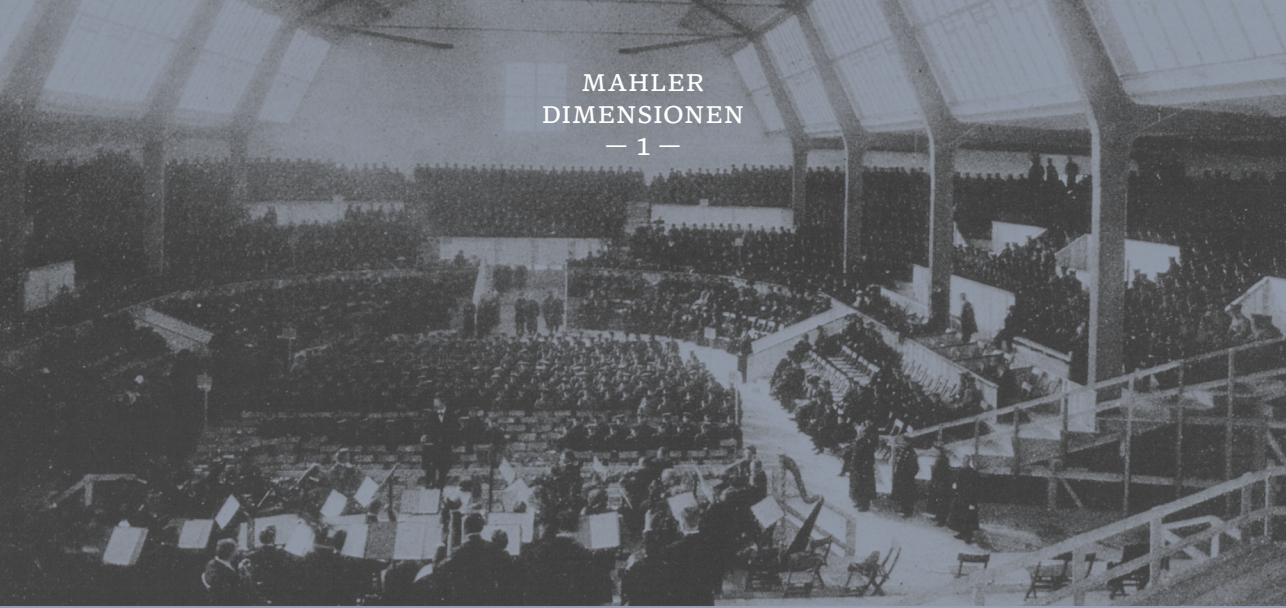




MAHLER
DIMENSIONEN

— 1 —

TOBIAS JANZ & CHRISTIAN UTZ (HG./EDS.)

Gustav Mahlers Klang

*Zwischen Schaffensprozess,
Interpretation und Rezeption*

Gustav Mahler's Sound

Between Compositional Process,
Performance, and Reception

HOLLITZER
— H —

Forschungsergebnisse von | Research findings from:
Austrian Science Fund (FWF): <https://doi.org/10.55776/P34710>

Veröffentlicht mit Unterstützung des | Published with the support of the
Austrian Science Fund (FWF): <https://doi.org/10.55776/PUB1347>

FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds

<https://doi.org/10.83452/9783990946893>

Open Access: Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.

Creative-Commons-Lizenz: Die Bilder oder anderes Material Dritter in der vorliegenden Publikation sind durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt, sofern in einem Verweis auf das Material nichts anderes angegeben ist. Wenn das Material nicht durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt ist und die beabsichtigte Nutzung aufgrund von gesetzlichen Bestimmungen nicht gestattet ist oder über die erlaubte Nutzung hinausgeht, muss die Genehmigung für die Nutzung direkt von dem:der Urheberrechtsinhaber:in eingeholt werden. Sämtliche Angaben in dieser Publikation erfolgen trotz sorgfältiger Bearbeitung ohne Gewähr; eine Haftung des:der Autor:in, des:der Herausgeber:in oder des Verlags ist ausgeschlossen.

Für diese Publikation wurde ein Double-Blind-Peer-Review-Verfahren durchgeführt.

Tobias Janz und Christian Utz (Hg./eds.),

Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption

Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception

Hollitzer Verlag, Wien 2026

Umschlagabbildung: Generalprobe von Gustav Mahlers Achter Symphonie, München, Ausstellungshalle, 11. September 1910 (Jaeger & Goergen, Generalprobe zur Uraufführung von Mahlers 8. Sinfonie, September 1910, aus: Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler, 1913, Bildtafel 52. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3618578>).

Redaktion: Tobias Janz, Christian Utz, Thomas Wozonig, Dimitrios Katharopoulos, Dieter Kleinrath und Mahak Sadeghzadehpishjari

Lektorat: Marion Linhardt

Englisches Lektorat: Gabriel Jones

Umschlaggestaltung und Satz: Gabriel Fischer

Gedruckt und gebunden in der EU

Die Nutzung für Text und Data Mining i. S. v. Art. 4 (3) Richtlinie (EU) 2019/790 vorbehalten.

Hollitzer Wissenschaftsverlag

Trautsongasse 6/6, A-1080 Wien

kontakt@hollitzer.at

www.hollitzer.at

HOLLITZER
H

ISBN 978-3-99094-689-3

ISSN 3061-1970

Kontrastverschärfung als Mittel des Kontrapunkts

Zur Differenzierung der dynamischen Vortragsbezeichnungen bei Gustav Mahler

Julian Caskel

1. Problemstellung

1.1 Rezeption

Es darf als allgemein bekannte Tatsache gelten, dass die Symphonien (und auch die Lieder) von Gustav Mahler eine quantitativ äußerst hohe und qualitativ äußerst differenzierte Anzahl von dynamischen Vortragsbezeichnungen enthalten. Welche Forschungsinteressen und -methoden geeignet sind, diese Tatsache einer genaueren Beschreibung zuzuführen, erscheint weniger eindeutig. Auch eine Trennung des Tonsatzes in „primäre“ und „sekundäre“ Parameter dürfte den Forschungszugriff teilweise weiter beeinflussen.¹ Die Vortragsbezeichnungen bei Mahler können als vorläufige Endstufe eines Vorgangs der Verfeinerung bzw. Präzisierung der Notation im Verlauf der neuzeitlichen Musikgeschichte begriffen werden.² In der Mahler-Forschung wird dabei früh die dynamische Kontrastschärfung als zentrales Merkmal gewichtet:

Bei Mahler wird die Dynamik ein bewußter Gestaltungsfaktor und erhält Eigenwert. Besonders häufig sind die gleichzeitig auftretenden dynamischen Gegensätze. Hierher gehört auch das plötzliche Wechseln zwischen fortissimo und pianissimo. Der unmittelbare Übergang aus einer Stimmungssphäre in eine andere, ein Moment, das in Mahlers instrumentaler Gestaltung eine große Rolle spielt.³

-
- 1 Eine Differenzierung in primäre Elemente (Melodik, Harmonik, Rhythmik) und sekundäre Elemente (Agogik, Dynamik, Kolorit) findet sich z.B. bei Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin: Hesse 1926, 11. Vgl. zudem Robert G. Hopkins, *Closure and Mahler's Music. The Role of Secondary Parameters*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1990, 1 (mit Referenz auf entsprechende Begriffsprägungen durch Leonard B. Meyer).
 - 2 Vgl. Gustav Mahler an Gisela Tolnay-Witt, Hamburg, 7. Februar 1893 (GMB-2¹, 106–109: 106): „Erstens, daß, je weiter Sie in der Zeit zurückgehen, desto primitiver die Bezeichnungen für den Vortrag werden, d.h. desto mehr die Autoren die Auslegung ihres Gedankens den Interpreten überlassen.“ Vgl. allgemein Thomas Schmidt-Beste, „Preventive and Cautionary Dynamics in the Symphonies of Mendelssohn and his Time“, *The Journal of Musicology* 31 (2014), H. 1, 43–90: 53.
 - 3 Anton Schaefers, *Gustav Mahlers Instrumentation*, Düsseldorf: Nolte 1935, 65. Vgl. auch Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin: Schuster & Loeffler 1921, 30: „Ähnlich eindringlich ist Mahlers Dynamik. Wie die ganze Art seiner Klanggestaltung spiegelt auch sie die heiße, bohrende, zuckende Intensität seines Fühlens. Ihre schroffe Gegensätzlichkeit, das oft scheinbar Unvermittelte ist nicht eigentlich Ausdruck äußeren Kontrastes oder Stimmungswechsels.“

Auch die einflussreiche Deutung von Theodor W. Adorno verweist auf dieses Phänomen:

Charakterisiert wird das Mahlersche Klangmaterial bis in die Physiognomik von Instrumenten hinein, die ungebündelt aus dem Tutti herauspringen: die emanzipierten, das Gleichgewicht störenden Posaunen im ersten Satz der Dritten Symphonie; hallende, dröhnende Paukenmotive in der ersten Nachtmusik und dem Scherzo der Siebenten, auch schon dem der Sechsten.⁴

Ebenso bleibt eine solche Kontrastbildung eine implizite Voraussetzung, wenn soziologische Kategorien spezifisch für Mahler entwickelt werden sollen:

Jene um die Jahrhundertwende durch technologische, zivilisatorische und erkenntnistheoretische Fortschritte herbeigeführte Umstrukturierung tradierter Wahrnehmungskategorien erzeugte neue kompositorische Denkformen („Ereignispolyphonie“, „disparater Reihungsstil“, „thematische Brüche“, „Motivmontage“), die sich in Mahlers Werk in besonders auffälliger Weise niedergeschlagen haben.⁵

Die dynamische Kontrastverschärfung kann als eigenständige Form des Kontrapunkts, als Ausdruck des Komischen oder als Teil einer spezifischen, z. B. raumbezogenen Klangdramaturgie gedeutet werden. Angeregt von einem berühmten überlieferten Zitat – „Das ist Polyphonie und da hab’ ich sie her!“⁶ – lässt sich der Kontrapunkt bei Mahler nicht nur als satztechnisches, sondern auch als semantisches Prinzip beschreiben, das heterogene „Milieuklänge“⁷ zusammenführt. Dies kann als Ausformung eines komisch-grotesken Stils verstanden werden – auffällig bleibt, dass der ‚gelehrte‘ Kontrapunkt bei Mahler im Kontext schneller Mittelsätze bzw. tänzerisch geprägter Musik prominent wird.⁸

Schließlich lässt sich die Ausdifferenzierung der Dynamik auch als Indiz für einen Annäherungsprozess von Komposition und Interpretation verstehen. So hat der Dirigent Eliahu Inbal eingefordert, einer „Angleichungs-Tendenz bei Orchestermusikern“⁹ entgegenzuwirken (und also die notierten Kontraste konsequent umzusetzen). Aussagen von Daniel Barenboim deuten dies als Emanzipationsvorgang einer ästhetischen Moderne um 1900:

Nach und nach – sogar als ich dachte, ich würde seine Musik nicht mögen – hat sich bei mir ein Interesse an der unglaublichen Vielfalt seiner Orchestrierung und seinem Umgang mit Fragen der Dynamik geregt. Mahler war wahrscheinlich der erste Komponist,

4 Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1960, 75.

