researcher, his primary interest lies in the compositional processes of early and modern music. Since 2019 he participates regularly in international symposia and conferences. During the academic year 2021–2022 he worked as a research assistant in the Graz-based research project *Multiple Dimensions in Gustav Mahler's Symphonies*. Since October 2022 he is doing his PhD at the University of Music and Performing Arts Graz under the supervision of Christian Utz on *Klangdramaturgien und ihre Inszenierung. Die strukturelle Rolle der Instrumentation in Gustav Mahlers Symphonien 5 bis 7 und ihre Interpretation*. Since October 2023 he his University Assistant at the University of Music and Performing Arts Graz.

16.00

FREDRICA ROOS (Uppsala Universitet)

Scoring the World: The Musical Imagery of Mahler's Orchestration

With vantage point in Mahler's comment that "A symphony must be like the world", my PhD project explores how the composer's symphonies create an imaginative world in the act of listening, with a particular focus on timbre and orchestration. As a theoretical framework, the study builds on the interrelated concepts of storyworld and possible worlds theory, approaches in cognitive narratology defining worlds as mental models co-created between reader and text. I suggest an adapted and modified version for the generation of a musical sound-world containing a plurality of different worlds, where the listener takes on various positions resulting in shifting ways of being in and perspectives of world. The thesis looks at these worlds from the categories of space, time, virtual agents, voices, and gestures, encompassing the wider field of narratology also embracing drama and film. Based on this project, my presentation will present some selected topics especially illustrative of the study. For each topic, musical examples are included.

Throughout the fairy tale storyworld of Mahler's Fourth Symphony, one prominent category of possible worlds is that of dreams, which are marked by particular timbres and atmospheres. My paper will show two different kinds of dream worlds mirroring the permeating contrasts of darkness and light in Mahler, manifesting various constructions and perceptions of the sound-world.

My second point treats the recurring function of brass instruments as organizers of Mahler's often discontinuous and heterogeneous symphonic universe. Analogous to directors, they gain the roles of portals into and across worlds, mirroring the composer's own profession as an opera conductor. This effect mainly derives from Mahler's placement of especially horn and trumpet between formal sections with signaling gestures of calling and fanfares. I show how these imaginatively transport the listener across spatial distances, which too presents an expansion of Mahler's experience from the theatre.

The last point concerns the idea of voice and its importance in cueing the perspective of worlds. For this perception of Mahler's instruments as virtual agents embodying human-like expressions, the aspect of song or vocality plays a defining

role. By means of the composer's foregrounding through dynamic differentiation, particular lyrical voices arise with which the listener identifies. I exemplify this feature by illustrating their presence in natural worlds, where the music's virtual subject often interacts with the spatially mobile voices of nature.

Analysing musical works with point of departure in the world concept both reformulates established notions of form as well as points forward to the understanding of music as a sort of sound design, where timbre exercises a central compositional element. This method does not only concern Mahler's oeuvre, but also challenges how we listen to and understand musical works overall.

Fredrica Roos recently completed her PhD in musicology at Uppsala University with a dissertation on Gustav Mahler's orchestration. She has also studied literature, French and journalism, as well as taken a one-year master course in music at Royal Holloway University London. In addition to working as a music critic, Fredrica enjoys singing and playing the piano. Performing Mahler's symphonies in orchestras evoked her fascination for his music and unique conception of sound.

16.30

SAM REENAN (Miami University)*Queering Mahler's Orchestration*

Mahler's orchestral song "Von der Schönheit" in *Das Lied von der Erde* establishes a text-music framework for examining the constructed binary contrasts in his orchestrations of gendered characters. This study adapts that paradigm for an analysis of key moments in the finale of *Das Lied*, "Der Abschied," as well as Schoenberg's chamber reorchestration of the work, which blurs Mahler's more conventional binary distinctions. Throughout, I analyze orchestration by carefully accounting for texture, timbre, and doublings, considering how they contribute to varied conceptions of gender dynamics.

"Von der Schönheit" serves as a critical starting point for understanding the orchestration of gender in *Das Lied*. As the only song to reference both the feminine and the masculine, it constructs a sharp orchestrational binary. The first, second, and final stanzas of text observe the young feminine characters (from their physical attributes to their longing gaze), while the third and longest stanza shifts attention to the youthful masculine. Mahler's musical portrayal of femininity in the opening two stanzas employs a simple, stratified texture of instrumental groupings and voice doublings, effectively approximating a chamber ensemble. The representation of masculinity within "Von der Schönheit" is marked by starkly contrasting texture, timbre, and doublings. The first part of the third stanza features a complex of shifting roles, full woodwind sections that are later joined by brass, a variegated set of imitative parts, and only sporadic doublings of the voice. As the text depicts the boys' youthful vigour, the texture builds and the second half of stanza three maintains a thicker texture, stratified into at least six distinct and constantly shifting groups. However, the final couplet of stanza three, which replicates text from the start of stanza two, returns *subito* to the orchestrational approach of the feminine character, suggesting a musical representation of the "female gaze."

By examining Mahler's contrasting orchestration techniques as manifestations of the portrayal of a rather strict gender binary, the reappearance of comparable practices in "Der Abschied" and in Schoenberg's reorchestrations

represents fertile ground for reconceiving *Das Lied* through the lens of queer theory. In Mahler's orchestrated version of "Der Abschied," a prominent return to the chamber texture of "Von der Schönheit" prepares and sets the transcendent arrival of the words "Die liebe Erde" in the final strophe. The transcendence of the masculine body from the earthly to heavenly thus manifests in orchestration as a transition from male to female. Schoenberg's chamber reorchestration further blurs the gendered binary by casting the entirety of the piece in a chamber setting. The chamber ensemble problematizes the textural binaries set out by Mahler in his original, creating space to question the conspicuousness of Mahler's orchestration approach to gender.

Sam Reenan is Assistant Professor of Music Theory at Miami University (Oxford, OH, USA) where he coordinates the theory curriculum and teaches courses for undergraduate and graduate students. His forthcoming book project with Oxford University Press examines genre mixture, form, and identity in a range of Germanic, American, and British symphonic works. Sam's writings are published or forthcoming in *Music Theory Spectrum*, *Music Theory Online*, *Journal of Music Theory Pedagogy*, and *Music & Letters*.

17.00

FEDERICO CELESTINI (University of Innsbruck)*Mahler's "Undomesticated" Sounds*

Mahler has frequently pointed out his tendency for using instruments in such a way that they can produce the achieved tones only with effort and exertion. In such passages, the familiar beautiful sound of traditional symphonic diction is so alienated that the instruments producing it are difficult to recognize. In a manner reminiscent of Roland Barthes' remarks on the roughness of the voice, the breaking of symphonic diction makes the bodies of those producing the tones with effort audible. This corporeality of music-making, emerging in this way, affects the sound by intensifying its material, rough qualities. Thus, a kind of sonorous, physically attached materiality becomes perceptible, which, before Mahler, was generally excluded from the realm of symphonic music. The paper will demonstrate the aesthetic, political, and music-historical implications of the emergence of an undomesticated sonority in Mahler's work.

