Oliver Korte:
Bordun und Parallelensatz
Zur Artikulation tonaler Felder bei Gustav Mahler

DAS KLAGENDE LIED: MAHLERS „OPUS 1“ – SYNTHESE, INNOVATION, KOMPOSITORISCHE REZEPTION

HERAUSGEGEBEN
VON
ELISABETH KAPPEL

Klaus Aringer
Mathias Hansen
Janina Klassen
Oliver Korte
Reinhold Kubik
Peter Revers
Eckhard Roch
Wolfram Steinbeck
James K. Wright

STUDIEN ZUR WERTUNGSFORSCHUNG

OLIVER KORTE

Bordun und Parallelensatz. Zur Artikulation tonaler Felder bei Gustav Mahler

Gegenstand dieses Beitrages ist Gustav Mahlers Umgang mit einem Satzmodell[1], welches sowohl in der abendländischen Kunstmusik als auch der Volksmusik der Alpenländer eine lange Tradition hat. Es handelt sich um eine im Kern dreistimmige Faktur, bei der eine Liegenote mit zwei parallel geführten Stimmen kombiniert wird. Mahler hat dieses Modell auffällig oft und in sehr spezifischer Weise genutzt. Schon in seinen frühesten Werken finden sich lange Strecken, deren Gerüstsatz komplett darauf zurückzuführen ist, und in immer neuen Varianten und Ableitungen läßt es sich bis ins Spätwerk verfolgen. Ich möchte an Beispielen aus Mahlers Liedschaffen zeigen, wie er erstens das beschriebene Tonsatzmodell konkret realisiert, damit zweitens tonale Felder[2] schafft und drittens deren Sukzession in einem Werkganzen oder größeren Werkausschnitt organisiert.

Bordun und Orgelpunkt

Vorab sei das Satzmodell und seine unterschiedliche Ausprägung in der Volks- und Kunstmusik allgemein betrachtet.

Bei der mehrstimmigen Ausführung alpenländischer Musik – z. B. eines Ländlers oder Reigens – wurde (und wird) die Melodie gern mit parallel laufenden Terzen oder (seltener) Sexten versehen, und zwar wahlweise unter der Hauptstimme („Sekundieren“) oder darüber („Überschlag“)[3]. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war auch die Unterfütterung einer Melodie mit einem liegenden Baßton – einem Bordun – verbreitet. Die Borduntechnik verschwand in der Alpenmusik zugleich mit dem Aussterben der zunehmend als primitiv empfundenen Bordun-Instrumente. Sie wurde ver-

drängt durch die konsequente Unterlegung einer Melodie mit kadenziellen Baßprogressionen in den drei Hauptstufen.[4]

Die Kunstmusik kennt ein dem Bordun äußerlich vergleichbares, grammatisch jedoch unterschiedliches Phänomen in Gestalt des Orgelpunkts. Bereits in barocken Partimento-Lehren wurden Orgelpunktpassagen standardisiert so beziffert, daß sich darüber Terz- und/oder Sextparallelen ergeben.[5] Der entscheidende Unterschied zum Bordun ist aber, daß ein Orgelpunkt Bestandteil eines größeren, syntaktisch organisierten Gefüges ist: Er prolongiert eine bestimmte harmonische Funktion, entweder eine Dominante oder eine Tonika. Erstere Prolongation erhöht die Spannung vor dem Eintritt der Tonika und steigert damit das Gewicht der entsprechenden Kadenz, letztere baut noch vorhandene Spannung nach einer bedeutenden Kadenz ab. Daher erscheinen größere Orgelpunktpassagen bevorzugt gegen Ende eines Werkes.[6] Dominantische Orgelpunkte haben ferner ihren festen Platz im Sonatenhauptsatz als syntaktisches Signal vor dem Eintritt des Seitensatzes.[7] Schließlich finden sich tonikale Orgelpunktpassagen gern als Werkeröffnung.[8]

Anders als ein Orgelpunkt hat ein Bordun keine syntaktische Funktion in Bezug auf vorangehende oder nachfolgende Musik. Er definiert für die Dauer seines Erklingens ein diatonisches Feld. Ein Bordun ist also ein modales, ein Orgelpunkt aber ein funktional-tonales Phänomen.

Maitanz im Grünen

Die Geschichte der Entstehung, Bearbeitung und Publikation dieses Liedes legt nahe, daß es eine besondere Bedeutung für Gustav Mahler hatte. Im Oktober 1891 sandte er ein Schreiben an Ludwig Strecker, den Leiter des Schott-Verlages, und bot ihm quasi sein gesamtes bisheriges Œuvre zur Publikation an: „Eine Symphonie. – Ein großes Märchen für Chor, Orchester und Soli.[9] – Eine symphonische Dichtung[10], und ungefähr 20 ausgewählte Lieder.“[11] Betrachtet man seine professionelle Entwicklung bis dahin, so fällt zuerst sein Erfolg als Dirigent ins Auge[12], als Komponist war er dagegen noch nahezu unbekannt: Kein einziges seiner Werke war gedruckt[13] und abgesehen von der Aufführung einiger Klavierlieder[14] war lediglich die Erste Symphonie ein einziges Mal erklungen[15]. Mahler hoffte nun, seine Musik einer breiteren Öffentlichkeit in gedruckter

Form bekannt machen zu können. Strecker konnte sich allerdings nicht zur Inverlagnahme des gesamten Paketes entschließen. Immerhin erschienen im Februar 1892 drei Hefte „Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier“. Heft 1 enthält die fünf schaffenschronologisch frühesten Lieder: *Frühlingsmorgen* und *Erinnerung* auf Gedichte von Richard Leander, *Hans und Grete* auf einen eigenen Text Mahlers sowie *Serenade* und *Phantasie* auf Worte von Tirso de Molina. *Hans und Grete* nimmt hier nicht nur darum eine Sonderstellung ein, weil der Text aus Mahlers Feder stammt, sondern auch, weil die Komposition wiederum älter ist als die übrigen vier: es handelt sich um eine nur leicht überarbeitete Fassung von *Maitanz im Grünen*, welches als das letzte von drei Tenorliedern[16] bereits 1880 entstanden war. Die beiden anderen Tenorlieder publizierte Mahler zu Lebzeiten nicht – auch nicht in überarbeiteter Form.[17] *Maitanz im Grünen* in der Fassung als *Hans und Grete* ist also die früheste Komposition, die der Komponist einer Veröffentlichung würdig befand. Das mag angesichts der Schlichtheit des Liedes verwundern, lehnt es sich doch mit seiner klaren Ländlertypik und seinen Jodler- und Juchzerfiguren überaus eng an alpenländische Volksmusik an. Auch der Text ist schlicht. In betont naiver Sprache schildert er, wie ‚Hans‘ bei einem ländlichen Frühlingsfest ‚Grete‘ als Liebchen gewinnt. Es drängt sich die Frage auf, was einen jungen Komponisten mit symphonischen Ambitionen dazu bewogen hat, ein solches Lied in seine erste autonome Publikation aufzunehmen. Konnte es seine Etablierung als ernster Komponist nicht eher behindern als fördern? Mahler hat – so möchte ich thesenhaft formulieren – diese Gefahr bewußt in Kauf genommen; ihm lag das Lied am Herzen, gerade weil ihm hier zum ersten Mal eine Sprechweise gelungen war, die er danach zeitlebens perfektionierte: ein seltsam gebrochener ‚Volkston‘.

Notenbeispiel 1 (siehe Anhang, S. 191–193) zeigt die gesamte erste Strophe. Unter dem Notentext findet sich eine Zeile mit dem extrahierten Gerüstsatz nebst einigen Annotationen. Auf ihn beziehen sich die folgenden analytischen Betrachtungen. Auffällig ist zunächst, daß das Lied tonal nahezu monochrom ist; auf zwei kurze Ausweichungen von der Grundtonart D-Dur wird unten eingegangen. Die Oberstimmen lassen sich funktional leicht fassen; sie bewegen sich im engsten Rahmen von Tonika, Dominante und – demgegenüber bereits deutlich untergeordnet – Subdominante. Der Baß ergreift von Beginn an und für die erstaunlich lange Phase von 27 Takten ausschließlich den Grundton d und dessen Quinte a – und zwar entweder synchron (z. B. T. 12–15) oder sukzessive (z. B. T. 1 ff.).

Letzteres Alternieren darf nicht als Progression mißverstanden werden, der funktionale Quintschritt wird hier allenfalls simuliert.[18] Über die ersten 27 Takte regiert vielmehr ein klassischer Bordun.[19] Dieser beteiligt sich (wie ein Orgelpunkt) nicht an den harmonischen Fortschreitungen der Oberstimmen, sondern verweilt als statisches Element auf der Grundstufe. So ergeben sich reizvolle Kollisionen der Oberstimmen mit dem Baß, etwa in den Takten 13 und 15, wo auf der schweren Zeit das A-Dur der Oberstimmen mit dem d im Baß dissoniert. Hingewiesen sei auf die Tatsache, daß Mahler die Bordunquinte a sensibel auf den Eintritt der Subdominante reagieren läßt. Der Ton a ist der Dominante akkordeigen, nicht aber der Subdominante. Darum weicht er beim Eintritt der Subdominante auf schwerer Zeit nach g (T. 20) oder h (T. 25) aus. Auf einer leichten Zählzeit aber darf die Subdominante mit dem a kollidieren (T. 10). Der Einsatz der Bordunquinte ist also fakultativ, entscheidend bleibt der stationäre Ton d als Grund- und Bezugston. Er definiert das diatonische Feld, hier D-Dur-Heptatonik.

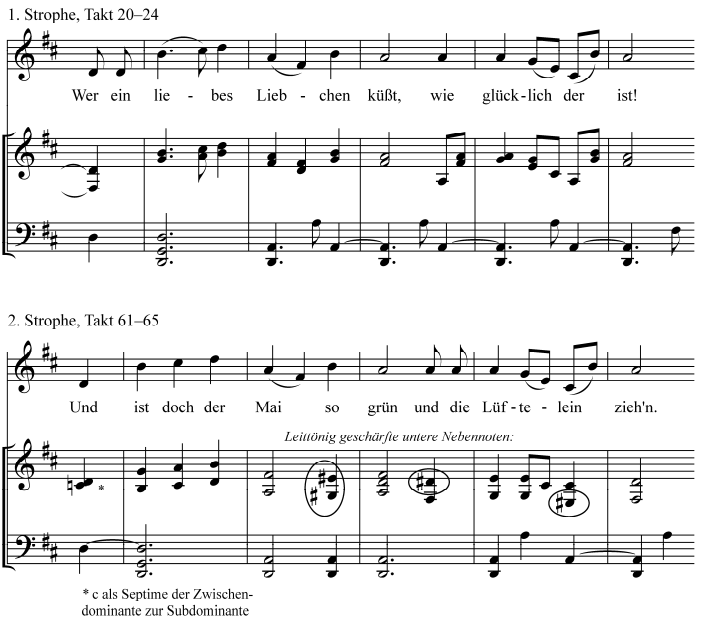
In jeder Strophe erfolgt eine überraschende harmonische Ausweichung (T. 28–29 und 69–70). Mahler schert in sehr mutwilliger Weise in die drei Quinten entfernte Medianttonart F-Dur aus. Er stört die volkstümliche Simplizität, indem er gleichsam leuchtende F-Dur-Flecken auf das reine D-Dur-Dirndl appliziert. Im Moment der Ausweichung wird die Bordunfaktur aufgegeben: Baß und Oberstimmen schließen sich zu einer funktionalen Progression zusammen (nämlich D^7–T in F-Dur mit den Fundamentalbaßtönen c und f). Auch anschließend, zurück in D-Dur, bleiben alle Stimmen in gemeinsamer Akkordfortschreitung verbunden: sie neutralisieren die tonale Irritation mit einer unzweideutigen I–IV–V–I-Kadenz über den entsprechenden Fundamenttönen und beenden damit zugleich die Strophe. Eine echt Mahlersche Volte ist es, daß er dem Hörer just im Zieltakt der Kadenz (T. 33) den erwarteten – und zuvor fast omnipräsenten – Baßton d vorenthält, um ihn erst verspätet auf der dritten Zählzeit nachzureichen. Solche scheinbar marginalen Irritationen sind in der Summe entscheidend für die Wirkung; sie sind es, die Mahlers vermeintliche Volkstümlichkeit selbst in diesem schlichten Lied, wie Julian Johnson es formuliert, „konstruiert“[20] erscheinen lassen.

