

**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.  
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 38 (1999)

**Artikel:** Offene Tempi in Mahlers Fünfter Sinfonie

**Autor:** Gülke, Peter

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858824>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 13.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



## Offene Tempi in Mahlers Fünfter Sinfonie

Peter Gülke

Dem Paradox der Interpretation, soweit es nicht zu tun hat mit dem Grundverhältnis von schriftlicher Fixierung und klingender Realisierung, hat Gustav Mahler sich nur ungern ausgesetzt – und er riskierte bei dem Versuch, möglichst viele, im Normalverständnis dem Interpreten gehörige Subjektivitäten festzuschreiben oder kompositorisch zu integrieren, andere, sehr spezifische Paradoxe. Bei jeder Aufführung einer eigenen Sinfonie hat er revidiert, gebessert, präzisiert – ein herkulisches Ringen um die endgültige Fassung, wie oft und halb zutreffend gesagt – denn es liegt in der Natur dieses Ringens, dass es zu keinem definitiven Ende kommen kann. Von «work in progress» freilich lässt sich ebensowenig sprechen: Substanziell eingegriffen, kompositorische Strukturen angetastet hat Mahler nur ausnahmsweise. Der Gesichtspunkt «Deutlichkeit», was immer er bei unterschiedlichen Stellen unterschiedlich meint, erklärt vieles, aber nicht alles. Kaum je hat Mahler die Partituren spieltechnisch sicherer gemacht wie etwa Schumann mit seinen Verdoppelungen, im Gegenteil: er tilgt klangliche Polster, lässt Parallelführungen jäh einsetzen und abbrechen, beraubt die ersten Violinen an schwierigen Stellen der Stützung durch die zweiten; «runder», gefälliger wird es kaum je, viel öfter schärfer, dünner, prononcierender, zerklüfteter, für Spieler wie Hörer unbequemer.

Mit den meisten Revisionen befindet sich Mahler gewissermassen in der Probenarbeit, nimmt ihr im Vorhinein etliches ab, beugt Fehlern vor, bekämpft die Trägheit der *bête humaine* in einer Weise, dass man sich fragt, ob seine Partituren ihm nicht als Obsessionen erschienen sein müssen, als Konglomerate von tausend Gelegenheiten, missverstanden zu werden. Der Genauigkeitsfanatismus profitiert von den Erfahrungen des Dirigenten, und er missachtet sie, insofern er festzuschreiben versucht, was je nach Sitzordnung, Akustik des Raumes, Qualität einer Stimmgruppe oder einzelner Musiker sich zwangsläufig unterschiedlich darstellt – noch innerhalb der Grenzen, die in den verschiedenen Darstellungen der gleichen Partitur gezogen sein sollten. Die Sorge, missverstanden zu werden, schlägt auch auf periphere Details, fixiert oft, was sich von selbst versteht, hinauslaufend zuweilen auf eine Bevormundung, die ein bereitwilliges Verständnis der Musik nicht unbedingt fördert.

Gewiss reagieren Mahlers Massnahmen darauf, dass der Durchblick auf seine Strukturen – und ein Durchblick auf die polyphone Fünfte Sinfonie besonders – schwer zu gewinnen ist, und dass die Selbstregulierung des mitdenkenden Musikers ihrer Massgaben nicht so sicher ist wie bei früherer Musik. Oft genug aber hält er die Aufmerksamkeit durch Überdifferenzierung



in Bereichen, welchen normalerweise jene Regulierungen anheimgegeben sind, übermässig stark beim jeweils eigenen Part fest und fördert so die Fließbandarbeiter-Mentalität, die er andererseits verabscheut. Viele Revisionen ändern am klingenden Erscheinungsbild früherer Fassungen weniger, als dies einer guten Einstudierung an zwei aufeinanderfolgenden Abenden in verschiedenen Sälen passieren kann.

Aber auch das widerlegt die Revisionen keineswegs. Nicht nur als Verdeutlichung seiner Absichten sind sie kostbar, zur Entlastung der Arbeit mit einer Musik, bei der man schon des Quantums, aber auch anderer Strapazierungen wegen mit klassischen Methoden der Einstudierung leicht aufläuft. Darüber hinaus wiegen sie schwer als Zeugnisse eines Musikers, der im Hinblick auf sein Werk einem allgemeinen Konsens im Musizieren nicht mehr traut und deshalb sich zu einer möglichst vollständigen Materialisation seiner Absichten gezwungen sieht.

