

dafür entscheidend, daß wir versucht haben, dieses Problem in unserer Arbeit zu behandeln<sup>10</sup>.

Wenn wir hier seine verschiedenen Gestalten und Aufgaben besprochen haben, so haben wir bewußt die Probleme von Zitaten der Volksmusik in der Kunstmusik nicht behandelt, weil wir auf dem Standpunkt standen, daß dieses Problem sowohl vom Gesichtspunkt der kompositorischen Technik als auch der Soziologie und Ästhetik aus auf einer anderen Ebene steht.

Vom sozio-historischen Gesichtspunkt aus muß hinzugefügt werden, daß das Zitat als eine spezifische Erscheinung auf dem Boden der Musik erst viel später als andere Arten der Ausnutzung von Antefacta auftreten konnte: erst zu einer Zeit, da im musikalischen Bewußtsein sowohl der Komponisten als auch der Hörer bereits mannigfaltige stilistische Kategorien und die ihnen entsprechenden Werke verankert waren, als es dazu reif geworden war, an ihrer Gegenüberstellung und Verbindung Gefallen zu finden. Mit einem Wort, im Klima des Historismus, also des spezifischen Kulturbewußtseins unserer Zeit<sup>11</sup>.

## Gustav Mahler

### *Probleme einer kritischen Gesamtausgabe*<sup>1</sup>

VON HANS FERDINAND REDLICH, MANCHESTER

#### I

Kritische Gesamtausgaben sind als Ergebnisse der um philologische Exaktheit bemühten, enzyklopädisch eingestellten Musikwissenschaft des späteren 19. Jahrhunderts entstanden. Ihre Aufgabe war es vor allem, nach gründlicher Erfassung der Quellenlage einen einwandfreien, von allen zeitbedingten Zufälligkeiten gereinigten, definitiven Notentext zu bieten, der Theorie und Praxis gleichermaßen nützlich werden konnte. Diese Gesamtausgaben, die vor mehr als einem Jahrhundert mit J. S. Bach und G. F. Händel einsetzten und bis zur Jahrhundertwende die Wiener Klassik (Haydn ausgenommen) miterfaßten, waren Meistern gewidmet, deren Lebensbahn oft ein volles Jahrhundert vorher abgelaufen gewesen war. Distanz zum Objekt und emsige philologische Detailforschung waren und blieben Charakteristika dieser herausgeberischen Großleistungen.

Die verantwortlichen Leiter kritischer Gesamtausgaben im gegenwärtigen Jahrhundert haben sich — neben der erstmaligen Erfassung weit zurückliegender Schöpferpersönlichkeiten wie Monteverdi, Lully, Vivaldi u. a. m. — auch mit Erfolg großen

<sup>10</sup> Dieser Artikel ist die Kurzfassung einer ausführlicheren Arbeit, in der das Problem umfassender und anhand zahlreicher Beispiele behandelt wird und die Methoden mit anderen historisch früheren Verfahren zur Ausnutzung von Antefacta verglichen werden.

<sup>11</sup> Diese Tatsache weist — neben vielen anderen — darauf hin, daß die Geschichte der Musikkultur sich nicht nur auf das Schaffen und die es begleitenden sozialen Erscheinungen beschränken darf, sondern auch die Geschichte der musikalischen Apperzeption behandeln sollte, wie ich das in *Aspetti della cultura musicale in De Homine*, Rom 1963, Nr. 5—6, gefordert habe.

<sup>1</sup> Gustav Mahler. *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Gustav-Mahler-Gesellschaft, Wien. Universal-Edition, Wien.* Bisher erschienen: Symphonien IV, V, VI, VII (Bd. 4—7), *Das Lied von der Erde* (Bd. 9), *Adagio aus der X. Symphonie* (Bd. 11 a), Wien 1960—1965.

Komponisten wie Brahms, Bruckner und Hugo Wolf zugewandt, die erst um die Jahrhundertwende herum verstorben waren und damit der zeitlichen Distanz ihrer großen Vorgänger ermangelten. Doch auch in diesen, unserer eigenen Epoche so viel näher stehenden Fällen hat die biographische Forschung durch Zugänglichmachung aller erreichbarer Quellen (einschließlich der Lebensdokumente und groß-angelegter Briefsammlungen) den jeweiligen Herausgebern der musikalischen Werke bedeutsam vorgearbeitet.

Im Falle der noch lange nicht abgeschlossenen und erst nach 1945 wieder neu ins Leben gerufenen kritischen Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners war das Bedürfnis der Nachwelt, die Musik dieses Meisters in den Originalfassungen der Autographe kennen zu lernen, für den kritischen Gesichtswinkel dieser Ausgabe maßgebend geworden. Das hat sich als um so nötiger erwiesen, als Bruckners Schöpferwille nicht immer leicht zu erraten ist und seine Manifestationen wiederholt in Fassungen erstveröffentlicht wurden, die den ursprünglichen Absichten des Komponisten widersprachen. Bruckners Vorliebe für mehrfache durchgreifende Revisionen der ersten Niederschrift, aber auch die zuweilen zudringliche Einmischung seiner Berater bei der endgültigen Drucklegung haben der Nachwelt die Entscheidung über die Authentizität der Notentexte nicht immer leicht gemacht und damit die Verantwortung der noch nicht abgeschlossenen kritischen Gesamtausgabe noch erhöht. Die radikale Umgestaltung des Klangleibs der von Bruckner unvollendet hinterlassenen IX. Symphonie in der posthumen Erstveröffentlichung von 1903 durch Ferdinand Löwe<sup>2</sup> und ihre späte Ersetzung im Jahre 1932 durch die von Alfred Orel wiederhergestellte „Originalfassung“ ist noch in lebhafter Erinnerung der älteren Generation.

Die Schwierigkeiten der Quellenlage bei Bruckner, so beredt geschildert in den Vorworten und Revisionsberichten der beiden Gesamtausgaben, herausgegeben von Robert Haas und Leopold Nowak, finden ihre Parallele im Falle Gustav Mahlers, der — noch nicht 51 Jahre alt — im Mai 1911 starb, weniger als ein Jahr nach Abschluß seines Gesamtvertrags mit der Universal Edition, Wien, der als Grundlage für eine spätere Gesamtausgabe seiner Werke unter seiner eigenen Oberaufsicht geplant war.

Der Entschluß der Internationalen Gustav-Mahler-Gesellschaft, Wien (weiterhin abgekürzt: IGMG), eine kritische Gesamtausgabe der Werke Gustav Mahlers (weiterhin abgekürzt: GMGA) anlässlich seines hundertsten Geburtstages im Jahre 1960 zu inaugurierten, war zweifellos rühmend und entsprach einem weitgehenden Bedürfnis der Mahler-Gemeinden in aller Welt. Obwohl die 50jährige Schutzfrist von Mahlers Copyright bereits im Sommer 1961 ablief, blieben seine Urheberrechte — vor allem im Fall der posthum erstveröffentlichten Werke, nämlich der IX. Symphonie, des *Liedes von der Erde* und des Fragments der X. Symphonie, — noch teilweise weiter in Kraft. Die GMGA mußte daher zur Zeit ihres Entstehens und darüber hinaus, im Zuge verwickelter urheberrechtlicher Sonderverhältnisse in einzelnen europäischen Ländern, die weiterwirkenden Rechte mehrerer Original-

<sup>2</sup> Vgl. den Wiederabdruck des heute schon unzugänglich gewordenen Vorwortes von Ferdinand Löwe zum Partiturerstdruck von Bruckners IX. Symphonie (U. E. Nr. 2891, Wien 1903), in meinem Vorwort zum Neudruck des Werkes in Eulenburgs Taschenpartituren, Nr. 467, Zürich 1964, S. IV ff.

verleger einbeziehen und daher auf völlige Einheitlichkeit in Herstellung, Ausstattung und editorialer Anlage verzichten, an die man sich als selbstverständliche Prärogativen einer kritischen Gesamtausgabe seit über einem Jahrhundert gewöhnt hatte.

Die Erfassung der Quellen im Falle Gustav Mahlers erweist sich als noch schwieriger und zeitraubender als im nicht unähnlichen Fall Anton Bruckners. Zu den wichtigsten Quellen einer kritischen Gesamtausgabe werden immer die Eigenschriften des Komponisten gehören. In günstig gelagerten Fällen, wie etwa bei Händel, der seine Autographen seinem Amanuensis John Christopher Smith testamentarisch vermachte, dessen Sohn sie von ihm erbt und später dem britischen Königshaus und dessen Royal Music Library überließ<sup>3</sup>, konnte schließlich eine Zentralstelle der Quellen eingerichtet werden, die für die Händel-Forschung von größter Bedeutung werden sollte. Die Verhältnisse bei Mahler liegen weit ungünstiger. Die Tatsache, daß Alma Mahler-Werfel ihren ersten Gatten um mehr als 53 Jahre überlebt hat (sie starb am 11. Dezember 1964 in New York), ist wohl für die bedauerliche Verzettelung der Eigenschriften mitverantwortlich zu machen, die sich vor allem in den letzten etwa 20 Jahren zugetragen hat<sup>4</sup>. Mahler hat — auch darin Bruckner nicht unähnlich — an seinen Werken sein Leben lang gefeilt. Das bedeutet, daß das Autograph nur den Ausgangspunkt für einen schrittweisen Verfeinerungsprozeß bildet, der im Erstdruck des jeweiligen Werkes und seinen zahlreichen Nachdrucken mit ihren vom Komponisten revidierten Notentexten zum Ausdruck kam und erst mit dem Tode des Komponisten sein verfrühtes Ende fand. Quellenforschung bei Mahler muß sich also ebenso sehr mit den von ihm selbst überwachten Druckausgaben beschäftigen, aber auch mit nach 1911 erschienenen Revisionsausgaben, die sich auf Eigenschriften oder autographe Retuschen früherer Drucke rückbeziehen.

Die IGMG hat bis einschließlich 1965 insgesamt sechs Bände ihrer Revisionsausgaben veröffentlicht, und zwar in der folgenden Reihenfolge: Symphonien VII, VI, IV, *Lied von der Erde*, Adagio aus der X. Symphonie, Symphonie V<sup>5</sup>.

Angesichts der Tatsache, daß es sich hier nur um den kleineren Teil der erhaltenen Werke Mahlers handelt und daß die Publikation der Revisionsausgaben der noch ausstehenden Symphonien I, II, III, VIII, IX, X, des *Klagenden Liedes*, der

<sup>3</sup> Vgl. O. E. Deutsch, *Handel — a documentary biography*, London 1955, S. 691 ff., 814 ff.