Federico Celestini is Professor for Musicology at the University of Innsbruck. He studied in Rome at La Sapienza University and at the Karl Franzens University in Graz, Austria. Celestini has been awarded several fellowships and guest professorships, e.g. from the British Academy (University of Oxford), the Alexander von Humboldt Foundation (Freie Universität Berlin) and the Mellon Foundation (University of Chicago). Celestini is Director of the Gustav Mahler Research Centre in Dobbiaco and a member of the Austrian Academy of Sciences. His publications include books on Haydn's piano sonatas, on Viennese modernism, on Giacinto Scelsi, and on Nietzsche's music philosophy

9.00

Keynote 2**ANNE HOLZMÜLLER** (Philipps Universität Marburg)*Mahler, der Zeitgemäße.**Mahlers Klang im Spiegel gegenwärtiger Hörästhetiken*

Die grenzüberschreitende Popularität der Sinfonien Gustav Mahlers wurde mittlerweile so oft festgestellt, dass sie fast schon zu einem Topos der Mahler-Forschung geworden ist. Und trotzdem hat diese Feststellung nicht an Aktualitätswert eingebüßt, denn selbst heute, in Zeiten postpandemisch dezimierter Publikumszahlen, sorgen Mahlers Sinfonien für ausverkaufte Konzertsäle. Mag uns diese allgegenwärtige Mahler-Liebe mittlerweile auch selbstverständlich geworden sein, bleibt sie doch zu einem gewissen Grad noch immer so „rätselhaft“, wie sie Carl Dahlhaus bereits 1972 erschien (Dahlhaus 1972).

Ohne das Rätsel auflösen zu können, möchte ich mit meinem Vortrag den Versuch unternehmen, dieses Phänomen im Horizont zeitgenössischer Hörweisen zu verstehen. Ausgehen werde ich dabei von der Idee, dass sich im gegenwärtigen Umgang mit Mahlers Musik eine neue Unmittelbarkeit oder „Naivität“ etabliert hat (Janz 2011), die sich nicht nur, wie ich zeigen möchte, soziologisch als Ergebnis gesellschaftlicher Dynamiken beschreiben lässt, sondern die sich unmittelbarer und konkreter auch an Mahlers Klang und den korrespondierenden Voraussetzungen gegenwärtiger Hörweisen zeigt.

Ich werde mit meinem Vortrag der Frage nachgehen, inwiefern Mahlers Klang in den von gegenwärtigen Musikpraktiken, Routinen und Medientechnologien geprägten Ohren zeitgenössischer Hörender eine neue zeitgemäße Qualität zu kommen kann. Dabei möchte ich zwei Aspekte diskutieren, die jeweils mit Tendenzen der Verräumlichung verbunden sind, sowohl in Mahlers Klang als auch in medienunterstützten Hörphänomenologien der Gegenwart: (1) die Tendenz zur Raumklangtechnologie und (2) die Hybridität der Weltwahrnehmung.

Anne Holzmüller ist Qualifikationsprofessorin für Musikwissenschaft an der Universität Marburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Musikästhetik, Liedforschung sowie die Geschichte des musikalischen Hörens. Sie leitete u. a. das Projekt „Muße und musikalische Immersionserlebnisse“ im Freiburger SFB 1015 (2017–20); aktuell führt sie das DFG-Projekt „Musikhören, Musiksehen“ durch (mit Christian Thorau, Potsdam, und H. Ziemer, MPI für Wissenschaftsgeschichte Berlin); jüngere Publikationen zum Hören sind „Dunkelbrückner. Anton Bruckner in den Dunkelkonzerten der Wiener Symphoniker 1939 bis 1944“ (Diergarten i. Dr.), „Schönberg in den Gassen. Ansätze zu einer Geschichte des musikalischen Hörens“ (Mörchen, Seiffarth 2022).

10.30

NIKOLAUS URBANEK (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)*Philologie des Klangs*

Um die etwas nebulos geratene Titelformulierung „Philologie des Klangs“ zu erläutern, gilt es zuallererst, den Begriff des *Klangs* in Hinblick auf die spezifische Situation der ‚Klangwelt‘ Mahlers zu reflektieren: Wiewohl dem Phänomen des Klangs als Thema eigenen Rechts in der musikwissenschaftlichen Forschung der letzten Jahre einige Aufmerksamkeit zugekommen ist, ist die Mahler-Forschung in ebendiesem Bereich erstaunlich zurückhaltend geblieben – erstaunlich deshalb, weil Fragen des „Tons“, der „Instrumentation“, der „Klangfarben“ schon sehr früh die Rezeption von Mahlers Symphonik prägten. Vor diesem Hintergrund möchte ich versuchen, den Begriff des Klangs in Abgrenzung zu ebendiesen Begriffen einerseits und in einer Fokussierung auf Aspekte der Materialität, Medialität und Performativität andererseits zu schärfen.

In einem Abriss zur Geschichte der musikalischen *Philologie* und der Darstellung grundlegender methodischer und theoretischer Modelle wird sodann zu skizzieren sein, was unter Philologie in der Auseinandersetzung mit musikalischen Texten in einem weiteren Sinne verstanden werden kann, um darauf aufbauend auf aktuellere Entwicklungen einzugehen. In besonderem Maße ist in diesem Zusammenhang die Aufnahme von Überlegungen der literaturbezogenen *critique genétique* im Bereich der musikologischen Skizzenforschung und der musikalischen Editionspraxis von Bedeutung, die auch einige der derzeit besonders innovativen digitalen musikalischen Editionsprojekte motivierten. Cum grano salis ist hierbei eine grundlegende Verschiebung des Erkenntnisinteresses zu beobachten, die ihrerseits wesentliche Konsequenzen zeitigt: Konnte als ‚Gretchenfrage‘ der vorrangig im Rahmen großer Gesamtausgaben-Unternehmungen agierenden musikalischen Philologie längste Zeit die Frage nach dem in Hinblick auf einen eindeutig fixierten Werktext zu emendierenden ‚Textfehler‘ gelten, so hat sich in verschiedenen methodischen und theoretischen Ansätzen mittlerweile die Berücksichtigung von ‚Varianten‘ und die Frage nach ihrer adäquaten Darstellung weitgehend durchgesetzt. Vor diesem Hintergrund möchte ich auf drei meines Erachtens diskussionswürdige Aspekte aufmerksam machen: (1) die Spannung zwischen einer

auf einen Werktext zielenden Editionsphilologie und einer auf den kreativen Schaffensprozess ausgerichteten musikphilologischen Forschung; (2) die Frage des Umgangs mit dem Textfehler und der Textvariante und (3) die sich hieraus ergebende Frage nach dem Status des Werktextes.