Bei den verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten der Epochen, die fast ausschliesslich ihre eigene Musik pflegten, lagen das vom Komponisten und vom Musizierenden über den Text hinausgehend Gemeinte näher beieinander, sie benutzten denselben Konsens. Mahlers Revisionen zeigen, dass man dem nicht mehr trauen kann, in ihnen arbeitet das Gebot «das Geschenk muss so vollkommen gemacht werden, dass es angenommen werden muss» (Adorno über Schönberg) – und in ihnen arbeitet das Leiden daran, dass derlei Gewalttat vonnöten ist.

Das Bestreben, interpretatorische Momente in die werkhafte Festlegung hereinzuholen, schlägt sich in Mahlers Revisionen indessen noch peripher nieder im Vergleich mit Massnahmen, die Unmittelbarkeit der Musik gegen die Beschlagnahme durch erwartete Mechanismen in Verlauf und Form zu retten, worin ein ihm eigener «Realismus» Unsicherheiten, Widersprüche, Unmöglichkeiten riskiert, welche dem Geist jener an anderer Stelle geübten Akribie der Fixierung geradenwegs widerstreiten. In den ersten beiden, von Mahler als «1. Abtheilung» zusammengefassten Sätzen der Fünften Sinfonie hält es der jeweilige «implizite Autor» bei sich selbst nicht aus: In den Trauerkondukt schlägt der zweite Satz hinein («plötzlich schneller. Leidenschaftlich wild»), den wir noch nicht kennen (Beispiel 1, S. 79; Beispiel 2, S. 80).

Und der zweite Satz wiederum wird in bezug auf den jäh erinnerten Kondukt rückfällig. Unübersehbar als Folie das klassische Verhältnis von Introduction und Hauptsatz, nun in zwei Sätze auseinandergelegt, die der Dirigent Mahler durch eine zweiminütige Pause trennte und deren erster sich ebenso wenig auf Einführung und Hinleitung festlegen lässt wie der zweite auf eine in sich geschlossene Sonatenabhandlung. Derlei eindeutige Unterscheidung ist Mahler als konventionelle Formalie verdächtig, in ihren Zeitplan, ins Schema der wohlreguliert einander zuarbeitenden Funktionen will er sich nicht einsperren lassen, er legt es fast auf imaginäre Gleichzeitigkeit an, insofern er sich



## Beispiel 1

**7 Plötzlich schneller Leidenschaftlich Wild**

Flöten 1 2 3 4  
Hoboen 1 2 3  
A-Klar. 1 2 3  
Fag. 1 2  
Contraf. 1 2 3  
F-Hörn. 1 2 3 4 5 6  
B-Tromp. 1 2 3 4  
Posaunen 1 2 3  
Tuba 1 2 3  
Pauken 1 2 3  
Erste Viol. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100  
Zweite Viol. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100  
Violen 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100  
Vcello 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100  
Bässe 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

\*) Anmerkung für den Dirigenten: Geigen stets so vehement als möglich!  
Edition Peters

als «impliziter Autor» des Trauermarsches von den «stürmisch bewegten» Gesichtern des zweiten Satzes bedrängt zeigt bzw. im zweiten als einer, der bei allem tosenden Ausbruch, allem Stürmen und Drängen den Trauermarsch und



## Beispiel 2

Bedeutend langsamer (im Tempo des ersten Satzes „Trauermarsch“)

74 5

Flöten 1 2 3 4

Hoboen 1 2 3 4

B-Klar. 2 3

Fag. 1 2

F-Hörn. 2

Pauken

Vcelle 74

Bässe 5

82

Flöten 1 2 3 4

Hoboen 1 2 3 4

B-Klar. 2 3

Fag. 1 2

Vcelle 82

Bässe 82

etwas hervortretend

espress. p

espress. p

gliss.

pp

molto cantando pizz.

Edition Peters

die dort angetönten Tröstungen nicht vergessen kann; er verfällt ihnen gar in einem Umschlag so jäh, wie im ersten Satz «zu früh» die Musik des zweiten losbricht, vehement schon darin, dass sie hier nicht hingehört. Konsequenter-



weise benutzt die Trompete des Kondukts das erste Erschlaffen dieser gewaltsamen Okkupation (vor Ziffer 11), um gellend hineinzufahren, zur Ordnung zu rufen und die Musik zur Marcia funebre zurückzuholen. Die Zweiheit der Sätze stellt sich zunächst dar im Gegeneinander verschiedener Tempi bzw. Bewegungsformen.