Es sei nun ein genauerer Blick auf die Oberstimmen geworfen. Deren funktionale Deutung bringt – wie bereits erwähnt – durchaus sinnvolle Ergebnisse hervor. Einer Funktionsanalyse muß allerdings ihre entscheidende stimmführungstechnische Charakteristik verborgen bleiben,

nämlich daß sie fast durchgängig in Terz- oder Sextparallelen aneinander gekoppelt sind.[21] Auch ist der Wechsel zwischen Terz und Sexte oft über eine Quinte vermittelt, wodurch sich Hornquinten ergeben (vgl. T. 5 ff.).[22] Gerade letztere spielen in Mahlers Schaffen eine so prominente Rolle, daß man sie mit Hans Heinrich Eggebrecht als eine seiner grundlegenden „Vokabeln“ bezeichnen kann.[23] Statt zweier Stimmen läßt Mahler auch eine einzige allein Terzen und Sexten darstellen; so ergeben sich beispielsweise die volkstümlichen Jodlerfiguren des Beginns (vgl. T. 1–3).

In der zweiten Strophe nutzt Mahler im Parallelensatz eine charakteristische Art der Variantenbildung, eine Möglichkeit, das diatonische Feld anzufärben (vgl. Notenbeispiel 2): Er alteriert untere Nebennoten, die diatonisch ganztönig wären, und erzeugt so Halbtonanschlüsse (T. 62–64, 67 und 71).[24] Die künstlichen Leittöne gis, dis, ais und eis bleiben als chromatische Farbwerte akzidentiell. Sie gefährden weder den Grundton noch die diatonische Grundstruktur.

Notenbeispiel 2: Mahler, *Maitanz im Grünen* (1880), leiterfremde Töne.



Maitanz im Grünen exemplifiziert in frühester Form bei Mahler das hier zur Diskussion stehende Tonsatzmodell der Liegenote in Kombination mit einem Parallelensatz. Es bildet ein geschlossenes tonales Feld, welches lediglich durch die beiden diskutierten Ausweichungen episodisch ‚perforiert' wird. Von seinen 89 Takten stehen 85 (gut 95 %!) in D-Dur, in 79 Takten (gut 88 %) liegt zudem der Ton d im Baß. Das Lied diente Mahler als Archetypus für viele spätere Werke, als Studie im Volkston, von der ausgehend Differenzierungen möglich wurden. So hat Donald Mitchell auf Verbindungen zum Scherzo der Ersten Symphonie hingewiesen.[25] Zugleich spannen sich über das Tonsatzmodell Verbindungen zu vielen anderen Werken. So erweist sich *Maitanz im Grünen* als durchaus bekenntnishaft. Mahler hätte sich kaum nachdrücklicher – und in einer Epoche nach Richard Wagners *Tristan* auch kaum kontroverser – positionieren können als durch die Aufnahme dieser schlichten[26] Komposition in seine erste gedruckte Liedersammlung.

Das klagende Lied

„Mein erstes Werk, in dem ich mich als ‚Mahler' gefunden"[27], schreibt der Komponist rückblickend über *Das klagende Lied*, ein „Märchen" für Soli, Chor, großes Orchester und Fernorchester, verfaßt in den Jahren 1879/80. Auch in diesem Werk kommt Liegetontechnik extensiv zum Einsatz. Am Ende des Schlußteils (*Hochzeitsstück*) findet sich eine der längsten Liegenoten in Mahlers Schaffen überhaupt: in Takt 406 (die Taktzahlen beziehen sich auf die dreisätzige Urfassung) tritt der Ton e ein und bleibt 115 Takte lang ununterbrochen präsent. Das entspricht mehr als 20 % des gesamten Satzes mit rund viereinhalb Minuten Spielzeit. Danach erklingt nur noch für die letzten drei Takte des Werkes im Baß der Grundton a. Als figurative Variante finden sich mehrere Stellen, in denen die Liegenote in ein halbtöniges Pendel verfällt: Ab Takt 413 alterniert das e mit seiner oberen Nebennote f und ab Takt 429 mit seiner unteren dis. Das e repräsentiert einen Orgelpunkt, dessen dominantische Wirkung Mahler allerdings nicht forciert, sondern im Gegenteil streckenweise auf ein Minimum reduziert.

Die Einleitung zum *Waldmärchen*, dem bei einer Revision des Werkes im Jahr 1893 gestrichenen ersten Satz der dreiteiligen Urfassung, sei genauer untersucht. Sie ist, wie *Maitanz im Grünen*, fast komplett bordunbasiert. Es gibt jedoch zwei gewichtige Unterschiede: Erstens folgen hier

mehrere Bordunfelder hintereinander. Es ist also notwendig, nicht nur die Felder selbst zu untersuchen, sondern auch die Art und Weise, wie Mahler sie aufeinander folgen läßt. Zweitens bewirkt der Bordun hier nicht wie im *Maitanz* eine tonale Stabilisierung. Mahler wendet vielmehr subtile Methoden der Verunklarung an.

Die Einleitung ist 114 Takte lang. Es handelt sich um eine tonal sehr flächige Illustration einer Waldszene mit Hörnerquinten, gesanglichen Terz-Sext-Pendeln und stilisiertem Vogelgesang (T. 55–63). Von Anfang an herrscht aber eine gewisse untergründige Unheimlichkeit. Auf die satztechnischen Strategien, die das bewirken, soll weiter unten eingegangen werden. Im Verlaufe der Einleitung kommt es zu zwei Steigerungen, deren erste, höchst bedrohliche, in Takt 26 in einem kurzen panischen Tutti kulminiert. Es antizipiert wohl eine Schlüsselszene der kommenden Handlung: einen Mord, der in den Schranken des Waldes begangen wird. Der zweite Höhepunkt findet sich in Takt 70. Er stellt in jeder Beziehung das Widerbild zum ersten Höhepunkt dar, denn er nimmt die Fanfaren einer fürstlichen Hochzeit aus dem dritten Teil des Werkes vorweg. Er behält länger seine Kraft, wird aber – wie so oft bei Mahler – zunehmend angestrengt und konfliktiös, um schließlich ebenfalls in den Tonfall des Naturbildes zurückzusinken.

Das Werk beginnt mit zehn Borduntakten auf a (vgl. zu den folgenden Ausführungen stets Notenbeispiel 3, siehe Anhang, S. 194 f.). In den ersten drei Takten erklingt ein elementares zweistimmiges Auftaktmotiv, das Fragment eines Hornquintensatzes mit vertauschten Stimmen[28]. Harmonisch ist es als Öffnung von der I. zur V. Stufe in a-Moll deutbar. A-Moll ist auch die Tonart, in der *Das klagende Lied* endet. So ergibt sich eine Klammer um das gesamte Werk. Doch schon mit Takt 4 wird die Tonart für lange Zeit verlassen. Hier tritt ein zweistimmiges Terz-Sext-Pendelmotiv nebst einem – nun vollständigen – Hornquintenmotiv ein, die beide nicht anders als in D-Dur zu deuten sind. In Relation zu D-Dur aber erscheint der Baßton a als Quinte des Modus. Und die Ambivalenz wird noch gesteigert: In Takt 5 erklingt ein initiatives Quintsprungmotiv fis–cis, kombiniert mit einem rauschenden fis-Moll-Arpeggio der Harfen, welches ab der Taktmitte einen leisen fis-Moll-Akkord als ‚Klangschatten' hinterläßt. Sollte also fis der Grundton sein? Dann wäre die Liegenote die Terz des Modus. Das Tonmaterial ist konsequent diatonisch: Es erklingen ausschließlich die sechs Töne a, h, cis, d, e und fis und nur ein einziges Mal transitorisch auf leichtester Zeit (T. 4) ein gis. Um die Ambivalenz aufrecht zu erhalten,

meidet Mahler den Leitton von A-Dur. Es bleibt also letztlich offen, ob der Abschnitt (nach dem a-Moll-Beginn) in A-Dur, D-Dur oder fis-Moll steht.

Ein syntaktisch logischer, funktional deutbarer Anschluß an das erste Bordunfeld könnte eine nachträgliche tonale Klärung bringen, dies käme allerdings einer Trivialisierung gleich. Daher wählt Mahler einen parataktischen Anschluß: Er rückt das gesamte Feld chromatisch hinab (T. 11). Der Motivbestand und alle übrigen Satzelemente bleiben ansonsten gleich; so stellt sich analog zum vorangehenden Feld die unentscheidbare Frage, ob der Bordun as als Grundton von As-Dur, Terz von f-Moll oder Quinte von Des-Dur verstanden werden soll. Es ist die ausbalancierte tonale Ambivalenz in Verbindung mit dem parataktischen Abrutschen, die maßgeblich verantwortlich für die Unheimlichkeit der Musik ist. Mahler entlarvt das vermeintliche Waldesidyll der Einleitung als trügerisch: Es wird eine grausige Bluttat geschehen und die daran anschließenden Ereignisse führen in eine Katastrophe.

Das dritte Feld (T. 17 ff.) schließt wiederum mit einem Halbtonschritt abwärts im Baß an. Die Liegenote lautet nun g. Hier erfolgt zum ersten Male eine unzweideutige tonale Festlegung, und zwar auf c-Moll: Die Oberstimmen umspielen einen G-Dur-Dominantseptnonakkord nebst Ausweichung in die Doppeldominante D-Dur. Der Baßton g ist also kein Bordun, sondern fungiert als dominantischer Orgelpunkt in c-Moll. Auf dieser Dominante steigert sich die Spannung, unterstrichen durch ein großes Crescendo und Accelerando, um sich im erwähnten Tutti in Takt 26 zu entladen. Dort jedoch ereignet sich eine neue Irregularität: Der Orgelpunkt g löst sich nicht synchron mit dem c-Moll-Ausbruch der Oberstimmen auf, sondern erst ganze fünf Takte später, nach dem vollkommenen Abklingen des Ausbruches. Das in Takt 30 endlich auch im Baß eintretende c ist wiederum ein Bordunton. Er alterniert viertelweise mit seiner Bordunquinte g, die jedoch nach unten geklappt ist. So entsteht Mahlers „Vokabel“ der ‚Marschquarte‘ – sie illustriert im *Klagenden Lied* leitmotivisch zwei inhaltlich bedeutsame Situationen des Marschierens: Zum einen wandern zwei Brüder auf der Suche nach einer roten Blume durch den Wald – wer die Blume findet, darf die „stolze Königin“ heiraten. Der glücklose Finder wird von seinem eigenen Bruder aus Neid und Habgier ermordet. Zum anderen ist die marschierende Quarte mit dem Spielmann assoziiert, welcher später auf seinem Weg durch den Wald einen Knochen des gemeuchelten Bruders findet, sich daraus eine Flöte schnitzt und mit deren Gesang den Mord aufdeckt.

Kurz nach dem c-Moll-Ausbruch hat sich die trügerische Idylle wieder eingestellt. Über dem Baßton c treten die aus den ersten Takten bekannten Terz-Sext-Pendel wieder ein, abwechselnd in As-Dur und C-Dur. Dies sind nun zwei diatonische Modi, die zwar das c als gemeinsamen Ton haben, ansonsten aber über einen sehr unterschiedlichen Tonbestand verfügen. Die Hornquinten ab Takt 41 (innerhalb einer As-Dur-Phase) stehen darüber hinaus in Des-Dur.[29] Oft setzt Mahler Hornquinten auf diese Weise quasi deplaziert ein, indem er sie auf der IV. statt der I. Stufe einer Tonart eintreten läßt. So verhält es sich mit fast allen Hornquinten des hier diskutierten Abschnittes.[30] Dieser Kunstgriff läßt sie stets leicht exterritorial wirken, etwas fremd, wie aus einem anderen Kontext herübergeweht.

Das nächste tonale Zentrum ist ab Takt 52 f-Moll. Das As-Dur des davor liegenden Feldes ist also dessen Parallele und das unmittelbar vorangehende C-Dur ist seine V. Stufe. Doch auch hier wendet Mahler die eben beschriebene Strategie an, den Quintschritt im Baß nicht gleichzeitig mit dem tonalen Wechsel der Oberstimmen zu vollziehen: Das c klingt noch sechs Takte ins f-Moll-Feld hinein und in dem Moment, in dem der Baß endlich den Quintfall zum f nachreicht (T. 58), wechseln die Oberstimmen bereits nach Des-Dur. Wieder verfehlt der Baß den Grundton und erreicht stattdessen die Terz des Modus.