In der Verknüpfung der Diskussion um die Begriffe „Klang“ und „Philologie“ stellen sich nun mit Blick auf die spezifische Situation bei Mahler besondere Herausforderungen: (1) Die philologische Auseinandersetzung mit Phänomenen des Klangs, bei welchen oftmals großflächige musikalische Situationen zu berücksichtigen sind, steht in einem Spannungsverhältnis zu der für die philologische Forschung grundlegenden mikrologischen Arbeit am Detail. (2) Im Schaffensprozess Mahlers spielen Revisionsprozesse bekanntermaßen eine maßgebliche Rolle – oftmals sind es insbesondere diese, die für die Frage der Klanggestaltung von Relevanz sind. (3) In unmittelbarem Zusammenhang hierzu wird auch der Textstatus und die Relevanz der jeweils heranzuziehenden Quellen für die philologische Forschung virulent.

Nikolaus Urbanek, geb. 1976, Studium der Musikwissenschaft und Philosophie an der Universität Wien, 2008 Promotion mit einer musikphilosophischen Arbeit über Adornos Beethoven-Fragmente an der Universität Wien. Von 2003 bis 2009 Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs (Wien), 2009–2010 Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Gesamtausgabe der Werke Anton Weberns (Basel), 2010 bis 2015 Universitätsassistent am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien. Seit 2015 Professor für Musikwissenschaft und seit 2020 Studiendekan für wissenschaftliche Studien an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Gemeinsam mit Christian Glanz Leitung des Wissenschaftszentrums Gustav Mahler und die Wiener Moderne an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Derzeitige Forschungsgebiete: Philosophie der Musik, Musikhistoriographie, Theorie der musikalischen Schrift.

11.00

ANNA FICARELLA (Conservatorio Perugia / Wissenschaftszentrum Gustav Mahler Wien)
*Klang in Mahlers Werkstatt. Versuch einer genetischen Textkritik
am Beispiel der Fünften Symphonie*

In diesem Beitrag wird der Versuch unternommen, die Analyse der formbildenden Funktion von Orchesterbehandlung und Klanggestaltung in Mahlers Schaffen mit der philologischen Untersuchung des Kompositionsprozesses durch Methoden der genetischen Textkritik zu verbinden. Für Mahler war der Klang in jeder Phase seiner kompositorischen Arbeit wichtig, wie insbesondere die umfassenden Revisionen zeigen, denen der Komponist die Orchestrierung seiner Sinfonien noch lange nach ihren ersten Aufführungen unterzog. Die Notwendigkeit, den Prozess der kontinuierlichen Klangrevisionen philologisch zu untersuchen, wurde bisher kaum beachtet. Dies spiegelt sich in der Geschichte der Mahler-Forschung wider: Wie Sponheuer bereits 2010 feststellte, hat sich die Erforschung der Quellen und des Schaffensprozesses bei Mahler im Allgemeinen nie in ihren philologischen Grundlagen gefestigt, wie dies bei anderen ‚etablierten‘ Komponisten von Bach und Beethoven bis Mozart, Schumann und Brahms längst der Fall war. Selbst unter Berücksichtigung des allgemeinen theoretischen Defizits der Musikwissenschaft in philologischen Fragen, das bereits von Nicolas Donin (2010, 15) festgestellt wurde, ist die Lücke in der Mahler-Forschung noch ausgeprägter, trotz der beträchtlichen Fortschritte, die in den letzten 50 Jahren bei der philologischen Erforschung des Kompositionsprozesses gemacht wurden. Dank der Studien von Andraschke (1976), Danuser (1991), Hefling (1985, 1992, 1997), Matthews (1974, 1989), Stoll-Knecht (2019), Zychowicz (1988, 2002, 2009), um nur einige zu nennen, wurden wichtige Schritte unternommen. Diese Studien wurden nach einem Kriterium durchgeführt, das als „werkorientiert“ bezeichnet werden kann, d. h. als ein methodisch integrierter Ansatz zwischen der Untersuchung vorzugsweise der frühen Phasen des kreativen Prozesses und der Analyse des fertigen, ‚stabilen‘ Werkstextes.

In der genetischen Textkritik (*critique génétique, variantistica d'autore*, je nach der deutschen, französischen oder italienischen nationalen Tradition: Grésillon 1999, Caraci Vela 2019, Appel 2015, 2016, 2017) werden die Bewegungen des

Textes, d. h. seine allmähliche Entstehung und seine Instabilität (die sogenannte Variantenbildung) zum Hauptgegenstand der Forschung, ohne die entscheidende Bedeutung der Analyse des vollendeten Werkes in Frage zu stellen. Dieser Ansatz ist weit entfernt von der philologischen Tradition der bisherigen kritischen Mahler-Ausgaben: In den kritischen Berichten liegt der Fokus überwiegend auf den Referenzdokumenten für die Edition, was nicht unbedingt die detaillierte Beschreibung aller verfügbaren Quellen einschließt und damit auf eine genetische Betrachtung des gesamten Entstehungsprozesses verzichtet. Der Ansatz der genetischen Textkritik dagegen könnte bei der Analyse von Textbewegungen insbesondere in den späteren Revisionsphasen im Hinblick auf die formbildende Funktion der Klanggestaltung hilfreich sein. Ausgehend von der Diskussion exemplarischer Fälle in der Fünften Symphonie wird die Variantenbildung in der Ausarbeitung der Orchesterbehandlung auf mikrologischer Ebene, d. h. im Detail, analysiert. Aus der Detailanalyse dieser Beispiele der Fünften wird ersichtlich, dass in Mahlers Werkstatt Besonderheiten zu berücksichtigen sind, für die bislang weder theoretisch noch methodisch philologische Modelle entwickelt wurden.

Anna Ficarella absolvierte ihre musikalischen und musikwissenschaftlichen Studien in Italien (Bari) und Deutschland (Köln). Ihr wissenschaftliches Interesse gilt den Zusammenhängen zwischen Ästhetik, Komposition und Aufführungspraxis im 19. und 20. Jahrhundert im deutsch-österreichischen Kulturraum, mit besonderem Fokus auf Ferruccio Busoni und Gustav Mahler. In den letzten Jahren hat sie sich dem Studium von Mahlers Kompositionsprozess gewidmet, insbesondere den Revisionen der Orchesterbehandlung, denen sie kürzlich eine Monographie gewidmet hat (*Non guardare nei miei Lieder! Mahler compositore orchestratore interprete*, LIM 2020). Sie lebt in Rom und ist Professorin für Musikgeschichte am „Morlacchi“-Konservatorium in Perugia und Associate Scholar am Wissenschaftszentrum Gustav Mahler der MDW (Wien).

12.00

PETER REVERS (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz)

„eine Chorsymphonie großartigen Stiles“.