<sup>4</sup> Bereits am 17. November 1948 fand eine öffentliche Versteigerung in Zürich statt, deren Schätzungsliste u. a. zehn Eigenschriften Mahlers — darunter die autographen Partituren der IX. Symphonie, des *Liedes von der Erde*, dreier *Wunderhorn*-Lieder und zehn unveröffentlicht gebliebener Skizzenblätter zur X. Symphonie — enthielt. Vgl. den Katalog der L'Art Ancien S. A., *Kostbare Autographen der neueren Musik und Literatur*, Zürich 1948, mit zahlreichen Faksimile-Reproduktionsseiten. Es ist bemerkenswert, daß diese unveröffentlicht gebliebenen Skizzenblätter zur X. Symphonie erst kürzlich wieder aufgetaucht sind und in Deryck Cooke's Rekonstruktion des Werkes sowie in den ihr gewidmeten analytischen Spezialstudien erneut eine Rolle gespielt haben. Vgl. hierzu: William Matlock, *Deryck Cooke's Mahler's Tenth: an interim report*, *The Music Review* XXIII, 1962, S. 292/304; Deryck Cooke, *Letter to the Editor*, *The Music Review* XXIV, 1963, S. 95 ff.; Charles Reid, *Mahler's Tenth*, *The Music Review* XXVI, 1965, S. 318—325.

Die Eigenschriften der IX. Symphonie und des *Liedes von der Erde* sind heute im Besitz der Robert Owen Lehman Foundation, USA. Vgl. Notes, Second Series, Vol. XXI, Nr. 1—2, Winter-Spring 1963/64, S. 83/93. Die noch unveröffentlichte Urfassung des *Klagenden Liedes* ist im Privatbesitz von Mahlers Neffen Alfred Rosé (vgl. Donald Mitchell, *Gustav Mahler. The early years*, London 1958, S. 117 ff.). Wie weit sich die Situation seit dem Ableben von Mahlers Witwe kompliziert bzw. im Sinne einer weiteren Verzettelung der Autographen verschlechtert hat, ist schwer abzuschätzen.

<sup>5</sup> Die Tatsache, daß die IGMG als Herausgeber dieser Bände ihren Generalsekretär Erwin Ratz beauftragt hat, enthebt die Gesellschaft keineswegs ihrer kollektiven Verantwortlichkeit. Die bisher erschienenen Bände haben — besonders in der westlichen Hemisphäre — ein lebhaftes kritisches Echo gefunden.

Liederzyklen sowie der kürzlich wieder aufgetauchten Jugendwerke sich noch jahrelang hinziehen dürfte, kann eine kritisch abwägende Untersuchung der bereits vorliegenden Teile der GMGA nur den Charakter eines Zwischenberichtes tragen. Wenn also ein Gesamturteil über die geleistete Arbeit auf einen späteren Zeitpunkt vertagt werden muß, sollten schon jetzt die für die bereits erschienenen sechs Bände bestimmend gewordenen editorials Grundsätze auf ihre Stidhaltigkeit gründlich geprüft werden. Eine Untersuchung des allgemeinen herausgeberischen Niveaus der vorliegenden Ausgabe läßt sich am wirksamsten dort durchführen, wo die Quellenlage am unkompliziertesten ist: im Falle des Adagios aus der X. Symphonie, die als Faksimilereproduktion des Autographs wie auch als Taschenpartiturausgabe allgemein zugänglich geworden ist<sup>6</sup>.

## II

Die im Rahmen der GMGA veröffentlichte Ausgabe des Adagios der X. Symphonie (Bd. 11a, Wien 1964, Universal Edition) unterscheidet sich vorteilhaft von der amerikanischen Taschenpartitur von 1951 (vgl. Anmerkung 6), besonders in ihrem Bestreben, die Eigenschrift allein möglichst getreu zu Worte kommen zu lassen und sich aller nicht authentischer Verdoppelungsstimmen (vor allem der Holzbläser!) zu enthalten, die in der Taschenpartitur von 1951 sich drucktechnisch durch nichts von Mahlers Originalstimmen unterscheiden. Dennoch finden sich zahlreiche Lesarten im Bd. 11a der GMGA vor, die dem vorliegenden Quellenmaterial nur unvollkommen zu entsprechen scheinen. Besondere Komplikationen ergeben sich bei Takt 19–24 (nach Studienziffer 1), von denen im Particell (abgekürzt Pc) wie in der autographen Vollpartitur (abgekürzt A) mehrere Varianten vorliegen. Ein Satz des sehr knapp gehaltenen Revisionsberichtes in Bd. 11a macht zwar darauf aufmerksam, daß es sich bei der hier gewählten Variante offenbar um die letzte Fassung der Stelle handle, ohne aber Gründe dafür anzugeben, warum die Lesart der GMGA gerade hier keiner der von Mahler ausgeführten Varianten getreulich entspricht.

Die Unterschiede der drei hauptsächlichlichen Varianten dieser Taktreihe in Pc und A lassen sich aus der Stimme der I. Violine am leichtesten ablesen. Sie lauten:

1.

(a) [Pc] 19 20 21 22

(b) [A] 19 20 21 22

(c) [A] 19 20 21 22 [oder 8va bassa?]

<sup>6</sup> Gustav Mahlers X. Symphonie, Faksimile-Ausgabe der Handschrift, Berlin—Wien 1924, Paul Zsolnay Verlag; Gustav Mahler: Symphony Nr. 10 (posthumous), New York 1951, Associated Music Publishers Inc. (nur zwei Sätze).

Die Lesart im Band 11a der GMGA hingegen lautet:



Sie entscheidet sich in Takt 19 für Bsp. 1 (c), bringt aber T. 20/21 eine Oktave tiefer als in allen drei Varianten notiert (es sei denn, das *8va*-Zeichen in [c] werde als *8va bassa* gedeutet!) und verbindet die halbe Note *es* in T. 21 mit dem *es* in der nächsthöheren Oktave des Folgetaktes 22 durch ein Glissando-Zeichen, das sich in keiner Variante des Autographs vorfindet. Überdies fehlt in der Lesart der GMGA das Auflösungszeichen vor der Note *cis* am Anfang von Takt 20 (den Mahler ausdrücklich in zwei Varianten ausschreibt) und das als Kancellierung des *cis* in T. 19 aus Gründen musikalischer Orthographie notwendig ist. Es unterliegt keinem Zweifel, daß sich die Lesart (d) (Bsp. 2) nur auf Grund einer ausführlichen editionstechnischen Beweisführung rechtfertigen ließe. Sie entspricht durchaus nicht der Konzeption Mahlers, die in allen Varianten konstant bleibt. Selbst die Lesart der Taschenpartitur 1951, die T. 19 im Sinne von Lesart (d), T. 20/22 aber im Sinne von (b) interpretiert, ist als musikalisch überzeugender vorzuziehen. Die Posaunenstimmen des T. 19 haben zwei deutliche *crescendo*-Zeichen in A, wovon sich das eine auf die 3. und 4. Posaune des ganzen Taktes bezieht, das andere aber deutlich den letzten drei Noten der 1. Posaune überschrieben ist. Diese *crescendi* sind außerordentlich wichtig, weil ihnen eine für Mahler typische, dynamische Antiklimax im *piano* des T. 20 folgt. Die Taschenpartitur 1951 bringt diese *crescendi* drucktechnisch ungenau, als für alle drei Posaunen geltend, nur auf dem 3. und 4. Viertel des Taktes. Die Lesart der GMGA hingegen hat die Zeichen völlig eliminiert — ein ganz offenkundiges Versehen und damit einer der neuen Druckfehler der Ausgabe von 1964, die sich sogar im Revisionsbericht derselben störend bemerkbar machen<sup>7</sup>.

Hier folgt eine Liste schwererwiegender Druck- bzw. Editionsfehler zusammen mit ihren Korrekturen. Sie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit<sup>8</sup>.

Takt 19: Pos. 1–3 ergänze zwei *cresc.*-Keile.

Viola: ergänze Auflösungszeichen vor letzter Note.

Takt 33: Viola: *sf* gehört eingeklammert als Zusatz des Herausgebers.

Takt 52: 1. Posaune, II. Violine: ergänze Auflösungszeichen vor dem 4. Viertel.

Takt 88: 3. Klarinette: ergänze Ganze-Pause.

Takt 100: Fagott: ergänze 5. *b* (*ges*) in der Akkolade.

Takt 130: Fagott: ergänze Baßschlüssel.

<sup>7</sup> Dort muß es unter Bezugnahme auf S. 22, Takt 132 richtig ergänzt heißen: „Dieser Takt, in dem im MS lediglich ein *∞*: (d. h. ein Wiederholungszeichen) steht . . .“

<sup>8</sup> Weitere textkritische Bemerkungen zu den Lesarten des Bandes 11 a der GMGA sind enthalten in folgenden Besprechungen: Deryk Cooke, *The Musical Times*, April 1965, S. 288; H. F. Redlich, *Music & Letters*, April 1965, S. 176 f.; A. D. Walker, *The Music Teacher* XLIV, 1965, S. 415 ff. In diesen Artikeln wird auf die editoriale Unzulässigkeit der automatischen Verwandlung leer gebliebener Notensysteme in Mahlers Autograph in Pausentakte in der Ausgabe von 1964 hingewiesen. Diese, nirgends als editoriale Zusatz bezeichneten Pausentakte gehören zu den schwersten Verstößen des Bandes gegen die Prinzipien verantwortungsvoller Editionstechnik.

Takt 139/40: Vcl. verdoppelt hier Kontrabaß, ein editorialer Zusatz, der als solcher klar erkennbar gemacht werden müßte.

Takt 145: I. Violine: statt p muß es p subito heißen. Im Pp steht sogar pp.

Takt 148: Vcl. 2: Hier liegt eine editoriale Angleichung an das 2. Fagott vor, die als solche kenntlich gemacht werden müßte.

Takt 150: 3. und 4. Horn: ergänze Ganze-Pause.

Takt 153: A verdoppelt hier die II. Violine durch die Oboe, schreibt aber nur den ersten Takt in der Oboenstimme aus. Aus dem Zusammenhang geht klar hervor, daß die Verdopplung mindestens für die Länge von drei Takten durchzuführen ist. Die Lesart der GMGA läßt die Oboenverdopplung völlig weg und begnügt sich mit einer Anmerkung im Revisionsbericht. Dies ist eine von jenen Stellen im Adagio der X. Symphonie, die vom Herausgeber etwas musikalische Phantasie fordern. Die hier gebotene Lösung ist musikalisch unhaltbar und philologisch nicht einwandfrei.

Takt 188: II. Violine: die Halbtaktpause gehört als editorialer Zusatz in Klammern gesetzt.

Takt 234: Fagott: ergänze Baßschlüssel.

Takt 272: Kontrabaß: ergänze f (in A enthalten!), das mit dem f der Flöten korrespondiert.