5 Bernhard Appel, „Großstädtische Wahrnehmungsmuster in Gustav Mahlers Symphonien. Ein soziologischer Versuch“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 16 (1985), H. 1, 87–102: 89.

6 NBL-2, 165 (mit der relevanten Fortsetzung): „Gerade so, von ganz verschiedenen Seiten her, müssen die Themen kommen und so völlig unterschiedlich sein in Rhythmik und Melodik (alles andere ist bloß Vielstimmigkeit und verkappte Homophonie).“

7 Vgl. Mirjam Schadendorf, *Humor als Formkonzept in der Musik Gustav Mahlers*, Stuttgart: Metzler 1995, 164.

8 Vgl. hierzu zuletzt Martin Pensa, „Ich sehe alles in einem so neuen Lichte“. *Gustav Mahlers Neunte Sinfonie*, München: edition text + kritik 2021, 125.

9 Zitiert nach Karl Josef Müller, *Mahler. Leben – Werke – Dokumente*, München: Piper 1988, 608.

der beständig eine spezifische Dynamik für jedes einzelne Instrument niederschrieb [...]. Obwohl die gleichen Noten verwendet werden, beginnen die Klarinetten zum Beispiel mit *Fortissimo* und tendieren ins *Diminuendo*, während die Bratschen im *Pianissimo* beginnen und sich ins *Fortissimo* steigern. Somit mag eine Phrase mehr oder weniger gleich laut bleiben, verändert aber komplett ihre Klangfarbe.¹⁰

Dies betrifft zum einen die Ausbildung größtmöglicher Differenzen (bzw. die Ausbildung von Extremen), zum anderen die Ausbildung feinstmöglicher Differenzen (bzw. die Ausbildung von Nuancen). Es werden für die Dynamik bei Mahler Gradabstufungen zwischen *p* und *pp* (oder *f* und *ff*) minutiös vorgegeben, aber auch gleichsam klangliche Gräben zwischen *f* und *p* (oder *ff* und *pp* etc.) generiert.

Zum Verhältnis von Partitурtext und Performativität wurden diesbezüglich zwei Positionen diskutiert: Die eine Position geht davon aus, dass die höhere Ausdifferenzierung eine eindeutige Textgrundlage bereitstellt, die in Interpretationen entweder erfüllt oder eben nicht erfüllt sein kann. In diesem Sinne hat Hans Wollschläger die auf Tonträgern (angeblich) hörbare „Schlamperei der Tradition“¹¹ kritisiert. Dabei ist es aber die Kontrastverschärfung der Dynamik, aus der alle konkreten Belegstellen für den polemischen Abgleich von Partiturvorgabe und verfehlten Performances abgeleitet werden.¹² Eine Gegenposition verweist demgegenüber auf ein übergreifendes Paradox: Je genauer und zahlreicher die Vorschriften an die Interpretierenden ausfallen, desto größer, nicht kleiner scheint der Entscheidungsspielraum zu ihrer Umsetzung.¹³

1.2 Komposition

Der dritte Satz der Ersten Symphonie besitzt erkennbar eine Schlüsselstellung in der Zusammenführung eines semantisch wirksamen Kontrapunkts, einer sublimen Klangdramaturgie in der Instrumentation und einer Referenz auf Stilmittel des Komischen. Und doch ist der Anfang des Satzes untypisch in der reduzierten Anzahl von dynamischen Vorschriften; dies ändert sich in Takt 19, wobei die Bedeutung dieser Stelle Adorno nicht entgangen ist: „Der erste spezifisch Mahlersche Kontrapunkt ist jene spitzige Oboenmelodie, die im dritten Satz der Ersten gegen den Kanon gesetzt ist.“¹⁴ Die Passage ist gekennzeichnet mit „etwas hervortretend“, zugleich erfolgt als dynamische Vorschrift in der Oboe ein Wechsel vom *pp* der anderen Instrumente zum *p* (**NBSP. 1A**).¹⁵ Für den klangfarblichen Kontrast erscheinen zudem

10 Barenboim in Wolfgang Schauffler (Hg.), *Gustav Mahler. Dirigenten im Gespräch*, Wien: Universal Edition 2013, 22.

11 Vgl. Hans Wollschläger, „Die Schlamperei der Tradition“, in: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den internationalen Gustav-Mahler-Kongress*, hg. von Matthias Theodor Vogt, Kassel: Bärenreiter 1989, 23–52: 35: „Entsprechend sind seine Partituren mit größter Genauigkeit auf ‚Praxis‘ eingerichtet; sie sind [...] ein-eindeutig bis ins Mikrodetail und für jede Reproduktion von absoluter Verbindlichkeit.“

12 Vgl. ebd., 23 (Finale der Vierten Symphonie, T. 152) sowie 28 (Finale der Sechsten Symphonie, T. 598–599).

13 Vgl. dazu Hartmut Hein, „Mahler-Interpretation(en). Zur Aufführungsgeschichte und Diskologie“, in: MH, 453–471: 455 (zu begründen wäre dies aus der in den Bezeichnungen indizierten „Espressivo-Ästhetik“).

14 Adorno, *Mahler*, 150.

15 Als Referenz der folgenden Detailangaben dient die verbreitete Philharmonia Partitur der Ersten Symphonie (UE 2931, 1967). Die Kritische Gesamtausgabe (Verbesserte Ausgabe, hg. von Sander Wilkens, Wien: Universal Edition 1992, korrigierte Neuauflage 1995, UE 13820, Studienpartitur 2009, UE 34314) ist in den referierten konkreten Details identisch.

die rhythmische Schärfung durch das Staccato und die Tonrepetitionen sowie der Wechsel in ein weniger gedämpftes Instrumentalregister maßgeblich.¹⁶

Bei der Wiederkehr des Moments ab Takt 118 wird dieses Kontrasubjekt in den schärferen Klang der Es-Klarinetten versetzt und mit der Vortragsanweisung „keck“ sowie der Dynamikangabe *f* versehen (**NBSP. 1B**). Da die übrigen Instrumente nun vorwiegend im *sempre ppp* beginnen, scheint die Kontrastwirkung prominenter als im Anfangsteil. Beachtenswert ist, wie diffizil Mahler dieselbe Vorschrift „keck“ in Takt 122 in den Flöten mit der veränderten dynamischen Vorschrift *mf* verbindet, während die ursprüngliche Konstellation aus Takt 19, also *p* und „etwas hervortretend“ gegen das *pp* der anderen Instrumente, in Takt 124 den Trompeten zugeordnet wird.

Diese Abfolge von Anweisungen bildet gegen die teils auch wechselnde Motivik eine eigenständige, narrativ-kommentierende Ablaufschicht: „Mahler hebt die Vortragsanweisungen aus der Sphäre bloßen Zusatzes heraus auf die Höhe komponierbaren Materials.“¹⁷ Vollständig lässt sich dies allerdings nur aus der Lektüre der Partitur erschließen. In den meisten Aufnahmen des Satzes wird der erste Einsatz der Oboe in Takt 19 als relativ stark hervortretendes Solo behandelt, bei der Wiederholung der Stelle nach dem Mittelteil scheint die Parallelität, nicht die subtile Modifikation des Vorgangs im Vordergrund zu stehen.

Und doch ist es fraglich, hier wie Wollschläger ein grundsätzliches Verfehlen der kompositorischen Intention in den performativen Interpretationen zu unterstellen. Erstens gibt es bei Mahler verschiedene Indizien, dass die beiden formlogisch aufeinander bezogenen Passagen eine klanglich angegliche Wiedergabe zulassen; in Takt 118 ist ein Orchester-Tutti aus Pizzicato-Streichern, Pauke, Harfe, Hörnern und sechs Holzbläser-Stimmen beteiligt, in Takt 19 ein ‚ausgedünntes‘ Tutti mit einigen bewussten Leerstellen (Tuba statt Horn, noch keine Violinen und Flöten). Die veränderte Vortragsbezeichnung in Takt 118 wäre also eine Reaktion auf den größeren klanglichen ‚Widerstand‘, den die Solostimme zu überwinden hat. Zweitens agieren die verschiedenen Hinweise partiell unabhängig bzw. gegenläufig: Wer in Takt 19 nur die *p*-Vorschrift befolgt, verfehlt das „etwas hervortretend“, wer dasselbe „etwas hervortretend“ der Trompeten in Takt 124 nicht auf die frühere Stelle zurückbezieht, der übersieht die verbleibende *p*-Vorschrift. Und drittens ist eine wissenschaftliche Kritik an den Aufnahmen schon allein deswegen schwierig, weil eine bedenkenlose rhetorische Gleichsetzung der beiden getrennten Formmomente in der Forschungsliteratur mindestens ebenso verbreitet ist.¹⁸

16 Vgl. auch Peter Jost, „Mahlers Orchesterklang“, in: MH, 114–126: 119.

17 Hellmut Kühn, „„Ohne Rücksicht auf das Tempo‘. Über Mahlers Verhältnis zur Tradition“, in: *Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing: Schneider 1979, 157–171: 163.

18 Vgl. etwa Gerd Indorf, *Mahlers Sinfonien*, Freiburg i. Br.: Rombach 2010, 43: „Der Trauer-Kanon wird aber vor allem dadurch zum harmonischen Hintergrund degradiert, dass sich die erste Oboe [...] ‚etwas hervortretend‘ im scharfen Kontrast zum dumpfen *Bruder-Martin*-Leiern zweimal mit einem grotesken, unbekümmert lustigen Kontrapunkt in provozierender Dissonanz zu den ‚trauernden‘ Holzbläsern in den Vordergrund spielt. Im da-capo-Teil heißt es bei den entsprechenden Einsätzen (T. 118ff.): ‚keck!‘“ Vgl. ebenso bei Bernd Sponheuer, „Dissonante Stimmigkeit. Eine rezeptionsgeschichtliche Studie zum dritten Satz der Mahlerschen Ersten“, in: *Gustav Mahler*, hg. von Hermann Danuser, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, 159–190: 182, die Referenz auf „jenen ‚spitzigen‘ Oboenkontrapunkt, der die zeremonielle Dumpfheit des Trauercharakters ‚keck‘ durchbricht.“

[illegible]

NOTENBEISPIEL 1A: Mahler, Symphonie Nr. 1, iii, T. 17–23.

Sollen die dynamischen Vortragsbezeichnungen einer eigenständigen Auswertung unterzogen werden, dann sind hierbei mindestens vier Beschreibungsschichten¹⁹ zu unterscheiden:

1. Standardisierte Kurzvorschriften wie *p*, „cresc.“, „a tempo“ werden in einzelnen Stimmen oder für alle Stimmen vorgegeben.
2. Erweiterte verbale Vorschriften wie „etwas hervortretend“, „keck“ oder auch „schüchtern“, „wie gepeitscht“ (eine solche Liste ließe sich bei Mahler lange fortsetzen) ergänzen diese standardisierten Vorschriften; die Grenze zwischen den beiden Kategorien ist in Einzelfällen unscharf.

19 Diese vier Ebenen sind zu differenzieren von den Bezugsebenen, die genannt werden bei Peter Tenhaef, *Studien zur Vortragsbezeichnung in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Kassel: Bärenreiter 1983, 6: „Er umfaßt zumindest vier Teilaspekte, nämlich dynamische, tempomäßige, ausdruckshafte und technisch-ausführungsmäßige Bezeichnungen.“ Vgl. dort aber 267 zur weiteren Differenzierung dieser Ebenen bei Mahler.

[T. 113: Wieder etwas bewegter, wie im Anfang]

1. 2. Fl. *[sempre ppp]* *keck* 1. Solo *mf*

3. Fl. *[sempre ppp]*

1. Ob. *p* *pp*

2. Ob. *p* *sf > pp*

Engl. Horn *pp* *ppp*

1. 2. Cl. in B *[sempre ppp]* *nehmen C-Clar.*

4. Cl. in Es *keck* *f* *p*

Basskl. in B *pp* *ppp*

1. 2. Fag. *[sempre ppp]* *pp*

1. 3. 6. Horn in F *zu 3 [T. 116: deutlich]* *[sempre pp]* *sempre pp*

2. 4. 7. Horn in F *zu 3 [T. 116: deutlich]* *[sempre pp]* *sempre pp*

1. 2. Trp. in F *[sempre pp]* *etwas hervortretend* *p espressivo*

Pauke *[T. 113: gedämpft]* *[sempre ppp]*

Tam-Tam *pp*

Harfe *[p]* *f*

1. Viol. Solo *p* *pp*

2. Viol. Solo *p*

Cello *[pizz.] unisono* *[sempre ppp]* *[pizz.]*

Bass *[sempre ppp]*

NOTENBEISPIEL 1B: Mahler, Symphonie Nr. 1, iii, T. 118–125.

3. Spezifischer für Mahler gibt es einzelne, ausführliche Hinweise quasi als Fußnoten, Annotationen in den Partituren, die meist ebenfalls Erläuterungen zum Tempo oder zur Dynamik geben (oder auch zum Klang der Herdenglocken, für Fernorchester-Effekte, zur Länge der Pausen zwischen den Sätzen, bei komplexen Temporelationen als Hinweis für das Dirigieren etc.).
4. Schließlich ist auf Paratexte zu verweisen, die auf die Interpretationen einen durchaus legitimen Einfluss nehmen können. Auch wenn die relevanten Zitate z. B. aus den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner stammen und nicht Teil der Partituren sind, dürften sie für deren Umsetzung teils eine erhebliche Bedeutung besitzen.²⁰

Der Begriff der Vortragsbezeichnung im Singular wird in der Rezeption meist auf die programmatische bzw. hermeneutische Dimension ausgerichtet, die in der zweiten bis vierten der genannten Schichten angedeutet sein kann.²¹ Vortragsbezeichnungen im Plural hingegen sind pragmatische Hinweise für die performative Umsetzung. In den folgenden beiden Abschnitten sollen in bewusst reduktionistischer Perspektive zwei empirisch-quantitative Forschungsansätze erprobt werden, die sich allein auf die erste der vier Schichten beziehen: Dies sind zum einen eine statistische Auswertung zur Quantität und zu Kombinationsformen von Vortragsanweisungen und zum anderen die Untersuchung von dynamischen Simultankontrasten im Tonträgervergleich.

Für beide Ansätze kann im Rahmen dieses Kapitels lediglich eine Vorstellung der grundlegenden Entscheidungsprozesse begrenzt auf ein erstes Beispiel erfolgen.

2. Häufigkeitsverteilungen der Dynamik

2.1 Methodische Voraussetzungen

Die wenigen vorhandenen Arbeiten zur musikalischen Dynamik bei einzelnen Komponisten verweisen auf verbleibende begriffliche wie methodische Schwierigkeiten. Begrifflich bleibt meist eine erweiterte Vorstellung des Dynamischen einbezogen, die in einem stärker energetischen Sinne die musikalische Verlaufsintensität beschreibt.²² Methodisch beschränken sich manche Analysen auf eine letzten Endes tautologische Auflistung einzelner Vortragsanweisungen oder nutzen einfache Liniendiagramme, die den Lautstärkeverlauf für einen gesamten Satz oder Abschnitt dokumentieren. Dabei repräsentiert ein einzelner Lautstärkegrad einen

²⁰ Vgl. auch Hein, „Mahler-Interpretation(en)“, 455: „Der jeweils aktuell rezipierten Mahler-Literatur und den in ihr sich manifestierenden und distribuierten Interpretationen muss eine ‚autoritative‘ Funktion zugesprochen werden (etwa den ihre Zeiten prägenden Perspektiven der prominenten Mahler-Monografien Paul Bekkers, Theodor W. Adornos, Hans Heinrich Eggebrechts oder zuletzt auch Jens Malte Fischers; insbesondere aber den kontinuierlich rezipierten Briefen Mahlers und Erinnerungen Natalie Bauer-Lechners oder Alma Mahlers).“

²¹ Vgl. hierzu insbesondere Hermann Danuser, „Mahlers Vortragsbezeichnung. Ein Schlüssel zur Erkenntnis des musikalischen Gehaltes?“, in: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, hg. von Matthias Theodor Vogt, Kassel: Bärenreiter 1989, 459–466.

²² Vgl. Imogen Fellinger, *Über die Dynamik in der Musik von Brahms*, Berlin: Hesse 1961, 13: „Der Begriff des Dynamischen bezeichnet im allgemeinen Sinne des Wortes einen Gegensatz zum Statischen. So verstanden ist das Dynamische als Bewegung von Kräften unterschiedlicher Intensität ein Prinzip der Musik schlechthin[...]“ Vgl. zudem Dieter Schnebel, *Studien zur Dynamik Arnold Schönbergs*, Dissertation, Universität Tübingen 1955, V, der diese „dynamische Dynamik“ als Teilmenge des Begriffs entfaltet.

Formabschnitt, was auf den Differenzierungsgrad der Partituren von Mahler offensichtlich nicht mehr übertragbar ist.²³ Es ist somit unklar, mit welchen Methoden die basale Schicht der dynamischen Vortragsbezeichnungen sinnvoll erforscht werden kann:

Ein Fundamentalproblem liegt in der Verknüpfung von quantitativen und qualitativen Aussagen. Jede These über einen Kompositions- oder Interpretationsstil beinhaltet implizit quantitative Urteile. Die Belege sind in der Regel jedoch qualitativer Natur.²⁴

Jede Aussage des Typus „Bei Mahler kommt xy häufig vor“ oder „Wichtig für Mahler ist yz“ ist also ohne einen quantitativen Nachweis eigentlich nur unvollständig begründet. Die elementaren Arbeitsschritte einer „quantitativen Instrumentationsanalyse“, die dieses Manko überwinden soll, können daher zur Erfassung dynamischer Vortragsbezeichnungen ebenfalls angewendet werden: Ausgewertet wird dann erstens, wie häufig ein bestimmter dynamischer Stärkegrad explizit vorgeschrieben wird, und zweitens, wie häufig verschiedenartige dynamische Stärkegrade miteinander kombiniert werden.²⁵

Hierbei ist allerdings auf einige Limitationen zu verweisen: Dynamik ist nicht einfach ein ‚sekundärer‘ Parameter, weil sie an einzelne Stimmen bzw. Instrumente als deren ergänzender Ausführungshinweis gebunden ist, sondern Dynamik ist ein ‚sensueller‘ Parameter, weil der Sinn der Anweisungen nicht von der Sinnlichkeit ihrer tatsächlichen Umsetzung im musikalischen Vortrag getrennt werden kann. Das einzelne dynamische Zeichen hängt in seiner konkreten Funktion von der Instrumentation ab (ein *ff* im Fagott oder Kontrabass wirkt anders als ein *ff* in Pauken oder Trompete), von Register und Spielweise (ein *ff* am oberen Rand eines Instrumentalregisters wirkt anders als am unteren Rand) und vom Kontext der Klangstaffelung (ein *ff* in der Pauke wirkt in einer dünn instrumentierten Passage anders als im vollen Tutti).²⁶

Daher erscheint es naheliegend, den Aspekt des dynamischen Simultankontrasts, dem wie gesehen in vielen qualitativen Aussagen zur dynamischen Differenzierung bei Mahler eine zentrale Rolle zukommt, auch in das Zentrum einer quantitativen Auswertung zu stellen; diese personalstilistische Besonderheit besitzt als bewusst verstärkte Kontrastbildung gegenüber den genannten Limitationen eine gewisse Robustheit. Zielsetzung ist es demzufolge zu ermitteln, wie häufig bei Mahler die Vorschriften *p* (oder noch geringere Stärkemaße) und *f* (oder noch größere Stärkemaße) simultan als Bezeichnungen kombiniert werden. Die folgenden methodischen Voraussetzungen für diese (in einer Exceldatei dokumentierte) Auswertung²⁷ sind jedoch vor einer knapp gehaltenen Vorstellung der Ergebnisse zu beachten:

23 Vgl. etwa Grafiken bei Fellingner, *Über die Dynamik*, 73, sowie Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, 261, jeweils zu Beethovens Fünfter Symphonie. Vgl. auch die Grafik zum Scherzo von Mahlers Fünfter Symphonie in Vladimir Karbusicky, *Gustav Mahler und seine Umwelt*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, 15.

24 Wolf Dieter Schäfer, *Entwurf einer quantitativen Instrumentationsanalyse. Ein Beitrag zur Methodik von Instrumentationsuntersuchungen dargestellt an Beispielen aus der Wiener Klassik und der Spätromantik*, Frankfurt a.M.: Lang 1982, 3.

25 Vgl. ebd., 28.

26 Hinzu kommt bei Mahler das Prinzip, dass dynamische Abstufungen für konkrete räumliche Fernwirkungen als Ersatz eintreten können; vgl. Harald Hodeige, *Komponierte Klangräume in den Symphonien Gustav Mahlers*, Berlin: Mensch & Buch 2004, 37.

27 Die Forschungsdaten finden sich in der Datei „Caskel_Mahler_Dynamik.xlsx“ bzw. „Mahler_Dynamik_1-2.csv“ und „Mahler_Dynamik_V-3.csv“, <https://doi.org/10.5281/zenodo.20443375>.

1. Ein einzelner Takt erscheint als geeignete Bezugsebene, um sinnvoll von einem Simultan-contrast sprechen zu können; dies lässt sich auch daraus begründen, dass der Einzeltakt durchaus weiter eine relevante Ablaufeinheit für Mahler gewesen zu sein scheint (im Sinne kompositorischer ‚Schnitt‘-Techniken).²⁸ Jedoch ist es notwendig, wenn bereits mit dem Auftakt zum folgenden Takt die Dynamik in allen Stimmen wechselt, nicht den notierten Einzeltakt, sondern den motivischen Zusammenhang für die statistische Auswertung heranzuziehen (da simultane, nicht sukzessive Kontraste ermittelt werden sollen).
2. Für die Auswertung wurden pragmatisch *ppp-pp-p* sowie *f-ff-fff* und *mp/mf* als Stärkegrade berücksichtigt (gleichsam eine Likert-Skala mit sieben Stufen des Ausschlags, die zwischen *mp* und *mf* nicht differiert und alle Werte kleiner *pp* und größer *ff* in einer Extremwertkategorie zusammenführt).²⁹ Zur Einordnung dieser Entscheidung: MIDI-Instrumente können zwar die Lautstärke über die messbare Geschwindigkeit des Tastenanschlags bestimmen, sodass 127 Stärkeabstufungen differenziert werden; aufgrund der Interdependenz mit klangfarblichen Aspekten (z. B. des Registers) werden die Samples aber andererseits auf drei Stärkegrade („leise“, „mittel“, „laut“) reduziert.³⁰
3. Ein weiteres Problem besteht mit Vorschriften, bei denen die Lautstärkegrade zugleich Hinweise zur Artikulation beinhalten (*fp*, *sf*, *sfz* etc.).³¹ Diese Angaben wurden grundsätzlich in die Auswertung einbezogen, da mit diesen Vorschriften eine veränderte Klangstärke impliziert wird (in einer ‚leisen‘ Klangumgebung treten Instrumentalstimmen, die mit *fp* oder *ffp* bezeichnet werden, zumindest punktuell als ‚laute‘ Kontrastschicht hervor). Dynamik droht stets abzufallen, ihre Aufrechterhaltung setzt also grundsätzlich immer eine gegenläufige Kraftanstrengung voraus.³²
4. Ein zusätzliches Problem bilden die gebräuchlichen verbalen („cresc.“, „dim.“) oder grafischen („<“, „>“) Vorschriften für kontinuierliche Lautstärkewechsel, deren Vorkommen separat in den Excel-Tabellen verzeichnet wurde; implizite Veränderungen im Lautstärkegrad einzelner Stimmen müssen aus diesen Zeichen abgeleitet werden (eine im *f* beginnende Stimme, die mit einem *decrescendo* fortgesetzt wird, erzeugt keinen Simultan-contrast zu einer leisen Grundlautstärke mehr, auch wenn das *p* am Ende nicht explizit vorgezeichnet wird). Im Falle der Gabelzeichen – ein bekanntes philologisches Problem etwa in der Schubert-Forschung – werden die rein ‚punktuellen‘ Akzentzeichen nicht berücksichtigt.

28 Vgl. den entsprechenden Hinweis bei Jost, „Mahlers Orchesterklang“, 121.

29 Schäfer, *Entwurf einer quantitativen Instrumentationsanalyse*, 199, verwendet neun Stufen, da *pppp* ergänzt wird und *mp* und *mf* ausdifferenziert werden. Beides scheint für die hier versuchten Auswertungen nicht zwingend notwendig.

30 Vgl. Chris Chafe, „Electronic Instruments“, in: *The Oxford Handbook of Music Performance*, Bd. 2, hg. von Gary E. McPherson, New York: Oxford University Press 2021, 442–464: 448.

31 Vgl. zum Problem punktueller (als Akzent einzelner Noten wirksamer) und flächiger Dynamik-Angaben auch Schmidt-Beste, „Preventive and Cautionary Dynamics“, 73.

32 Vgl. Walter Gerstenberg, „Dynamik, B. Historisch“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Friedrich Blume, Bd. 3, Kassel: Bärenreiter 1954, Sp. 1026–1038: 1028: „Liegt es in der Natur des Tones begründet, daß er vergänglich ist und alsbald verklingt, so strebt alle Dynamik zunächst dahin, diese Beschränkung zu überwinden und den Ton zu erhalten.“

Auf dieser Basis wurden der zweite Satz der Ersten und der dritte Satz der Fünften Symphonie für eine taktweise Auswertung der dynamischen Vorschriften ausgewählt: In beiden Sätzen sind Referenzstellen für den Simultankontrast ‚lauter‘ und ‚leiser‘ Ebenen vorhanden, sodass eine induktive Ausweitung auf den gesamten Satz sinnvoll erscheint. Zugleich repräsentieren die Sätze gegensätzliche Typen des schnellen Mittelsatzes bei Mahler: Einer blockhaften Satztechnik für einen robust-folkloristischen „Bauerntanz“³³ steht ein polyphon gearbeitetes „Durchführungsscherzo“³⁴ gegenüber; Mahler selbst hat laut Bauer-Lechner die Schwierigkeit herausgestellt, die Eigenständigkeit der einzelnen Stimmen mit dem generischen Scherzo-Typus zu verbinden.³⁵

2.2 Statistische Verteilungen

Als Ergebnis erwartet wurde, dass sich in beiden Sätzen vergleichbare Tendenzen im Blick auf die Verwendung dynamischer Vortragsanweisungen zeigen (auch da die in Aufführungen gebräuchlichen Partituren in beiden Fällen auf späteren Revisionen basieren)³⁶, die jedoch im Scherzo der Fünften in stärkerem Maße kultiviert bzw. konsequenter eingesetzt werden.

Es gilt festzuhalten, dass für Mahler tatsächlich von einer exzessiven Nutzung dynamischer Vorschriften auszugehen ist: Im zweiten Satz der Ersten Symphonie weisen zwar 143 von 358 Takten, also etwas über 40 % aller Takte, keine Vortragsbezeichnungen auf (Gabelzeichen sind dabei nicht berücksichtigt). Dennoch sind pro Takt im Schnitt 2,8 solcher Vorschriften zu finden, wobei in der Spitze knapp 20 einzelne dynamische Bezeichnungen in einem Takt auftreten (dann allerdings zumeist als identische Vorschrift für jede Instrumentalstimme in einem größeren Block). Es wurde daher zusätzlich die Anzahl der differentiellen dynamischen Schichten ermittelt (eine zusätzliche Schicht entsteht bei dieser Zählung, wenn dieselbe Vorschrift unterschiedlichen Motiven zugeordnet wird oder dasselbe Motiv in verschiedenen Stimmen mit verschiedenen Vorschriften für die Dynamik versehen wird). Im zweiten Satz der Ersten weisen nach dieser versuchsweisen Zählmethode immerhin 42 Takte (ca. 12 %) vier oder mehr dynamische Ablaufschichten auf. Im dritten Satz der Fünften reduziert sich die Anzahl der Takte ohne Vorschriften auf 241 von 819 Takten (knapp 30 %), die Anzahl der ‚komplexen‘ Takte mit vier oder mehr Ablaufschichten erhöht sich jedoch lediglich minimal auf 14 % (bzw. 116 von 819 Takten).

33 So die Eintragung von Willem Mengelberg für den Satz in seiner annotierten Partitur (Den Haag, Nederlands Muziek Instituut (NMI), Bibliotheek en Archief, Mengelberg Monument, <https://proxy.archieven.nl/469/FADC632349BC4788915547D7FDDDD9347>, 30.6.2026).

34 Adorno, *Mahler*, 139.

35 Vgl. NBL-2, 192: „Der Satz ist enorm schwer zu arbeiten durch den Aufbau und die größte künstlerische Meisterschaft, die er in allen Verhältnissen und Details verlangt. Die scheinbare Wirrnis muß, wie bei einem gotischen Dome, sich in höchste Ordnung und Harmonie auflösen.“

36 Der dritte Satz der Fünften Symphonie wurde nach der für die meisten Aufnahmen relevanten Ausgabe von Erwin Ratz in der Kritischen Gesamtausgabe (Leipzig: C. F. Peters 1964, EP 3087a) ausgewertet; ein Abgleich mit allen Abweichungen zur Kritischen Neuausgabe durch Reinhold Kubik (Leipzig: C. F. Peters 2002, EP 10800) ergab die folgenden Aspekte: Einerseits sind die meisten Differenzen durch die Notation von Stimmen entweder jeweils in einem einzelnen System oder in einem zusammengefassten Block erzeugt und damit vernachlässigbar; andererseits gibt es einzelne Stellen, wo die Fassungen einen dynamischen Simultankontrast zusätzlich erzeugen oder zurücknehmen (z. B. T. 53, Celli und Bässe: *f* bei Ratz 1964, *p* bei Kubik 2002). Für den zweiten Satz der Ersten Symphonie diente (wie für den dritten Satz) die „Verbesserte Ausgabe“ von Sander Wilkens (korrigierte Neuaufgabe 1995, Studienpartitur 2009) als Vorlage (vgl. Anmerkung 15).

Weiterhin lässt sich prüfen, wie oft ein Simultankontrast von leisen und lauten Vortragsbezeichnungen vorliegt: Dieser Wert beträgt im zweiten Satz der Ersten ziemlich exakt 20 % der Takte, im dritten Satz der Fünften ist der Wert auf 31 % angestiegen. Als Gegenwert kann dies verglichen werden mit der Anzahl der Takte, in denen die dynamische Gestaltung aus dem vorherigen Takt direkt übernommen wird (bzw. keine neuen Vorschriften auftreten): Dieser Wert liegt bei 37 % im zweiten Satz der Ersten (133 von 358 Takten), während sich der Wert deutlich reduziert auf 17 % im dritten Satz der Fünften (141 von 819 Takten). Eine Taktgruppenordnung, bei der im ersten Takt die dynamische Stärke für die einzelnen Stimmen vorgegeben, aber danach für die folgende Zwei-, Vier- oder Achttaktgruppe nicht weiter modifiziert wird, ist als übliche Form der Vortragsbezeichnung im zweiten Satz der Ersten Symphonie noch erkennbar, im dritten Satz der Fünften erheblich geschwächt.³⁷

In einem Folgeschritt können solche Werte auch für einzelne Formteile weiter differenziert werden: Im eröffnenden Scherzo-Teil (T. 1–135) mit seiner linearen Stimmführung erhöht sich im dritten Satz der Fünften der Anteil der Takte mit Simultankontrast auf 42 % (57 Takte), hingegen zeigt das erste, in sich geschlossene Trio (T. 136–173) einen deutlich reduzierten Wert von 13 % (5 Takte). Gegen Ende des zweiten Trios wird der Simultankontrast auffallend häufig genutzt: Die Rückleitung zum Scherzo, die man formanalytisch erst mit Takt 429 ansetzen würde, wird gestisch in den in Takt 389 einsetzenden Teil des zweiten Trios vorgezogen (besonders durch das *ff* der Bassklarinette in Takt 397).

Als weiteres Ergebnis kann auf die Verteilung verwiesen werden, in der die einzelnen dynamischen Stärkegrade verwendet werden. Im zweiten Satz der Ersten ergibt sich hierbei das folgende Muster: Vorschriften stärker als *ff* treten in 3 %, *ff* in 28 %, *f* in 22 %, *mf* oder *mp* in 8 %, *p* in 19 %, *pp* in 13 % und Vorschriften reduzierter als *pp* in 4 % der Takte auf. Im dritten Satz der Fünften zeigt sich das folgende Muster: Vorschriften größer als *ff* treten in 5 % der Takte auf, *ff* in 25 %, *f* in 37 %, *mf* oder *mp* in 6 %, *p* in 27 % und *pp* in 13 %, Vorschriften reduzierter als *pp* in 3 % der Takte. Man erkennt tatsächlich eine zentrifugale Grundlogik in Mahlers Notation der Dynamik: Die mittleren Bereiche *mf* und *mp* werden unterdurchschnittlich oft verwendet (auch im direkten Abgleich zu anderen Komponisten wie Brahms³⁸), wohingegen extreme Stärkegrade gezielt eingesetzt werden. Diese grundieren im zweiten Satz der Ersten längere thematische Blöcke, im dritten Satz der Fünften eher nur einzelne herausgehobene Stellen und Gesten.³⁹

Diese quantitative Auswertung besitzt ihren Zweck nicht zuletzt darin, dass auf ihrer Basis eine qualitative Typologisierung des dynamischen Simultankontrasts möglich wird. Diese muss jedoch an anderer Stelle in ausführlicher Form erfolgen. Eine weitere Möglichkeit der Kategorisierung ist zudem die mögliche performative Funktion, die Mahler als „Tiefenpsychologie allen Aufführungsgehabens“⁴⁰ durch die Quantität der dynamischen

37 Vgl. zu diesem Prinzip auch Miriam Sheer, „Patterns of Dynamic Organization in Beethoven's *Eroica* Symphony“, *The Journal of Musicology* 10 (1992), H. 4, 483–504: 501.

38 Vgl. Fellinger, *Über die Dynamik*, 24.

39 Zumindest eine gewisse Berechtigung hätte es also, hierauf das bekannte Zitat bei Bauer-Lechner zu beziehen (das ins zeitliche Umfeld der Arbeit an der Fünften Symphonie fällt): „Ich komme immer mehr dahinter, daß alles, was man an Vortragszeichen macht, zu gewaltsam ist: das forte zu sehr forte, das piano zu sehr piano, die *crescendi* und *diminuendi* und *accelerandi* zu heftig, das *largo* zu langsam, das *presto* zu schnell.“ (NBL-2, 195.)

40 Hans Swarowsky, *Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*, hg. von Manfred Huss, Wien: Universal Edition 1979, 100.

Vortragsbezeichnungen erzielen möchte. Eine Vorschrift kann auch von der Intention motiviert sein, einen Idealzustand anzuzeigen, wenn sie in dieser Form kaum noch ausführbar ist: „Derartige dynamische Vorschriften sind [...] oft als eine Charakterisierung der herrschenden Stimmung, gleichsam als ‚innere‘ Dynamik zu verstehen, weniger als konkrete Spielanweisung.“⁴¹ Dies gilt für die Extreme wie vier- oder fünffaches *piano* oder *forte*: Die Vorschrift signalisiert weniger einen konkreten Stärkegrad, sondern eine Rücksichtslosigkeit in ihrer Ausführung. Es gilt bei Mahler aber gerade auch für die umgekehrt wirksamen „Vorsichtsvorschriften“⁴² (wie „nicht eilen“ im Bereich des Tempos), die im Bereich der Dynamik ebenfalls weit verbreitet sind (z. B. sind im zweiten Satz der Ersten Symphonie Trompete und Pauke oft einen dynamischen Stärkegrad geringer notiert als die Klangumgebung). Das Grundprinzip aller dieser Maßnahmen ließe sich vielleicht als „didaktische Dynamik“ umreißen: Es ist nicht nur das gewünschte Ergebnis einer Aufführung, sondern auch der präferierte Weg zur Erzielung dieses Ergebnisses in die Vortragsbezeichnungen eingespeist. Dies ist folglich auch eine „dirigistische Dynamik“, bei der mögliche Versäumnisse mitbedacht und im Idealfall korrigiert werden, bevor sie erfolgen. Damit aber erscheint eine – quantitative oder qualitative – Beschreibung derartiger Vorschriften ohne Einbezug ihrer performativen Umsetzung unvollständig.

3. Messungen der Dynamik

3.1 Diskologische Aspekte

Musikalische Dynamik gibt es in einem gewissen Sinn gar nicht: Es wäre mindestens zu trennen zwischen der physikalischen Pegelamplitude (einem messbaren Schallereignis), der psychologischen Lautheit (einer mit anderen Methoden messbaren Sinneswahrnehmung) und der partiturgebundenen Lautstärkeangabe (einem System notierter Zeichen).⁴³

Softwaregestützte Lautstärkemessungen beinhalten eine Reihe von Problemen, die sich insbesondere bei Tempomessungen nicht oder nur in reduzierter Form ergeben.⁴⁴ Vor allem sind die ermittelten ‚absoluten‘ Pegelangaben nicht belastbar, da Transfereffekte sowie ton-technische Einflussfaktoren das Ergebnis stark mitbeeinflussen. Eine Messung der Dynamik ist eigentlich nur im relativen Vergleich mehrerer Ereignismomente innerhalb desselben Tonträger-Transfers sinnvoll (diese Ergebnisse können jedoch für verschiedene Tonträger, allerdings auch dann weiterhin nur mit gebotener Vorsicht, verglichen werden).

Ein dynamischer Simultankontrast ist ‚vertikal‘ besonders schwer messbar: Die Pegelmessung erfolgt global und kann nicht zwischen einzelnen ‚leisen‘ und ‚lauten‘ Stimmen im Gesamtklang differenzieren (bzw. setzt dies mindestens weitere Analysen z. B. von Spektrogrammen voraus). Andererseits erscheint der Simultankontrast in seinem ‚horizontalen‘

⁴¹ Ebd., 117 (bezogen auf Anton Bruckner).

⁴² Ebd., 141.

⁴³ Vgl. z. B. Richard Parncutt und Werner Goebel, „Piano“, in: *Oxford Handbook of Music Performance*, Bd. 2, hg. von Gary E. McPherson, New York: Oxford University Press 2021, 355–377: 359.

⁴⁴ Vgl. weiterführend Frithjof Vollmer und Julian Cassel, „Probleme und Potentiale von Lautstärkemessungen“, in: *Softwaregestützte Interpretationsforschung. Grundsätze, Desiderate und Grenzen*, hg. von Julian Cassel, Frithjof Vollmer und Thomas Wozonig, Würzburg: Königshausen & Neumann 2023, 437–456.

Ablauf besonders einfach messbar: Eine abrupte ‚laute‘ Passage kann im Abgleich mit einer zuvor und / oder danach gegebenen ‚leisen‘ Grundlautstärke in ihrem relativen Stärkegrad identifiziert werden. Auch bei diesem Messvorgang verbleibt allerdings eine Schwierigkeit: Tempomessungen sind sozusagen ein Gegenstand der Historischen Musikwissenschaft (die Messungen verweisen auf konkret fassbare Entscheidungen von Dirigent:innen oder Pianist:innen in einer bestimmten Ära der Aufnahmegeschichte); für Messungen der Dynamik sind hingegen Wissensperspektiven der Musikalischen Akustik oder auch der Sound Studies zwingend einzubeziehen (gemessen werden zugleich die technischen Aufnahmebedingungen wie Nebengeräusche, Halligkeit oder die vom Tonmeister intendierte Klangstaffelung). Alle folgenden Aussagen werden folglich zunächst einmal nicht über Entscheidungen von Dirigent:innen, sondern über Erscheinungen auf Tonträgern (bzw. auf deren digitalen Transfers) getroffen.

Ein Interpretationsvergleich im Bereich der ‚Lautstärkengestaltung‘ besitzt also notwendige Limitationen, die sowohl beim Untersuchungsdesign wie bei der Ergebnisauswertung stets zu beachten sind. Konkret wurde daher in der folgenden Weise vorgegangen:

- Schritt 1: Innerhalb des zweiten Satzes der Ersten Symphonie – der in seiner Faktur ‚einfacher‘ zu analysieren zu sein scheint als der dritte Satz der Fünften – wurden zehn Stellen mit einem dynamischen Simultankontrast bestimmt, deren Umsetzung auf Tonträgern überprüft werden sollte.⁴⁵
- Schritt 2: Die zehn Stellen wurden durch den Autor (J.C.) im Sinne einer qualitativen Analyse mithilfe „expert ear“⁴⁶ beurteilt; dabei wurden in einer nochmals vereinfachten Ordinalskala lediglich die fünf Grundstufen *pp*–*p*–*mf*/*mp*–*f*–*ff* auf einer Skala von 1 („leise“) bis 5 („laut“) herangezogen. Als Sample dienten 26 Aufnahmen der Ersten Symphonie von 1939 bis 2012, wobei die Auswahl des Analysekorpus aus dem Forschungsprojekt „Multiple Dimensions in Performances of Mahler’s Symphonies“ (MMD) übernommen wurde.⁴⁷
- Schritt 3: Um die Belastbarkeit der Ergebnisse zu prüfen, wurde die Entscheidung getroffen, eine zweite Höranalyse als Triangulation zu ergänzen, wobei keine detaillierten Vorgaben für das Setting gemacht wurden und die Expertise des zweiten Hörers (J.N.) anders ausgerichtet sein sollte.⁴⁸

45 Diese zehn Stellen beziehen teils auch verwandte Phänomene ein, es wurden Codierungen erstellt für: T. 42–43 [Bass: *ff*–*p*]; T. 64–67 [Holzbläser: *ff*–*p*]; T. 82–87 [Posaune: *mf* gegen *ff*]; T. 125–127 [Fagott: *ff* gegen *pp*]; T. 171–174 [Horn *mf*–*p*–*pp*]; T. 187–188 [Klarinette: *f* gegen *pp*]; T. 197–198 [Holzbläser: *f* gegen *pp*]; T. 219–220 [Viola: *f* gegen *p*]; T. 237–239 [Flöten: *ff* gegen *p*]; T. 246 [Flöten: *p*–*f*].

46 Vgl. zur Methodendiskussion Kilian Sprau, *Gleitende Tonhöhen auf klingenden Konsonanten. Studien zu Funktion und Verwendung eines Vortragstilmittels im späromantischen Liedgesang*, Augsburg: Opus Augsburg 2023, 81–83, https://doi.org/10.5446/s_1439. Konkret wurden die mp3-Dateien am eigenen Laptop über Kopfhörer teils auch mehrfach angehört.

47 Vgl. „Mahler_I_discography.xlsx“, Tabelle „I_discography“, in: Christian Utz, Thomas Wozonig, Philipp Gaspari, „Mahler_I_dataset_MMD: research data on Gustav Mahler’s Symphony No. 1, compiled during the research project Multiple Dimensions in Performances of Mahler’s Symphonies (2021–2026)“, veröffentlicht 1.4.2026, <https://doi.org/10.5281/zenodo.18889086>. Die drei Aufnahmen aus dem Analysekorpus, die die fünfsätzige *Titan*-Fassung der Symphonie einspielen, wurden aufgrund der abweichenden Notentextgrundlage nicht berücksichtigt (Morris 1970, Wakasugi 1989, Hengelbrock 2014). Zum MMD-Projekt siehe <https://institut1.kug.ac.at/mahler> (30.6.2026).

48 Der zweite „Expertenhörer“, Jonas Neidert, im Jahr 2024 Bachelor-Student der Musikwissenschaft und Musiktheorie an der Folkwang Universität der Künste (Essen), besitzt geringere Hörerfahrungen mit quantitativen

1. 2. Fl. *pp*

1. 2. Ob. *pp*

1. Cl. in A *pp*

1. 2. Fag. *pp* *ff* *zu 2.*

1. Viol. *[pp]* *Hälfte* *sempre pp* *pizz.* *arco.* *pp*

2. Viol. *[pp]* *Hälfte* *sempre pp* *pizz.* *arco.* *pp*

Cello *[1te Hälfte]* *[sempre ppp]* *1te Hälfte*

Bass *[1te Hälfte]* *[sempre ppp]* *1te Hälfte*

NOTENBEISPIEL 2: Mahler, Symphonie Nr. 1, ii, T. 119–127: Simultankontrast von Fagott und Streichern (T. 125–127).

— Schritt 4: Es wurde nur für eine der zehn Stellen ergänzend eine softwaregestützte Messung mithilfe zweier verschiedener Plugins vorgenommen; auch die Ergebnisse dieser Messungen sollten also durch Triangulation überprüft werden (Plugin I: „BBC: Intensity“; Plugin II: „Mazurka: Smoothed Power“).⁴⁹

Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich einzig auf die Ergebnisse zu dieser einzelnen Stelle (**NBSP. 2**): Dabei handelt es sich um einen Solo-Einwurf des Fagotts in den Takten 125 bis 127 im *ff* innerhalb der Wiederkehr des Hauptthemas in der Grundtonart, die ab Takt 116

Vergleichen von Aufnahmen, aber ausgeprägtere Kenntnisse in kompositionspraktischen Zugängen, da er Werke von Mahler als Orchestermitglied musiziert und frühe Lieder von Mahler im Rahmen seiner Ausbildung neu orchestriert hat. Es wurde eher eine private Hörsituation simuliert (um die Belastbarkeit eines Vergleichs auch dann zu prüfen, wenn z.B. nicht exakt von denselben Audio-Settings bei der Wahl von Wiedergabegerät, Kopfhörern auszugehen ist).

⁴⁹ Siehe zu Details ergänzend Vollmer und Cassel, „Probleme und Potentiale von Lautstärkemessungen“, 450–451.

Codierung 1 (J.C.)		Codierung 2 (J.N.)		Plugin I („BBC“)		Plugin II („Mazurka“)	
5	Jansons 2007	5	Kubelik 1967	2,56	Norrington 2004	1,134	Rattle 1991
4	Solti 1983	5	Tennstedt 1977	2,24	Nott 2006	1,133	Zinman 2006
4	Rattle 1991	5	Solti 1983	2,05	Zinman 2006	1,121	Norrington 2004
4	Norrington 2004	5	Maazel 1985	1,95	Rattle 1991	1,120	Nott 2006
4	Nott 2006	5	Sinopoli 1989	1,90	Tennstedt 1977	1,105	Kubelik 1967
3	Kubelik 1967	5	Rattle 1991	1,90	Jansons 2007	1,077	Tennstedt 1977
3	Tennstedt 1977	5	Boulez 1998	1,82	Boulez 1998	1,073	Inbal 2012
3	Maazel 1985	5	Norrington 2004	1,77	Kubelik 1967	1,070	Maazel 1985
3	Sinopoli 1989	5	Nott 2006	1,72	Abbado 1989	1,069	Walter 1961
3	Abbado 1989	5	Jansons 2007	1,71	Maazel 1985	1,065	Bernstein 1966
3	Boulez 1998	4	Horenstein 1953	1,62	Sinopoli 1989	1,065	Ozawa 1987
3	Zinman 2006	4	Walter 1961	1,61	Mehta 1974	1,063	Jansons 2007
2	Horenstein 1953	4	Haitink 1962	1,57	Solti 1983	1,061	Gielen 2002
2	Scherchen 1954	4	Mehta 1974	1,57	Ozawa 1987	1,060	Boulez 1998
2	Barbirolli 1957	4	Ozawa 1987	1,56	Inbal 2012	1,058	Barbirolli 1957
2	Walter 1961	4	Abbado 1989	1,55	Walter 1961	1,058	Abbado 1989
2	Ormandy 1969	4	Zinman 2006	1,46	Gielen 2002	1,052	Horenstein 1953
2	Mehta 1974	4	Inbal 2012	1,41	Bernstein 1966	1,049	Solti 1983
2	Ozawa 1987	3	Mitropoulos 1940	1,41	Mitropoulos 1940	1,045	Mehta 1974
2	Gielen 2002	3	Scherchen 1954	1,38	Horenstein 1953	1,028	Mitropoulos 1940
2	Inbal 2012	3	Barbirolli 1957	1,38	Barbirolli 1957	1,028	Ormandy 1969
1	Walter 1939	3	Bernstein 1966	1,29	Ormandy 1969	1,023	Scherchen 1954
1	Mitropoulos 1940	3	Gielen 2002	1,17	Scherchen 1954	1,020	Kondraschin 1969
1	Haitink 1962	2	Kondraschin 1969	1,14	Kondraschin 1969	1,004	Sinopoli 1989
1	Bernstein 1966	2	Ormandy 1969	1,04	Haitink 1962	0,968	Haitink 1962
1	Kondraschin 1969	1	Walter 1939	0,83	Walter 1939	0,916	Walter 1939

TABELLE 1: Mahler, Symphonie Nr. 1, ii, T. 125–127, Lautstärkemessungen. Das Kürzel „Dirigent-Jahreszahl“ verweist auf die entsprechende Tonaufnahme. Die Anordnung in allen Spalten erfolgt jeweils vom stärksten zum schwächsten Simultankontrast für das Fagott-Solo. Die Codierungen geben subjektive Einschätzungen auf einer Skala von „1“ (schwach) bis „5“ (stark) wieder, die Plugins den prozentualen Differenzwert der Passagen mit dem Fagott-Solo in Relation zu den Taktgruppen davor und danach.

im Bereich von *pp* oder sogar *ppp* gehalten ist. Die Ergebnisse der vier verschiedenen Messmethoden (zwei subjektive Codierungen der dynamischen Abstufung, zwei Plugins in Sonic Visualiser) für diese Stelle sind in **TABELLE 1** dokumentiert: Man erkennt unschwer Gemeinsamkeiten, aber auch auffällige Abweichungen der einzelnen Ergebnisreihen.