Zur Behandlung der Chöre in Gustav Mahlers Sinfonien

Der Titel dieses Beitrags – er entstammt einer Rezension Ernst Rychnovskys über die Uraufführung von Mahlers Achter Sinfonie – suggeriert einerseits deren musikhistorische Verankerung in der Nachfolge von Beethovens *Neunter*, Mendelssohns *Lobgesang*, Berlioz' *Romeo et Juliette*, Liszts *Faust-Symphonie*, allen voran Mahlers Zweiter Sinfonie, thematisiert aber auch das Exzeptionelle der Massenwirkung des Mahler'schen Werkes, das zwar überwiegend emphatische Pressereaktionen, andererseits (in einer Rezension der Berliner Aufführung von 1912) als „Amerikanismus in ödester Gestalt“ eine der wohl schärfsten Ablehnungen erfahren hat.

Mahlers *Achte* ist zwar die einzige seiner Sinfonien, in der der Chor durchgängig eine zentrale Rolle spielt, weist aber Parallelen zu deutlich früheren Werken auf. Einen diesbezüglichen Sonderfall stellt sein frühes „Märchenspiel“ *Das Klagende Lied* dar, das in vieler Hinsicht einige wichtige Merkmale, die auch in der Achten relevant sind, antizipiert (so etwa die teilweise extrem hoch geführten Stimmlagen). Außerordentliche Anforderungen stellt auch das rasche Durchschreiten der Tessitura dar, ein Merkmal, das sich ebenfalls schon in Mahlers *Klagendem Lied*, vor allem im 1. Teil (Waldmärchen), feststellen lässt. Eine merkbare Ambivalenz zeigt sich in den Rezensionen auch hinsichtlich der Gattungszugehörigkeit der Achten Sinfonie, die von Subsumierungen wie „Chorsymphonie“, „Symphonie-Kantate“, „Kantate“, Einflüssen des Oratoriums und der Oper geprägt sind und damit manche Parallelen zu Ralph Vaughan-Williams' wenig später entstandener *Sea Symphony* aufweisen.

Reflexionen über die innovative Dimension des Chorklangs in Mahlers *Achter* finden sich in den Rezensionen zwar eher spärlich. Eine diesbezügliche Ausnahme bildet Elsa Bienenfelds Rezension, in der sie von einem „Schulbeispiel“ spricht, „wie ein Vokalchor modern ‚instrumentiert‘ werden kann“. Paradigmatisch hierfür sind etwa die geradezu experimentell wirkenden Zersplitterungen der Verseinheiten zu Beginn des 2. Teiles (Anachoretenszene), oder das schon in der

Zweiten Sinfonie festzustellende sukzessive Herauswachsen der Solostimmen aus dem Chorklang, nicht zuletzt auch die in der Achten höchst innovative Schichtung teilweise zersplitterter Verseinheiten, die in ihrem Zusammenklang wesentliche neue Aspekte seiner Textinterpretation suggerieren. Als „visionäre Entrückung“ beschrieb Richard Specht diesen geradezu fragmentierten Chorsatz, in dem sich erst allmählich gesanglicher Duktus entwickelt.

Mein Vortrag wird in einem ersten Teil eine Analyse der Rezeption insbesondere der teilweise kontrovers beurteilten frühen Aufführungen von Mahlers *Achter* (inkl. der Wahl der jeweiligen Aufführungshallen) vornehmen. In diesem Zusammenhang werden auch einige der von Joseph Venantius von Wöss vorgenommenen handschriftlichen Ergänzungen im Klavierauszug (1910) von Mahlers *Achter* Sinfonie erörtert. Den zweiten Teil bildet eine vergleichende Untersuchung verschiedener Interpretationen des Beginns des abschließenden „Chorus mysticus“, bei dem einerseits die jeweilige Tempowahl, andererseits das sukzessive Herauswachsen der Solostimme aus dem Chorklang fokussiert wird.

Peter Revers studierte Musikwissenschaft, Psychologie und Philosophie an der Universität Salzburg sowie Komposition an der damaligen Hochschule „Mozarteum“, Salzburg. 1980 Promotion, 1981 künstlerisches Diplom, 1981–1996 Lehrtätigkeit an den Musikhochschulen Wien und Graz. 1988/89 Forschungsstipendiat der Alexander von Humboldt-Stiftung an der Universität Hamburg (dort 1993 Habilitation), 1996–2022 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Kunstuniversität Graz. Von 2001–2009 Präsident der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft sowie von 2019–2023 der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft.

14.15

JEREMY BARHAM (University of Surrey)*“Surface Noise”: The Radical Depthlessness of Mahler (Re-)Mediatization*

Music for screen does not necessarily rely on conventions of extended theme, harmonic progression, formal markers, or deeper structural coherence in order to achieve its near-ubiquitous aim of expressive immediacy. Indeed there has been a shift in mainstream screen scoring techniques over the last twenty to thirty years away from these standard parameters towards yet more exaggerated reliance on the small-scale surface gesture, atomized sonic entities, or the ‘extended-moment’ aesthetic of the unchanging drone. In a TikTok and Instagram era of relentless excerpting, of the sound bite, of the need for rapid and rabid marketization, and of reduced focus or attention spans, the extreme fragmental operations of *synechdoche* or *pars pro toto* have become a more accepted, indeed desirable and unavoidable, cognitive norm.

To many ears the Mahler ‘sound’ has become instantly recognizable too. The extent to which the (re-)mediatizing of his music over the last half-century has either benefitted from or contributed to (even instigated) this state of affairs is an interesting question. In a similar manner to much screen music, the distinguishability of such a ‘sound’, impelled by or impelling the aesthetic of its mediated use, often seems to exist on pre/proto-thematic and pre-structural levels, or at least is less dependent on these parameters, and is characterized more by momentary confluences of timbre, tessitura, texture, accentuation, dynamic intensity, chord colour, and melodic snapshot. This may seem strange given the fundamental stylistic complexities, large dimensions, and long-range, higher-level formal strategies that go together to form Mahler’s idiolect. However, rather like Nietzsche’s paradoxical idea of Wagner as the greatest ‘miniaturist’ in music, in a ‘coincidence of opposites’ scattered, conspicuous, and at times transgressive moments of patent excess or withdrawal abstracted from Mahler’s unfolding musical fabric and allowed to float untethered from their deeper structural and narrative underpinnings, appeal to certain forms of musical imagination and lend themselves to particular types of multimedial treatment.

Thus it would appear that a different order of understanding, creativity, and reception is at play, existing alongside traditions of holistic analytical musicological discourse, the professional programme/CD-note, or even the performative and esthetic acts of playing and listening to epic Mahlerian musical narratives in the concert hall. How this distilled Mahler ‘sound’ is constituted, and what the socio-cultural and historical contexts are that have enabled the development of such communicational concision and empowered depthlessness, are questions that deserve to be explored.

Jeremy Barham is Professor of Music at the University of Surrey, UK, where he is also Director of the Institute of Austrian and German Music Research (<https://iagmr.org/>). He has published widely on the music and culture of Gustav Mahler (most recently as guest editor and writer for an issue of *19th-Century Music* [47/3, Spring 2024] on Mahler, gender, and sexuality), as well as on screen music (most recently as editor of and contributor to *The Routledge Companion to Global Film Music in the Early Sound Era*, 2024).