Der nächste Anschluß erfolgt wieder komplett parataktisch, indem die Harmonik einen Halbton nach D-Dur hochgerückt wird. Der Bordun wechselt dabei von f (als der Terz von Des-Dur) nach a (als der Quinte von D-Dur). Inmitten des D-Dur-Feldes schließen sich jedoch endlich Baß und Oberstimmen zu regulär funktionalen Schritten zusammen (T. 69–79). Hier bündeln sich die Kräfte zu dem oben erwähnten zweiten Höhepunkt, der das Hochzeitsfest antizipiert.[31] Doch die stabile Situation währt nicht lange. Der Baß vollzieht eine chromatisch ansteigende Linie, bis in Takt 88 das breite Zielfeld über dem Bordun b erreicht ist. Hier tritt nach und nach wieder Beruhigung ein. Noch ‚aufgeregt' artikulieren die Oberstimmen zuerst b-Moll, dann Es-Dur (Hornquinten!) und schließlich B-Dur.[32] Letzteres ist die V. Stufe zur Tonart Es-Dur, in der der nächste Abschnitt beginnt (T. 115). Auch diesen Quintanschluß läßt Mahler nicht unverfremdet: Im letzten Takt der Einleitung setzt er über das b einen mediantisch leuchtkräftigen Ges-Dur-Akkord (T. 114), der als Interjektion die sonst reguläre V–I-Verbindung trennt.[33]

Zusammenfassend: Die Einleitung zum *Waldmärchen* beruht auf ausgedehnten modalen Feldern. Es ergeben sich dabei auf Schritt und Tritt Ambi-

valenzen zwischen den Liegenoten und dem Oberstimmensatz. Nimmt man an, daß die Liegenoten stets den Grundton des Modus artikulieren, so bewegen sich die Oberstimmen dazu des öfteren in einer abweichenden Tonart, bevorzugt derjenigen der IV. Stufe oder VI. Stufe. Gibt man umgekehrt der jeweiligen Tonalität der Oberstimmen das Primat über die Baßnote, so ist letztere als Grundton, Terz oder Quinte des Modus aufzufassen. Keiner der beiden Lesarten kann eindeutig der Vorzug gegeben werden. Genau dies ist ein Wesenskern der Mahlerschen Verfremdungstechnik: Er versetzt die Tonalität in eine Schwebe und macht damit musikalische Gemeinplätze (wie z. B. Hornquinten) seltsam unvertraut.

Die modalen Felder folgen einander oft parataktisch. Diese Feststellung betrifft nicht nur *Das klagende Lied*. Tatsächlich sind förmliche Modulationen bei Mahler überaus rar. Sogar Felder, die im Quintabstand zueinander stehen, werden durch Verfremdung der Quintprogression künstlich ‚auseinandergerückt'.

Betrachtet man die Folge der Liegenoten in der Einleitung des *Waldmärchens*, so offenbart sich eine planmäßige Anordnung (vgl. Tabelle 1): Es finden sich fast ausschließlich chromatische/halbtönige Anschlüsse (a–as–g und a–b) und Quintfälle (g–c–f–b–es; davon f–b indirekt). Der einzige Terzanschluß (f–a) fügt sich insofern in das Schema, als hier eine chromatische Verbindung in der Tonalität der Oberstimmen vorliegt (Des-Dur – D-Dur).

Tabelle 1: Sukzession der tonalen Zentren und der Liegenoten in der Einleitung von *Waldmärchen.*

Takt	1	11	17	30	58	64	88	115
Tonalität der Oberstimmen	(a) A fis D	As f Des	c*	c As f	Des	D	b/B Es (Ges)	Es
chromatische/halbtönige Anschlüsse								
Baßton	a	as	g	c	f	a	b	es
Quintfälle								

* Das tonale Zentrum lautet hier durchgehend c-Moll, die Abfolge der konkreten Klänge aber: G-Dur (Dominante) – D-Dur (Doppeldominante) – G-Dur (Dominante) – c-Moll (Tonika).

Wenn mein Schatz Hochzeit macht

Die *Lieder eines fahrenden Gesellen* markieren die nächste Phase in Mahlers Liedschaffen. Die Entstehungszeit ist nicht präzise ermittelbar. Sie liegt zwischen Ende 1884 und dem Beginn der 1890er Jahre.

Wenn mein Schatz Hochzeit macht, das erste der *Gesellen*-Lieder, weist eine klare A-B-A'-Form auf. Die A-Teile zerfallen jeweils in drei Felder, die als Terzfall aufeinander bezogen sind (vgl. Tabelle 2). Zu Beginn herrscht 21 Takte lang (in A': 13 T.) der Baßton d (als Grundton von d-Moll),[34] dann folgt b (B-Dur). Der Zielton g (g-Moll) wird über einen Lamentobaß (b–a–as–g) erreicht und anschließend mit einer kadenziellen I–IV–V–I-Wendung bestätigt. Der Appendix der Strophe (T. 38–43) hat die Liegenote g im Baß. Tonale Baßprogressionen sind also auch im ersten *Gesellen*-Lied die Ausnahme. Die einzige Kadenz mit Fundamentalbaß-Schritten hat (wie schon im *Maitanz*) die Funktion, ein Strophenende (von A und A') zu bekräftigen.

Der Terzfall d–b–g wird im Mittelteil des Liedes fortgesetzt: Dieser beginnt mit der Liegenote es (Es-Dur). Der folgende Anschluß ist indirekt, denn vor einem Feld mit c im Baß tritt noch eines über b (B-Dur) ein. Über dem c am Ende des Mittelteils erklingt ein umspielter C-Dur-Dominantseptakkord, es handelt sich hier also um ein nach F-Dur weisendes Dominantfeld. Statt F-Dur tritt trugschlüssig die Reprise (A') in d-Moll ein.

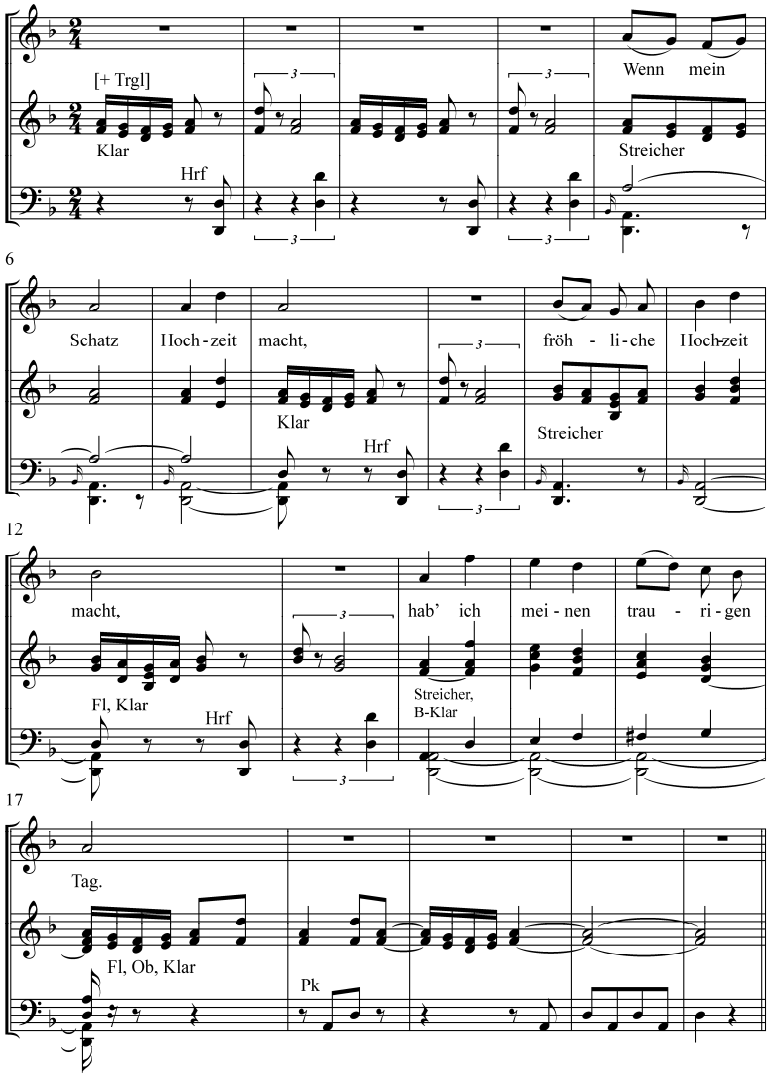
Insgesamt überwiegen auch in diesem Lied parataktische Übergänge von Feld zu Feld, doch wiederum ist die Anordnung der Liegenoten sehr planvoll, nämlich vor allem in Terzfällen und – etwas seltener – Sekundstiegen.

Tabelle 2: Formverlauf und Sukzession der Liegenoten in *Wenn mein Schatz Hochzeit macht.*

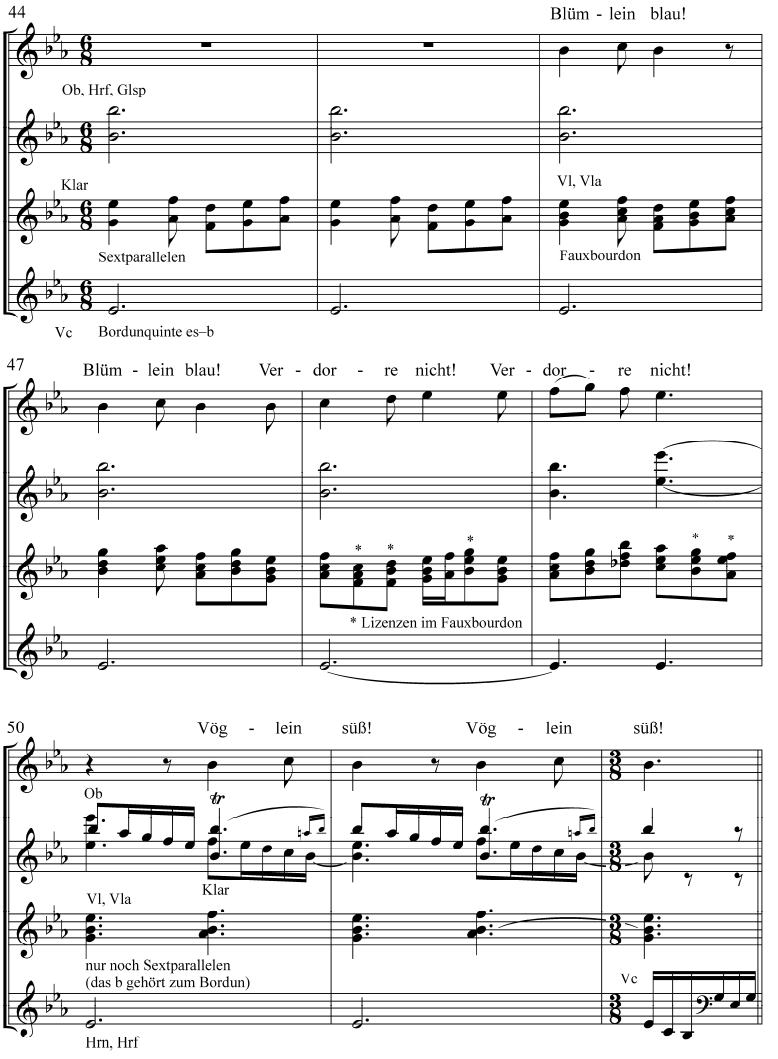
Takt	1	22–30	(33) 38	44	53	57	64	77–81	(84) 89
Formteil	A			B			A'		
Tonalität	d*	B	g	Es	B	C^7**	d	B	g
Sekundstieg									
Liegenote	d	b	g	es	b	c	d	b	g
Terzfall									

* hier verweisen die Hornquinten bereits nach g-Moll
** als Dominante von F-Dur; es folgt jedoch trugschlüssig d-Moll

Notenbeispiel 4: Mahler, *Wenn mein Schatz Hochzeit macht*, T. 1–21.



Notenbeispiel 5: Mahler, *Wenn mein Schatz Hochzeit macht*, T. 44–52.



Die Baß-Liegenoten sind in diesem ersten *Gesellen*-Lied konkret sehr unterschiedlich gestaltet (vgl. Notenbeispiel 4). Zu Beginn (T. 1–4) markieren sie jeweils den Auftakt und unterstützen so den charakteristischen Taktwechsel des Furiant, eines böhmischen Tanzes, der hier die Gedanken des „fahrenden Gesellen“ an ein bevorstehendes Hochzeitsfest symbolisiert. Der Tanz erklingt in tragischem d-Moll, denn das ‚Lyrische Ich‘ hat an der Festtagsfreude nicht teil. Seine Geliebte heiratet einen anderen. Emotional folgerichtig erscheinen die Liegenoten sodann in einer mit Bordunquinte versehenen Variante, deren Vorschlagsnoten direkt auf das geräuschhafte Andrehen der Leier im Schlußstück von Schuberts *Winterreise* verweisen (z. B. T. 5–8, 10–12, 14–17). Schließlich erklingen auch Marschquarten (T. 18–21). Sie verweisen an die Grundsituation der Wanderschaft, welche der Protagonist mit dem Sänger der *Winterreise* teilt. Im Es-Dur-Mittelteil des Liedes, in dem der Wanderer sich der Illusion einer heilen Welt hingibt, haben auch die Liegenoten Teil am positiveren Ausdruck (vgl. Notenbeispiel 5). Der Baßton es erscheint in recht hoher Lage und die Bordunquinte setzt der Musik sogar über allen übrigen Stimmen ein glänzendes Licht auf (T. 44–52); in der Orchesterfassung ist diese Wirkung durch den Einsatz des Glockenspiels noch potenziert. Doch die trugschlüssige Verbindung, mit der der lichte Mittelteil in die finstere Stimmung vom Beginn zurückfällt, entlarvt jeden Optimismus rhetorisch unzweideutig als Illusion.

