

Edition Eulenburg  
No. 492

# MAHLER

---

SYMPHONY No. 7  
E minor/e-Moll/Mi mineur



Eulenburg

---

GUSTAV MAHLER

---

SYMPHONY No. 7

E minor / e-Moll / Mi mineur



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

---

# CONTENTS

---

Preface .....	III
Vorwort .....	VII
I. Langsam (Adagio) – Allegro con fuoco .....	1
II. Nachtmusik. Allegro moderato .....	124
III. Scherzo. Schattenhaft .....	181
IV. Nachtmusik. Andante amoroso .....	242
V. Rondo-Finale .....	284

© 1969/2019 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz  
for Europe excluding the British Isles  
Ernst Eulenburg Ltd, London  
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,  
or transmitted in any form or by any means,  
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,  
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd  
48 Great Marlborough Street  
London W1F 7BB

---

# PREFACE

---

Mahler's Symphony No. 7 is a work of transition. Belonging to the middle group of symphonies, composed during the second half of Mahler's decade at the Vienna Opera, it was written in the summer months of 1904 and 1905, first performed in Prague in September 1908 under Mahler's direction, and subsequently published. With its predecessors, Symphonies Nos. 5 and 6, it shares certain general features of style which became characteristic fingerprints of Mahler's middle period. It insists like them on the total exclusion of the vocal element (in sharp contrast to the earlier "Wunderhorn" Symphonies as to the immediately following Symphony No. 8); like them it tries to revive structural processes of the classical Symphony, although its middle movements are increased to three, as in the case of Symphony No. 5. It is also at pains to avoid any clear cut programmatic associations which play such a great, albeit unofficial, part as the intellectual basis for Mahler's earlier Symphonies. The similarity with the preceding Symphonies Nos. 5 and 6 does not stop here. In fact, the structural ground plan of Symphony No. 7 has a surprising likeness to that of Symphony No. 5, for in both cases the creative process takes its starting point from a funeral march-like, sombre Introduction in a minor key, only to end in the blazing glory of a Variation-Rondo in a major key. The relationship of Symphony No. 7 with its immediate predecessor Symphony No. 6 is even closer. Not only does it use its acoustic symbol of extreme loneliness – distant cow bells – but it also introduces again that earlier Symphony's Fate Motif of the Major Chord turning into Minor:



In addition, in Symphony No. 7 the principal subject for the Allegro section of its first movement is thematically closely related to its op-

posite number in Symphony No. 6, as may be seen by the following juxtaposition:

a) Symphony No. 6



b) Symphony No. 7



In this case an even greater importance is attached to this motif since it is reintroduced at the very tail-end of the Finale of Symphony No. 7, where it appears as an additional motif, clinching the Finale's final climax in a manner reminiscent of such thematic quotations in the Finales of Bruckner's Symphonies Nos. 7 and 8. If this undeniable element of derivation from earlier works seems a disturbing feature, the structural cohesion of the Symphony's five movements reveals a no less disturbing rift in the conceptual ground plan. For there seems no thematic or, indeed, stylistic affinity established between the group of three middle movements (the two "Nachtmusiken", separated from each other by the "shadowy" Scherzo movement) and the two flanking movements. While these three middle movements – written in a style strongly reminiscent of Mahler's "Lieder aus des Knaben Wunderhorn", and especially near in mood and melodic contour to the very last songs of that style: "Revelge" and "Der Tamboursg'ssell", both completed around 1899 – form a coherent group of Notturmi, the two flanking movements are composed in an utterly different style which partly continues on the line of the flanking movements of Symphony No. 6, but also partly, especially in the Finale of Symphony No. 7 with its tendency towards the monumental and expressive of mass feelings, foreshadows the hymn-like chorale style of the "Symphony of the Thousand". There seems no interconnecting link between these two groups, nor any thematic bridge passage comparable, for instance, to the beautiful second theme of

#### IV

the Adagietto in Symphony No. 5, which becomes the Cantabile subject of that Symphony's Finale. This surprising incompatibility between the two stylistic strata of Symphony No. 7 seems the outcome of its conceptual birthpangs, so vividly reflected in a letter of Mahler to his wife, written in June 1910, and revealing how strangely work on this Symphony progressed: "In the summer before (i. e. in 1905, H. F. R.) I had planned to complete Symphony No. 7 of which the two "Andante" movements were already finished (the two "Nachtmusiken" which had been composed already in the summer of 1904, H. F. R.). Two weeks long I tortured myself to distraction, as you may well remember – until I escaped to the Dolomites! There the same struggle, and finally I gave up and went home in the conviction that this summer was lost to composition. In Krumpendorf you did not wait for me because I had not announced my arrival. I entered the boat to be rowed across the lake. At the first dip of the oars I found the theme (or better, the rhythm and the manner) of the introduction to the first Movement



and in four weeks' time the first, third and fifth Movement were absolutely complete in score!"