14.45

MINORU SHIMIZU (Doshisha University Kyoto)*Mahler und die audiophile Kultur*

Leopold Stokowski (1882–1977) war einer der wenigen Dirigenten, die schon zu Lebzeiten Mahlers für dessen Musik eintraten und zu deren Einführung und Verbreitung in den Vereinigten Staaten in hohem Maße beitrugen. In der medienwissenschaftlichen Forschung gilt Stokowski auch als eine wichtige Persönlichkeit, die in den 1930er Jahren durch die enge Zusammenarbeit mit den Bell Telephone Laboratories zu einer technischen sowie ästhetischen Basis der heutigen audiophilen Kultur beigetragen hat. Umso merkwürdiger scheint es, dass von ihm, abgesehen von Konzertaufnahmen und Radiosendungen, nur eine Studioaufnahme von Mahlers Musik erhalten geblieben ist: die Zweite Sinfonie mit dem London Symphony Orchestra von 1975 (RCA, publ. 1977).

Der Titel einer renommierten japanischen Musikzeitschrift lautet „Schallplattenkunst“, wodurch wohl angedeutet werden soll, dass die klassische Musik hauptsächlich durch elektronische Klangreproduktion rezipiert worden ist. Demgemäß ist in Japan ein spezifisch audiophiles Genre der Musikkritik entstanden: „Audiokritik“, die sich von der traditionellen Musikkritik insofern unterscheidet, als es darin weniger um musikalische Interpretation und ihre Bewertung geht als um die Qualität der Klangaufnahme und -wiedergabe. Audiokritiker sind sozusagen Omnivoren, da jede Musikart zum Objekt ihrer Kritik werden kann, wenn sie sich nur in guter Klangqualität abspielen lässt.

Tetsuo Nagaoka (1926–2000) war ein charismatischer Audiokritiker, der durch seine zahlreichen Kritiken die japanische Hörer*innenschaft stark und nachhaltig beeinflusst hat. So hatte z. B. seine enthusiastische Kritik von *Sirius* oder *Jahreslauf* von Karlheinz Stockhausen – beide Werke erfuhren in der ‚normalen‘ Musikkritik lauter Verrisse und verursachten einen langjährigen Rezeptionsbruch seiner Musik in Japan – eine alternative, audiophile Rezeptionsschicht geschaffen, die den Grundstein für eine neue Stockhausen-Rezeption im 21. Jahrhundert legte.

Es ist nun bemerkenswert, dass Mahler in Nagaokas Schriften kaum erwähnt wird. Unter den sporadischen, kurzen Erwähnungen findet man nur eine

Aufnahme der Dritten Sinfonie mit Zubin Mehta von (DECCA, publ. 1979), die er positiv bewertet.

Ist Mahlers weitgehende Nichtbeachtung durch die zwei ‚Audiophilen‘ Stokowski und Nagaoka ein Zufall? Wäre es denkbar, dass Stokowski Mahlers Musik nicht aufgrund fehlenden Interesses vernachlässigte, sondern sie ganz im Gegenteil deshalb im Aufnahmestudio mied, weil auf dem Wege der elektronischen Klangspeicherung und -wiedergabe etwas von Mahlers Klang verloren gehen würde? Enthält Mahlers Musik demnach Facetten, die sich einer audiophilen Ästhetik widersetzen? Falls ja, sind die Zweite und Dritte Sinfonie hierbei als Ausnahmen zu betrachten? Und könnte die Tatsache, dass Mahler keine Oper komponierte, mit seinem Fehlen am Tonträgermarkt korrespondieren?

Diese Fragen werden anhand musikästhetischer und medienhistorischer Literatur seit Theodor W. Adorno über Jonathan Sterne bis zu jüngeren Publikationen behandelt. Dieser Artikel will somit auch als Versuch zu einer audiophilen Ästhetik verstanden werden.

Minoru Shimizu is an art / music critic and professor at the Faculty of Global and Regional Studies, Doshisha University, Kyoto. His area of specialization covers Stockhausen's early electronic music and the Japanese reception of his music. He translated the first volume of Stockhausen's *Texte zur Musik* and stayed as a guest professor at the musicological institute of the University of Cologne from 1998–2000. Besides, he regularly contributes essays and critics for art books, magazines and museum catalogues including those of Gerhard Richter and Wolfgang Tillmans.

16.15

EDWIN K. C. LI (The Chinese University of Hong Kong)*Langaging as Sonic Mediatization: Mahler's Das Lied von der Erde in Mandarin and Cantonese*

In *Das Lied von der Erde* (1908), Mahler adapted seven Chinese Tang poems based on both German and French translations of the Chinese originals (Bethge 1907; Gautier 1867). While scholars have documented the mistranslations in *Das Lied*, they often re-frame them as a poetic transformation across languages and cultures, and argue that not only does *Das Lied* translate the text, but also the spirit of Chinese Tang poetry (Mitchell 1985; Hefling 2000). Understanding *Das Lied* in its historical context suggests that these claims align ideologically with the colonial acts of Western powers in China around the time when *Das Lied* was composed, where Western powers saw China as a place which could be “explored,” its culture be appropriated (Sauer 2012). It is therefore critical to examine the reception histories in mainland China and Hong Kong as postcolonial – not in terms of chronology but of entanglements with this colonial history – responses to the original artwork.

This paper examines two hitherto unexplored re-translations of *Das Lied* into Mandarin by Zheng Xiaoying in 1980–2017 and Cantonese by Daniel Ya-chiu Ng in 2004 respectively. The paper is divided into two main parts: first, it draws on the author's interview with Zheng in January 2024 in Xiamen, China, and the study of Zheng's personal notes, study scores, and translations on which Zheng based her work, to reconstruct such a history. This reconstruction re-presents Zheng's own narrative of the history and is pitched against the author's post/de-colonial reading thereof (Nagar 2019; Apter 2006). The objectives of this investigation are twofold: first, to showcase that a critical examination of this history enables us to perceive *Das Lied* through a non-Western linguistic and cognitive framework that significantly impacts the relationship between music and text (Bhabha 2016); and second, to emphasize the importance of resisting the enchantment of transnationality and interculturality that translation often entails, and instead recognizing the performative sovereignty that layers of translation confess through music. Second, I compare Zheng's re-translation to Ng's in terms of a critical aspect in

the re-translations, that is, intelligibility. In particular, Cantonese is a tone language in which the change of pitch will impact the meaning, and the re-translation is next to unintelligibility to a native Cantonese speaker (Li 2021). The attendant sonic product is almost an alien product, a foreign object to be (mis)heard as “Chinese.” Drawing on postcolonial and cultural studies (Shih 2011; Chow 2014), I argue that this cosmopolitan sound is a gesture of simultaneous self-othering and a representation of the mysticism – and therefore authenticity – of the original Tang poetry. Finally, I situate this cosmopolitan sound within the broader cultural landscape in mainland China and Hong Kong, arguing that languaging, in mediating Mahler’s sonic fabric, is an under-explored yet critical instrument to make cultural and political statements through music and musical listening.