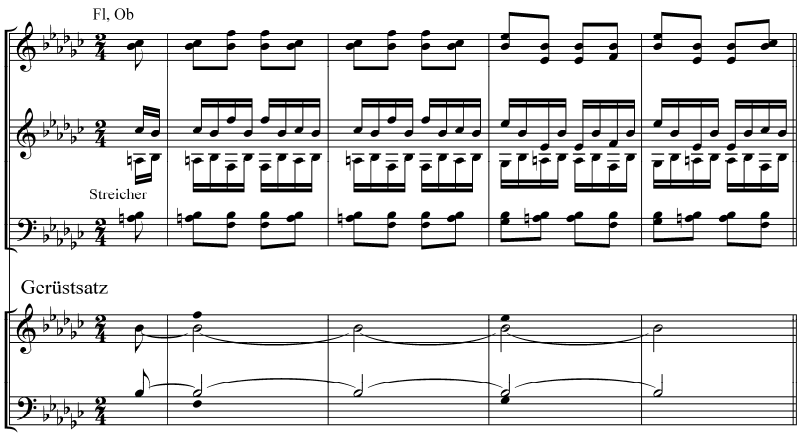
Wie Liegenoten bilden auch parallel geführte Oberstimmen nebst Hornquinten einen satztechnisch roten Faden durch das Lied. Dabei findet sich im Mittelteil eine bislang noch nicht beschriebene Variante (vgl. Notenbeispiel 5). Der Parallelensatz ist hier zur Dreistimmigkeit erweitert. Es ergeben sich parallel geführte Sextakkorde (Fauxbourdon). Auch schon im ersten Teil des Liedes (vgl. Notenbeispiel 4) und wieder im dritten Teil findet sich eine solche dreistimmige Kopplung (T. 14–16), allerdings in Quartsextakkord-Parallelen über der Liegenote d.

Das irdische Leben

Dieses Lied aus *Des Knaben Wunderhorn* ist 1892 oder 1893 entstanden. Sein grausiger Gegenstand ist das unabwendbare Verhungern eines Kindes. Es handelt sich um einen der „unheimlich bewegten“[35] Perpetuum-mobile-Sätze, mit denen Mahler das von individuellem Leid unberührte „Weltgetümmel“[36] symbolisierte.

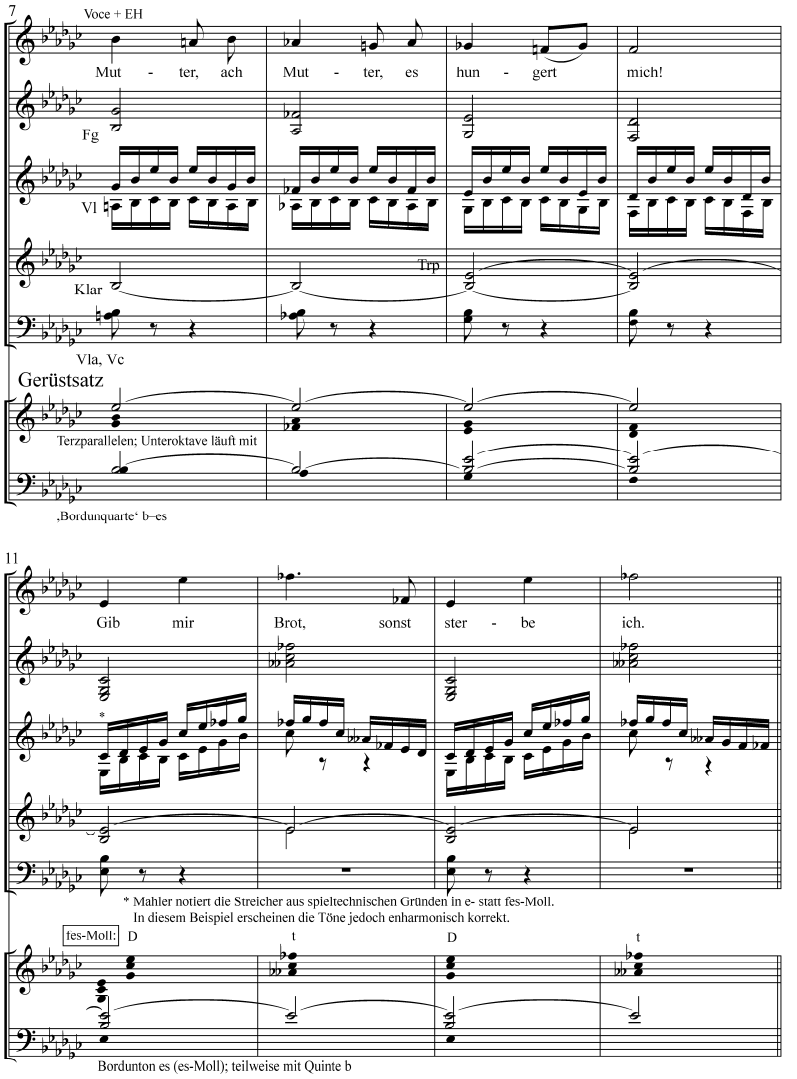
Das Vorspiel (T. 1–6) exponiert sogleich eine (latente) Liegenote, hier ein b als Kernton einer unruhig oszillierenden Sechzehntelfigur (vgl. Notenbeispiel 6). Dem b sind seine beiden chromatischen Nebennoten a und ces beigestellt; so ergibt sich – bemerkenswert avanciert für die 1890er Jahre – permanent ein schmaler, geräuschhafter Cluster a–b–ces. Harmonisch pendelt das Feld zwischen einem b-Klang in herber Terzlosigkeit und es-Moll. Noch ist hörend nicht zu entscheiden, ob b oder es der Grundton ist.

Notenbeispiel 6: Mahler, *Das irdische Leben* (1892/93), T. 1–4.



Erst die folgenden Takte (7 ff.) klären in Richtung der (auch vorgezeichneten) Tonart es-Moll. Mahler ergänzt hier den Grundton es als zweite Liegenote. Die Melodie des ersten Gesangseinsatzes „Mutter, ach Mutter, es hungert mich!“ (vgl. Notenbeispiel 7) beschreibt – versehen mit alterierten Wechselnoten – einen melodischen Zug abwärts, der mit dem Beginn der zweiten Zeile den Grundton es erreicht. Von dort aus weicht sie zweimal mit Oktavlagenwechsel schmerzlich in die phrygische II. Stufe fes aus, und zwar bei den Schlüsselworten „gib’ mir Brot, sonst sterbe ich“. Mit den Gerüsttönen der Melodie laufen anfangs Terzparallelen, und zwar so konsequent, daß noch der Zielton des Quintzuges es mit einem ces unterterzt wird – man würde hier einen es-Moll-Akkord erwarten; statt dessen tritt quasi trugschlüssig Ces-Dur ein. Der Akkord dient zugleich als Scharnier für die Fortführung in Sextparallelen.

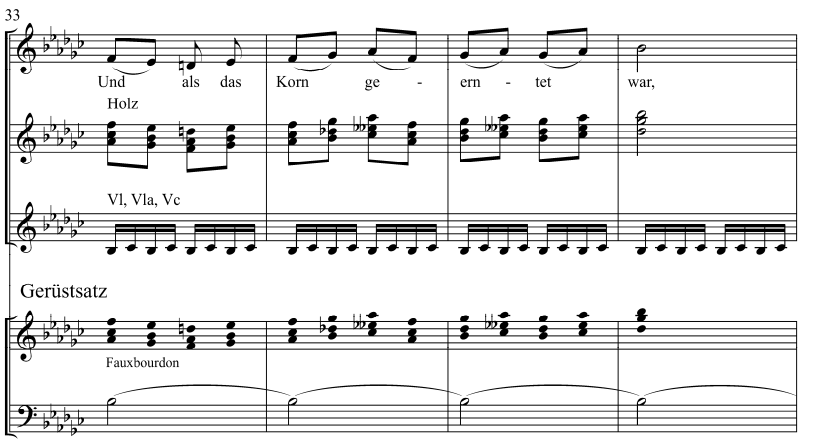
Notenbeispiel 7: Mahler, *Das irdische Leben* (1892/93), T. 7–14.

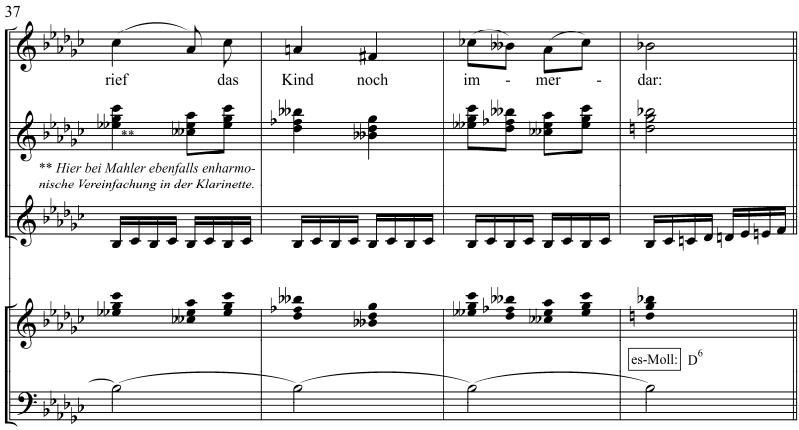


In *Das irdische Leben* erreicht der Parallelensatz stellenweise einen besonderen Unabhängigkeitsgrad und löst sich in modaler Hinsicht von dem durch die Liegenote definierten Modus. Die erste modale Aberration erfolgt in den Takten 11 bis 14. Wie beschrieben ist mit Takt 11 die trugschlüssige VI. Stufe erreicht. Dieser Akkord verhält sich zugleich zum folgenden als Dominante. So wird in Takt 12 (und wiederum 14) fes-Moll erreicht. Mit diesem Moll-Akkord auf der tiefalterierten II. Stufe ergibt sich eine doppelt getrübte, gleichsam ‚überphrygische' Akkordeinstellung zum Grundton es. Es ist hier das Stimmführungsmodell ‚Parallelen und Liegenote', das als durchgehaltene Konstante dem tonal auseinanderfallenden Satz Stabilität verleiht.

In den Takten 37 bis 39 treibt Mahler den tonalen Konflikt auf die Spitze (vgl. Notenbeispiel 8). Bei „Und als das Korn geerntet war" (T. 33–36) erklingt noch ein Fauxbourdon in es-Moll/Ges-Dur, über dem in das diatonische Feld passenden Liegeton b, doch bei „rief das Kind noch immerdar" weicht der Fauxbourdon ins drei Quinten tiefere Heses-Dur aus (in der Klavierfassung als A-Dur notiert). Er rutscht also tonal betrachtet eine übermäßige Prime unter die Liegenote und verursacht damit eine kaum überbietbare Spannung: das klägliche Bitten des Kindes wird geradezu körperlich spürbar. Der Parallelensatz entfernt sich tonal so weit von der Liegenote, daß sich faktisch Bitonalität einstellt.

Notenbeispiel 8: Mahler, *Das irdische Leben* (1892/93), T. 33–40.





Blicke mir nicht in die Lieder

Dieses 1901 komponierte Rückert-Lied gehört, wie *Das irdische Leben*, zur Gruppe der Perpetuum-mobile-Kompositionen. Hier illustriert Mahler aber nicht das „Weltgetümmel", sondern den Bienenfleiß des schaffenden Künstlers. Viele der bereits beschriebenen Verfahrensweisen sind wieder zu finden – doch auch eine neue, individuelle Variante. Bei ihr werden die gekoppelten Stimmen des Parallelengerüstsatzes konkret so gesetzt, daß sie eine große gestische Unabhängigkeit voneinander erhalten – ganz im Gegensatz z. B. zum ebenfalls 1901 entstandenen *Kindertotenlied Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen*, in dem die Sextparallelen geradezu zelebriert werden. Die Gesangsstimme in den Takten 8 ff. (vgl. Notenbeispiel 9, siehe Anhang, S. 196 f.) fungiert als Oberstimme des Parallelensatzes. Sie bewegt sich weitgehend in Vierteln und Halben nebst einigen Punktierungen. Die Unterstimme des gekoppelten Stimmpaares liegt in den Violen und später 2. Violinen. Ihre Gestaltung als ununterbrochene Achtelkette verleiht dem Lied seinen Perpetuum-mobile-Charakter. Zieht man aber alle ornamentalen Töne ab, so offenbart sich der konsequente Terz- und Sext-Parallelensatz.

Die Oberstimmen sind mit einer viertelweise alternierenden Bordunquinte f–c unterfüttert. Dabei sind wieder Strategien zu beobachten, die Tonalität in eine Schwebe zu bringen. So zieht sich der Grundton f im Takt 12 aus dem Baß zurück. Liegen bleibt das c, so daß der Satz tendenziell

dominantisch wahrgenommen wird. Das f tritt in Takt 15 wieder ein, und zwar mit einem die dominantische Deutung bestätigenden kadenziellen Quartstieg c–f im Horn, wobei die Oberstimmen jedoch die Kadenz durchkreuzen: g und e treffen sich nicht im f. Stattdessen setzt sich der Parallelensatz fort: Das e schreitet entgegen seiner leittönigen Tendenz zum d. Es ergibt sich eine quasi trugschlüssige Wendung nach d-Moll, wie sie übrigens genau so bereits in *Das irdische Leben*, Takte 10–11 zu beobachten war (s. o.). Zwei Takte lang (15–16) bewegen sich die Oberstimmen nun mit leittönigem Akzidentium cis in d-Moll, allerdings über der ‚falschen' Liegenote f als Terz des Modus.

F-Dur und (harmonisch-) d-Moll teilen, abgesehen vom künstlichen Leitton cis, denselben Tonbestand, d. h. von Takt 1 bis 16 bewegt sich das Lied in einem diatonisch homogenen Feld. Doch mit Takt 17 erfolgt ein modaler Schnitt. Hier wechselt der Tonvorrat nach f-Moll. Das diatonische Feld verschiebt sich übergangslos im Quintenzirkel um drei Positionen nach links. Im Takt 17 erscheint sogar darüber hinaus das phrygische ges. Das über den Bruch hinweg konstante, stabilisierende Element ist die Liegenote f.

Erst ab Takt 20 wird die Liegenote zugunsten eines Quintfalles im Baß verlassen. Dieser beginnt mit den Stufen des–g–c und verlangt in Takt 24 nach einer Komplettierung mit f, was eine kadenzielle VI–II–V–I-Wendung ergäbe. Aber wieder weicht Mahler dem deutlichen kadenziellen Schritt aus und bringt stattdessen eine fünf Takte lange Phase in As-Dur als Paralleltonart von f-Moll, bevor der verweigerte Quintfall mit der Rückwendung nach F-Dur (T. 29) quasi nachgereicht wird.[37]

Tabelle 3: Sukzession der tonalen Zentren und Liegenoten in *Blicke mir nicht in die Lieder* (1. Strophe).

Takt	1	8	15	17	20	24	29
Formteil	Vorspiel	1. Strophe					
Tonalität	hin zu F-Dur	F-Dur	d-Moll	f-Moll		As-Dur	F-Dur
	Tonarten mit einem b			Tonarten mit vier bs			ein b
Liegenote		c f	f	c f	des–g–c	as	c f
Quintfall					└┴┴──────┘		

Das Lied *Blicke mir nicht in die Lieder* bewegt sich in zwei diatonischen Feldern (vgl. Tabelle 3): dem Feld der Grundtonart F-Dur und demjenigen der Varianttonart f-Moll (jeweils mit ihren Paralleltonarten), welche drei Quintenzirkelgrade auseinanderliegen. Dies scheint eine von Mahler stark bevorzugte Distanz zu sein, sei es – wie im vorliegenden Falle – als Artikulation von Varianttonarten, sei es – wie zum Beispiel im *Maitanz im Grünen* – in Gestalt mediantischer Tonarten (D-Dur und F-Dur). In *Blicke mir nicht in die Lieder* sind die Felder voneinander klar geschieden. Sie alternieren im Verlaufe der Komposition. Ganz anders verhält es sich im letzten zu besprechenden Werk.

Das Lied von der Erde

Über seine im Jahr 1908 entstandene letzte Vokalkomposition schreibt Gustav Mahler an seinen Freund Bruno Walter, sie sei „wohl das Persönlichste [...], was ich bis jetzt gemacht habe“[38]. *Das Lied von der Erde* ist ein tiefmelancholischer Gesang auf die Vergänglichkeit und Eitelkeit alles Irdischen. Der langsame Schlußsatz, *Der Abschied*, beginnt mit einem einzigen Ton, einem profunden c in Harfe, Kontrafagott, Horn und tiefen Streichern. Dazu mischt sich ein todkündendes Tamtam.[39]

Das c dominiert als Bordun die ersten 33 Takte (rund drei Minuten Spielzeit). Die Einleitungstakte bis zum Gesangseinsatz (T. 20 mit Auftakt) seien näher betrachtet (vgl. Notenbeispiel 10, siehe Anhang, S. 198 f.). Zum Bordunton treten in Takt 3 zwei weitere Schichten: die melodische Hauptstimme in der Oboe (später auch den 1. Violinen), sowie eine begleitende Schicht. Letztere ist als konsequenter Parallelensatz in Hörnern, Klarinetten und zuletzt Fagotten gestaltet. Ausgehend von längeren Notenwerten verfällt die Begleitschicht im Laufe der ersten elf Takte nach und nach in eine Achtel-Seufzerkette mit deutlichem Trauermarschduktus – die Paukenquarten der Bordunschicht ab Takt 12 komplettieren die Trauermarsch-Charakteristik. Die vorgezeichnete Tonart lautet c-Moll. In Übereinstimmung damit tritt die Begleitschicht mit der Terz es–g über dem Baßton c ein, um in Takt 6 nach f–as auszuweichen. In Takt 9 jedoch erklingt mit dem Ton e die Terz der Dur- statt der Molltonika. Von diesem Punkt an arbeitet Mahler im Parallelensatz konsequent chromatisch.[40] Die ganze Phase bis zum Eintritt des Gesangs ist gestaltet als ein großer *passus duriusculus*. Doch werden zugleich durch Plazierung stabiler Töne auf

wichtigen Zählzeiten klar die Hauptstufen des Modus artikuliert: Die Takte 7 und 8 sowie 10 sind subdominantisch, wobei sich in Takt 10 das Tongeschlecht ändert: der Parallelensatz beginnt hier mit as und c als Terz und Quinte von f-Moll und endet mit f und a als Grundton und Terz von F-Dur. Analog folgt in Takt 11 ein dominantischer Takt wiederum mit Moll-Dur-Wechsel und schließlich in den Takten 12 bis 14 dasselbe in gestreckter Form auf der I. Stufe, nun aber in umgekehrter Reihenfolge als Dur-Moll-Trübung. Die Einleitung als Ganzes vollzieht also nichts anderes als die einfache harmonische Progression I–IV – I–IV – V–I – V–I über dem Bordunton c. Nur in Takt 16 wird das Tonsystem kurz verlassen. Dieser Takt ist aus diatonischer Perspektive ‚verformt'.[41] Er basiert in der Schicht des Parallelensatzes auf dem Ganztonfeld c–d–e–fis–gis, welches seinerseits durch chromatische Vorschlagsnoten getrübt wird. Man kann dieses Ganztonfeld (wenn man es enharmonisch umgedeutet als d–fes und fis–as liest) auch als jeweils doppelt halbtönige Nebentoneinstellung zu Terz und Quinte der nachfolgenden Tonika c-Moll auffassen.

Die Phase vor dem Gesangseinsatz – und mit ihr weite Teile des gesamten Werkes – steht in einem echten Dur-Moll-Mischmodus. Die Tongeschlechter durchdringen einander. Nicht nur können die Töne e, a und h von C-Dur jederzeit die in c-Moll leitereigenen Töne es, as und b vertreten, auch das phrygische des wird frei verfügbar. Es ersetzt ab Ende Takt 14 weitgehend das in Dur und Moll leitereigene d. Entscheidend für die modale Stabilität ist der unverrückbare Grund- und Bordunton c und ihm nachgeordnet die daran gekoppelten Hauptstufen IV und V. Es muß also deutlich festgehalten werden, daß Mahlers Chromatik keineswegs auf eine Gleichberechtigung aller zwölf Stufen der Oktave zielt. Das System bleibt hierarchisch, die Hauptstufen behalten ihren Primat.

Über Bordun und Parallelensatz hebt sich die Hauptstimme. Es handelt sich um eine sehr schlichte diatonische Gestalt. Mit ornamentalen Umspielungen beschwört Mahler die Aura chinesischer Musik. Entgegen der Satzvorzeichnung steht sie eher in C-Dur als c-Moll, allerdings erklingt in der ornamentalen Schicht zweimal die Note as (T. 7 und 9). Die Melodie hebt sich vom Grundton über die II. und IV. Stufe in die Quinte (T. 3–11: c–d–f–g). Von dort fällt sie sodann in zwei etwas zügigeren Gesten zurück in den Grundton (T. 11–12: g–f–e–d–c; T. 13: g–e–d–c). Danach (T. 14 ff.) wird die Fortsetzung der nunmehr in zwei Linien aufgespaltenen Melodie nach Moll getrübt und die Chromatik der Begleitstimmen ergreift von ihr Besitz.

Die langen Kerntöne der Melodie stehen in voller Übereinstimmung mit der Harmonik des Parallelensatzes. Darüber hinaus koppelt sich die Melodie auf Ebene der kürzeren Notenwerte (Achtel) bevorzugt in Sexten oder 7–6-Vorhalten an die begleitenden Terzparallelen (T. 10–12). Es ergibt sich wiederum eine – hier teilweise chromatisierte – Fauxbourdonfaktur. In deren Verlauf erklingt eine ganze Reihe transitorischer Akkordbildungen, für die ein Versuch funktionaler Deutung vollkommen sinnlos wäre. Sogar die Takte 14 und 15 sind noch von einem Fauxbourdon abgeleitet, nur haben hier die Schichten bereits einen so hohen Grad an linearer Selbständigkeit erreicht, daß das Modell nur noch in vagen Umrissen erhalten bleibt. Hier kollidieren die Schichten auf der Ebene der Ornamente stellenweise beträchtlich. So trifft in Takt 14_3 ein fis der Hörner auf ein g der Marschquarten, in Takt 15_{1+} kollidiert ein h der Hauptstimme mit einem b der Begleitung und auf 15_{3+} ein g der Hauptstimme mit einem as der Begleitung. Diese Aufrauhung des Klangbildes resultiert aus der wohlkalkulierten Autonomisierung der einzelnen Tonsatzschichten; sie prägt zu einem Gutteil den unverwechselbaren Ton des Spätwerkes.

Schluß

Mahlers Musik ist im Kern diatonisch und zeigt eine ausgeprägt modale Denkweise. Der Komponist spannt Felder auf, um diese nicht selten parataktisch aufeinanderfolgen zu lassen. Als kardanischer Punkt solcher Felder dient oft ein Bordunton. Zu diesem kann sich eine Bordunquinte gesellen, und zwar darüber oder darunter, synchron oder sukzessive und auf unterschiedlichste Weise ornamentiert. Als Mahlersches Spezifikum kann bezeichnet werden, daß der Bordunton nicht immer der Grundton des Modus ist. Repräsentiert die Liegenote statt des Grundtones die Modusterz oder -quinte, so stellt sich eine subtile Verunsicherung, ein modaler Schwebezustand ein.

Zur Liegenote tritt bei Mahler signifikant oft ein in Parallelen geführter Oberstimmensatz, so bereits im frühen Lied *Maitanz im Grünen*, von dessen schlichter Faktur ausgehend Mahler in seinen folgenden gut dreißig Schaffensjahren die im Modell angelegten linearen und harmonischen Möglichkeiten ausschöpft. Zu nennen sind hier einerseits Strategien der Mischung verschiedener Modi (z. B. Dur, Moll und Phrygisch) und andererseits die konsequente chromatische Einfärbung diatonischer Ton-

bestände (z. B. durch alterierte Wechselnoten oder chromatische Durchgänge). Dies in Verbindung mit der zunehmenden linearen Verselbständigung der einzelnen Komponenten des Modells führt in Mahlers Spätwerk stellenweise bis an die Grenzen der Tonalität.

ANMERKUNGEN

[1] Als ‚Satzmodelle' bezeichne ich solche Gebilde, die überindividuell beschreibbaren Mustern von Klangfortschreitungen folgen, die also nicht auf einen Komponisten, ja oft nicht einmal auf eine bestimmte Epoche beschränkt sind. In der Architektur eines Musikstückes haben sie ihren Ort oberhalb elementarer Progressionen, betreffen also im allgemeinen deutlich mehr als nur zwei aufeinanderfolgende Töne oder Klänge. Diese Gebilde sind aber zugleich unterhalb der Ebene der Form angesiedelt. Sie sind Bestandteile des musikalischen Geschehens innerhalb von Formteilen, befinden sich also im strukturellen Mittelfeld zwischen elementarer Fortschreitung und Form. Vgl. hierzu auch Hans Aerts, „„Modell" und „Topos" in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann', *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4 (2007), H. 1–2, S. 143–158; sowie die prinzipiellen Überlegungen zum Modellbegriff bei Oliver Schwab-Felisch, ‚Umriss eines allgemeinen Begriffs des musikalischen Satzmodells', ebd., H. 3, S. 291–303.

[2] Vgl. hierzu auch Monika Lichtenfeld, ‚Zur Klangflächentechnik bei Mahler', in *Mahler – eine Herausforderung*, hg. v. Peter Ruzicka, Wiesbaden 1977, S. 121–134.

[3] Vgl. hierzu z. B. Volker Derschmidt, *Volksmusik in Oberösterreich: Der Landler*, Wien 1998 (Corpus musicae popularis Austriacae 8), S. 79 ff.; sowie Walter Kolneder, *Die vokale Mehrstimmigkeit in der Volksmusik der österreichischen Alpenländer*, Winterthur 1981, S. 30–41.

[4] Vgl. Rudolf M. Brandl, Art. ‚Bordun', in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 2, hg. v. Ludwig Finscher, Kassel u. a. ^{2}1995, Sp. 70–71.

[5] Vgl. z. B. die Partimentoübungen von Giovanni Paisiello (*Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo* [1782], hg. v. Ludwig Holtmeier, Johannes Menke u. Felix Diergarten, Wilhelmshaven 2008), hier fast alle Übungen ab Nr. 19; sowie die Generalbaßübungen von Georg Friedrich Händel (David Ledbetter, *Continuo Playing According to Handel: His Figured Bass Exercises*, Oxford 1990), hier Übung 22.

[6] Z. B. am Schluß des C-Dur Präludiums (BWV 846) aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach, mit einem langen domi-

nantischen Orgelpunkt (T. 24–31) und einem nachfolgenden Orgelpunkt auf der Tonikastufe (T. 32–35).

7 Als Dominante der Seitensatztonart.

8 Z. B. am Beginn der langsamen Einleitung der Ersten Symphonie op. 68 von Johannes Brahms.

9 Gemeint ist *Das klagende Lied*.

10 *Todtenfeier*, der spätere erste Satz der Zweiten Symphonie.

11 Der Brief traf laut Vermerk am 16. Oktober 1891 bei Schott ein. Gustav Mahler, *Briefe*, hg. v. Herta Blaukopf, Wien ^{2}1996, S. 115.

12 Von Mahlers ersten dirigentischen Tätigkeiten in Bad Hall (1880), Laibach (1881) und Iglau (einmalig 1882) führte sein Weg stetig bergauf über Olmütz, Kassel, Leipzig und Prag an die kgl. ungarische Oper in Budapest, deren Direktor er 1888 als noch unter Dreißigjähriger wurde. Er trat 1891 von diesem Amt zurück und wurde zum April desselben Jahres erster Kapellmeister am Stadttheater Hamburg.

13 Vor den „Liedern und Gesängen“ erschien lediglich Mahlers Bearbeitung und Vervollständigung des Opernfragmentes *Die drei Pintos* von Carl Maria von Weber (Partitur und Klavierauszug) im Jahr 1888 bei C. F. Kahnt in Leipzig. Hierbei handelt es sich aber nicht um ein autonomes Werk Mahlers.

14 Die Aufführungen einiger heute verschollener früher Kammermusikwerke sind ebensowenig mitgerechnet wie die Produktion der Weber-Oper *Die drei Pintos*, welche am 20. Januar 1880 am Stadttheater Leipzig Premiere hatte (vgl. Anm. 13).

15 Mahlers Erste Symphonie war am 20. November 1889 in Budapest unter der Leitung des Komponisten erklungen.

16 *Im Lenz*, *Winterlied* und *Maitanz im Grünen*. Geplant waren fünf Tenorlieder. Zwei davon wurden wohl gar nicht komponiert.

17 Lediglich ein melodischer Einfall aus *Im Lenz* fand Eingang in *Das klagende Lied*, welches 1898 bei Waldheim-Eberle im Druck erschien. (Vgl. hierzu Eckhard Roch, ‚Das klagende Lied‘ und Peter Revers, ‚Frühe Lieder und Gesänge für Singstimme und Klavier‘, beide in *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, hg. v. Peter Revers u. Oliver Korte, Laaber 2011, Bd. 1, S. 48 und 58–59).

18 Von diesem einfachen Quintpendel im Ländlertakt führt ein langer, aber recht gerader Weg zu den Quintpendeln in *Der Einsame im Herbst* aus *Das Lied von der Erde.* Sie erscheinen dort zuerst in Takt 13, erfahren im Laufe des Satzes rhythmische Varianten, z. B. wechselnde Grundwerte sowie Synkopen (z. B. T. 73–81), und verschwinden am Ende in heterophoner Überlagerung (T. 139).

[19] Der Bordun ist jedoch insofern leicht verfremdet, als er gegen das Metrum auf die dritte Zählzeit verschoben ist.

[20] „[A] constructed piece of *Volkstümlichkeit*“ (Julian Johnson, *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, Oxford 2009, S. 103).

[21] Carl Dahlhaus schreibt: „Satztechnische Modelle wie die Quintschrittsequenz oder die Sextenkette (mit oder ohne Septimvorhalte)“ bilden „ein selbständiges Konstituens musikalischen Zusammenhangs neben der tonalen Harmonik“ (Carl Dahlhaus, ‚Relationes harmonicae‘, in ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Hermann Danuser, Laaber 2001, Bd. 3, S. 435).

[22] Ventillose Hörner können (ohne Stopfen) nur die Töne der Obertonreihe hervorbringen. ‚Hornquinten‘ nutzen entsprechend nur diese Töne. Die Oberstimme spielt den zehnten, neunten und achten Partialton (Terz, Sekunde, Grundton), die Unterstimme den achten, sechsten und fünften (Grundton, Quinte, Terz). Zusammen genommen ergibt sich eine I–V–I-Progression. Obwohl in Hornquinten nur vier verschiedene Tonqualitäten erklingen (Grundton, Sekunde, Terz, Quinte), definieren sie unzweideutig eine Durtonart. Der erste (zweite, vierte, achte ...) Partialton ist deren Grundton.

[23] „Unter musikalischen Vokabeln verstehe ich musikalische Gebilde innerhalb der komponierten Musik, die an vorkompositorisch geformte Materialien anknüpfen. Bei diesem vorfindlichen, kompositorisch präexistenten Stoff, dem Rohstoff für die Bildung von Vokabeln, handelt es sich um typische, durch Gebrauch, Funktion und Tradition genormte Wendungen innerhalb der musikalischen Gebrauchs-, Umgangs- oder Alltagssprache sowie um zum Typus verfestigte oder einem Idiom zugehörige Ausdrucksweisen in der tradierten musikalischen Kunstsprache“ (Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, München 1982, hier zit. nach der Neuausgabe Wilhelmshaven 2003, S. 67). Hornquinten fügen sich idealtypisch in diese Definition.

[24] Nur ein einziges Mal alteriert Mahler bereits in der ersten Strophe eine Wechselnote, nämlich in Takt 30 ais statt a. Hinzu kommt in beiden Strophen (abgesehen von den Ausweichungen nach F-Dur) nur noch der leiterfremde Ton c als Septime einer Zwischendominante zur Subdominante (T. 30, 65 und 71).

[25] Donald Mitchell, *Discovering Mahler. Writings on Mahler 1955–2005*, Woodbridge 2007, S. 93.

[26] Im *Winterlied*, dem zu Lebzeiten Mahlers unveröffentlicht gebliebenen zweiten Tenorlied, kommen sämtliche bislang beschriebene Tonsatztechniken ebenfalls in aller Breite zur Anwendung, jedoch nicht in der bestechenden Schlichtheit des *Maitanzes*. Wohl gerade deshalb gab der Komponist dem *Maitanz* den Vorzug.

[27] Brief vom 4. Dezember 1896 an Max Marschalk. Mahler, *Briefe* (Anm. 11), S. 205.

[28] Jene Vertauschung der Stimmen der Hornquinten ist ebenso ein Moment der Verfremdung wie die Tatsache, daß sie in Moll erklingen. Beides wäre mit ventillosen Hörnern kaum spielbar.

[29] Es wurde bereits dargestellt, daß die Figur der Hornquinte immer sogleich eine bestimmte Tonart definiert (vgl. Anm. 22). So kann die hier vorliegende Hornquintenfigur nur in Des-Dur gehört werden. Ihr Tonbestand konfligiert aber nicht mit As-Dur, denn die Stufe g/ges, die As-Dur von Des-Dur unterscheidet, kommt in der Hornquinte gar nicht vor.

[30] Nehmen wir z. B. für den Beginn der Einleitung (T. 1–10) an, der Bordunton a repräsentiere durchgehend den Grundton, dann treten die Hornquinten in Takt 7 auf der IV. Stufe ein.

[31] Eckhard Roch deutet das hier erklingende Motiv als „Rittermotiv". Roch, ‚Das klagende Lied' (Anm. 17), S. 39.

[32] Hingewiesen sei auf die kurze chromatische Sequenz in den Takten 102 und 103. Sie ist großformal betrachtet akzidentiell, dafür aber lokal umso auffälliger. Das allgegenwärtige Terz-Sext-Pendel wird in eine chromatische Sequenz geschickt, und auf diese Weise das tonal entlegene fes-Moll erreicht. Der Anschluß zurück nach B-Dur erfolgt über die Umdeutung von dessen Dominante Ces-Dur zu einer phrygischen II. Stufe. Ein Relikt dieser Sequenz spielt – eine reizvolle bitonale bzw. ‚bimodale' Wirkung hervorbringend – zweimal leise in die B-Dur-Diatonik der letzten Takte der Einleitung hinein (Oboen, T. 108–109 und 112).

[33] Eine vergleichbare Interjektion findet sich am Ende der Siebten Symphonie: Zwischen den Gliedern der finalen Dominant-Tonika-Progression in C-Dur erklingt einen Takt lang der fremdartige übermäßige Dreiklang c–e–gis.

[34] In diesem d-Moll-Feld wird allerdings die Subdominante g-Moll sehr stark akzentuiert. So erscheint kein einziges cis als Leitton in d-Moll, dafür aber ein leittöniges fis in Takt 16. Zudem erklingen in Takt 12 (sowie leicht modifiziert schon in Takt 10) Hornquinten in g- statt d-Moll (zu Hornquinten auf der IV. Stufe vgl. obige Ausführungen zu *Das klagende Lied*). Diese Tendenz erfüllt sich insofern, als sowohl der Abschnitt als auch das ganze Lied in g-Moll enden.

[35] Die Orchesterfassung von *Das irdische Leben* ist mit „unheimlich bewegt" überschrieben.

[36] Im Rückert-Lied *Ich bin der Welt abhanden gekommen* heißt es: „Ich bin gestorben dem Weltgetümmel". Der hier idealtypisch formulierte Topos der Weltflucht war für Mahler von Kindheit an bedeutsam.

[37] Fast identisch ist die Tonartendisposition des bereits erwähnten, ebenfalls 1901 komponierten *Kindertotenliedes Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen*. Das Vorspiel steht hier in Es-Dur. Jede der drei Strophen hebt aber in der Variant-tonart es-Moll an, wendet sich in ihrem Verlauf in deren Parallele Ges-Dur und kehrt erst von dort aus wieder nach Es-Dur zurück.

[38] Mahler, *Briefe* (Anm. 11), S. 371.

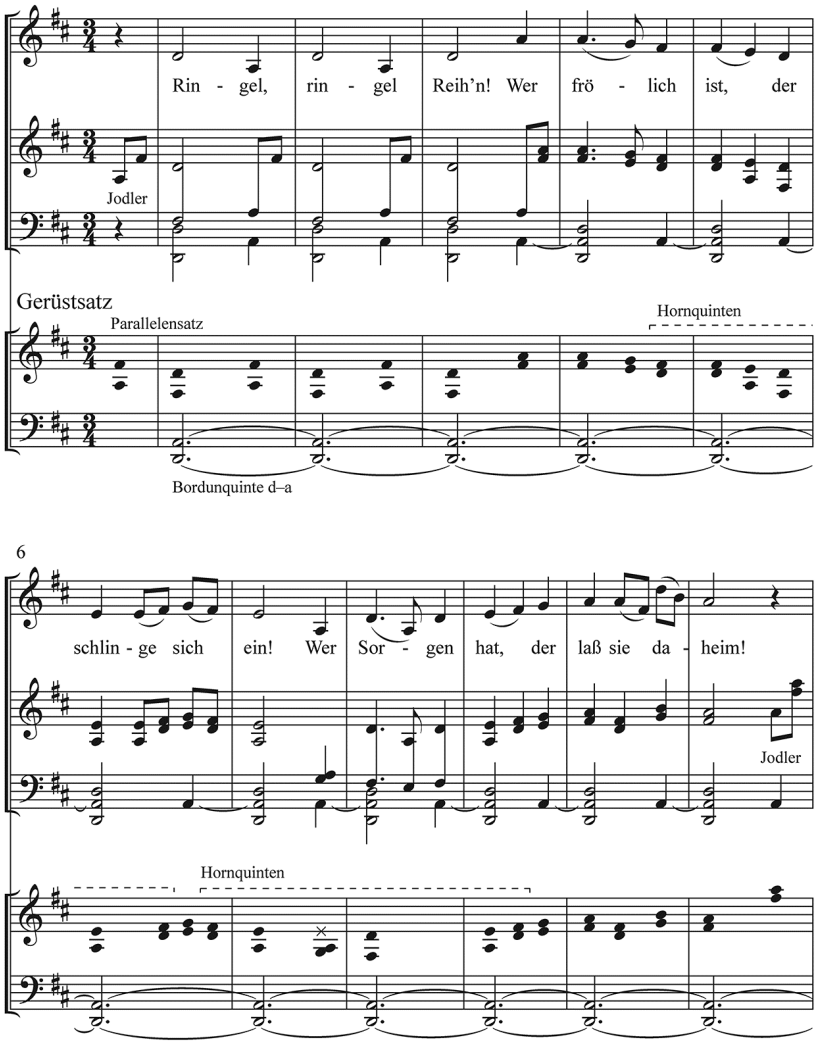
[39] Die Untersuchung aller Stellen, an denen bei Mahler das Tamtam erscheint, führt Constantin Floros zu der Deutung, daß Mahler es „nicht in koloristischer Funktion, sondern bewußt als Klangsymbol des Todes einsetzt" (Constantin Floros, *Gustav Mahler*, Bd. 2: *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden [2]1987, S. 143).