Aber da ist ein Drittes. Nachdem Mahler die Marcia in selten getreuer Rekapitulation zuendegebracht hat, bleibt, wie vor dem grossen Einbruch die Trompete, nur die Pauke übrig und suggeriert, dass es aufs Ende zugehe. Da aber tritt, in neuer Tonart – der des folgenden Satzes – eine neue Melodie ein (vgl. Beispiel 3, S. 82). Fast überflüssig, zu fragen, woher sie komme – sie ist nicht weniger durch sich selbst legitimiert, nicht weniger ungefragt «da» wie der Einbruch zuvor. Von diesem hat sie nicht nur das Seufzermotiv geerbt, sie führt allmählich in seinen Bannkreis zurück, hat bald den tröstenden Nachsatz und wenig später den leidenschaftlichen Gestus, die wildbewegte Klage, und sie mündet in den von Adorno eindringlich beschriebenen Zusammenbruch (Ziffer 18). Dieses Zurück zum «Einbruch» freilich schreit nach dessen bewegterem Tempo, das als doppelt so schnell mindestens vorstellbar erscheint, zuweilen so auch realisiert wird. Das aber vergrössert das Dilemma; beim Eintritt der neuen Melodie nämlich hatte Mahler «Immer dasselbe Tempo» vorge-schrieben, erst spät betont vorsichtig: «Etwas drängend». Soll der Musik das ihr bisher gehörige Tempo vorenthalten bleiben, gibt es ein solches vielleicht gar nicht, oder versteht Mahler «Tempo» als synthetisierenden Inbegriff (anderswo tut er das zweifellos nicht), innerhalb dessen Charakter der Bewegung und messbare Schnelligkeit einander relativieren können? – wie man seinerzeit von «gemässigtem» oder «beschleunigtem» Hauptzeitmass sprach und Alban Berg als «Tempo I» eines bezeichnen konnte, das nach Ausweis der beigefügten Metronomziffer erheblich von dem angesprochenen abweicht. Mahlers Welte-Mignon-Einspielung gibt hier keine Antwort, sie bleibt seltsam diffus. Doch auch, wenn man sich an sie halten könnte, bliebe die Frage, ob Offenheit, Unrealisierbarkeit nicht zur Sache gehörten, ob das Gegeneinander der Tempi und Charaktere als nicht lösbar geschweige denn geschlichtet erscheinen dürfe, ob Mahler hier sich nicht bekenne als einer, der an eine Absurdität herankomponiert hat und keine Auskunft zu geben vermag, wie, in welchem Tempo die Musik zu spielen wäre.

Nicht anders im zweiten Satz. Mit dem Beginn dieses – sonatengemäss verstanden – auf die «Introduktion» folgenden «Allegro giusto» findet dessen im Kondukt vorzeitig durchgebrochener Hauptsatz endlich seinen eigenen Ort, oder sollte ihn doch finden: denn die erste, voraussetzungslos behauptende, der Exposition gehörige Präsentation hat schon stattgefunden, und diese Kongruenz von Prägung und Konstellation lässt sich nicht mehr herstellen, lässt sich ihrem Wesen gemäss nicht nachholen. Mahler weicht aus in eine überanstrengte, gepresste Exposition mit vier thematischen Anläufen,



## Beispiel 3

312

Flöten 1 2 3 4

Hoboen 1

A-Klar. 1 2

C-Klar. 1 2

Fag. 1 2

Contraf. 1 2

F.Hörner 4 6

Posaunen 1 3

Tuba

Pauken 312

Kl.Tr. (gedämpft)

Erste Viol. 1 2

Zweite Viol. 1 2 3

Violen 1 2 3

321 15 Immer dasselbe Tempo

Pauken

Erste Viol. 1 2

Zweite Viol. 1 2 3

Violen 1 2 3

Bässe 1 2 3

15

Edition Peters

angesichts derer man weniger von «Thema» im Sinne einer konsistenten Prä-  
gung sprechen möchte, eher schon von «thematischem Gestus» wenn nicht von  
wilden Anläufen. Schon diese Disposition erzwingt eine Polyphonie, die die