Edwin Li is Assistant Professor of Musicology at The Chinese University of Hong Kong. His scholarly work focuses on intercultural philosophies of music, semiotics, aesthetics, affect, Cantonese popular music, and Gustav Mahler, and has appeared (or is forthcoming) in *Music & Letters*, *Journal of Sound and Music in Games*, *Analytical Approaches to World Music*, and *Music Theory Online*. His current book project, *Border Listening: Decolonizing Western Art Music from Hong Kong*, is under contract with Oxford University Press. He earned his Ph.D. in Music Theory from Harvard University.

16.45

ROBERT SAMUELS (The Open University)*Mahler's Sound in Benjamin Britten's Ears*

The admiration that the British composer Benjamin Britten held for Gustav Mahler has never been doubted. Britten was born eighteen months after Mahler's death, so his reverence for him was never personal, but rather always mediated, significantly through the new media of the 1930s after his first encounter with Mahler's music at a Promenade Concert in 1930. In 1942, writing in *Tempo* magazine, Britten reminisced, "After that concert, I made every effort to hear Mahler's music, in England and on the continent, on the radio and on the gramophone, and in my enthusiasm, I began a great crusade among my friends on behalf of my new god." There can be no doubt that Mahler's compositional practice was deeply influential on Britten's own, and that the later composer-conductor must consciously have modelled himself after the Viennese master.

One would therefore have thought that a study of the relationship between Mahler and Britten was following a well-trodden path. Donald Mitchell, whose musical career associated him with these two composers above all others, was honoured with a Festschrift entitled *On Mahler and Britten* (ed. Philip Reed; Woodbridge: Boydell 1995). It is a notable feature of this volume, however, that every chapter is devoted either to Mahler or to Britten. No study addresses the relationship between the two composers, a lacuna which has only occasionally been addressed since.

This paper presents research that is a first step towards rectifying this curiously neglected topic, by considering Britten's reception of Mahler through his listening experiences. These have been collated from the six volumes of letters edited by Mitchell and others (eds. Donald Mitchell, Philip Reed, Meryn Cooke; London: Faber and Faber and Woodbridge: Boydell, 1991–2012) together with Britten's early diaries (eds. John Evans, Andrew Mellor; London: Faber and Faber 2009), and materials held at the Britten-Pears Library in Aldeburgh. What emerges is a picture of one composer's reception of another mainly through the mediated listening of recordings and broadcasts, which put into relief the occasional opportunities for Britten to hear Mahler's music in concert, and the equally sparse occasions on

which he plays (as accompanist) or conducts it. Although the accounts of listening are by and large informal, significant recurrent motifs are Britten's concern for interpretation which accords with the inner content of the music (which gives rise to disparaging comments concerning conductors he considers lacking in this regard), his personal regard for Mahler which amounts to a significant artistic relationship, and his belief that Mahler's music is that of his own contemporary. The mediatization of Mahler's music was essential for its reception by Britten, and this paper ends by considering some of the specific influences of Mahler's works within those of the later composer.

Robert Samuels is Senior Lecturer in Music at The Open University in the UK. His work is principally concerned with analytical theory, aesthetics, and the relationship between music and literature. His publications on Mahler include *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics* (Cambridge 1995), "Mahler within Mahler: Self-reference or Metareference?", in Bernhart and Wolf (eds.), *Self-Reference in Literature and Music* (2011), and "Narrative Form and Mahler's Musical Thinking" (in: *Nineteenth Century Music Review* 2011). He is a convenor of the Literature and Music Research Group at the Open University and a member of the International Word and Music Association.

9.00

Christian Utz (University of Music and Performing Arts Graz)

Perspectives of Corpus Research on Performance History and Analysis of Mahler's Seventh Symphony

Mahler's Seventh Symphony is used as a case study to examine questions of performance history and analysis, utilizing perspectives derived from a corpus of tempo and duration data of 97 recordings collected in the research project *Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies* (MMD, University of Music and Performing Arts Graz, 2021–2025). Two interdependent central aspects are discussed on the basis of the first and final movements: (1) the relationship between ritornello-like formal principles and tempo architecture (main or reference tempi and their realization in the recordings) and (2) the connection between tempo and meter in both movements, based on the alternation between crotchet and half note as a reference pulse and the tension between “composed out” tempo changes and tempo changes initiated by means of performance markings. Additionally, conducting scores and analyses by conductors are evaluated (bar group analyses by Hermann Scherchen, Hans Swarowsky, and Leonard Bernstein). Based on the contrast between architectural and processual interpretation strategies, the connections between tempo, form, and sound are discussed using selected key passages from the first movement. Finally, an outlook shows potential avenues for the development of cross-work Mahler interpretation research on the basis of the MMD data corpus.

Christian Utz has been professor of music theory and music analysis at the University of Music and Performing Arts Graz since 2004 and private lecturer in musicology at the University of Vienna since 2015. He led and leads several research projects funded by the Austrian Science Fund (FWF) including *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening: Interpretation and Analysis of Macroform in Cyclic Musical Works* (PETAL, 2017–2020) and *Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies: Developing Resources on the History and Analysis of Mahler Performance* (MMD, 2021–2025). Utz's monographs include *Neue Musik und Interkulturalität: Von John Cage bis Tan Dun* (Beihefte zum Archiv

für Musikwissenschaft 51, Stuttgart: Steiner, 2002); *Komponieren im Kontext der Globalisierung: Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* (Bielefeld: transcript, 2014; revised and expanded English edition: *Musical Composition in the Context of Globalization. New Perspectives on Music History of the 20th and 21st Century*, translated by Laurence Sinclair Willis, Bielefeld: transcript 2021, <https://doi.org/10.14361/9783839450956>), and *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihrer historischen Voraussetzungen (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 125*, Baden-Baden: Olms 2023, <https://doi.org/10.25366/2023.151>). He has been co-editor among others of the *Lexikon Neue Musik* (Stuttgart and Kassel: Metzler and Bärenreiter, 2016) and the *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (ZGMTH, 2015–2020). Utz has been member of the executive board of the German-speaking Society for Music Theory (GMTH, 2014–2018) and the International Gustav Mahler Society (since 2019, as President since 2023).

9.30

JULIAN CASKEL (Folkwang Universität der Künste)

*Zur Differenzierung der dynamischen Vorschriften
in Scherzosätzen von Gustav Mahler*

Die Kategorie des Kontrapunkts wird für die Symphonien von Gustav Mahler in auffälliger Weise mit einem tänzerischen Impetus bzw. mit Belegstellen aus den Scherzosätzen assoziiert. Bei Mahler selbst betrifft diese Verbindung zum Beispiel das berühmte Zitat „Das ist Polyphonie und da hab’ ich sie her!“ Hierbei erscheint die Ausdifferenzierung der dynamischen Vortragsangaben als eine entscheidende Voraussetzung. Auch dieser Punkt wurde in der Mahler-Rezeption oftmals aufgegriffen, sowohl im Kontext der hermeneutischen wie der performativen Interpretationsästhetik.