Taktreihen des Adagio, die — wie T. 19/22, aber auch die Schlußakte T. 267/275 — in reizvollen Varianten des Pc und A vorhanden sind, hätten im Revisionsbericht in vollständigen musikalischen Zitaten zur Diskussion gestellt werden müssen. Alfred Orels vorbildlich angelegte Ausgabe aller Varianten und Skizzen zu Bruckners IX. Symphonie<sup>9</sup> hat, vor allem in ihrem Schlußabschnitt, der dem unvollendet gebliebenen Finale gewidmet ist, ein für alle Mal ad oculos et aures demonstriert, wie die kompositorische Konzeption eines solchen Torsos in allen Etappen seiner schöpferischen Entwicklung greifbar (und sogar aufführbar) gemacht werden kann. Bei einem Vergleich mit Orels Ausgabe fällt die Abwesenheit einer klar erkennbaren editionstechnischen Methode und der Mangel an philologischer Zuverlässigkeit in Bd. 11a der GMGA unangenehm auf.

Das Vorwort zu Band 11a ist vor allem bemerkenswert durch die dort mit Nachdruck verfochtene Auffassung, nur ein Genius vom Range eines Arnold Schönberg hätte Mahlers X. Symphonie vollenden können. Diese Behauptung enthält einen deutlichen Seitenhieb an die Adresse Deryck Cookes, dessen höchst überzeugende, nach langem Zögern auch von Mahlers Witwe kurz vor ihrem Tode anerkannte und zur öffentlichen Aufführung freigegebene praktische Ausgabe der komplettierten X. Symphonie schon seit bald fünf Jahren wiederholt zur Diskussion gestellt worden ist<sup>10</sup>. Bestünde die „Geniustheorie“ zu Recht, dann hätten wir noch heute auf die

<sup>9</sup> Anton Bruckner, *Entwürfe und Skizzen zur IX. Symphonie*, Vorgelegt und erläutert von Dr. Alfred Orel. Sonderdruck aus: *Anton Bruckner. Sämtliche Werke. 9. Band: IX. Symphonie d-moll (Originalfassung)*. Musikwiss. Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien 1934.

<sup>10</sup> Deryck Cooke's Ausgabe wurde erstmals durch die BBC London im Februar 1961 unter Leitung Berthold Goldschmidts teilweise aufgeführt. Im Dezember 1965 war die Ausgabe erstmals in der Bundesrepublik in einem Konzert der Münchener Musica Viva vollständig zu hören, wobei wiederum Goldschmidt dirigierte.

Vollendung des Requiems von Mozart zu warten. Diese Theorie wird jedoch durch die Fakten moderner musikalischer Programme klar widerlegt, in denen zahlreiche Spitzenwerke figurieren, die alle posthum vervollständigt werden mußten, auch ohne Mitwirkung spezieller Genies. Dazu gehören, neben Mozarts Requiem, auch Offenbachs *Contes d'Hoffmann*, Borodins *Prinz Igor*, Puccinis *Turandot* und Busonis *Doktor Faustus*. Über die Qualität der editorialen Leistungen der Süssmayr, Guiraud, Rimsky-Korssakoff, Alfano und Jarnach wird es immer Meinungsverschiedenheiten geben. Eines steht jedoch fest: ihnen ist die dauernde Lebensfähigkeit dieser, von ihren Schöpfern in fragmentarischem Zustande hinterlassenen Meisterwerke zu verdanken. Die defaitistische Einstellung des Vorwortes zu Bd. 11a ist daher entschieden abzulehnen. Die Ankündigung des Vorwortes, derzufolge in einem separaten Band der GMGA „eine Übertragung der Skizzen ohne alle Zutaten“ versucht werden sollte, ist hingegen willkommen, allerdings unter der Voraussetzung, daß dieser Band seine organische Ergänzung in einer autoritativen praktischen Ausgabe finde, die dafür Sorge trägt, daß Mahlers X. Symphonie der Nachwelt in einer akzeptablen, aufführungspraktischen Ausgabe erhalten bleibt.

### III

In ihren Revisionsausgaben der Symphonien IV–VII hat sich die IGMG Ziele gesteckt, die in diametralem Gegensatz zu denen der Internationalen Bruckner-Gesellschaft stehen. War die letztere — sowohl in den von Robert Haas vor 1945 herausgegebenen Bänden der Bruckner-GA als auch in den Bänden der von Leopold Nowak seither geleiteten Neurevision — grundsätzlich bestrebt gewesen, den Urtext der Eigenschriften der sogenannten „Originalausgaben“ wiederherzustellen und damit den Authentizitätsgrad der, vielfach von Bruckner selbst überwachten und mit seinem Imprimatur versehenen Erstdrucke herabzumindern, so beabsichtigt die GMGA ganz offenbar, Autograph und Erstdruck möglichst zu ignorieren zu Gunsten später Revisionen Mahlers, denen sie einen absoluten Vollendungsgrad vindiziert. Das hat im Falle der genannten vier mittleren Symphonien, die Mahler in den Jahren 1899–1905 komponiert, in den Jahren 1902–1909 fortlaufend selbst veröffentlicht und bis zu seinem 1911 erfolgten Tode dauernden Nachrevisionen unterworfen hat, zu „Revisionsausgaben“ geführt, die in offenbarem Widerspruch zu den von Mahler selbst veröffentlichten Erstdrucken und ihren späteren Revisionen stehen. Dieses editoriale Ergebnis rechtfertigt sich an der Auffassung, Mahlers jeweilige allerletzte Revision repräsentiere den höchsten Grad der ihm erreichbaren Perfektion und setze daher automatisch alle früheren Ausgaben des betreffenden Werkes außer Gefecht. Hier liegt jedoch ein offenes Mißverständnis vor.

Mahler starb verfrüht im 51. Lebensjahr. Die im letzten Lebensjahrzehnt vorgenommenen Revisionen der vier Mittelsymphonien waren meist durch spezielle Aufführungsbedingungen individueller Orchester mit unterschiedlichen Aufführungsstilen (wie etwa des Wiener Philharmonischen Orchesters, des Amsterdamer Concertgebouw Orchesters und schließlich der Mahler von 1908 ab in den Vereinigten Staaten zur Verfügung gestellten Orchestervereinigungen) verursacht.



Diese Revisionen waren immer zeit- und ortsbedingt und niemals endgültig; sie wurden auch gelegentlich von Mahler widerrufen, wie im bekannten Fall der bald nach der Uraufführung erfolgten Revision der VI. Symphonie, die zu einer zeitweiligen Umstellung ihrer Mittelsätze in der zweiten Druckausgabe führte, deren Ergebnisse aber von Mahler später wieder außer Kraft gesetzt wurden<sup>11</sup>. In ihren *Erinnerungen* betont Alma Mahler-Werfel ausdrücklich, Mahler sei nach der 1908 erfolgten Uraufführung der VII. Symphonie „von Zweifeln zerfetzt gewesen“<sup>12</sup>, Zweifel, die sich offenbar im widerspruchsvollen Zustand der Amsterdamer Dirigierpartitur von 1909 widerspiegeln und sich stark auf die Lesarten der Revisionsausgabe dieser Symphonie in der GMGA ausgewirkt haben<sup>13</sup>. Insbesondere die IV. Symphonie hat Mahler im letzten Lebensjahr 1910/11 durchgreifenden Neurevisionen unterzogen, von denen es vorläufig keineswegs feststeht, ob sie von ihm noch aufführungspraktisch ausprobiert werden konnten und tatsächlich so veröffentlicht worden wären, wie er sie kurz vor seinem körperlichen Zusammenbruch am 21. Februar 1911 noch schriftlich fixiert hat. Wer jemals Mahlers Bürstenabzüge einer noch unveröffentlichten Symphonie studieren und die darin enthaltenen Korrekturen mit dem späteren Ergebnis des jeweiligen Erstdruckes vergleichen konnte, weiß, wie viel sich in diesem „Endstadium“ noch ändern konnte und tatsächlich geändert hat. Die späten Revisionen der IV. und V. Symphonie gehören zu den interessantesten, aber auch schwierigsten Editionsproblemen der Mahlerschen Musik. Sie als „letztes Wort“ des Komponisten zu betrachten, ist weder wissenschaftlich noch künstlerisch gerechtfertigt. Diese Revisionen „letzter Hand“ gehören vielmehr in einen Revisionsbericht, in dem sie als Varianten jener authentischen Druckausgaben Platz finden sollten, die Mahler selbst veröffentlicht und jahrelang praktisch erprobt hat.

Im Gegensatz zu Bruckners Revisionen seiner Symphonien, die oft in Varianten ganzer Satzteile oder ganzer Sätze gipfeln, beschränken sich Mahlers Revisionen im wesentlichen auf Instrumentationsretuschen. Es ist wie eine Ironie des Schicksals, daß Mahler damit seinen von ihm ansonsten kritisch gegenüberstehenden Zeitgenossen willig konzedierte Ruhm als Virtuose der Instrumentationskunst nachträglich desavouiert hat. Er konnte sich bekanntlich an solchen Retuschen nie Genüge tun und erstrebte einen Deutlichkeitsgrad der klanglichen Übermittlung seiner ursprünglichen Konzeption, der vielleicht unerfüllbar war. Nur ganz ausnahmsweise wird in diesen Revisionen an die eigentliche musikalische Substanz gerührt, wie in dem äußerst seltenen Fall des nachträglich gestrichenen dritten Hammerschlags im Finale der VI. Symphonie oder in dem von mir als zwiespältig und nicht definitiv empfundenen Austausch der ursprünglichen Tempobezeichnung „*Sehr zurückhaltend*“ für „*Drängend*“ in den letzten acht Takten des Adagietto der V. Symphonie.

In diesen vielfachen Revisionen der vier mittleren Symphonien fällt die geradezu erschreckende Anzahl unkorrigiert stehen gebliebener Druckfehler auf. Im Falle der VII. Symphonie ist eine plausible Erklärung für dieses Phänomen noch möglich.

<sup>11</sup> Vgl. unten, Abschnitt VI.

<sup>12</sup> Alma Mahler, *Gustav Mahler, Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1940, S. 176.

<sup>13</sup> Vgl. den Revisionsbericht zu Bd. 7 der GMGA, Wien 1960.



Der Erstdruck erschien erst 1909, fast ein Jahr nach der Prager Uraufführung vom 19. September 1908, d. h. knapp zwei Jahre vor Mahlers Tod. Mahler hat im zweiten amerikanischen Konzertwinter 1908/09 offenbar nur sehr flüchtig Korrektur gelesen und besonders viele Errata stehen gelassen, von denen tautologische Tonartbezeichnungen des Particells wie das *es-moll* über einem Doppelstrich (VII. Symphonie, 3. Satz, Scherzo, Studiennummer 146), und das fehlende *b* im 2. Takt des tonsymbolischen Dur-Moll-Leitmotivs (VII. Symphonie, 1. Nachtmusik, ein Takt vor Ziffer 72, 3. Horn) vielleicht die auffallendsten sind<sup>14</sup>. Für den Erstdruck der VII. Symphonie blieb Mahler ganz offenbar keine Zeit übrig, um nach dem Rechten zu sehen und eine Berichtigung der vielen hundert Druckfehler selbst durchzuführen, die sich eingeschlichen hatten und die jeder Musikstudierende in den Jahren der jungen Mahler-Begeisterung bald nach 1918 stillschweigend im eigenen Partiturexemplar verbessert hat. Schwerer zu erklären ist die Tatsache der von Nachdruck zu Nachdruck mitgeschleppten Druckfehler in den revidierten Partiturdrukken der IV. und V. Symphonie. Es ist unbegreiflich, daß die betreffenden Originalverleger nicht selbst Fehlerrevisionen durchführen ließen, aber noch unbegreiflicher, daß der Komponist (der gerade diese beiden Werke in den allerletzten Lebensjahren wiederholt aufgeführt hat) die Druckfehler offenbar nicht gemerkt, oder zumindest nicht vermerkt hat. Es müßte daher eine Hauptaufgabe einer kritischen Gesamtausgabe sein, hier völligen Wandel zu schaffen und ihre Revisionsausgaben zumindest fehlerfrei zu machen. Leider ist das Ergebnis der vorliegenden Bände 4–7 der GMGA in dieser Hinsicht enttäuschend. Es sind zwar dankenswerterweise viele Fehler endlich berichtigt worden, aber noch viele Fehler weiter stehen geblieben — eine bedauerliche Tatsache, die in den folgenden Erratalisten dieser Abhandlung unter Beweis gestellt und damit aus der Welt geschafft werden soll.

#### IV

Die Revisionsausgabe der IV. Symphonie der GMGA läßt hinsichtlich der „Fehlerprobe“ besonders zu wünschen übrig. Der Revisionsbericht beschäftigt sich eingehend mit den Quellen des musikalischen Textes, von denen zehn — mit Buchstabensymbolen versehen — näher beschrieben werden. Es handelt sich bei diesen zehn Quellen um die Eigenschrift der Originalpartitur (die jedoch nicht als Stichvorlage für den Erstdruck von 1902 gedient hat), einen Bürstenabzug des Erstdrucks vor dessen Erscheinen, der zahlreiche autographe Korrekturen enthält und von größter Wichtigkeit ist (B 1), den Erstdruck selbst (B 2) des Verlages Doblinger, Wien, einen Nachdruck desselben der Universal Edition, Wien, mit der Plattennummer 31, zwei Bürstenabzüge des letzteren Nachdrucks mit gleicher Plattennummer, deren vielfache Korrekturen von 1910/11 stammen und somit Mahlers letzte Revision der IV. Symphonie repräsentieren, ein von Mahler eigenhändig eingerichtetes Orchestermaterial und schließlich Autograph und Erstdruck der Klavier- und Orchesterfassung des 4. Satzes (*Das himmlische Leben*), der bereits 1892 komponiert worden war.

<sup>14</sup> Die in Klammern gesetzten Standortangaben beziehen sich ausschließlich auf den Erstdruck, Berlin 1909, Bote & Bock, Platten-Nr. 16 867.

Zunächst fällt die Unvollständigkeit dieses Quellennachweises ins Auge. Es fehlt offenbar die Stichvorlage zum Erstdruck von 1902, es fehlen aber auch die zahlreichen Nachdrucke der Symphonie, die nach 1902 erfolgten und deren Divergenzen untereinander nicht unerheblich sind. Diese Nachdrucke sind in meiner Revisionsausgabe der IV. Symphonie berücksichtigt worden und haben vielfach zur Entdeckung von Fehlerquellen geführt<sup>15</sup>.

Aber auch die im Revisionsbericht des Bandes 4 der GMGA vielfach genannte Quelle B1 ist nicht wirklich ausgenutzt worden. B1, heute in Londoner Privatbesitz<sup>16</sup>, ist von mir gründlich eingesehen worden. Viele Errata späterer Druckausgaben finden sich hier bereits klargestellt, jedoch sind Mahlers autographe Korrekturen offenbar von den Stechern des öfteren mißverstanden worden. Die im Revisionsbericht (Bd. 4 der GMGA) aufgeworfene Frage, ob B1 je im Druck erschienen sei, ist müßig. Im Druck erschien B2, der Erstdruck, der sich bereits im Wortlaut seiner allerersten Tempobezeichnung von B1 wesentlich unterscheidet, wie von der GMGA ausdrücklich hervorgehoben. Daß aber B1 nicht genügend zur Klärung des Notentextes der GMGA herangezogen wurde, geht klar aus der GMGA-Lesart der Takte 246–254 (Studienziffer 11) des 2. Satzes hervor, die einen offenbaren Irrtum des Stechers bei den Akkoladen des Kontrafagotts und des Kontrabasses übernommen hat, der in B1 ausdrücklich klargestellt worden ist<sup>17</sup>.

Im folgenden werden die im Band 4 der GMGA unkorrigiert gebliebenen Errata berichtigt:

### 1. Satz

Takt 63. Viola: tilge Baßschlüssel in der Akkolade, ersetze durch Violaschlüssel.  
Takt 84. Kontrabaß: „arco“ weiter nach rechts rücken.

<sup>15</sup> Vgl. meine im Erscheinen begriffene Revisionsausgabe der IV. Symphonie, Edition Eulenburg, Zürich 1966, und speziell Abschnitt IV des Vorwortes (*Das Textproblem*) sowie den Revisionsbericht im Anhang der Ausgabe. Dasselbst wurden die folgenden sechs Nachdrucke der Symphonie angeführt, die in der Revisionsausgabe der GMGA keine Berücksichtigung gefunden haben:

Partiturnachdruck (8°), identisch mit dem Zweitdruck, U. E. 952, Wien 1906 (der die Platten-Nr. 31 des Erstdruckes [L. Doblinger] noch führt). Der Name Doblinger ist hier ersetzt worden durch Universal Edition Wien—Leipzig (ohne Jahr); Philharmonia Taschenpartitur, Nr. 214, Wien 1925; Partitur (8°) Boosey & Hawkes, London, Copyright 1943; Partitur (8°) Universal Edition, U. E. 952 LW; Partitur Universal Edition, U. E. 2944 (mit der vorhergehenden völlig identisch einschließlich der unkorrigiert gebliebenen Druckfehler); Taschenpartitur, International Music Company, Nr. 1201 (ohne Jahr), New York City.

<sup>16</sup> A. Rosenthal, Esq., der dem Verfasser diese Quelle dankenswerterweise zu Studienzwecken bereitwillig zur Verfügung gestellt hat.

<sup>17</sup> Vgl. das Vorwort meiner Anm. 15 genannten Ausgabe der IV. Symphonie, wo es heißt: „... Es sind dies jene Takte im zweiten Satz, beginnend acht Takte vor Studienziffer 11, in denen laut Akkolade des Erstdruckes ‚Contrafagott‘ und ‚Contrabaß unisono‘ gehen sollen.“ Dem Revisionsbericht (Bd. 4, GMGA, 1963, S. 67, T. 251 ff.) zufolge existiert dieses *unisono* nur in A (das hier E. A., aber auch gelegentlich B/2 genannt wird) und in den korrigierten Orchesterstimmen, die kurz vor 1911 für die spätere Ausgabe eingerichtet wurden, fehlt aber sowohl im Zweitdruck 1906 wie in den Bürstenabzügen für die spätere Ausgabe der IGMG. Die Fakten sehen etwas anders aus: A (= der Erstdruck L. Doblinger Verlag, Wien, 1902) enthält das *unisono* beider Instrumentalgruppen unzweideutig sieben Takte lang (nämlich T. 246–252 einschließlich) und zwar nicht nur in der Seitenakkolade, sondern auch teilweise auf einem Separatsystem für das Kontrafagott, so daß nur ein einziger Takt (T. 253) vom Kontrabaß allein gespielt wird und das Kontrafagott das *unisono* mit dem Kontrabaß wieder im T. 254 d. h. bei Ziffer 11) wieder aufnimmt. Die an dieser Stelle entstandene Konfusion in späteren Druckausgaben der Partitur läßt sich wohl aus der Tatsache ableiten, daß Mahler die verbesserte Akkoladenbezeichnung „Contrafagott und Contrabaß unisono“ nur im oberen Teil von S. 67 verwendet hat, während er die zusätzlichen Takte für Kontrafagott direkt in das (leer gebliebene) System dieses Instruments in der unteren Seitenhälfte eintrug. Vgl. die betreffende Seite im erhaltenen Bürstenabzug zu (A) mit den zusätzlichen autographen Korrekturen in Blaustrich von Mahlers Hand.

Takt 116. Die neue Tempobezeichnung „*sempre a tempo*“ schließt die gleichzeitig unter dem Kb.-System mitgedruckte Tempobezeichnung „*Nicht eilen*“ aus. Die Stelle ist im Revisionsbericht der GMGA unberücksichtigt geblieben. Sie ist in dieser Form widerspruchsvoll und irreführend.

Takt 124. Die klein gestochene Verdoppelung des Kontrabasses im 1. und 2. Fagott findet sich in keinem Partiturdruk seit 1902, sondern lediglich im Orchester-Material. Sie entbehrt daher letzter Authentizität. Ergänze Baßschlüssel im Fagott.

Takt 125. Die Halbtaktpause im Violoncell findet sich in keinem Partiturdruk, vielmehr setzt das Vcl. in allen Ausgaben hier den Triller des Vortaktes 124 weiter fort. Tilge f unter der 3. Note des Kontrabasses, das angesichts des sf unter der 2. Note sinnwidrig geworden ist.

Takt 203. Horn 2, 4: Ganztaktpause höher rücken.

Takt 208. II. Violine: ergänze *cresc.*-Keil (siehe B 1).

Takt 226. Trp. 2, 3, Horn 2, 4, Fag. 1, 2: tilge „zu 2“.

Takt 228. Horn 2, 4: tilge „zu 2“.

Takt 229. Fg. 1, 2: tilge „zu 2“.

Takt 233. Fl. 1, 2: tilge „zu 2“.

Takt 234. F. 1, 2: ergänze Ganze-Pause in der 2. Fl.

Takt 239. Vcl.: tilge „*arco*“.

Takt 242. Trp. 1: tilge Bindebogen vor 1. Note.

Takt 256. Horn 1, 2: ergänze Violinschlüssel.

Takt 293. Horn 4: tilge Ganztaktpause.

Takt 303. Vcl.: ergänze „*unisono*“.

Takt 343. Horn 3, 4, *recte*: Horn 1, 2 (siehe B 1).

Takt 348. I. Viol.: tilge *ff*.

## 2. Satz

Takt 4. Der isolierte Triangelschlag ist fraglich. B 1 und B 2 haben je drei Schläge des Triangels in T. 4, 5 und 6.

Takt 53. Viola: Vor 3. und 4. Note ergänze *b*.

Takt 55. Fg. 3: tilge die Akkoladen.

Takt 90, 93. Hinzugefügte 3. Klar. *ff* fraglich.

Takt 130/32. Horn 1: ergänze  $< sf < ff$  (so in allen Druckausgaben).

Takt 160. Fg. 1: tilge „zu 2“. Fg. 3: Tenorschlüssel verdrückt.

Takt 228. Tilge „2. Klar. in B“.

Takt 229. Tilge Akkolade „*Bcl. in B*“, da diese 3. Clar. in B nimmt (siehe T. 262).

Takt 262. Tilge Akkolade „*Bcl. in B*“.

Takt 273. Ergänze: „2. Clar. nimmt *Es-Clar.*“ „3. Clar nimmt *Basscl.*“

Takt 302. Ergänze: „2. Clar (*in Es*) nimmt *Bassclar. in B.*“

Takt 349. Engl. Horn: ergänze „nimmt 3. Oboe“.

Takt 352. Tilge Bez. „nimmt 3. Oboe“, da unzutreffend.

Takt 349. Ob. 1, 2: ergänze f auf letztem Sechzehntel.

### 3. Satz

Takt 36. II. Viol. 2. Hälfte: ergänze cresc.-Keil (siehe B 1).

Takt 123. II. Viol: ergänze „arco“.

Takt 154. Viola: ergänze Auflösungszeichen.

Takt 154. Vcl. 2. Hälfte: ergänze Auflösungszeichen vor 1. Note.

Takt 210. Ob. 1, 2: ergänze # vor 1. Note.

Takt 216. Fl. 3, 4: tilge „zu 2“.

Takt 217. Fl. 1, 2: Tilge „zu 2“.

Takt 216. Horn 1, 3: tilge „zu 2“.

Takt 234. Clar. 1, 2: ergänze cresc.-Keil (siehe B 1).

Takt 326. Viola: berichtige Tonartvorzeichnung (4 #).

Takt 347/50. Harfe: Die Lesart der GMGA unterscheidet sich von sämtlichen Quellen. Sie hätte in einem speziellen Kommentar des Revisionsberichtes begründet werden müssen.

### 4. Satz

Takt 49. Harfe: tilge Baßschlüssel.

Takt 60. Engl. Horn: tilge Komma.

Takt 99. Viola, Vcl.: tilge „Dämpfer auf“.

Takt 114. Pauke: ergänze am Taktende Zeichen für Luftpause (').

Takt 40 ff. Schelle: Es ist unwahrscheinlich, daß Mahler die Schelle lediglich im allerersten Takte des Orchesterritornells verwendet wissen wollte. Vgl. B 1, wo die Partie der Schelle ganz anders aussieht. Es handelt sich offenbar um einen Stichfehler in der Akkolade zu S. 107. Vgl. hierzu die Verwendung der Schelle in den folgenden Orchesterritornellen bei Studiennummer 7 (4 Takte) und 11 (8 Takte!). Wahrscheinlich liegt eine Zeilenverwechslung von seiten des Stechers zwischen den Systemen der Schelle und des Triangels vor. Der Revisionsbericht der GMGA bringt keinen Kommentar hierzu.

## V

Bei der V. Symphonie ist die Quellenlage besonders kompliziert. Mahler hat dieses Werk — in dem sich ein großer Stilwandel vorbereitet, zu dessen äußeren Merkmalen die völlige Unterdrückung des programmatischen und des vokalen Elements wie auch die straffere symphonische Organisation im Sinne klassischer Strukturprinzipien gehört — wiederholt völlig neu instrumentiert. Es handelt sich also hier um einen schrittweisen Prozeß klanglicher Klärung und Kondensierung, die im wesentlichen durch eine Reduktion bzw. eine Umlagerung des orchestralen

Stimmgeflechts erreicht wurde. An die musikalische Substanz wurde dabei nicht gerührt. Kein Takt des Autographs fehlt in späteren Fassungen der Symphonie, jeder zweite Takt jedoch ist in ihnen neu instrumentiert worden.

Im Revisionsbericht des Bandes V der GMGA<sup>18</sup> wird eine Darstellung der Quellenlage unternommen, die unbefriedigend bleibt, weil sie auf das bewährte Identifizierungsmittel der Plattennummer verzichtet. Die im Revisionsbericht aufgezählten sieben Quellen (einschließlich der Eigenschrift der Originalpartitur, deren gegenwärtiger Standort nicht klargestellt wird) lassen sich folgendermaßen identifizieren:

1. Erstdruck (große Studienpartitur), C. F. Peters. Platten-Nr. 9015, Leipzig 1904, 251 Seiten.
2. Untertitel *Neue Ausgabe* (große Partitur), C. F. Peters. Verlags-Nr. 3082, Platten-Nr. 8951, 246 Seiten.  
Der Ausfall von fünf Partiturseiten in dieser Ausgabe ist ausschließlich auf die stark reduzierte Instrumentierung zurückzuführen.
3. Nachdruck (große Studienpartitur), C. F. Peters. Verlags-Nr. 3087, Platten-Nr. 9015, Leipzig 1904, 246 Seiten, später als Eulenburg-Taschenpartitur unter der gleichen Platten-Nr. (nach 1932) neu herausgegeben.
4. Von Mahler eigenhändig eingerichtete Orchester-Stimmen letzter Hand (1910/11), die — laut Revisionsbericht der GMGA — eine neuerliche Bearbeitung darstellen.
5. Die Stichvorlage zu den Partiturdrukken 2 und 3, von denen die Vorlage zu Nr. 3 als „verschollen“ bezeichnet wird.

Diese von 1907 datierende Stichvorlage (ein Bürstenabzug, in den Mahler mit roter Tinte eigenhändig seine Instrumentationsretuschen eintrug) war lange in englischem Privatbesitz (Oxford, nicht London, wie irrtümlich im Revisionsbericht zu Bd. 5 der GMGA angegeben) und hat auch mir vorgelegen. Diese Studienvorlage ist heute noch in Schweizer Privatbesitz und daher keineswegs verschollen, wenn auch der Forschung nicht leicht zugänglich.

Band 5 der GMGA ist ein mixtum compositum mehrerer Fassungen; er enthält und verarbeitet u. a. auch die Ergebnisse der unter 4 angeführten „Bearbeitung letzter Hand“ in den Orchesterstimmen, die Mahler offensichtlich in der Praxis nicht mehr erproben konnte und die daher auch ohne sein Imprimatur geblieben ist, also der letzten Authentizität entbehrt. Ähnlich wie im Falle der IV. Symphonie kann man auch die vorliegende „Erstausgabe der endgültigen Fassung“ der V. Symphonie weder künstlerisch noch wissenschaftlich voll akzeptieren. Eine derartige Kombination von Fassungen in einer Ausgabe ist eine herausgeberisch riskante Maßnahme, auf deren grundsätzliche Unzulässigkeit bereits Leopold Nowak im Rahmen seiner Kritik an Robert Haas' Revisionsausgabe von Bruckners VIII. Symphonie im Vorwort zu seiner eigenen Neurevision dieser Symphonie (Fassung von 1890, Wien 1955) hingewiesen hat<sup>19</sup>. Das Endprodukt stimmt eben mit keinem der von Mahler

<sup>18</sup> Symphonie Nr. V, *Erstausgabe der endgültigen Fassung*, C. F. Peters, EP 3087a, Frankfurt/M.—London—New York 1964.

<sup>19</sup> Dort heißt es: „Man darf nach den Grundsätzen einer kritischen Gesamtausgabe nicht verschiedene Quellen vermischen; eine so entstandene Partitur entspricht weder der einen noch der anderen Fassung und damit auf keinen Fall dem Willen Bruckners . . .“

selbst autorisierten Partiturdrukke überein. Überdies enthält diese „endgültige Fassung“ Retuschen, über deren Zulässigkeit in einem definitiven Notentext man zweierlei Meinung sein kann. Diese Retuschen „letzter Hand“ hätten vielmehr selbst in einen Revisionsbericht verwiesen und dort als Varianten zur Diskussion gestellt werden sollen. Ein separat gedrucktes *Verzeichnis der Änderungen der revidierten Fassung EP 3087a* (= Bd. 5 der GMGA) gegenüber der bisherigen *Fassung EP 3087*, das „*Interessenten vom Verlag auf Wunsch geliefert wird*“, versucht, die Divergenzen zwischen Band 5 der GMGA und Quelle 3 zu klären. Dieses Korrekturenverzeichnis, dessen 8 Druckseiten leicht dem 246 Seiten starken Band 5 als Appendix eingehftet hätten werden können, hilft freilich den zahlreichen Besitzern der Partiturdrukke 1 und 2 auch wenig, da diese frühen Druckfassungen natürlich darin ganz unberücksichtigt geblieben sind. (Auf die Druckfehler in diesem *Verzeichnis* sei nur nebenbei aufmerksam gemacht.) Als Teil eines kritischen Apparates einer Gesamtausgabe muß das *Verzeichnis* jedenfalls abgelehnt werden.

Bei einem Vergleich der verschiedenen Druckausgaben der V. Symphonie fällt die große Zahl von Stichfehlern auf, die von Fassung zu Fassung unkorrigiert übernommen worden sind. Es ist, ähnlich wie bei der IV. Symphonie, schwer zu verstehen, warum weder der Originalverlag noch der Komponist selbst (damals noch Direktor der Wiener Hofoper) Hilfskräfte zur Kontrolle der jeweiligen Bürstenabzüge mobilisieren konnten. Im Revisionsbericht von Band 5 der GMGA wird namentlich angeführten Mitarbeitern besonderer Dank für Hilfe bei der Suche nach Druckfehlern ausgesprochen. Leider sind diese Bemühungen nicht durchweg von Erfolg begleitet gewesen. Denn der vorliegende Band führt selbst eine größere Zahl (größtenteils uralter) Druckfehler mit, die in der folgenden Auswahlliste erstmals bereinigt wurden und künftig im separaten *Verzeichnis der Änderungen* . . . richtiggestellt werden sollten.

### 1. Satz

Takt 28. Vcl. II, Kb. II: ergänze pp.

Takt 34. (St. Z. 2). Hörner 1—6: tilge Violinschlüssel.

Takt 40. (St. Z. 2). Hörner 1—6: ergänze Violinschlüssel.

Takt 78. Viola: tilge Violinschlüssel, ergänze Violaschlüssel in Akkolade.

Takt 129. Pauke: ergänze Baßschlüssel.

Takt 129—132. Flöten: tilge Pausenzeichen für 2. Fl.

Takt 129—132. Hörner-Akkolade: ergänze „Horn 3“.

Takt 162—163. Fagott: tilge Bindebogen, füge ein Tenorschlüssel; ergänze Phrasierungsbogen Takt 162/63.

Takt 185. Posaune: ergänze Tenorschlüssel.

Takt 186. Posaune: tilge Baßschlüssel, ergänze Tenorschlüssel.

Takt 188. Posaune: tilge Tenorschlüssel.

Takt 259. Hörner: ändere Akkolade so: 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Takt 341. Vcl. Akkolade: ersetze durch Tenorschlüssel.

Takt 342. Vcl. tilge Tenorschlüssel.

Takt 347. Vcl. Akkolade: ersetze durch Baßschlüssel.

Takt 348. Vcl. Akkolade: tilge Baßschlüssel.

Takt 380. Hörner 3, 4: tilge ff.

Takt 384. Hörner 3, 4: ergänze Bindebögen.

Takt 396. Posaune: ergänze Komma.

## 2. Satz

Takt 10. Trp.: ergänze „*mutano in F*“.

Takt 58. Horn 4–6: tilge „gest“.

Takt 136. Posaunen: tilge Baßschlüssel, ergänze Tenorschlüssel.

Takt 140. (St. Z. 9). Posaune: tilge Tenorschlüssel.

Takt 157: tilge Posaunensystem.

Takt 165–166. Fagott: tilge Tenorschlüssel, ersetze durch Baßschlüssel.

Takt 166. Posaune: tilge Baßschlüssel, ersetze durch Tenorschlüssel.

Takt 172. Posaune: tilge Tenorschlüssel.

Takt 180–188. Becken: tilge die Bezeichnung „*immer mit Schwammschlägel*“ und die Akkolade sowie das ganze System auf Partiturseite 69.

Takt 182. Fagott: ersetze Baßschlüssel durch Tenorschlüssel; tilge Baßschlüssel am Taktende.

Takt 222. II. Viol: ergänze „*Tutti*“.

Takt 225. Oboe: tilge „*I.*“.

Takt 242. Hörner-Akkolade: füge ein „*3*“.

Takt 242–251: tilge Tamtam (Akkolade und ganzes System).

Takt 298–304. Fagott: tilge überall „*a 3*“.

Takt 305. Fagott: ergänze Tenorschlüssel am Taktende.

Takt 307. Fagott: tilge Tenorschlüssel.

Takt 446–447. Fagott: ergänze überall Tenorschlüssel.

Takt 447 und Takt 451. Oboe: Die eingeklammerten Noten sind nirgends kommentiert. Sie sind offenbar ein später Zusatz Mahlers, der im Erstdruck (Nr. 1) fehlt.

Takt 463. Horn 2, 4, 6: ergänze Baßschlüssel.

Takt 469–470. Hörner: tilge überall „*a 3*“.

## 3. Satz

Takt 37. Vcl., Kb.: ergänze „*unisono*“.

Takt 66. Fl., Oboe: tilge Bindebogen nach halber Note.

Takt 93. Viol. II: ergänze „*unisono*“.



Takt 117. Corno obbligato: tilge Bindebogen.

Takt 453. Pos.: ersetze Baßschlüssel durch Tenorschlüssel.

Takt 233. Fagott: ersetze Baßschlüssel durch Tenorschlüssel.

Takt 460—61. Pos.: tilge Ganztaktpause.

Takt 489. Becken, Triangel: ergänze Komma.

Takt 650. Pos. 3 und Tuba: ergänze sfp.

Takt 749. Pos.: ersetze Baßschlüssel durch Tenorschlüssel.

Takt 783. Oboe: tilge „a 3“.

Takt 793. In der Akkolade ersetze „4. Flöte“ durch „Piccolo“.

#### 4. Satz

Takt 63. Kb lies:



#### 5. Satz

Takt 21. Horn 4, 6: ersetze Baßschlüssel durch Violinschlüssel.

Takt 30. Horn 4, 6: tilge Violinschlüssel.

Takt 94. Kb.: ergänze „unisono“.

Takt 131. Horn 2, 4: ersetze Violinschlüssel durch Baßschlüssel.

Takt 137. Horn 2, 4: tilge Baßschlüssel.

Takt 143. Horn 5, 6: ersetze Violinschlüssel durch Baßschlüssel.

Takt 144. Horn 5, 6: tilge Baßschlüssel.

Takt 204. Trp.: Pausen verdrückt.

Takt 223. Viola: ergänze „arco“.

Takt 297. Pos.: ersetze Baßschlüssel durch Tenorschlüssel.

Takt 302. Pos.: tilge Tenorschlüssel

Takt 299. II. Viol.: ergänze „unisono“.

Takt 325. Hörner: ergänze „a 3“ in allen Systemen.

Takt 325. Hörner: ergänze „a 3“ in allen Systemen.

Takt 325. Pauken: ersetze Violinschlüssel durch Baßschlüssel.

Takt 330. Hörner 2, 4, 6: tilge „a 3“.

Takt 332. Fagott: füge ein:  tilge Ganztaktpause.

Takt 332. Vcl.: ändere letzte Note so:



Beide Fehler sind irrtümliche Lesarten später Korrekturen Mahlers. Die richtigen Noten ergeben sich aus dem Vergleich mit früheren Partiturdrukken.

- Takt 335. Fagott: tilge „a 3“.
- Takt 337 ff. Klar. und Fagott auf einem System (sic!).
- Takt 343. Fagott: tilge „a 3“.
- Takt 398. Fagott: ersetze Baßschlüssel durch Tenorschlüssel.
- Takt 402. Fagott: tilge Tenorschlüssel.
- Takt 423. Viola: tilge „Alle“.
- Takt 479 f. Gr. Trommel: Note in falscher Position (sic).
- Takt 494. Vcl.: ersetze Baßschlüssel durch Tenorschlüssel.
- Takt 503. 505, Hörner 2, 4: füge ein „p“.
- Takt 529. Pos. 1, 2: füge ein „a 2“.
- Takt 534. Pos. 1—2: tilge „a 2“.
- Takt 580. Tuba: tilge Komma.
- Takt 583. Hörner 2, 4, 6: tilge „sempre“.
- Takt 593. Horn 1: tilge Bindebogen.
- Takt 595. Flöten: tilge Komma.
- Takt 587. Hörner: tilge in beiden Systemen „I. und III. a 2“.
- Takt 699. Pos.: ersetze Baßschlüssel durch Tenorschlüssel.
- Takt 714. Pos. 2: auf letzter Note Pfeil zum oberen System.
- Takt 754. Pos. 1, 2, 3: ersetze Tenorschlüssel durch Baßschlüssel.

## VI

Die revidierte Ausgabe der VI. Symphonie in der GMGA zielt, wie im Falle der V. Symphonie, auf eine „Endfassung“, in der die einander widersprechenden Ergebnisse der von Mahler selbst durchgeführten Revisionen zusammengefaßt werden. Der Versuch entbehrt nicht ganz der Berechtigung angesichts des offenbaren Konflikts der Entscheidungen des Komponisten.

Die VI. Symphonie existiert in zwei Partiturdrukken von 1906, deren zweiter bereits eine einschneidende Veränderung enthält. In diesem zweiten Druck, der unmittelbar nach der Uraufführung am 27. Mai 1906 in Essen erfolgt sein muß, sind die beiden Mittelsätze vertauscht worden, so daß das Andante nunmehr als zweiter Satz unmittelbar dem ersten Satz folgt und das Scherzo an dritte Stelle rückt. Ähnlich wie Bruckner, der in der VIII. und IX. Symphonie mit der traditionellen Folge der Mittelsätze brach und den langsamen Satz erst an dritter Stelle folgen ließ, empfand Mahler die überlieferte Viersätzigkeit der klassischen Wiener Symphonie mit dem langsamen Satz an zweiter Stelle als besonderes Problem symphonischer Struktur. Es ist ja bezeichnend genug, daß Mahler im ganzen nur vier viersätzigte Symphonien geschrieben hat: No. I, IV, VI und IX, und daß bei dreien von ihnen (I, VI und IX) der langsame Satz an dritter bzw. an vierter Stelle zu stehen kam. Für Mahlers Satzumstellung im Falle der VI. Symphonie sind verschiedene Gründe angeführt worden: die allzugroße thematische Ähnlichkeit zwischen erstem Satz und Scherzo, Mangel an tonartlichem Gegensatz, Beeinflussung

durch Außenstehende usw.<sup>20</sup>. Jedenfalls widerrief Mahler die veränderte Satzstellung und stellte in der dritten Fassung der Symphonie die ursprüngliche Satzfolge wieder her (d. h. mit dem Andante an dritter Stelle), im Zuge einer einschneidenden Revision der Instrumentation des ganzen Werkes. Diese Instrumentationsretuschen der dritten Fassung, die um 1907, d. h. zur Zeit der Instrumentierung der VIII. Symphonie durchgeführt wurden, enthalten auch die Eliminierung des dritten Hammerschlages im Finale<sup>21</sup>, eine Stelle, die an den umstrittenen Beckenschlag im Adagio von Bruckners VII. Symphonie erinnert, aber von geringerer praktischer Konsequenz ist, da bekanntlich die Hammerschläge in Mahlers VI. Symphonie aus technischen Gründen meist unhörbar bleiben. Es ist schwer zu verstehen, wieso der Originalverleger der VI. Symphonie es verabsäumen konnte, Mahlers Entschluß, in der Satzfolge zur ersten Fassung zurückzukehren — aber unter Beibehaltung bedeutender Instrumentationsänderungen der dritten Fassung in Partitur und Stimmen —, völlig klar zu machen.

Zweifellos sorgt Band 6 der GMGA für eine zwar späte, aber um so erwünschtere Klärung der verwirrten Sachlage. Leider sind nicht alle Spuren der Verwirrung in der revidierten Ausgabe von 1963 beseitigt worden. Obwohl die ursprüngliche Satzfolge — erster Satz, Scherzo, Andante, Finale — wiederhergestellt ist, treiben die Studienziffern der zweiten Fassung mit den vertauschten Mittelsätzen noch immer ihr Unwesen, wodurch der erste Satz mit Studienziffer (44) schließt und das Scherzo mit Ziffer (63) folgt. Schlimmer als dieser Schönheitsfehler (dem man in einer kritischen Gesamtausgabe nur ungern begegnet) sind die stehengebliebenen Druckfehler und typographischen Tautologien, die besonders das Finale entstellen, in dem Mahler am radikalsten retuschiert hat. Die große Reduktion im Klangvolumen des Finales, die Mahler um 1907 vornahm und die wohl auf das allgemeine (von Richard Strauss selbst nach der Essener Uraufführung offen ausgesprochene) Empfinden zurückzuführen ist, die Symphonie sei zum Teil „überinstrumentiert“<sup>22</sup>, ergibt vielfach ein anderes Partiturbild (speziell in der Reduktion des Schlagzeugs und des tiefen Blechs), das sich im Satzbild von Band 6 der GMGA in „weißen Flecken“ kanzelliger Systeme und in völlig leer gebliebenen Pausentakten überflüssig gewordener Instrumentalparte unangenehm bemerkbar macht<sup>23</sup>.

Die von Mahler um 1907 vorgenommenen einschneidenden Instrumentationsretuschen, vor allem in den beiden Ecksätzen, hätten in einem detaillierten Revisionsbericht genau angegeben werden sollen. Wie die Dinge momentan liegen, bedarf es einer genauen Kollationierung mit dem (vergriffenen) Erstdruck der Partitur von 1906, um hierüber klaren Aufschluß zu bekommen. Das als *Revisionsbericht* überschriebene kurze Vorwort zu Band 6 der GMGA ist kein vollgültiger Ersatz

<sup>20</sup> Vgl. meinen Aufsatz *Mahler's Enigmatic Sixth* in der Festschrift für Otto Erich Deutsch, Kassel 1963, in dem ich S. 253, Anm. 3 auf die variable Stellung des Andante im Rahmen der Gesamtkonzeption der Symphonie hinwies und auch die unerschwellig Tonalitätsbezüge zwischen dem in Es-dur verklungenen Andante und dem mediantischen c-moll des Finalebeginns anführte, die Mahler bestimmt haben mögen, zur Fassung des Erstdrucks wieder zurückzukehren.

<sup>21</sup> Sieben Takte vor Studienziffer 165.


<sup>22</sup> Vgl. Alma Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, S. 124 ff.

<sup>23</sup> Vgl. vor allem S. 256, 260 und 262 der Revisionsausgabe. Auf S. 260 hätten die beiden Systeme der Posaunen und der Baßuba völlig eingezogen werden müssen, zu Gunsten der neu hinzugekommenen Celesta, die nun in T. 782/83 zwischen kl. Trommel und Harfe auf einem Hilfssystem „hineingefickt“ werden mußte. Die Seite ist ein Schulbeispiel dafür, wie ein kritisch revidierter Notentext nicht präsentiert werden sollte.

dafür; es beschäftigt sich lediglich mit einigen besonders stark uminstrumentierten Stellen des Finales.

Die Druckfehler der beiden Partiturdrukke von 1906 sind nur teilweise berichtigt worden. Die Ausgabe von 1963 ist weit davon entfernt, fehlerfrei zu sein, wenn auch die noch der Verbesserung bedürftigen Druckfehler weniger zahlreich sind als in der Revisionsausgabe der V. Symphonie.

Die folgenden Berichtigungen werden als Beitrag zu einer weiteren Klärung des Notentextes hier angeschlossen.

- S. 11<sup>24</sup>, T. 55. English Horn: ergänze „nimmt Oboe 4“. (Vgl. S. 13, T. 69, 4. Oboe [Parallelstelle]; vgl. auch Partiturdruk Nr. 1, 1906, S. 13, T. 69).
- S. 13, T. 76. 3. Horn: tilge Baßschlüssel.
- S. 21, T. 109. Celesta: tilge „mit beiden Händen“.
- S. 30, T. 168. Horn 7 und 8: tilge Bindebögen.
- S. 32, T. 178. Xylophon: tilge „a 2“.
- S. 33, T. 182. Xylophon: tilge „a 2“.
- S. 34, T. 193. Posaunen 1—3: tilge dim.-Keil auf letzter Viertelpause.
- S. 59, T. 363. Hörner: ein unleserliches Druckbild. Horn 6, 8 hätten ein eigenes System bekommen müssen.
- S. 77, T. 1. Pauke, Vcl. Kb.: tilge „Forte“. (Ein „ausgeschriebenes“ dynamisches Zeichen aus Mahlers Particell, das in allen Bürstenabzügen stehen blieb, genau wie später wiederholt in der VII. Symphonie. Überflüssig geworden durch das beigesetzte Symbol „f“.)
- S. 94, T. 172. Pauke: tilge „Forte“.
- S. 94, T. 174. Horn 1, 2: tilge „Forte“.
- S. 95, T. 176. Hörner: tilge „Forte“.
- S. 140, Celesta, II. Viol.: ergänze ♯ vor 1. Note.
- S. 148, T. 194. I. Viol.: tilge Bindebögen auf 2. Takthälfte.
- S. 166, T. 134. Horn 6, 8: tilge Violinschlüssel.
- S. 175, T. 195. Horn 2, 4: tilge Violinschlüssel.
- S. 187, T. 288. Viola: tilge Violinschlüssel.
- S. 187, T. 289—90. Viola: tilge Bindebögen.
- S. 183, T. 249. I. Viol.: tilge Bindebögen auf 2. Takthälfte.
- S. 210—11: tilge das System der Pauke.
- S. 225, T. 549. Tiefes Glockengeläute beginnt bereits hier, d. h. einen Takt früher als angegeben. Füge ein:  (Vgl. Partiturdruk Nr. 1, 1906, S. 225, T. 549).
- S. 229, T. 583. Fagott: ersetze Baßschlüssel durch Tenorschlüssel.
- S. 231: tilge die Systeme der Oboen und der Baßklarinette.
- S. 251: tilge das System der Pauke.
- S. 260: tilge das System der Posaunen und Baßtuba.

<sup>24</sup> Seitenzahlen beziehen sich stets auf Bd. 6 der GMGA.

## VII

Mahlers VII. Symphonie ist seine letzte von ihm selbst in allen Teilen veröffentlichte Komposition. Entstanden in den Jahren 1904–1905 und unter Mahlers Leitung uraufgeführt in Prag am 19. September 1908, erschien sie in großer wie in verkleinerter Ausgabe der Partitur im Jahre 1909<sup>25</sup>. Diesem von Mahler offenbar sehr nachlässig korrigierten Partiturerstdruck wurde vom Originalverleger ein *Verzeichnis der Druckfehler und Änderungen* nachgeschickt, das vermutlich auf Grund persönlicher Mitteilungen des Komponisten kompiliert worden war. Der Druck der Orchesterstimmen fällt vermutlich in die Zeit unmittelbar nach der Uraufführung. Mahler hat die VII. Symphonie in München (Oktober 1908) und Holland (Oktober 1909) noch wiederholt öffentlich dirigiert und bei diesen Gelegenheiten verschiedentliche Instrumentationsretuschen vorgenommen, die in Willem Mengelbergs Amsterdamer Partiturexemplar, in die (noch geschriebenen oder bereits gedruckten) Orchesterstimmen wie auch in das vom Verlag nachträglich veröffentlichte *Verzeichnis der Druckfehler und Änderungen* aufgenommen wurden. Wieweit diese Änderungen als absolut authentisch, d. h. von Mahler allein herrührend, anzusehen sind, wieweit sie — ob von Mahler selbst, von Mengelberg oder von andern Dirigenten kommend — als des Komponisten letzte Entscheidung zur Frage einer Revision der Partitur aufzufassen sind, darüber wird man sich nicht leicht einigen können. Feststeht, daß es bei der VII. Symphonie nur eine von Mahler autorisierte Partiturausgabe von 1909 gibt und daß alle in die Jahre 1909/11 fallenden Retuschen durch Mahlers frühen Tod als konjunktural angesehen werden müssen. Die großen Divergenzen zwischen Autograph, Stichvorlage (einer handschriftlichen Kopie des Autographs) und Erstdruck machen es notwendig, den letzteren als Mahlers endgültige Fassung der Symphonie zu betrachten. Es muß daher Aufgabe einer kritischen Gesamtausgabe der Werke Gustav Mahlers vor allem sein, diesen Partiturerstdruck von allen Druckfehlern und typographischen Unzuverlässigkeiten zu reinigen. Leider hat sich die Revisionsausgabe der VII. Symphonie (Bd. 7 der GMGA und bereits 1960 als erste Publikation der Gesamtausgabe erschienen) ein doppeltes Ziel gesetzt: eine von allen Druckfehlern gereinigte Partitur zu liefern, die gleichzeitig auch alle nach 1908/09 vorgenommenen Retuschen berücksichtigen sollte. Auf diese Retuschen, die, in den Text von 1960 aufgenommen, dem Partiturerstdruck von 1909 wiederholt zuwiderlaufen, wird in einem ausführlichen Revisionsbericht Bezug genommen, der nicht umhin kann, wiederholt auf die ungelöste Frage der Authentizität derselben hinzuweisen. Die „über 800“ Druckfehler jenes Erstdrucks sind aber keineswegs vollkommen berichtigt worden, vielmehr sind — wie im Falle der bereits besprochenen vorhergegangenen mittleren Symphonien — auch hier unbegreiflicherweise zahlreiche, offen zutage tretende Stichfehler des Satzbildes unkorrigiert stehen geblieben. Die späten Retuschen hätten in einem Anhang des Revisionsberichts Platz finden müssen und zwar in Form zusätzlicher Varianten. Sie in den endgültigen Notentext aufzunehmen, ist ein Verstoß gegen die „guten Sitten“ jeglicher philologisch

<sup>25</sup> *Catalogue of Printed Music in the British Museum. Accessions. Part 53: Music in the Hirsch Library. Published by the Trustees of the British Museum, London 1951, S. 271.*

fundierter Herausgebergrundsätze. Was die von Mahler und seinem Originalverleger selbst bemerkten, aber auch die vielen unbemerkt gebliebenen Druckfehler des Erstdrucks betrifft, so sind diese mittlerweile in einer anderen Revisionsausgabe der VII. Symphonie richtiggestellt worden<sup>26</sup>. Im Vorwort zum Revisionsbericht zu Bd. 7 der GMGA wird u. a. die bibliographisch unklar bleibende Feststellung gemacht: „... *Wir sind bei der VII. Symphonie im Besitz des Manuskriptes* ...“, als ob es sich dabei um ein Eigentum der IGMG handle. Die bereits oben bemerkte betrübliche Tatsache der Zerstreung Mahlerscher Eigenschriften in alle vier Winde seit etwa 1948 macht es der kritischen Forschung zur Pflicht, über die Standorte der ihr zur Verfügung stehenden Quellen klare Rechenschaft abzulegen. Eigenschriften, deren jeweiliger bibliographisch erfassbarer Standort in Dunkel gehüllt bleibt, wird man mit Mißtrauen begegnen. Es ist daher zu bedauern, daß die GMGA sich nicht entschließen konnte, die Quellenlage jeweils zu klären<sup>27</sup>. Die allmähliche Klarstellung textlicher Varianten aller authentischen Quellen wird eine philologische Hauptaufgabe der künftigen Mahlerforschung bilden müssen.