From this self-confession it is safe to deduct that Mahler had difficulties in turning the symphonic nucleus of the two Notturmi into a large Symphony comparable to the wide span of the other middle Symphonies, and that the solution on which he eventually hit, necessitated to keep these middle movements (with their connecting link: the "shadowy" Scherzo) an isolated island of experience, separated from the flanking Movements by the unbridgeable gulf of stylistic incompatibility. I am sure that Alma's report that Mahler – while rehearsing the Symphony in Prague for its first performance – continued to be torn by doubts referred less to minor problems of orchestration, as they occurred in the first rehearsals to all three middle Symphonies, than to that conceptual rift which remained unhealed in this particular Symphony.

The two flanking Movements of the Symphony continue the style of huge symphonic canvases, as so overwhelmingly demonstrated in the flanking movements of Symphony No. 6. In the first movement the orchestra is enriched by the ringing tone of a tenor horn which becomes the mighty carrier of one of Mahler's greatest thematic thoughts:



floating on the dark waves of the funereal rhythm:



"Hier röht die Natur", Mahler is reported to have said of this passage. The Introduction contains also (at Bar 19) a chorale-like progression of harmonies, given out by the woodwinds, which is destined to play a great part in the mysterious-passages of the development section of the 1st movement. The Introduction further contains the preliminary formula of the later Allegro theme quoted earlier in this Preface (see Music Example 2b):



Its first interval (Bracket x) of the Falling Fourth becomes the integral element of the whole Symphony. It is later condensed to chords of the Fourth which were revolutionary by any standards in 1908:



It is impossible within the narrow limits of this Preface to give an idea of the structural complexity of the ensuing Allegro which thrives on Mahler's peculiar type of contrapuntal stretto with its heterophonic and heterorhythmic proclivities, nor can it draw attention to the gorgeous sound of its Cantabile episodes, taking their cue from the expansive B major melody in the strings at Bar 317. At the end of the movement

the funeral rhythm of the beginning returns in fast tempo, revalued as an excited dotted rhythm



and winding up that movement in scintillating E major. That surprising end in a major key is a portent for the Rondo-Finale, the exuberance of which is unique in Mahler's entire work. Friends relate that he liked to characterise that Finale's high-spirited mood with the typical Austrian exclamation "Was kost' die Welt!" The Finale is the only long Movement of Mahler's in C major despite its ambling episodes in flat keys based on a motif of peculiar Slavonic lilt:



The fanfare-like trumpet theme with its characteristically Falling Fourth, underpinned by a counterpoint in the horns as well as by its variational corollaries based on the timpani motif:



are the least distinguished thematic matter ever to come from Mahler's pen, but their application to the intricate Variation-Rondo scheme (comparable in all details to the more beautifully conceived Rondo of Symphony No. 5) are a triumph of Mahler's constructional powers which here reached a new level of perfection. When these themes are combined with the subjects of movement 1 after cue 279, a new motivic variant is thrown up by the first violins, foreshadowing exactly that melody type which becomes the carrier of the "Chor seliger Knaben" in the second part of Mahler's Symphony No. 8, based on the final scene of Goethe's "Faust":



The two "Nachtmusiken" clearly belong to the world of "Des Knaben Wunderhorn" which

Mahler had definitely left for good when starting on Symphony No. 5 and simultaneously conceiving the two groups of songs based on poems by Friedrich Rückert. Of these "Nachtmusiken" the first was allegedly inspired by Rembrandt's "Nightwatch". The second is a delightful serenade: A translation into sounds of Spitzweg's charming genre paintings. Alma Mahler also believes that poems of Eichendorff were at the back of Mahler's mind when he composed these two Movements in which nocturnal military signals curiously mingle with the rustling of fountains and the swishing of the nightwind. Mahler is here once more at work to recreate a world of romantic make-believe and to conjure up an escapist's dream of forgotten epochs, the very essence of which is brought near through their unique pastoral sounds with cowbells, bird cries, watchmen's signals and folk-tune-like melodies of an indescribable old-world charm. In the second "Nachtmusik" the orchestral colours are enriched by guitar and mandoline, underscoring the serenading lilt of this deeply inspired movement in which only a little instrumental 4-bar ritornel reminds all too closely of the final "Nachtstück" of Schumann.

The two Notturmi are linked by the "Scherzo", one of Mahler's most original conceptions. It is a shadowy, spookish dance in which a curiously clodhopping, uncouth introduction shared by timpani, double basses and horns alternates with Slavonic tunes of strange, plaintive sadness (cue 116). These elements are condensed into a waltz-like contrast-section, the huge skips of which in the first violin have become the stylistic models for Alban Berg's waltz episodes in "Wozzeck". The Trio section of this movement (cue 134) is again in the melodic vein of the "Wunderhorn" and shows a close coloristic affinity with the two enveloping "Nachtmusiken". This is the Movement which becomes the starting point for the demoniac Scherzos of Symphonies Nos. 9 and 10, and thus contains the greatest amount of new creative matter.