Am Beispiel insbesondere der Scherzosätze der Ersten und Fünften Symphonie soll die Häufigkeit ermittelt werden, in der Piano- und Forte-Vorschriften im selben Takt kombiniert werden. Anschließend werden Kategorien aufgestellt, um diese Simultankontraste typologisch weiter auszdifferenzieren (unter Einbezug weiterer Beispiele aus anderen Sätzen und Satztypen). Hier sind insbesondere Aspekte der Rhythmus- und Formenlehre bedeutsam (Phasenverschiebung, Phrasenverschränkung), die sich sinnfällig auf die dynamische Vortragsbezeichnung übertragen lassen.

In einem weiteren Schritt wird überprüft, wie die dynamischen Kontraste in einzelnen Interpretationen performativ umgesetzt werden. Als Beispiel dient insbesondere ein Fortissimo-Einwurf des Fagotts in der Pianissimo-Reprise im Scherzoteil des zweiten Satzes der Ersten Symphonie. Dabei zeigt sich, dass philologische und diskologische Aspekte ebenfalls für die Ergebnisse relevant sind. Dennoch kann gezeigt werden, dass diese und ähnliche Stellen auf Tonträgern einer eigenen historischen Schärfung unterworfen sind. Hierzu werden zwei Zugangsmöglichkeiten kombiniert: Erstens eine hermeneutische Protokollierung des Stärkegrads, die durch Triangulation zusätzlich validiert wird. Zweitens eine softwaregestützte Annäherung durch den Abgleich der Amplitudenpegel innerhalb der einzelnen Aufnahme. Die teils kohärenten, teils jedoch konfligierenden Ergebnisse dieser Auswertungen zeigen, wie komplex (auch im Vergleich zu

Tempoanalysen) sich der Einbezug der Klangdramaturgie in eine empirische Interpretationsforschung weiterhin darstellt.

Julian Caskel studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Politikwissenschaft an den Universitäten Heidelberg und Köln. Promotion im Jahr 2008 mit einer Arbeit zu Scherzosätzen im 19. Jahrhundert, Habilitation im Jahr 2017. Vertretungsprofessuren an der HFMT Köln, der Goethe-Universität Frankfurt, der CAU Kiel und an der Folkwang Universität der Künste in Essen. Publikationen zur empirischen Interpretationsforschung (u. a. *Handbuch Dirigenten*, zusammen mit Hartmut Hein, Kassel: Bärenreiter), zur Musiktheorie und intermedialen Musikästhetik (u. a. *Die Theorie des Rhythmus*, Bielefeld: transcript) sowie zur neueren Musikgeschichte von Haydn bis zur Gegenwart. Forschung und Lehre im Bereich auch der Systematischen Musikwissenschaft, aktuell zum Thema „Musik und Klimawandel“ und in Form der Publikation *Softwaregestützte Interpretationsforschung*.

11.00

ANNA STOLL KNECHT (University of Fribourg)*To 'Sing' (in Vienna) or 'Not to Sing' (in Bayreuth):**Performance Practice c. 1900*

Performance practice around 1900 cannot be discussed without beginning with Richard Wagner's view on interpretation, evaluating then how this view was reinterpreted at the turn of the century in Bayreuth and in Vienna. In this talk, I first concentrate on excerpts from Wagner's writings concerning conducting and singing practices, highlighting their interrelation. Indeed, the treatise "Über das Dirigieren" (1869) is "not addressed to conductors themselves, but to musicians and singers". This connection between playing and singing lies at the core of Wagner's theory of interpretation, which postulates that one should "perform music as if one were singing it". While conductors and musicians should seek the melos in instrumental music, the singer, however, should not think about their voice but rather about the text, as an actor (Darsteller) would do. Thus, for Wagner, orchestra and singer have complementary aims: the orchestra sings while the singer breathes and declaims the text.

After 1883, Cosima Wagner sought to put her husband's theory into practice by establishing a "Stilbildungsschule" in Bayreuth, with a focus on text as the primary vehicle of the drama. This insistence on text pronunciation led her to experiment with a "Sprechgesang style" that was much criticised, and the singers who worked closely with Cosima in the decades after Wagner's death were nicknamed the "Bayreuth barkers". She summarised her approach by opposing the Bayreuth tradition with the Vienna opera: "I don't say 'singing' – that one can do in Vienna, with sloppy diction – but not in Bayreuth". However, comparing a Wagner excerpt sang at the same period by a "Bayreuth barker" and a "Vienna singer" raises questions regarding the geographical boundaries set by Cosima Wagner. Indeed, the contrast between the barker and the singer is not that obvious, and the recorded evidence shows that the so-called "Bayreuth style" is not a unified concept – as the singers associated with this tradition present various, and at times divergent, stylistic approaches, technical qualifications and aesthetic choices. Moreover, the close artistic collaboration that united Gustav Mahler and Cosima Wagner

between 1896 and 1905 contributes to challenge this perceived divide between Bayreuth and Vienna. They were not only exchanging singers and training them for each other, but also sharing their views and analyses of the Wagnerian drama. Heinrich Knote, who sang Tristan under Mahler at the Metropolitan opera in 1908, remembers that “Mahler breathed with the singers... Before him, the audience didn’t understand a word of the text. Now suddenly, we were intelligible...” Breath and diction, Wagner’s key instructions for singers, were at the core of Mahler’s work with the singers as well, which shows that Cosima Wagner’s efforts to create a Wagnerian tradition of interpretation and performance practice echoed that of others beyond Bayreuth.

Anna Stoll Knecht is Assistant Professor at the University of Fribourg under a five-years Starting Grant from the Swiss National Science Foundation with a project on music at the fairground. Previously a British Academy postdoctoral fellow at Oxford, she has published on Mahler and Wagner (*Mahler’s Seventh Symphony*, New York: Oxford University Press, 2019; essays in *Wagner in Context* and *Wagner Studies* for Cambridge University Press); and on physical comedy (*Geography Notebooks* 2021; *The Palgrave Handbook of Film Music and Comedy*, 2023).

11.30

LÓRÁNT PÉTERI (Liszt Ferenc Academy of Music)*“Mr. Mahler at the Harpsichord”:**Mahler’s “Bach Suite” and its Performances in the US*

In my paper, I wish to re-contextualise Mahler’s last publication (*Suite aus den Orchesterwerken von Joh. Seb. Bach*, 1909), and the twenty performances of his Bach arrangement he conducted from the keyboard within a period as short as fourteen months. The questions that puzzle me about Mahler’s “Bach Suite” are rather basic: why did Mahler create this score?; and what are the reasons of the prominence of this arrangement in Mahler’s repertoire with the New York Philharmonic? I think the answers cannot be traced back to a single reason. I suggest the arrangement emerged at the intersection of three tendencies characterizing Mahler’s work as a composer and performer. The first of these is Mahler’s compositional reception of Bach. Bach’s influence was already present in his œuvre from 1892. I believe that, in order to understand its relevance, it is better to regard the “Bach Suite” not only as a compilation of the Baroque composer’s rearranged movements, but also as an ‘autonomous’ work of art, a piece of Mahler’s œuvre. I think that the “Bach Suite” can be fruitfully linked with a neoclassical orientation recurring from time to time in Mahler’s art since the Fourth Symphony. In the context of the double fugue of the Eighth Symphony’s first part, and of the fugato passages of the Ninth Symphony’s Rondo Burleske, Mahler’s “Bach Suite” seems to be also part of a series of stylistically diverse answers to the ‘historicist modernist’ Bach reception of his Austro-German contemporaries.