### VIII

Die Revisionsausgabe des *Liedes von der Erde* (Bd. 9 der GMGA, 1964) ist naturgemäß viel weniger problematisch als die Bände der mittleren Symphonien. Mahler hat das Werk bekanntlich niemals selbst aufgeführt und nicht selbst veröffentlicht. Der Erstdruck erschien 1912 (nach der Uraufführung von 1911) als opus posthumum. In diesem Falle kommt dem Autograph der Originalpartitur, der von Mahler noch selbst verbesserten Stichvorlage (Kopie nach dem Autograph) sowie dem Particell besondere Bedeutung zu. Der Revisionsbericht zu Bd. 9 der GMGA weist auf die Unvollständigkeit des der IGMG zur Verfügung gestellten Quellenmaterials hin. Auch wird darin dankenswerterweise versucht, eine textkritische Klärung der zahlreichen kleinen Divergenzen zwischen Autograph, Stichvorlage und Erstdruck durchzuführen. Leider weiß der Revisionsbericht wieder nur wenig über das Autograph selbst und seinen gegenwärtigen Standort zu berichten. Dies ist um so bedauerlicher, als das Autograph des *Liedes von der Erde* bereits am 17. November 1948 in Zürich öffentlich versteigert worden war<sup>28</sup> und mittlerweile von der Robert Owen Lehman Foundation<sup>29</sup> erworben wurde, die es sich zum Ziel gesetzt hat, die in ihrem Besitz befindlichen Autographen in Faksimiledrucken der Forschung und damit der Allgemeinheit allmählich zugänglich zu machen. Die in dem in Anmerkung 29 näher bezeichneten Artikel veröffentlichten Reproduktionen zweier Seiten des

<sup>26</sup> Diese von mir vorgenommene und eingeleitete Revisionsausgabe der VII. Symphonie ist erstmals (leider keineswegs druckfehlerfrei) Anfang 1962, dann aber in einer gründlichen Neurevision des Notentextes und des Vorworts im September 1965 im Verlag Eulenburg, Zürich, veröffentlicht worden. Dieser Hinweis erübrigt hier ein näheres Eingehen auf die zahlreichen ungelöst gebliebenen Probleme des Notentextes des Bd. 7 der GMGA.

<sup>27</sup> In meinem im Erscheinen begriffenen Artikel *Gustav Mahler*, in *La Musica*, 1966 wird u. a. eine Seite des Autographs der Originalpartitur der VII. Symphonie in Faksimile reproduziert. Die Legende der betreffenden Reproduktion verzeichnet die Bibliothek des Concertgebouw Orchesters, Amsterdam als Standort der Quelle. Ein Vergleich dieser Faksimile-Seite mit S. 208 des Erstdrucks 1909 sowie mit S. 208 der Revisionsausgabe der GMGA enthüllt das Ausmaß der Differenzen zwischen den beiden authentischen Hauptquellen der Symphonie und dem von der IGMG als endgültig produzierten Notentext von 1960.

<sup>28</sup> Mit einem offiziellen Schätzungspreis von 35 000 Schweizer Franken. Vergl. den Anm. 4 genannten Versteigerungskatalog, der u. a. eine Seite (vgl. S. 67/68 des Erstdrucks von 1912) des wunderbar deutlich geschriebenen Autographs reproduziert.

<sup>29</sup> Vgl. ferner *Notes XXI*, 1963/64 sowie Anm. A.

Autographs des *Liedes von der Erde* beweisen auch, daß Takt 163/166 des ersten Satzes (*Das Trinklied vom Jammer der Erde*) ein später Nachgedanke Mahlers waren und daß die Komposition ursprünglich von T. 162 direkt nach T. 167 geführt hat. Über solche Einzelheiten der schöpferischen Planung hätte man gerne mehr im Rahmen des Revisionsberichtes vernommen.

Zweifellos bedeutet der Notentext des Bandes 9 der GMGA eine klärende Verbesserung des Erstdruckes von 1912. Um so überraschender sind die gelegentlich vorkommenden editorialen Fehlleistungen auch dieses Bandes, von denen nur die wichtigsten hier berichtet seien. S. 46<sup>80</sup>, Takt 99 ist in den Hörnern der alte Druckfehler der Erstaussgabe (Universal Edition 3392, Platten-Nr. 3637)



neu übernommen worden, nachdem er bereits einmal im Nachdruck der Partitur (UE 3637 LW, 1952, London) S. 53, Studiennummer 14 durch Einsetzen des Bassschlüssels noch verschlimmert worden war:



Die einzig richtige Lesart der Stelle (wie sie auch seit etwa 1918 von jedem Mahler-Kenner stillschweigend in sein Partiturexemplar eingetragen worden war) ist die folgende, in der die Note *e* (klingend *a*) in der Oktavlage mit Violoncello und 2. Fagott übereinstimmt und der Klang „*a*“ somit als Dominante zur Tonika *d*-moll hinüberleitet, die bei Ziffer 15 (3. Halbe im 1. Fagott) auch erreicht wird.



S. 67, T. 52–53 stimmen die Tempobezeichnungen der Revisionsausgabe (Bd. 9 der GMGA) sowie des Erstdruckes nicht mit dem Autograph überein<sup>81</sup>, das hier so lautet: „*Piu Mosso-Marschmäßig*“, außerdem den Tempowechsel durch eine vertikale punktierte Linie, die zehn Systeme der autographen Partitur vom Piccolo bis zum Tambourin durchzieht, klar abgrenzt:



<sup>80</sup> Seitenzahlen beziehen sich stets auf Bd 9 der GMGA.

<sup>81</sup> Vgl. die Faksimilewiedergaben gerade dieser Seite im genannten Versteigerungskatalog, S. 25. Vgl. auch Anm. 4.



Die in den Druckausgaben geänderte Fassung der Stelle (die vielleicht durch eine nachträgliche Korrektur Mahlers in der Stichvorlage gerechtfertigt werden könnte) hätte jedenfalls eines ausgiebigen Kommentars im Revisionsbericht bedurft.

- S. 122, T. 335, I. und II. Viol.: Die Bezeichnung „*espressivo*“ unter der Viertelpause steht im Widerspruch zum Erstdruck, der hier viel logischer *pp* unter die zwei ersten Viertelnoten setzt. Auch hier schweigt sich der Revisionsbericht über die Divergenz der Texte aus.
- S. 20, T. 162, II. Viol.: Es fehlt im Notentext des Bandes 9 die Fortsetzung des Trillers, die im Autograph klar ausgeschrieben wurde<sup>32</sup>.

## IX

Das kritische Referat dieses notgedrungen interimistischen Berichtes verkennt nicht Bedeutung und Wert der bereits veröffentlichten Bände der GMGA für Praxis und Studium. Schon die Revisionsausgabe der VI. Symphonie füllt eine empfindliche Lücke aus, war doch die Partitur schon lange vergriffen und Aufführungen gerade dieses gewaltigen, rätselvollen Werkes zu seltenen Ereignissen geworden. Aber eine tiefere Erfassung Mahlers und seines künstlerischen Vermächtnisses für die Nachwelt von heute und morgen kann nur auf dem Boden einwandfreier Notentexte und damit auf der Grundlage rigoroser Quellenforschung erwachsen. In dieser Hinsicht sind uns die bisherigen Bände der Gesamtausgabe noch manches schuldig geblieben. Im Falle der noch ausstehenden Bände der GMGA wird ein kritisch erarbeiteter, dabei auch für die Konzertpraxis brauchbarer Notentext viel klarer und eindeutiger zwischen den einzelnen schöpferischen Etappen der einzelnen Werke zu unterscheiden haben. Varianten und Frühfassungen werden in separaten Anhängen veröffentlicht und von dem von Mahler in jahrelanger Bemühung umgearbeiteten und praktisch erprobten Notentext geschieden werden müssen. Das wird vor allem nötig sein im Fall der frühen Werke, wie des *Klagenden Liedes* und der ersten drei Symphonien, deren Frühfassungen (einschließlich später weggefallener Sätze und kanzellierter Programme) klar rekonstruiert bzw. anhangsweise mitgeteilt werden sollten, ohne dabei die von Mahler schließlich erreichte endgültige Fassung zu verunklaren. Andererseits müssen Spätwerke wie die VIII. Symphonie (deren Partiturerstdruck erst wenige Wochen nach Mahlers Tod erfolgte und der von dem seit dem 21. Februar 1911 tödlich Erkrankten nicht mehr kontrolliert worden sein kann), die IX. Symphonie und das Fragment der X. Symphonie in genauer Übereinstimmung mit allen verfügbaren Quellen herausgegeben werden.

Im Fall der X. Symphonie wird eine wissenschaftlich genaue Reproduktion des vorhandenen autographen Materials neben eine praktische Bearbeitung zu treten haben, die vielleicht noch eingehender, als es bisher möglich war, kürzlich erst erschlossene Skizzen mitberücksichtigt in dem Bestreben, soweit als möglich das Werk aufführbar zu machen. Was Mahlers Lieder betrifft, so wird die GMGA genau

<sup>32</sup> Vgl. die Faksimilwiedergabe der beiden Seiten des Autographs in dem genannten Artikel in *Notes* XXI, 1963/64, s. Anm. 29 und 4. Die dort reproduzierten Takte entsprechen T. 160–173 des Partiturerstdrucks.

zwischen Frühform und Spätform zu unterscheiden haben<sup>33</sup>. Auch werden die oft bedeutsamen und charakteristischen Varianten des Worttextes der Lieder aus *Des Knaben Wunderhorn* philologisch genau untersucht werden müssen, um zu einer allgemein verbindlichen kritischen Ausgabe zu gelangen, die auch der modernen Aufführungspraxis zu Gute kommen kann. In dieser Hinsicht läßt uns z. B. der Revisionsbericht zur IV. Symphonie mit ihrem gesungenen Finale auf das Wunderhorn-Lied *Das himmlische Leben* (ursprünglicher Titel *Der Himmel hängt voller Geigen*) ganz im Stich. Philologische Kleinarbeit wird sich besonders in den von gesungenen Teilen durchsetzten Symphonien II, III, IV und VIII, wie in den *Wunderhorn-* und *Rückert-Liedzyklen* auch und besonders auf die Worttexte konzentrieren müssen, deren Varianten Einzelprobleme stellen. Im Zeitalter der musikalischen Gesamtausgaben von Telemann bis Schönberg ist der zukünftige Bezieher der kompletten kritischen Gesamtausgabe der Werke Gustav Mahlers berechtigt, die Forderung eines durchweg hohen philologischen und herausgeberischen Niveaus zu stellen<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> In der von mir eingeleiteten Eulenburg-Taschenpartitur-Ausgabe der *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Eulenburg Nr. 1053, Platten-Nr. E. E. 6139), London-Zürich 1960, habe ich in Notenbeispielen des Vorworts auf die nicht unwesentlichen Differenzen zwischen der Ausgabe mit Klavierbegleitung und der instrumentierten Fassung hingewiesen und Datierungen ihrer jeweiligen Entstehung versucht. Das gleiche gilt von den zunächst meist als Klavierlieder konzipierten *Wunderhorn-Gesängen*. Vgl. das Faksimile des Anfanges des Liedes *Der Schildwache Nachtlied* bei E. Winternitz, *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*, 1955, neue Ausgabe New York-London 1965, die in vielen Einzelheiten der rhythmischen Konzeption von der späteren Orchesterfassung abweicht. Im Falle der *Lieder eines fahrenden Gesellen* halte ich es für möglich, daß Mahler eine Symbiose der Klavierfassung und der zu ihr in vielen Details kontrastierenden Orchesterfassung sogar gewünscht hat.

<sup>34</sup> Der Verfasser ist Herrn A. D. Walker, Bibliothekar der Faculty of Music der Universität Manchester, für wertvolle bibliographische Hilfe zu Dank verpflichtet.