Alma Mahler relates how Mahler continued to experiment with the sonorities of this Sym-

## VI

phony which he conducted in Munich and Amsterdam after the Premiere in Prague. These experiments are reflected in the first published score and parts which however contain numerous misprints and doubtful corrections. It also seems that Mahler read the proofs of the full score rather carelessly during the hectic last years of his ebbing life. Many misprints were common knowledge by the end of the first World War, when this Symphony was performed again here and there in the course of the first Mahler Festivals. However, apart from the Errata-list published by the Symphony's original publishers Bote & Bock soon after the publication of the full score, no improved score was issued until the recently published revision, the first volume of a critical, complete edition, edited by the International Gustav Mahler Society in Vienna ("Gustav Mahler. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von der Internationalen Gustav Mahler-Gesellschaft, Wien. Band VII. Symphonie Nr. 7 in fünf Sätzen für großes Orchester. Partitur. Revidierte Ausgabe").

The Eulenburg miniature score, issued a long while ago and based on the full score, published in 1909, unfortunately reproduced a number of printing errors which had been left uncorrected by the composer in the final proofs of that edition. In the present revision these printing errors have been duly corrected together with a number of further mistakes and inaccuracies, as the result of a collation of volume VII of the "Complete Critical Edition" and the first print of 1909. However, the present revision does not incorporate changes in orchestration

and later modifications of tempo indications, as they occur in Bote & Bock's "Druckfehler und Änderungen", in Willem Mengelberg's Amsterdam score and in contemporary band parts, carried out by Mahler, Mengelberg and others during the two last years of Mahler's life. These retouches lack final authenticity, as clearly emerges from the preface to vol. VII. They might easily have been discarded, had Mahler lived longer and had he been given opportunities to hear the symphony more often and to prepare himself a revised edition of the full score. The case of far-reaching changes in the structure of Symphony No. 6 comes here to mind which were eventually countermanded by the composer himself who ultimately reverted to the original version. Since these sections of revised orchestration and tempo markings in Symphony No. 7 are left without Mahler's authorisation (owing to circumstances set out in the preface to vol. VII, CE, but also mentioned in the biographical volumes published by Mahler's widow) they should find no place in the music text of a reprint of the full score. They should rather form part of a critical appendix in which they are offered as alternative versions only.

Thus, the revised Eulenburg miniature score offered here, intends to give a faithful picture of the only full score of Symphony No. 7, published by Mahler himself in 1909, cleared of misprints, ambiguities and inaccuracies. That score alone remains authoritative since it embodies the results of Mahler's rehearsals in Prague for the first performance there in 1908.

Hans F. Redlich



# VORWORT

Mahlers 7. Sinfonie ist ein Werk des Übergangs. Sie gehört zur mittleren Gruppe der Sinfonien, die während der zweiten Hälfte seiner zehnjährigen Tätigkeit an der Wiener Oper entstanden; sie wurde in den Sommermonaten 1904–05 komponiert, im September 1908 unter seiner Leitung in Prag uraufgeführt und im nächsten Jahr veröffentlicht. Mit ihren unmittelbaren Vorgängerinnen – der 5. und 6. Sinfonie – teilt die 7. Sinfonie gewisse stilistische Eigenheiten, die für Mahlers mittlere Periode bezeichnend wurden. Wie in jenen Sinfonien ist auch hier das vokale Element ausgeschlossen, im Gegensatz zu den früheren „Wunderhorn“-Sinfonien und der unmittelbar folgenden 8. Sinfonie. Auch in dieser 7. Sinfonie wird der Versuch unternommen, die Formen der klassischen Sinfonie neu zu beleben, obgleich ihre mittleren Sätze – ähnlich wie in der 5. Sinfonie – auf drei erhöht wurden. Auch bemüht sich Mahler in der 7. Sinfonie die Vorstellung eines klar umrissenen Programms zu vermeiden, die eine große, wenn auch inoffizielle, Rolle im Aufbau der „Wunderhorn“-Sinfonien spielt. Damit ist aber die Ähnlichkeit der 7. Sinfonie mit ihren beiden Vorgängerinnen nicht erschöpft. Ihr genereller Aufbau zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit dem der 5. Sinfonie: In beiden Fällen ist der Ausgangspunkt eine düstere, trauer-marschartige Einleitung in Moll und das Ende der feurige Jubel eines Variationenrondos in Dur. Die Verwandtschaft der 7. Sinfonie mit ihren Vorgängerinnen ist sogar noch enger! Nicht nur wird in ihr das akustische Symbol äußerster Einsamkeit – Herdenglocken aus der Ferne – gebraucht, es wird auch in ihr das Schicksalsmotiv der 6. Sinfonie wieder eingeführt: Die Verwandlung des Durakkordes in einen Mollakkord durch Verminderung der Terz:



Auch ist das Hauptthema des „Allegro“ im 1. Satz thematisch verwandt mit seinem Gegenstück in der 6. Sinfonie, wie aus folgender Gegenüberstellung ersichtlich wird:

a) Sinfonie Nr. 6



b) Sinfonie Nr. 7



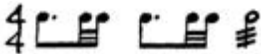
Im Falle der 7. Sinfonie kommt diesem Motiv eine noch größere Bedeutung zu, da es am Ende des Finales wieder auftaucht. Dort verstärkt es den abschließenden Höhepunkt des Finales in einer Art und Weise, die an thematische Selbstzitate in Bruckners 7. und 8. Sinfonie erinnert. Wirkt dieses unleugbare Element der Abhängigkeit von früheren Werken hier beunruhigend, so verrät der strukturelle Zusammenhang der fünf Sätze dieser Sinfonie einen nicht minder beunruhigenden Riss in der Konzeption. Denn es scheint keine thematische oder stilistische Verwandtschaft zwischen den drei Mittelsätzen und den beiden Ecksätzen zu bestehen. Während die beiden „Nachtmusiken“ und das sie verbindende Scherzo stilistisch an Mahlers „Lieder aus des Knaben Wunderhorn“ erinnern (und hier besonders in Stimmung und Melodie an die um 1899 komponierten Nachzügler „Revelge“ und „Der Tamboursg’sell“) und eine zusammenhängende Gruppe von Notturmi bilden, sind die Ecksätze in einem völlig anderen Stil komponiert, der zum Teil der Linie der Ecksätze der 6. Sinfonie folgt, zum Teil aber auch – bei seiner Neigung zum Monumentalen – den hymnischen Choralstil der „Symphonie der Tausend“ vorausahnen lässt. Es besteht offenbar keine Bindung zwischen diesen zwei Gruppen wie etwa im Falle des schönen, zweiten Themas im Adagietto der 5. Sinfonie, das schließlich zur Gesangsgruppe des Finales jener Sinfonie wird. Diese überraschende Unvereinbarkeit zwischen den beiden Stilrichtungen der 7. Sinfonie scheint



## VIII

das Ergebnis der Geburtswehen des Entwurfs zu sein, wie es sich aus einem Brief Mahlers an seine Frau vom Juni 1910 ergibt: Er enthüllt darin, wie seltsam die Arbeit an der Sinfonie voranging:

„Einen Sommer zuvor hatte ich vor, die VII, deren beide Andantes dalagen, fertig zu machen. Zwei Wochen quälte ich mich bis zum Trübsinn, wie Du Dich noch erinnern mußt – bis ich ausriß in die Dolomiten! Dort derselbe Tanz und endlich gab ich es auf und fuhr nach Haus mit der Überzeugung, daß der Sommer verloren sein wird. In Krumpendorf erwartetest Du mich nicht, weil ich meine Ankunft nicht angezeigt hatte. Ich stieg in das Boot, um mich hinüberfahren zu lassen. Beim ersten Ruderschlag fiel mir das Thema (oder mehr der Rhythmus und die Art) der Einleitung zum 1. Satz ein



und in vier Wochen war 1., 3. und 5. Satz fix und fertig!“

Diesem Selbstbekenntnis kann man entnehmen, dass Mahler Mühe hatte, aus dem sinfonischen Kern der beiden Notturmi eine große Sinfonie zu entwickeln, die den Vergleich mit dem weitgespannten Aktionsradius ihrer beiden Vorgängerinnen aushielte. Die schließlich erreichte Lösung zwang ihn, die Mittelsätze als eine isolierte Erlebnisinsel zu behandeln, die von den Ecksätzen durch eine unüberbrückbare Kluft stilistischer Unvereinbarkeit getrennt blieb. Der Bericht Almas, wonach Mahler während der Proben in Prag von Zweifeln zerrissen war, bezieht sich wohl weniger auf die kleineren Probleme der Instrumentation (wie sie sich bei den Proben zu allen drei mittleren Sinfonien prompt einzustellen pflegten), als auf den Riss im Entwurf, der im Fall dieser Sinfonie unheilbar war.

Die beiden Ecksätze der 7. Sinfonie setzten den Stil riesenhafter sinfonischer Strukturen fort, der sich in den Ecksätzen der 6. Sinfonie so überwältigend manifestiert hatte. Im 1. Satz wird das Orchester durch die Klangfarbe des Tenorhorns bereichert – mächtiger Verkünder eines der größten thematischen Gedankens der Mahlerschen Sinfonik:



Getragen von den dunklen Wogen des Trauermarschrhythmus:



„Hier röhrt die Natur“ soll Mahler von dieser Stelle gesagt haben. Die Einleitung enthält auch (Takt 19ff) eine choralartige Harmonienfolge in den Holzbläsern, die eine große Rolle in den geheimnisvollen Partien der Durchführung dieses Satzes spielt. Die Einleitung enthält ferner die Urform des späteren Allegrothemas (vergleiche Notenbeispiel 2b):



Das Anfangsintervall dieses Beispiels (x) der absteigenden Quart wird zum Integral der ganzen Sinfonie. Es wird später zu Quartakkorden auskristallisiert, die um 1908 jedenfalls revolutionär waren:



Im engen Rahmen dieses Vorworts kann unmöglich eine Darstellung des komplizierten Aufbaus des Allegroteils gegeben werden, der durch Mahlers eigentümlichen Typus kontrapunktischer Engmaschigkeit und durch seine Neigung zu Heterophonie und Heterorhythmik bestimmt wird. Ebenso wenig kann hier das blühende Klangleben der Gesangsperioden dieses Satzes besprochen werden, die meist von der schwelgerischen Melodie in H-Dur (Takt 317ff) ihren Ausgang nehmen. Am Ende des Satzes erscheint wieder die Trauermarschepisode der Einleitung, doch diesmal in raschem Tempo. Diesmal ist das rhythmische Ostinato in einen erregten, punktierten Rhythmus umgewandelt worden:



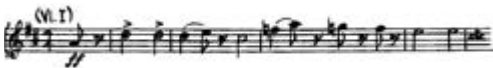
Der Satz wird in glanzvollem E-Dur beschlossen. Das überraschende Ende in Dur ist ein Vorbote des Rondo-Finale, dessen Überschwänglichkeit in Mahlers Musik einzig dasteht. Nach zeitgenössischen Berichten liebte es Mahler, dieses übermütige Finale mit dem typisch österreichischen Ausruf: „Was kost' die Welt!“ zu charakterisieren. Dieses Finale ist der einzige längere Satz Mahlers in C-Dur, trotz seiner schlendernden Episoden in B-Tonarten, die sich aus einem Motiv eigenartig slawischer Provenienz entwickeln:



Das fanfarenartige Trompetenthema mit seiner bezeichnenden fallenden Quarte, gestützt durch den Kontrapunkt der Hörner und die variationsmäßigen Folgefiguren, die auf dem Paukenmotiv beruhen:



steht nicht auf der qualitativen Höhe von Mahlers thematischen Ideen. Doch seine Auswertung im Rahmen eines verwickelten Variationsrondo-Schemas (vergleichbar in allen Details mit dem weit schöner erfundenen Rondo der 5. Sinfonie) ist ein Triumph der konstruktiven Kraft Mahlers, die hier einen neuen Höhepunkt erreicht. Wenn diese Themen mit denen des ersten Satzes bei Ziffer 270 kombiniert werden, erklingt eine neue motivische Variante in den ersten Violinen. Sie bildet einen Vorboten für den Melodietypus, der später zum Träger des „Chors seliger Knaben“ im zweiten Teil der 8. Sinfonie wird:



Die beiden „Nachtmusiken“ gehören völlig der Welt des „Wunderhorn“ an, die Mahler für immer verlassen hatte, als er die 5. Sinfonie in Angriff nahm und gleichzeitig die beiden Liederzyklen nach Gedichten von Rückert komponierte.

Von der ersten der beiden „Nachtmusiken“ wird behauptet, sie sei von Rembrandts „Nachtwache“ inspiriert worden. Die zweite „Nachtmusik“ ist eine entzückende Serenade – ein Spitzweg in Tönen! Alma Mahler meint auch, dass Mahler beim Komponieren dieser Sätze an gewisse Gedichte von Eichendorff gedacht habe, in denen sich nächtliche Militärsignale mit Brunnenrauschen und Windsbräuten seltsam vermischen. Offenbar wollte Mahler hier wiederum eine Welt romantischen Scheins erstehen lassen und den Traum eines Gegenwartsflüchtlings heraufbeschwören, dessen Quintessenz in eigenartigen, pastoralen Klangsymbolen lebendig wird. Herdenglocken, Vogelstimmen, Nachtwächterrufe und volksliedartige Melodien voll altertümlichen Zaubers lassen hier eine versunkene Welt neu erstehen. In der zweiten „Nachtmusik“ werden die Orchesterfarben – zur Verstärkung des Serenadentons – durch Gitarre und Mandoline bereichert. In diesem besonders inspirierten Satz erinnert nur ein kleines, regelmäßig wiederkehrendes Ritornell von vier Takten allzu sehr an Schumanns letztes „Nachtstück“.

Die beiden „Nachtmusiken“ sind durch das Scherzo verbunden, eine besonders originelle Konzeption Mahlers. Es ist ein schattenhafter, gespenstischer Tanz, in dem eine sonderbar plumpe, unwirsche Einleitungsepisode der Pauken, Hörner und Kontrabässe mit slawisch empfundenen, traurig klagenden Melodien alterniert (vergleiche Ziffer 116). Diese Elemente werden in einer walzerartigen Kontrastepisode miteinander verschmolzen, wobei die riesigen Sprünge in den ersten Violinen vorbildlich für Alban Bergs Walzerepisoden in „Wozzeck“ werden. Das Trio dieses Satzes (vergleiche Ziffer 134) ist wieder im „Wunderhornstil“ gehalten und zeigt nahe koloristische Verwandtschaft mit den beiden „Nachtmusiken“. Der ganze Satz bildet den Ausgangspunkt für die dämonischen Scherzi der 9. und 10. Sinfonie.

Wie Alma Mahler berichtet, hat Mahler mit den Klangproblemen der 7. Sinfonie bei den späteren Aufführungen in München und Amsterdam weiter experimentiert. Die Resultate dieser Korrekturen sind im Erstdruck von Par-

titur und Stimmen zu finden, die aber zahlreiche Fehler und Retuschen von zweifelhafter Authentizität enthalten. Es scheint auch, dass Mahler in der Unruhe seiner letzten Jahre ohne die nötige Sorgfalt Korrektur gelesen hat. Viele dieser Fehler waren bereits am Ende des ersten Weltkrieges erkannt worden, als die Sinfonien im Rahmen der ersten zyklischen Mahleraufführungen mehrfach gespielt wurde. Indessen wurde außer einer vom Verlag Bote & Bock bald nach Erscheinen der Partitur veröffentlichten Fehlerliste keine revidierte Partitur veröffentlicht bis zum Zeitpunkt der 1960 veranstalteten Revisionsausgabe („Gustav Mahler, Sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Wien. Band VII, Symphonie Nr. 7 in fünf Sätzen für großes Orchester, Partitur. Revidierte Gesamtausgabe“).

Eulenburgs vor langer Zeit veröffentlichte Taschenpartiturausgabe, die sich auf den 1909 erfolgten Erstdruck der Partitur gestützt hatte, enthielt leider eine Anzahl Druckfehler, deren Richtigstellung der Komponist seinerzeit verabsäumt hatte. In der hier vorgelegten Revision sind diese Fehler des Erstdrucks, aber auch andere Fehler und Ungenauigkeiten – als Ergebnis eines Vergleichs der Revisionsausgabe der Gesamtausgabe der Gustav-Mahler-Gesellschaft (Band VII) und des Erstdrucks – berichtigt worden. Die vorliegende Revision lässt jedoch nachträglich vorgenommene Instrumentationsretuschen sowie nachträglich geänderte Tempoangaben (wie sie Bote & Bocks nach 1909 veröffentlichte Liste der „Druckfehler und Änderungen“, aber auch Willem Mengelbergs Amsterdamer Dirigierpartitur und Orchesterstimmen als Ergebnis späterer, von Mahler, Mengelberg und andern vorgenommener Korrekturen enthalten) unberücksichtigt. Diesen „Retuschen mangelt jener Höchstgrad von Au-

thentizität, der allein eine nachträgliche Aufnahme in den Notentext rechtfertigen würde. Das geht deutlich aus dem Vorwort zu Bd. VII der Gesamtausgabe hervor. Diese nachträglichen Änderungen wären möglicherweise wieder verworfen worden, hätte Mahler länger gelebt und öftere Gelegenheit gehabt, die 6. Sinfonie wiederzuhören und selbst eine Revisionsausgabe des Erstdrucks durchzuführen. Es wäre hierbei an die 6. Sinfonie zu erinnern, deren nachträgliche, im 2. Partiturdruck erstmals auftauchenden, Änderungen in der Aufeinanderfolge der Sätze von Mahler später wieder rückgängig gemacht wurden. Da die nachträglichen Instrumentationsretuschen und geänderten Tempoangaben der 7. Sinfonie ohne Mahlers unmissverständliches Imprimatur geblieben sind (aus Gründen, dargelegt im Vorwort zum VII. Bd. der Gesamtausgabe, aber auch vielfach besprochen in den von Alma Mahler veröffentlichten Beiträgen zur Biographie Mahlers), sollten sie im Notentext einer kritischen Revisionsausgabe unberücksichtigt bleiben und vielmehr einem Revisionsbericht einverleibt werden, in dem die verschiedenen Alternativ-Fassungen gewisser Abschnitte der Sinfonie zur Diskussion gestellt sind.

In diesem Sinne bemüht sich die vorliegende Revision der Eulenburg-Taschenpartiturausgabe des Werkes darum, ein getreues Bild des Erstdrucks der Partitur der 7. Sinfonie zu geben, wie er von Mahler selbst 1909 veröffentlicht wurde, aber gereinigt von Druckfehlern und Ungenauigkeiten. Dieser Erstdruck der Partitur ist und bleibt der einzig authentische Notentext des Werkes, da er die Ergebnisse der vom Komponisten geleiteten Proben zur Erstaufführung in Prag, 1908, einbezieht und mit seinem Imprimatur veröffentlicht worden ist.