However, I do not think that the “Bach Suite” would have been created at all without the motivations of the conductor Mahler. One might consider the transcriptions of Bach’s music made by the leading conductors of 19th-century German concert life as precursors to Mahler’s “Bach Suite”. Yet I believe that the creation of Mahler’s arrangement was fostered even more strongly by the concert life of New York and of other cities of the East Coast, and by the growing role Bach’s music played in it in the early 20th century. The “Bach Suite” was written specifically for an American audience. The eclectic features of Mahler’s score and its performances (utilizing a reconfigured Steinway baby grand piano for the continuo) seem to reflect on the simultaneous presence of the ‘romantic / symphonic’

and the ‘authenticist / historically informed’ interpretations of Bach’s music in American concert halls.

Finally, we have to take into account a key role in the performance, far from being self-evident around 1910, that is, playing the keyboard continuo and conducting simultaneously. This was a role that Mahler chose for himself, which also meant that he was preoccupied with a renewal of concert as a genre and rethinking the function of the conductor. While being a concert piece, the Suite was received by its contemporary audiences as a kind of spectacle in which bodily presence, theatricality, and performativity were decisive components.

Lóránt Péteri is university professor, head of the Musicology Department, and head of the Central European Music Research Group at the Liszt Academy of Music, Budapest. He is a member of the Advisory Board of the Gustav Mahler Research Centre (Toblach). He was one of the co-organizers of the conferences *The Compositional Reception of Gustav Mahler* (Toblach, 2022), and *Rethinking Central European Music* (Budapest, 2023). He is the author of two books, numerous book chapters and journal articles, and also co-editor of three edited volumes.

12.30

Podiumsdiskussion:***Mahler interpretieren, Mahler-Interpretationen interpretieren***

HERMANN DANUSER, PETER REVERS, ANNA STOLL KNECHT, SYBILLE WERNER

Leitung: TOBIAS JANZ und CHRISTIAN UTZ

Die große Bedeutung, die Mahlers kompositorisches Œuvre im Laufe eines musikalisch zunehmend von der musikalischen Interpretation dominierten Jahrhunderts annahm, erklärt sich nicht zuletzt aus dem Umstand, dass Mahler selbst ein großer Interpret war, aber auch aus der in der Forschung früh erkannten dynamischen Wechselwirkung der Mahler-Rezeption mit technologischen Entwicklungen und Marktstrategien der Tonträgerindustrie. Heute sind Mahler-Interpretationen im Konzert präsent wie nie, trotz einer umfassenden Verfügbarkeit seiner Werke im digitalen Archiv. „Mahlers Klang“ erscheint in seiner medialen Vielfalt als grundlegender Bestandteil der *soundscales* unserer Gegenwart.

In der Podiumsdiskussion soll das Thema des Symposions – Mahlers Klang – aus dem Blickwinkel der musikalischen Interpretation resümiert werden. Neben ästhetischen, aufführungspraktischen und interpretationsgeschichtlichen Aspekten wird die Diskussion dabei auch die Musikwissenschaft als Instanz der wissenschaftlichen Interpretation in den Blick nehmen und nach vergangenen Paradigmen, aktuellen Tendenzen und Perspektiven fragen.

Hermann Danuser, geb. 1946, studierte Oboe, Klavier, Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik in Zürich, übersiedelte 1973 nach West-Berlin, wo er sich 1982 an der Technischen Universität habilitierte. Er lehrte darauf als Professor in Hannover, Freiburg im Breisgau und (bis 2014) an der Humboldt-Universität zu Berlin, zugleich koordinierte er die Forschung der Paul Sacher Stiftung Basel. 2023 zusammen mit Kofi Agawu Träger des Guido Adler Preises der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Bei Edition Argus (Schliengen) erschienen die Bücher *Weltanschauungsmusik*, *Metamusik* sowie *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*. Derzeit werden vorbereitet *Gesammelte Schriften: Musikalische Prosa | Musikalische Interpretation | Musikalische Lyrik; Die Musik des 20. Jahrhunderts; Gustav Mahler*. Seit 2015 Arbeit an *Musikalische Topik*.

Die deutsche Musikologin **Sybille Werner** arbeitete viele Jahre mit dem renommierten Mahler-Biografen Prof. Henry-Louis de La Grange, zunächst an u. a. den musikanalytischen Anhängen des vierten Bandes seiner monumentalen Mahler Biografie. Anschließend überarbeitete und erweiterte sie zusammen mit ihm den ersten Band von 1973, ein Projekt, das sie während seiner Krankheit und nach seinem Tod im Januar 2017 zu Ende führte. Das revidierte Werk erschien 2020 im Verlag Brepols. Darüber hinaus hat sich Sybille Werner auf die Aufführungs-Chronologie Mahlers Orchesterwerke im Zeitraum von 1911 bis 1961 spezialisiert und über dieses Thema sowohl publiziert als auch für die Gustav-Mahler-Gesellschaft von New York, das Symposium „Nach Mahlers Tod“ in Wien und die Gustav Mahler Musikwochen Toblach referiert.

Nach Jahrzehnten in New York City, wo sie hauptsächlich als Dirigentin tätig war, residiert Sybille Werner heute in Toblach. In den USA war sie Chefdirigentin bei der Manhattan Opera Association, beim der Rockaway-Five Towns Symphony und beim New York Symphonic Arts Ensemble. Außerdem hat sie neben dem herkömmlichen Opernrepertoire zeitgenössische Musikdramen in New York, Tokio und Kyoto, und an der Cleveland Opera dirigiert. Ihr Europa-Debüt gab Frau Werner in Polen mit der Staatsphilharmonie Czestochowa, gefolgt von Konzerten mit 10 weiteren polnischen Orchestern. Weitere Gastspiele gab sie in Colorado, in Deutschland mit dem Collegium Musicum Schloss Pommersfelden, in Belgrad, in San Luis Potosi (Mexiko) und mit I Maestri in London. Darüber hinaus wurde sie für Rundfunk-Aufnahmen mit den Bamberger Symphonikern und dem SWR-Sinfonieorchester Kaiserslautern engagiert.

Die Kurzbiographien von **Peter Revers**, **Anna Stoll Knecht**, **Tobias Janz** und **Christian Utz** finden sich unter den jeweiligen Einzelvorträgen.

FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds