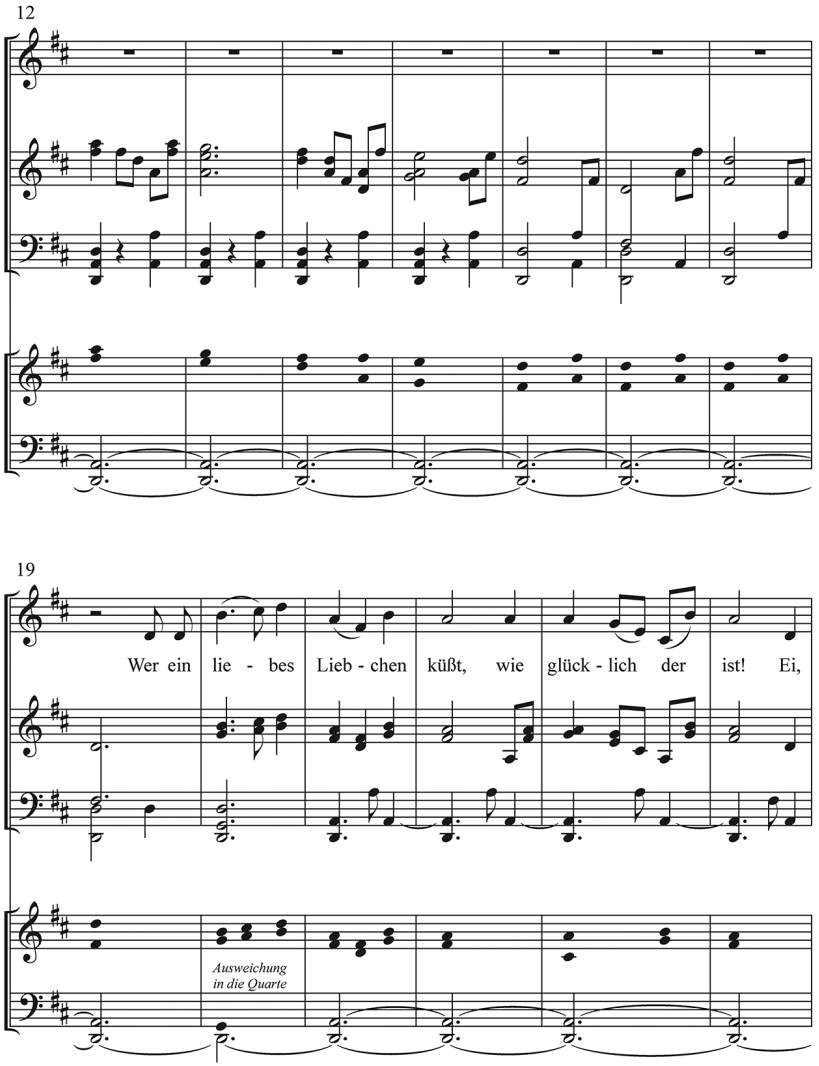
[40] Die hier diskutierte Stelle ist ein sehr charakteristisches Beispiel für Mahlers Umgang mit Chromatik innerhalb des Parallelenmodells. Es soll aber nicht der Eindruck entstehen, Mahler habe dies erst in seinem Spätwerk angewandt; weitere Beispiele finden sich z. B. im fünften *Kindertotenlied*, *In diesem Wetter, in diesem Braus*, oder in *Das irdische Leben* (T. 47–49), aber auch bereits im *Winterlied* von 1880 (T. 65–68).

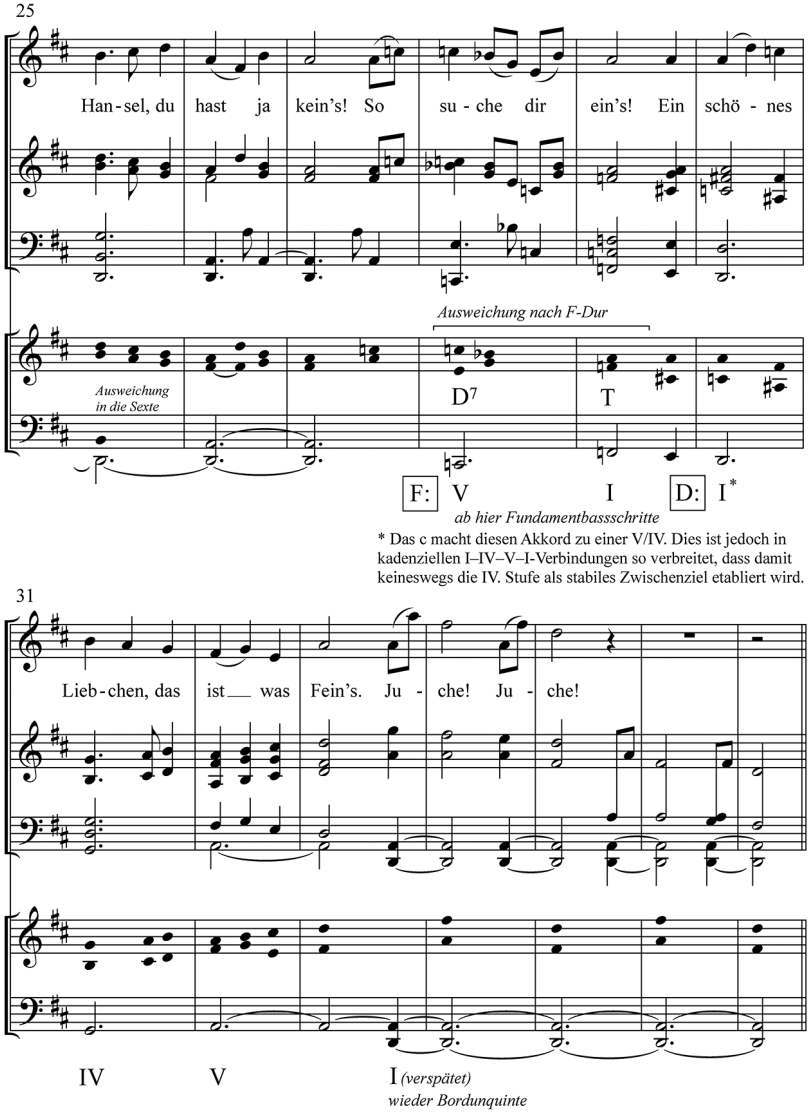
[41] Wiederum vergleichbar dem überraschend eintretenden übermäßigen Dreiklang vor dem Schlußakkord der Siebten Symphonie (vgl. Anm. 33).

ANHANG

Notenbeispiel 1: Mahler, *Maitanz im Grünen* (1880), erste Strophe.

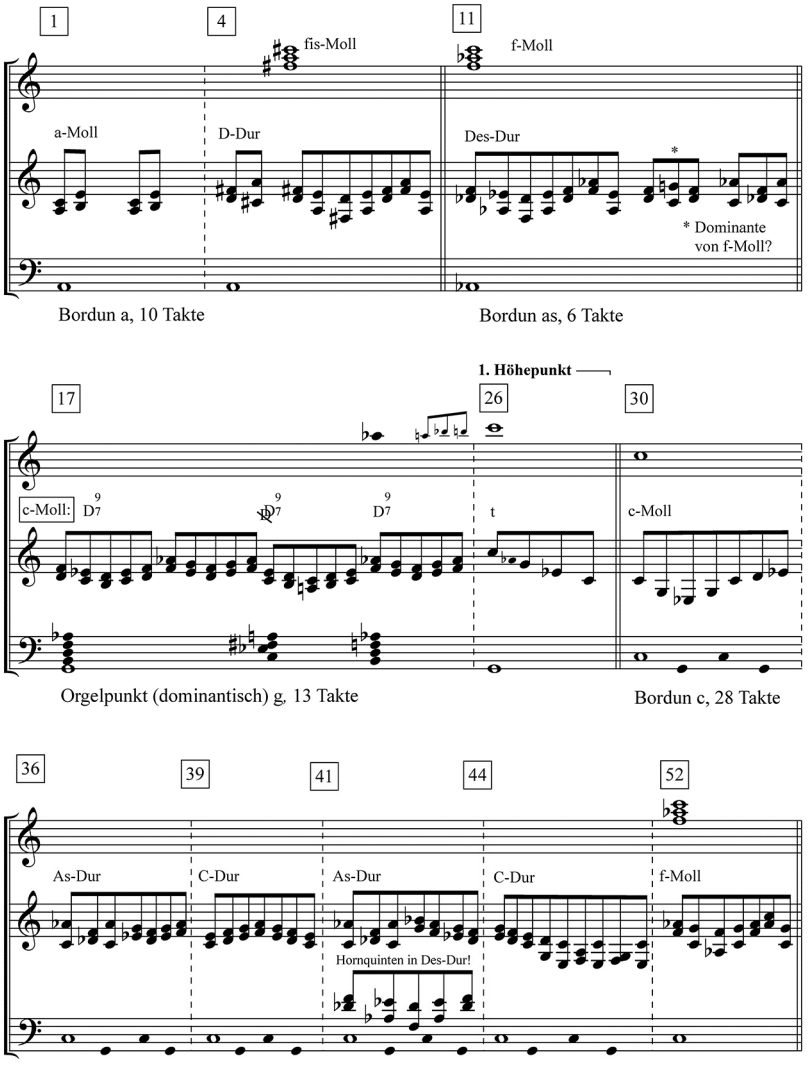


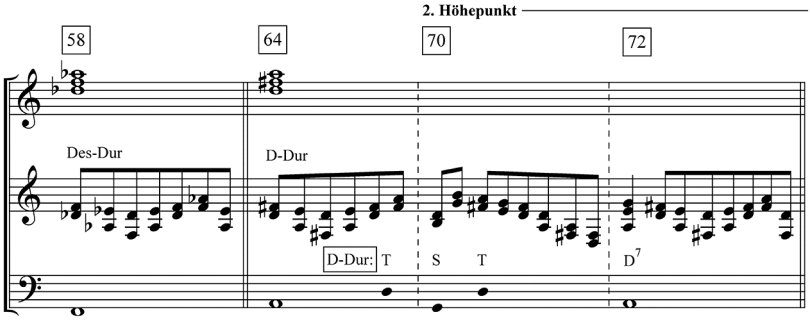

12
19
Wer ein lie - bes Lieb - chen küßt, wie glück - lich der ist! Ei,
Ausweichung
in die Quarte



* Das c macht diesen Akkord zu einer V/IV. Dies ist jedoch in kadenziellen I–IV–V–I-Verbindungen so verbreitet, dass damit keineswegs die IV. Stufe als stabiles Zwischenziel etabliert wird.

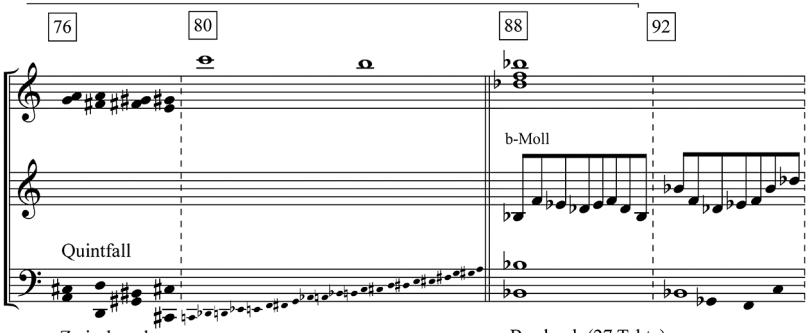
Notenbeispiel 3: Mahler, *Das klagende Lied* (Erstfassung): *Waldmärchen*, T. 1–114.