Die erste Auswertung (J.C.) durch Höranalyse liegt generell ein bis zwei Punkte unter der zweiten Auswertung (J.N.). Durch den ersten Hörer (J.C.) wird häufig der niedrigste, aber nur einmal der höchste Stärkegrad in der Codierung der dynamischen Abstufungen vergeben, durch den zweiten Hörer (J.N.) häufig der höchste und nur einmal der niedrigste Stärkegrad. Dies mag damit zusammenhängen, dass die ersten Entscheidungen die Skala bereits in eine bestimmte Richtung ausreizen (bzw. dass die Begrenzung auf fünf verschiedene Stärkegrade eine Clusterbildung mehrerer Aufnahmen unter Vernachlässigung kleinerer verbleibender Differenzen an irgendeiner Stelle der Skala verlangt). Der Effekt, wo genau eine solche Zentrierung des eigenen Höreindrucks im Abgleich der Aufnahmen erfolgt, könnte jedoch auch damit zu-

sammenhängen, ob eine ‚kritische‘ Grundhaltung gegenüber den Tonträgern oder eine ‚affirmative‘ Grundeinstellung vorliegt. Und drittens ist denkbar, dass die verschobenen Wertreihen auf tatsächliche Differenzen in der Art des Hörvorgangs verweisen: Durch den ersten Hörer (J.C.) wurde vor allem die relative Stärkeverschiebung gegenüber dem vorherigen Klangpegel als Maßstab herangezogen, durch den zweiten Hörer (J.N.) eher der absolute Stärkegrad des Fagotts etwa im Blick auf Geräuschanteile sowie einen ‚angestrengt‘ wirkenden Tonansatz.

Die beiden softwaregestützten Messvorgänge differieren bereits methodisch darin, dass beim ersten Plugin („BBC“) der Durchschnittspegel für vollständige Taktgruppen flächig gemessen wird (sodass drei Messbereiche vorliegen: Takte 118 bis 124 vor dem Fagott-Solo; Takte 125 bis 127 mit dem Solo; Takte 128 bis 132 nach dem Fagott-Solo); beim zweiten Plugin („Mazurka“) werden die Pegelspitzen der jeweiligen Taktschwerpunkte punktuell bestimmt (sodass zehn Messpunkte vorliegen: fünf vor dem Solo in den Takten 120 bis 124, drei für das Solo in den Takten 125 bis 127 und wiederum fünf nach dem Solo in den Takten 128 bis 132). Die in **TABELLE 1** gelisteten Wertreihen basieren dann auf einer einfachen prozentualen Berechnung, die anzeigt, um wieviel stärker die Werte für das Fagott-Solo gegenüber den beiden rahmenden ‚leisen‘ Klangzonen ausfallen. Beide Messverfahren belegen, dass die Differenz des gemessenen Schallpegels weitaus stärker ist für die Phase nach dem Solo des Fagotts, als Kontrast zu dem ausgedünnten Streichersatz, während diese Differenz deutlich geringer für die Phase vor dem Solo ausfällt. Hier erzeugen die Einsätze der Streicher und der Holzbläser in Takt 118 bzw. Takt 120 bereits ein Potenzial für ein spürbar gestiegenes Stärkemaß. Differenzen in den Ergebnisreihen der beiden Plugins ergeben sich also daraus, dass mit dem ersten Plugin („BBC“) gemessen wird, wie stark das Solo insgesamt als durchgängiges *ff* über drei Takte die rahmende Klangdramaturgie in dieser Passage durchbricht, während das zweite Plugin („Mazurka“) in größerem Maße davon beeinflusst wird, ob die Lautstärke-Spitzen in den jeweiligen Einsätzen bzw. die zentralen Töne in dem Fagott-Solo stärker ausfallen als die Lautstärke-Spitzen der vorherigen Einsätze. So zeigt sich bei den Messungen mit dem zweiten Plugin, dass der erste Einsatz des Fagotts in Takt 125 im Durchschnitt aller Aufnahmen einen höheren Pegelwert aufweist als der vorhergehende und die dem Solo nachfolgenden Takte; zugleich ist dieser Wert minimal niedriger als der Wert für Takt 123.⁵⁰

Die Korrelationen der beiden Höranalysen (J.C.; J.N.) sind höher zu der ‚flächigen‘ Messmethode des ersten Plugins („BBC“) als zu der eher ‚punktuellen‘ Messmethode des zweiten Plugins („Mazurka“). Insbesondere diejenigen Aufnahmen, die in dem ersten Plugin („BBC“) den geringsten Pegelzuwachs für das Fagott-Solo ermitteln, entsprechen relativ genau den Aufnahmen, die auch vom ersten Hörer (J.C.) auf diese ‚hintersten‘ Plätze gestellt wurden. Die Messreihen zeigen also einzelne Parallelen, denen eine relativ hohe Robustheit zugesprochen werden könnte, aber zugleich auch Differenzen, die erkennbar unbefriedigend verbleiben.

3.2 Philologische Aspekte

Der früheste erhaltene Mitschnitt (Bruno Walter 1939; NBC Symphony Orchestra)⁵¹ und die früheste Studioaufnahme (Dimitri Mitropoulos 1940; Minneapolis Symphony Orchestra)

⁵⁰ Die einzelnen Durchschnittswerte (jeweils für alle 26 Aufnahmen in diesem Takt bei Messung mit dem zweiten Plugin „Mazurka“) lauten: 61,0 [T. 120]; 62,1 [T. 121]; 60,7 [T. 122]; 63,8 [T. 123]; 58,5 [T. 124]; 63,3 [T. 125]; 61,1 [T. 126]; 61,9 [T. 127]; 57,1 [T. 128]; 57,5 [T. 129]; 56,4 [T. 130]; 56,6 [T. 131]; 60,2 [T. 132].

⁵¹ Die Aufnahmen werden mithilfe der Kürzel identifiziert, die im Projekt MMD für die Daten vorgegeben wurden

der Ersten Symphonie dokumentieren verschiedene Limitationen von Lautstärkemessungen: Die Aufnahme mit Bruno Walter wird einhellig von beiden ‚Expertenhörern‘ und von beiden Plugin-Messungen mit der niedrigsten Bewertung versehen. Das Fagott-Solo ist nahezu unhörbar, was jedoch primär dem sehr hohen Geräuschanteil der Aufnahme geschuldet ist. Dennoch bleibt erkennbar, dass das Fagott-Solo gespielt wird und dabei nicht annähernd von einem *ff* ausgegangen werden kann.⁵²

In der Aufnahme mit Mitropoulos stellt sich, bei besserer Klangqualität, die Sachlage komplizierter dar: Während der erste Hörer (J.C.) weiterhin von einer sehr niedrigen, im Bereich von *pp* zu verortenden Stärke des Solos ausgeht, ordnen die anderen drei Bewertungen diese Aufnahme eher im ‚unteren Mittelfeld‘ ein; andere Aufnahmen, wie diejenige mit Hermann Scherchen aus dem Jahr 1954 (mit dem Royal Philharmonic Orchestra), Bernard Haitink aus dem Jahr 1962 (Concertgebouw Orchestra) und Kirill Kondraschin aus dem Jahr 1969 (Moscow Philharmonic Orchestra), werden dagegen vom ersten Hörer (J.C.) und beiden Plugins einer stark reduzierten Klangstärke zugeordnet, während die Daten für den zweiten Hörer (J.N.) zwischen 2 (*p*) und 4 (*f*) variieren. Es bleibt also zu akzeptieren, dass eine einzelne Messreihe als Prozedur zur Ermittlung von belastbaren Ergebnissen unzureichend scheint. Hierzu kann auch noch auf die Aufnahme mit Leonard Bernstein und der New York Philharmonic aus dem Jahr 1966 verwiesen werden: Beide Hörer (J.C.; J.N.) sowie das erste Plugin („BBC“) ordnen die Aufnahme – wenn auch mit teils abweichenden Stärkegrad-Zuordnungen – sehr nahe bei der Aufnahme mit Mitropoulos ein. Das zweite Plugin („Mazurka“) ermittelt hingegen einen etwas höheren Wert.

Für diese beiden Dirigenten sind digitalisierte Dirigierpartituren in online einsehbarer Form im Archiv der New York Philharmonic⁵³ vorhanden. Das vorgezeichnete *ff* für das Fagott-Solo in diesen Partituren wurde von beiden Dirigenten explizit durch Annotationen hervorgehoben. Dabei gibt es Indizien, die dafür sprechen, dass die Eintragungen im Zusammenhang mit tatsächlichen Aufführungen (bzw. deren Vorbereitung) erfolgt sein könnten: Die Annotationen erzeugen eine Verdoppelung und Hervorhebung der vorhandenen Vortragsbezeichnung (das *ff* wird umkringelt oder in größeren Buchstaben handschriftlich notiert), und diese Annotationen sind um wenige Takte nach vorne versetzt, um den entsprechenden Einsatz antizipativ geben zu können. Es bleibt festzuhalten, dass diese Quellen für sich betrachtet eine abweichende Hypothese suggerieren („Die beiden Dirigenten haben das *fortissimo* beachtet“), während die Tonträger das Gegenteil nahelegen („Die beiden Dirigenten haben die Stelle nicht in der durch das *fortissimo* angezeigten maximal möglichen Klangstärke ausführen lassen“).

Die Frage nach der ‚korrekten‘ Ausführung des Fagott-Solos wird durch einen Abgleich der erhaltenen Werkfassungen weiter verkompliziert. Als älteste Quelle gilt eine unvollständige Abschrift aus dem Kontext der Uraufführung der fünfsätzigen Erstfassung in Budapest

(vgl. Anmerkung 47). Damit wird nicht unterstellt, dass der Dirigent ‚ursächlich‘ für die auf den Aufnahmen gemessenen Effekte wäre.

52 Wollschläger, „Schlamperei der Tradition“, 44, wirft Bruno Walter vor, dieser habe „Mahlers Kontrast-Dynamik vielfach abgeändert, wie seine Arbeitspartituren beweisen, zugunsten einer mehr flächigen, ‚klassischen‘ Farb-abmischung.“

53 Vgl. https://archives.nyphil.org/asset-management/2TTUGPWSHZ_V [Bernstein], <https://archives.nyphil.org/asset-management/2TTUGPW1ZCKR> [Mitropoulos] (30.6.2026).

im Jahr 1889. Hier ist für das Fagott-Solo ein *mf* als Stärkegrad vorgegeben. In der Version, die unter dem Titel *Titan* im Jahr 1893 in Hamburg aufgeführt wurde, ist hingegen ein *p* für das Fagott-Solo verzeichnet (und weitere Details der Zuordnung von dynamischen Vorschriften zu einzelnen Instrumentalstimmen sind abweichend umgesetzt). Erst mit den nachfolgenden Revisionen wird für diese Stelle das *ff* als Vorschrift eingesetzt. Allerdings besteht das Problem, dass in deutlich späterer Zeit noch Nachdrucke der Erstausgabe (1898) kursieren, in denen weiterhin *mf* verzeichnet ist. Auch in der Partitur, die Mahler für Aufführungen im Jahr 1910 in New York eingerichtet hat, sind zwar an einigen zentralen Stellen des zweiten Satzes genau jene Änderungen eingetragen, die auch die revidierte Fassung vom Erstdruck abgrenzen (in den Takten 2 bis 7 werden Sechzehntel-Pausen zur Verdeutlichung der Artikulation in den Violinen ergänzt⁵⁴, in den Takten 326 bis 328 wird die Paukenstimme gestrichen⁵⁵); eine Korrektur der Dynamik für das Fagott-Solo aber ist nicht verzeichnet. Es wäre zumindest denkbar, dass Bernstein und Mitropoulos auch diese Partitur kannten, sodass eine Ausführung im *mf* nicht von vornherein ‚falsch‘ ist.

Auf einer ästhetischen Ebene ergibt sich dann aber die Frage, mit welcher Intention durch Mahler der ursprüngliche mittlere dynamische Stärkegrad dieses Solos nach beiden Richtungen geschärft wurde. Der Vorgang kann fraglos eine veränderte Intention anzeigen, die dann mit entsprechend veränderten Vortragsbezeichnungen umgesetzt werden muss. Aber es ist ebenso wenig ausgeschlossen, dass eine unveränderte Intention bei Mahler unterstellt werden könnte, die lediglich mit veränderten Mitteln verwirklicht werden soll: Das *ff* würde in diesem Fall als Absicherung dienen, um in der hohen, nicht durchdringenden Lage des Fagotts zumindest jenes *mf* zu garantieren, das ursprünglich intendiert war; oder aber das *p* würde als Absicherung dienen, um das *mf* nicht zu stark werden zu lassen, das sich durch ein exponiertes Solo ‚automatisch‘ ergeben könnte.⁵⁶

Schwerer scheint es jedoch, beide Änderungsrichtungen zugleich als Teil derselben Intention zu erfassen: Der erst in den Revisionen erzeugte dynamische Simultankontrast verweist somit erneut auf ein personalstilistisch belastbares Indiz, und die Herstellung eines solchen Kontrasts wäre ein weiterer denkbarer Aspekt, der als Teil der Intention für die Wahl dieser Lösung mitbedacht werden müsste.

Zu erklären wäre jedoch auch, warum das *ff* des Fagotts – nochmals verallgemeinert – in fast allen frühen Aufnahmen nicht vollständig umgesetzt wird, sondern eine Angleichung des Fagotts an die klangliche Umgebung erfolgt. Eine annähernd konsequente Umsetzung des *ff* lässt sich erst ab ca. 1970 (oder noch später) als Lösungsoption nachweisen; dies gilt in der Tendenz im Übrigen auch für weitere Stellen mit einem dynamischen Simultankontrast.

54 Vgl. zu diesem Detail auch Reinhold Kubik, „Schlimme Erfahrungen“. Revision als Reaktion auf Veränderungen der Aufführungspraxis“, in: *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers*, hg. von Reinhold Kubik, Wien: Böhlau 2007, 297–314: 310.

55 In einigen Aufnahmen (z.B. Scherchen und Kondraschin) ist diese Paukenstimme ab Takt 326 noch zu hören, die man ohne Kenntnis der abweichenden Partiturfassung als eigenmächtige Retusche einordnen müsste; so jedoch liegt ein Hinweis darauf vor, dass Elemente der älteren Fassung selektiv in der Aufführungsgeschichte erhalten geblieben sind (und dies könnte auch für die Dynamik des Fagott-Solos unterstellt werden).

56 Das kontinuierliche Revisionsbedürfnis betrifft bei Mahler zwei Dinge: einmal die Vortragsbezeichnungen und Instrumentation, zum anderen die programmatischen „Wegweiser“ für die Rezeption. Auch dies verweist darauf, dass beide Aspekte ins Zentrum von Mahlers Produktionsästhetik gehören. Vgl. hierzu auch Sander Wilkens, *Editionspraxis und allgemeine Korrektursystematik zu den Werken Gustav Mahlers. Kritischer Bericht und Revisionsbericht zum Autograph der Ersten Symphonie*, München: Katzschichler 1996, 16.

Für diesen Gegensatz der älteren und aktuelleren Aufnahmen sollen zumindest vier Hypothesen zur Diskussion gestellt werden:

1. Die Rauschfreiheit der CD begünstigt eine quasi-räumliche Abbildung von Kontrasten der Dynamik;⁵⁷
2. Erfahrungen mit der strukturbildenden Funktion der Dynamik in der Neuen Musik nach 1950 fließen zunehmend in die Interpretationen mit ein (wobei Dirigenten wie Michael Gielen oder Pierre Boulez jedoch keineswegs die dynamischen Simultankontraste besonders drastisch umsetzen);
3. die Konkurrenz einer historisch informierten Aufführungspraxis lenkt selbst bei Mahler das Interesse auf ‚rhetorische‘ Stilmittel der Detailartikulation anstelle großflächiger Modellierungen;
4. eine neue Generation von Interpret:innen wie Simon Rattle verbindet ein weitaus stärkeres persönliches Bekenntnis zu Mahler mit der Kenntnis früherer Aufnahmen (und damit auch von klanglichen Aspekten, die in diesen Aufnahmen nicht umgesetzt wurden).

Eine buchstabengetreue Erfüllung der zahllosen dynamischen Differenzierungen lässt sich – wie hier durch Hans Swarowsky – jedoch ebenfalls als interpretatorische Fehlleistung kritisieren:

Aus allen Bezeichnungen Mahlers geht hervor, wie sehr er seine ‚Pappenheimer‘ kannte, deren Vortragsneigungen er wohl abzuschätzen wußte – nicht ahnend freilich, daß heute die andere Seite durch übertriebene Beachtung und Auslegung jener Vorschriften sein Werk vom gegensätzlichen Mißverständnis unterhöhlt.⁵⁸

Zusammengefasst zeigen sich also mehrere Ergebnisse der vorgelegten quantitativen Messungen: Erstens werden bei Gustav Mahler nicht nur die Tempogestaltung, sondern weitere performativ umzusetzende Parameter wie insbesondere die Dynamik sehr exakt vorgezeichnet; folglich sollte eine Beschreibung der Aufführungsgeschichte der Symphonien von Mahler in einem stärkeren Maße als bei anderen Komponist:innen versuchen, trotz aller Limitationen auch diese Klangparameter mit verschiedenen Methoden mit zu erfassen. Zweitens zeigen selbst die relativ günstigen Bedingungen der gewählten Einzelstelle, dass entsprechende Messungen keine eindeutigen Ergebnisse liefern. Dies liegt drittens nicht nur an den Limitationen der empirischen Messmethoden, sondern auch an Herausforderungen in der Sache selbst (in den Vorgaben der Partituren und in der Neigung von Mahler zur Überarbeitung dieser Partituren). Es scheint damit aber viertens zumindest ein gewisses Potenzial darin zu bestehen, die Angleichung der ‚sekundären‘ Parameter an den Differenzierungsgrad

⁵⁷ Ein extremes Beispiel für die „softness wars“ der klassischen Musikindustrie, die den Bereich von *p* und *pp* herausstellen, bietet die Aufnahme mit Simon Rattle aus dem Jahr 1991: Diese ist so extrem leise eingepegelt, dass die gemessenen Werte für das Fagott-Solo (das sehr deutlich hervortritt) deutlich niedriger ausfallen als die niedrigsten Pegelwerte in allen anderen Aufnahmen (und an allen Messpunkten).

⁵⁸ Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, 52. Diese Gefahr wird bereits durch Bekker, *Die Sinfonien Gustav Mahlers*, 246, benannt, ist also kein Merkmal tontechnischer Entwicklungen, sondern eher eine konstante Reaktion in jeder Generation der Mahler-Rezeption: „Ergebnis ist, daß Mahlers durchweg nur andeutend gemeinte Bezeichnungen, Tempovorschriften, Vortragsangaben, auch dynamische Vorschriften meist in zu strengem und absichtsvollem Wortsinne aufgefaßt und dadurch in der Ausführung häufig bis zu karikierender Wirkung vergrößert werden [...]“.

der ‚primären‘ Parameter bei Mahler durch methodisch ‚sekundierende‘ Verfahren zu erforschen – durch eine Zusammenführung von empirischen Messungen und ästhetisch-theoretischen Überlegungen.

Gustav Mahler's symphonies and songs contain an extremely large number of highly varied dynamic markings. The chapter begins by discussing the simultaneous contrast of soft and loud layers – either notated or realized in sound – using the example of the third movement of the First Symphony. This characteristic of Mahler's personal style points to a close connection between compositional intention and performative interpretation in the creative process. Two empirical-quantitative methods are used to explore dynamics in Mahler's music in greater detail: first, statistical analyses of the dynamic markings in the second movement of the First Symphony and the third movement of the Fifth Symphony (which demonstrate the composer's very specific forms of dynamic shaping); and second, a comparison of interpretations based on subjective ("expert ear") and software-assisted classifications of dynamic contrasts, using the example of a particularly striking passage from the second movement of the First Symphony. The realization of dynamic contrasts on recordings has become noticeably more precise since around 1970; this historical variability in comparison with the earlier tradition confirms that volume-based parameters should be incorporated into performance research wherever reasonably possible. However, limitations that affect the measurement of sound levels must be taken into account. A multi-faceted approach that incorporates additional sources (e.g., conductor's scores) is therefore proposed.

Schlagworte/Keywords: Dynamik, dynamics, history of recorded music, Instrumentation, Interpretationsforschung, performance studies, secondary parameters, sekundäre Parameter, Sonic Visualiser, timbre studies, Tonträgergeschichte

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

<https://d-nb.info/gnd/102371440X> | julian.caskel@folkwang-uni.de



Caskel, Julian. 2026. „Kontrastverschärfung als Mittel des Kontrapunkts. Zur Differenzierung der dynamischen Vortragsbezeichnungen bei Gustav Mahler.“ In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 331–350. Wien: Hollitzer Verlag.

→ https://doi.org/10.83452/9783990946893_16