---

# INSTRUMENTATION

---

- Holzblasinstrumente: 2 kleine Flöten, 4 große Flöten (3. auch 2. kleine Flöte), 3 Oboen, Englisch Horn, Klarinette in Es, 3 Klarinette in A (u. B), Bassklarinette in A (u. B), 3 Fagotte, Kontrafagott
- Blechinstrumente: Tenorhorn in B, 4 Hörner in F, 3 Trompeten in F (u. B), 3 Posaunen, Tuba
- Schlaginstrumente: Pauken, große Trommel, Becken, Tamtam, Triangel, Glockenspiel, Tamburin, Herdenglocken, tiefe Glocken
- Saiteninstrumente: Violinen, Bratschen, Violoncelli, Kontrabässe, 2 Harfen, Mandoline, Gitarre



# SYMPHONY No. 7

## I

Gustav Mahler  
(1860-1911)

Langsam (Adagio)  
zu 4

The musical score is arranged in systems. The woodwind section includes Flöten 1.2.3.4, Clarinetten in A (1 and 3), Baßclarinette in A, Fagotte 1.2.3, and Contrafagott. The brass section includes Tenorhorn in B, Posaunen 1.2.3, and Baß-Tuba. The percussion section includes Große Trommel. The string section includes Violinen I and II, Violen, Violoncelli (4-fach geteilt), and Contrabässe. The score features various dynamics such as *pp* and *simile*, and includes performance instructions like "großer Ton!" and "2. 3.". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Fl. 1.2.3.4

Ob. 1.2.3

Egl.H.

Cl.A 1.2.3

Bcl.A

Fag. 1.2.3

C-Fag.

Tenh. B

Hr. F. 1 3 2 4

VI I

VI II

Va.

Celli

B.

zu 3

*f* *ff* *sf* *sf*

*fp* *ff* *sfp* *ff*

*pp* *cresc.* *ff* *sf*

*pp* *cresc.* *ff* *sf*

*pp* *cresc.* *ff* *sf*

zu 2

*p* *sf* *ff*

*p* *sf* *ff*

*p cresc.* *sf* *ff*

G-Saite

*ff* *fp* *molto*

*fp cresc.* *fp* *molto*

*cresc.* *fp 3 fach geteilt* *ff* *fp 4 fach get.* *molto*

*fp cresc.* *p* *f cresc.*

unis.

*fp cresc.* *p* *f cresc.*







Fl. 1.2.3.4

Ob. 1.2.3

Egl.H.

Cl.A 1 2 3

Bcl.A

Fag. 1.2.3

C-Fag.

Tenh. B

Hr.F 1 3 2 4

Pos. 1.2.3

Tuba

Gr. Tr.

VI. I II

Va.

Celli

B.

*p*

*pp*

*sf*

*dim.*



Etwas weniger langsam, aber immer sehr gemessen

zu 2

Fl. 1 2 *pp* aber marcato *p cresc.*

3 4 *pp* aber marcato *p cresc.* zu 2

Ob. 1.2.3 *pp* 2, 3 aber marcato *cresc.*

Cl.A 1 *pp* aber marcato *cresc.*

2 3 *pp* aber marcato *cresc.*

Fag. 1.2.3 *pp* 1. 2. zu 2 *cresc.*

Hr. 1  
F 3

VI I *pizz.*  
*p cresc.*

II *pp* *pizz.*  
*p cresc.*

Va. *pizz.*  
*p cresc.*

Celli *unis.*  
*pp* *p cresc.*



# Nicht schleppen

Fl. 1.2.3.4 *ff sf dim. - - - - - p*

Ob. 1.2.3 *ff* zu 3 *ff*

Cl. A 1.2.3 *ff* zu 3 *ff*

Ecl. A *ff*

Fag. 1.2.3 *ff*

C-Fag. *ff*

Hr. F 1 3 *ff* zu 2 *ff* *ff*

2 4 *ff* *ff* *ff*

Trp. B 1.2.3 *f* *sfp* *ff* zu 2 *ff*

Pos. 1 2 *f stark hervortretend*

3 *f*

Tuba *sfp* *sfp* *f*

Pk. *f*

I *ff sf dim. - - - - - p* *ff*

VI. II *dim. - p* *ff*

Va. *f* *dim. - p* *ff*

Celli *ff* *sf* *ff*

B. *ff* *sf* *ff*



# Drängend

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. A), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C-Fag.). The brass section includes Horns (Hr. F), Trumpets (Trp. B), Trombones (Pos.), Tuba, and Percussion (Pk.). The string section includes Violins (Vl. I and II), Viola (Va.), Cello (Celli), and Bass (B.).

Key performance instructions and markings include:

- Fl. 1.2.3.4:** Trills (tr) and triplets (3).
- Ob. 1.2.3:** Trills (tr) and triplets (3).
- Cl. A 1.2.3:** Trills (tr).
- Fag. 1.2.3:** *sf* (sforzando).
- C-Fag.:** *sf* (sforzando).
- Hr. F 1 3 2 4:** *dim.* (diminuendo).
- Trp. B 1.2.3:** *dim.* (diminuendo), triplets (3), and *sf* (sforzando).
- Pos. 1 2 3:** *ff* (fortissimo), *sf* (sforzando), and *sf* (sforzando).
- Tuba:** *sf* (sforzando).
- Pk.:** *sf* (sforzando), *dim.* (diminuendo), and *mf* (mezzo-forte).
- Vl. I and II:** *sf* (sforzando), triplets (3), and *unis.* (unisono).
- Va.:** *sf* (sforzando), triplets (3), and *sf* (sforzando).
- Celli and B.:** *sf* (sforzando).

Rehearsal marks and dynamic changes are indicated by vertical lines and arrows. The tempo is marked "Drängend" (driving/urgent).

molto rit.

4

Tempo I (Adagio) subito, aber fließender als

Fl. 1.2.3.4 *sf*

Ob. 1.2.3 *sf*

Cl. A 1.2.3 *pp*

Bcl. A *pp*

Fag. 1.2.3 *pp*

C-Fag. *pp*

Tenh. B *ff*

Hr. 2 F 4 *zu 2*

Trp. B 1.2.3 *pp*

Pos. 1 *dim. p*

2 *dim. p*

3 *dim. p*

Tuba *dim. p*

Gr. Tr. *tr. sfp pp*

VI. I *sf p*

II *sf p pp*

Va. *get. p pp*

Celli *p pp zu 4*

B. *dim. p pp zu 2*



5 Von hier an (unmerk-

Ob. 1.2.3 zu 3  
Egl. H. sf sfp sf  
Cl. A 1.2.3 sf sfp sf  
Bcl. A sf sfp sf sfz. ff  
Fag. 1.2.3 sf sfp sf p ff zu 3  
C-Fag. sf sfp sf p ff  
Hr. 1 gestopft sf gestopft sfp offen  
Hr. 3 gestopft sf gestopft p Offen  
Hr. 2 gestopft sf gestopft p ff  
Hr. 4 gestopft sf gestopft p ff  
Trp. B 1 cresc. sf  
Gr. Tr. pp.  
I G-Saite - ff  
II G Saite - ff  
Va. sf dim. p ff  
Celli sf dim. p ff  
B. sf dim. p sf

lich) drängend

Fl. 1.2.3.4 *ff* *sf* *sf*

Ob. 1.2.3 *ff* *sf* *sf*

Egl. H. *ff* *sf* *ff*

Cl. A 1.2.3 *ff* *sf* *ff*

Bcl. A *sf*

Fag. 1.2.3 *sf*

C-Fag. *sf*

Hr. F 1 *ff* *ff*

2 *ff* *ff*

3 *ff* *ff*

4 *ff* *ff*

Pos. 1.2.3 *ff*

Tuba *f* *sf*

VI. I *sf* *ff* *ff*

VI. II *sf* *sf* *sf*

Va. *sf* *sf* *sf*

Celli *sf*

B. *ff* *sf*

zu 4

offen

zu 2

1.2.

Più mosso

This page of a musical score, page 15, is titled "Più mosso". It features a full orchestral and woodwind arrangement. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl.):** 1, 2, 3, 4. Part 1 has a melodic line with triplets and dynamic markings of *ff*, *sf dim.*, and *p*. Part 2 has a similar melodic line with *ff* and *f* dynamics.
- Oboe (Ob.):** 1, 2, 3. Part 1 has a melodic line with *ff* dynamics.
- English Horn (Egl. H.):** Part 1 has a melodic line with *ff* dynamics.
- Clarinets (Cl. A):** 1, 2, 3. Part 1 has a melodic line with *ff* dynamics.
- Bassoon (Bcl. A):** Part 1 has a melodic line with *ff* dynamics.
- Fagot (Fag.):** 1, 2, 3. Part 1 has a melodic line with *ff* dynamics.
- Contrabassoon (C.-Fag.):** Part 1 has a melodic line with *ff* dynamics.
- Horn (Hr. F.):** 1, 2, 3, 4. Part 1 has a melodic line with *p*, *ff*, and *dim.* dynamics. Part 2 has a melodic line with *ff* dynamics.
- Trumpet (Trp. F.):** 2, 3. Part 1 has a melodic line with *ff* dynamics.
- Posaune (Pos.):** 1, 2, 3. Part 1 has a melodic line with *ten.* dynamics.
- Violins (Vl.):** I and II. Part I has a melodic line with *ff* dynamics. Part II has a melodic line with *ff* dynamics.
- Viola (Va.):** Part 1 has a melodic line with *ff* dynamics.
- Celli (Celli):** Part 1 has a melodic line with *sf* dynamics.
- Bass (B.):** Part 1 has a melodic line with *sf* dynamics.

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The tempo is marked "Più mosso".

# Drängend

Fl. 1.2.3.4 *sempre p*

Ob. 1.2.3 *p cresc.* *zu 3* *cresc.* *ff*

Cl. A 1.2.3 *p cresc.* *zu 3* *ff*

1 *f* *ff* *ff*

Trp. 2 *sfp* *sfp* *ff*

3 *sfp* *sfp*

I *morendo* *zu 2* *ppp molto cresc.*

VI. *dim.* *p cresc.* *cresc. molto* *p molto cresc.*

II

## 6 Allegro con fuoco

Ob. 1.2.3 *sempre f* *ff*

Cl. A 1.2.3 *sempre f* *ff*

Hr. F 1.2.3.4 *zu 4* *ff*

Trgl. *f*

I *zu 3* *cresc.* *arco* *ff*

VI. *zu 2* *ff pizz.*

II

Va. *ff*

Celli *f* *ff*

B. *f*