Fünfte Sinfonie von den vorangegangenen unterscheidet – als «stürmisch bewegtes», schwer zu zügelndes, «mit grösster Vehemenz» zu immer neuen Komplexionen treibendes Durch- und Miteinandertönen, das dem Kommando eines übergreifend regulierenden Subjekts davonzulaufen scheint, rasch ausser Atem gerät, einem Nachklang des Kondukts sich in die Arme wirft, um danach in kleiner Figuration zu zerbröseln. Die «misslungene» Exposition hinterlässt ein Vakuum, wohinein sich Erinnerung in den Trauermarsch ergiesst – dessen drittes, erst gegen Ende eingetretenes Thema: sein nunmehriges *f*-Moll steht zum *a*-Moll des zweiten Satzes im gleichen Verhältnis wie im ersten sein *a*-Moll zu dessen *cis*-Moll. Die Frage, ob es sich um das zweite Thema handle, das wie das erste im Kondukt vorzeitig erklingen sei, erscheint ebenso berechtigt wie schulfromm und zuordnungsbesessen – selbst dann, wenn man das traditionelle Gegeneinander der Komplexe auf Charaktere, Bewegungsformen bzw. auf zwei Sätze in einer Weise ausgeweitet sieht, welche die Modalitäten der Abhandlung sprengt: Opposition gegen den offenkundig als unwahr empfundenen Anschein der Lösbarkeit und die beschlagnehmenden Ansprüche der etablierten Formen. Gegen diese versucht Mahler eine Direktheit der Formulierung und der Konstellation, welche nicht durch Identifizierung mit einer Funktion überdeckt und relativiert wird, er versucht, die musikalische Prägung, und sei's für Augenblicke, herzustellen nur als das, als was sie sich hier und jetzt darbietet. Dass er wusste und musikalisch wahrnahm, wie schwer solche Naivität in einem von bestimmten Erwartungen überwucherten Terrain freizuschaufeln sei, dass er nie der Illusion zuarbeitet, das Problem liesse sich durch Wegsehen aus der Welt schaffen, gehört zu seiner Grösse wie zum Ärgernis.

Mehrmals schlägt die Musik zwischen der «stürmisch bewegten» Gangart und der des Konduktes hin und her, und die Allgegenwart des dreitönigen Seufzermotivs, mit dem alle Prägungen zusammenhängen, mutet wie der Teil eines nicht einlösbaren Versprechens an angesichts der unterschiedlichen Bewegungsformen, in die die nach herkömmlichem Verständnis zu wechselseitiger Vermittlung angetretenen Komplexe eingesperrt, voneinander abgesperrt sind; ihr Wechsel erscheint eher psychologisch als kompositorisch plausibel gemacht. Wenn in den Nachsatz des «langsamen» Themas tatsächlich ein Motiv aus der Verarbeitung des schnellen eindringt, mag damit auf eine spätere Synthese hingewiesen sein. Die aber missrät zunächst, die «stürmische Bewegung» greift abermals Platz – und weicht im radikalsten Umschlag des Satzes dem tröstenden Nachsatz des Kondukts – eine Konstellation, in der die Musik sich weit abgeschlagen von der zuvor anvisierten Synthese befindet (vgl. Beispiel 4, S. 84). Als sei der Irritation nicht genug, findet der Nachsatz sich in eine derbe, grell instrumentierte Polka gerissen, welche ihrerseits in den nun erstmals angetönten Choral übergeht. Die Amplituden der Umkreisung eines möglichen gemeinschaftlichen Vielfachen, worin die disparaten



## Beispiel 4

189 *Langsam aber immer*  $\frac{2}{2}$

Pauken *sempre pp* *sögernd* *kurz* *kurz.*

Vielle. *dim.* *pp klagend* *am Griffbrett* *sempre pp ma espressivo*

200

Pauken *fr.*

Violen *am Griffbrett* *pp*

Vielle. *allmählich fließender* *sempre pp*

210 *12 Tempo moderato (wie im ersten Teil)*

Flöten 1 *p* *sf* *sf* *p*

2 3 4 *f* *p* *f* *p*

Engl. H. *p* *sf* *sf* *p*

B-Klar. 1 2 *a. 2* *poco cresc.* *p* *sf* *sf* *p*

B-Basskl. *p* *poco cresc.* *p* *sf* *sf* *p*

Fag. 1 2 *pp* *sf* *sf* *p*

Contraf. *p* *sf* *sf* *p*

F-Hörner 1 2 *pp* *espress.* *sart hervorleuchtend* *in II* *II. III.*

B-Tromp. 2 3 4 *mit Dämpfer p*

Pauken *fr.* *p*

210 *Tempo moderato*

Erste Viol. *Solo* *p*

Zweite Viol. *a 3 pizz.* *p*

Violen *etwas drängend* *a tempo* *die Hälfte* *pp immer am Griffbrett* *pizz.* *sempre pp*

Vielle. *poco cresc.* *p* *sf* *sf* *p*

Bässe *p* *sf* *sf* *p*

Edition Peters *12 p*

Prägungen konvergieren könnten, vergrößern sich fortwährend, dessen Einlösung rückt in immer weitere Ferne.