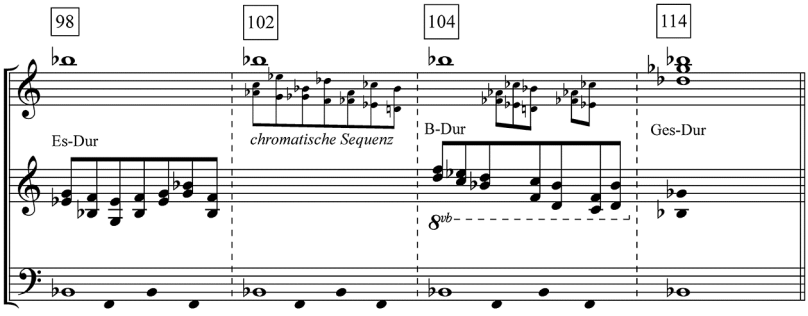
Bordun f, 6 Takte

Liegenote a mit Ausweichung (a–d–g–d–a), 12 Takte

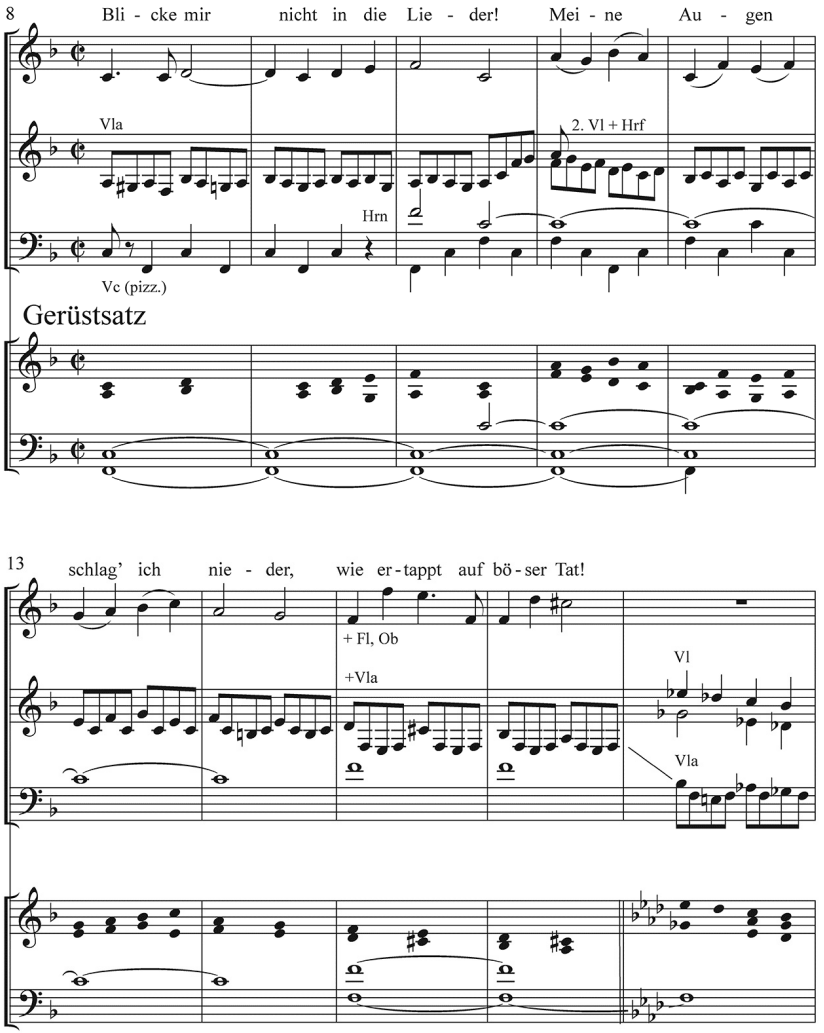


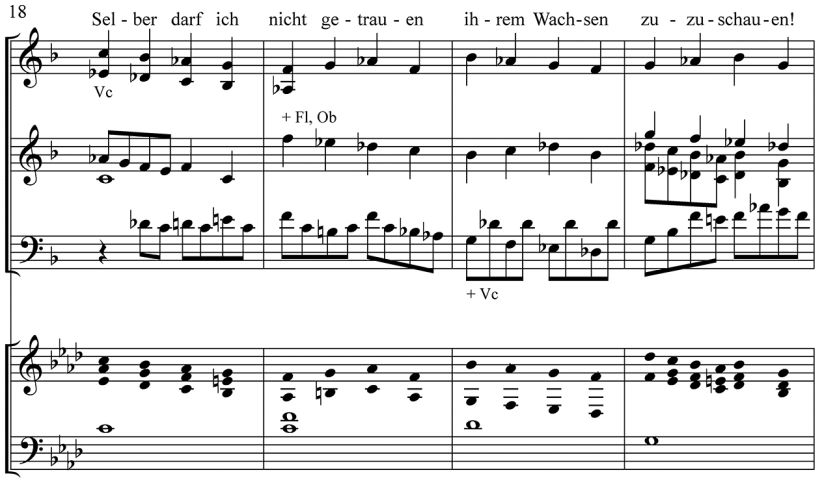
Zwischenphase

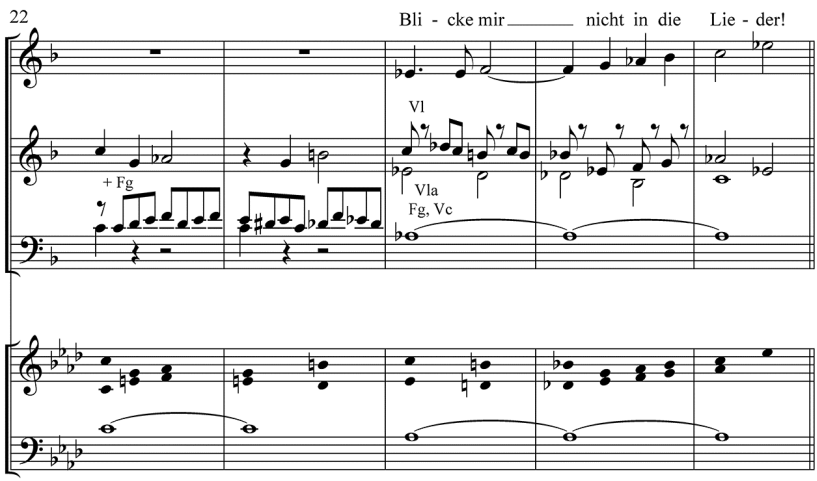
Bordun b (27 Takte)



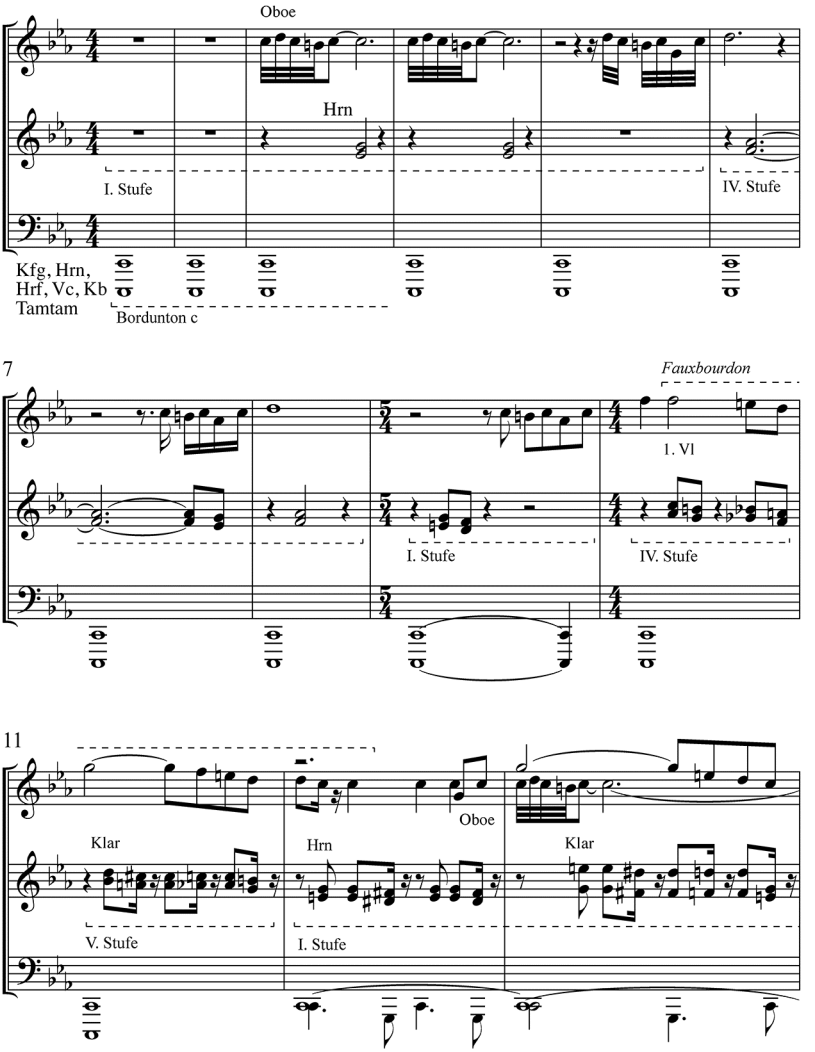
Notenbeispiel 9: Mahler, *Blicke mir nicht in die Lieder* (1901), T. 8–26.

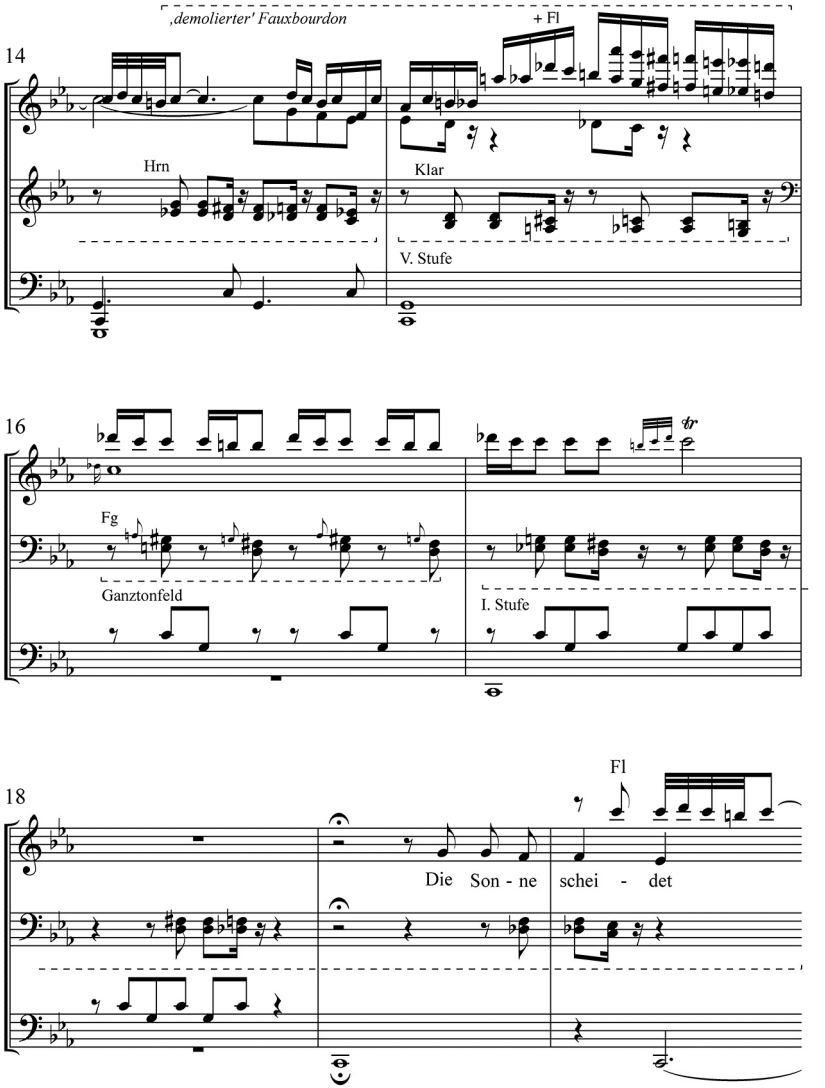



18
Sel - ber darf ich nicht ge - trau - en ih - rem Wach-sen zu - zu - schau - en!
Vc
+ Fl, Ob
+ Vc


22
Bli - cke mir nicht in die Lie - der!
Vl
+ Fg
Vla
Fg, Vc

Notenbeispiel 10: Mahler, *Das Lied von der Erde* (1908): *Der Abschied*, T. 1–20.




14
‚demolierter' Fauxbourdon
+ Fl
Hrn
Klar
V. Stufe
16
Fg
Ganztonfeld
I. Stufe
18
Fl
Die Son - ne schei - det

ABSTRACT

This paper deals with Gustav Mahler's characteristic way of handling a voice-leading model, which has a long tradition in both occidental classical and alpine folk music. The model is comprised of three voices: one stationary on a single pitch and two moving in parallels. From Mahler's early works up to his last compositions, long passages may be found that are traceable to this model completely. This paper discusses, firstly, how Mahler realizes the model in his music (including strategies used to hide it), secondly, how he employs it in order to create tonal fields ("tonale Felder") and, thirdly, how he organizes the optionally syntactic or paratactic succession of those fields within a composition.