Der Choral, wie immer «nur» das im Satz Note gegen Note akkordisch und melodisch breit entfaltete Grundmotiv, gibt sich als *deus ex machina*; zunächst,



insofern er eine Reprise herbeiführt, welche man guten Gewissens so nur nennen dürfte, wäre eine Durchführung vorangegangen. Immerhin eignet dem Choral der reprisenhafte Gestus des *Quod erat demonstrandum*, welchen der Hauptsatz, viel stärker Charakter eines Aufbruchs als einer Ankunft, sich nie zueignen könnte. Immerhin enthielt er ein latentes Versprechen; schon am Satzbeginn hatte es eine Andeutung von Seitensatz, ein «Flussbett» gegeben und darin momentweise konsistente, nicht sogleich von der «stürmischen Bewegung» zerfaserte Melodie. Nun kehrt das «Flussbett» wieder (Ziffer 20), und wird von der mittlerweile fast obsessiv gewordenen Kantilene der langsamen Abschnitte okkupiert, dem grossen Gesang, allerdings im «falschen» Tempo: «Etwas langsamer, ohne zu schleppen» – genau dort, wo er sich des vorzeitigen Einbruchs in den ersten Satz erinnert (vgl. Beispiel 5, S. 86).

Ist das zuvor unvereinbar Erscheinende nun doch vereint? Fast liesse sich sagen, die Musik verweigere die Antwort: Dem pathetischen Appassionato sich ergebend rafft sie wohl zusammen, gibt der jeweiligen Strebung der Prägnungen (immer noch für die eine zu schnell, für die andere zu langsam) ein wenig nach, die rhapsodisch schlingernde Gangart – Vorschriften wie «Nicht eilen», «Gehalten», «Etwas drängend», «Wuchtig» etc. häufen sich – sticht deutlich ab gegen die entschieden voneinander abgesetzten Bewegungsformen zuvor; eine eigene, halbwegs trittfeste Gangart findet die Passage nicht. Der Impetus des Vortrags hilft darüber hinwegtäuschen, dass eine Synthese im Sinne von Bestätigung und gefestigter Struktur nicht erreicht wird. Also bedarf es der Rettung von ausserhalb, des nun ganz und gar als *deus ex machina* eintretenden Chorals. Damit er nicht einen Triumph prätendiere, den das Geschehene nicht rechtfertigt, spuken danach nochmals alle Gestalten in neuen Komplexionen vorüber, welche wohl anzeigen, dass der Satz beendet, nicht aber, dass die aufgegebene Arbeit getan, eine Lösung erreicht sei. Die Vorschrift «Etwas langsamer, ohne zu schleppen» bemäntelt notdürftig, dass der anderwärts in der Akribie der Fixierung seiner Absichten keine Reste dulde Mahler von der Logik des Komponierten gezwungen wird, dem Interpretierenden eine Lösung zu überlassen, die er selbst nicht weiss.



## Beispiel 5

354 Etwas langsamer (ohne zu schleppen)

Flöten 1 2 3 4

Hobo. 1 2 3

A-Klar. 1 2 3 4

Fag. 1 2

Contraf. 1 2 3 4

F-Hörner 1 2 3 4

B-Tromp. 1 2 3 4

Posaunen 1 2 3

Tuba 1 2 3 4

Pauken

Gr.Tr. *pp poco cresc.*

354 Etwas langsamer (ohne zu schleppen)

G-Saite hervortretend

Erste Viol. *f* viel Bogen wechseln

Zweite Viol. *f* viel Bogen wechseln

Violen

Vclle. *f*

Bässe *sempre f*

Edition Peters

Beispiele aus: EP 3087a

Abdruck mit Genehmigung von

C.F. Peters, Musikverlag, Frankfurt/M.