

Kurzbericht für die Zwischenevaluierung (30.04.2020)

Satzmodell- und toposbasierte Untersuchungen zu Struktur, Stilistik und Interpretation im Spätwerk Gustav Mahlers

Majid Motavasseli

Das Forschungsthema meiner Dissertation konzentriert sich auf die Frage, wie historische Satzmodelle und Topoi im Spätwerk Mahlers Niederschlag finden und inwieweit diese satzmodell- und toposbasierten stilistischen Besonderheiten in die musikalischen Interpretationen des Spätwerks einfließen können. Der analytische Einbezug der „Inszenierung“ der Satzmodelle im lokalen Kontext – mithilfe verschiedener kompositorischer Faktoren wie Tempo, Dynamik und Instrumentation (mit Blick auf mögliche makroformale Konsequenzen) – bietet einen definierbaren quantitativen bzw. qualitativen Zugang zu einem eingrenzbaeren Vergleich der ausgewählten Interpretationen. Mithilfe dieser Untersuchungen soll eine Annäherung an die Definition des Mahler'schen „Spätstils“ vollzogen werden.

Fortschritt

Um ein grobes Bild der Beziehungen zwischen Mahlers späten Werken und früheren Schaffensphasen zu erhalten, habe ich zunächst unterschiedliche stilistische Vergleiche der Neunten mit früheren Symphonien, mit Liedern und mit dem *Lied von der Erde* vorgenommen. Sehr rasch tat sich dadurch die Erkenntnis auf, dass das „Spätwerk“ keineswegs als isolierte Einheit zu verstehen ist, sondern klare Bezüge zu vorangegangenen Mahler'schen Stilistiken aufweist (wobei hier nachzuforschen bleibt, ob diese Bezüge ein typisches Merkmal des Mahler'schen Spätwerks konstituieren). Klare Verwandtschaften bestehen etwa zwischen dem 3. Satz der Neunten und dem 2. Satz der Fünften, dem Kopfsatz der Neunten und dem 4. Satz der Dritten, und der Tonsprache des *Lieds von der Erde* und *Ich bin der Welt abhanden gekommen*.

Musiktheoretische Analyse

Das vergangene Studienjahr habe ich hauptsächlich der Analyse der Neunten gewidmet. Dazu war in einem ersten Schritt eine strukturanalytische Reduktion der einzelnen Sätze (bisher Finale und Kopfsatz) notwendig, die aus dem Satzgewebe eine Art harmonisches Verlaufsgerüst ermittelt. Eine solche Synopsis erlaubt die Extrapolation modellbasierter formaler und harmonischer Konstruktionen.

Im Finale erscheinen die historischen Satzmodelle (hier z.B. Romanesca, Sequenzmodelle, Lamentobass) in einer analytisch leicht zugänglichen Form. Zunächst habe ich anhand der angefertigten Reduktion eine Untersuchung des den Satz bestimmenden Romanesca-

Modells und dessen strophisch eingesetzten Varianten als „verzerrte Instanzen“ (Schwab-Felisch 2010)¹ vorgenommen. Darauf folgte eine Analyse der in sechs von neun Romanesca-Instanzen weiterführenden Sequenzmodelle sowie ausgewählter Kadenzformeln.

Daraus resultierte eine Auseinandersetzung mit den strukturbildenden Merkmalen der Satzmodelle: In diesem Symphoniesatz entsteht mehrfach eine klassische Periodenform (2+2+2+2 Takte), die jeweils auf den untersuchten Modellen in ihrer einfachsten Erscheinungsform basiert. Das harmonische Gerüst und die formale Geschlossenheit des vorwiegend als Ostinato in die Geschichte eingegangenen Romanesca-Modells bildet mit dem periodischen Aufbau der Abschnitte eine besonders fruchtbare Grundlage für die Erzeugung und Abwandlung struktureller Abläufe.

Wenngleich im Kopfsatz in der formal-architektonischen Anlage durchaus Ähnlichkeiten zum Finale bestehen, erlaubt die satztechnische Komplexität des 1. Satzes keine „direkte“ Ermittlung der Satzmodelle. Während der Topos des Finales zudem einen sehr raschen harmonischen Rhythmus bedingt, ergeben sich im Kopfsatz nur mittels Reduktion bestimmbar, sehr weitläufige modellhafte Fortschreitungen. Zu deren Ermittlung ist ein stärkerer analytischer Reduktionsvorgang notwendig als im Schlusssatz, mittels dessen die Satzmodelle auf einer tieferliegenden Ebene „herausgeschält“ werden.

Wie u.a. auch anlässlich meiner 1. Präsentation im Doktorand_innenforum ausführlich diskutiert wurde, ist der analytische Vorgang der (auf die Tonhöheebene fokussierten) Reduktion zur Erstellung der Synopsen als potentiell einseitig zu betrachten. Hierbei ist zu beachten, dass der Prozess nicht als ein Verkürzungsvorgang zu sehen ist, der per se ein wissenschaftliches Resultat darstellt, sondern als Mittel zur Erkenntnisgewinnung fungiert: „[Abstrakte Schemata] erfüllen eine heuristische, nicht eine normative Funktion“ (Dahlhaus 1966)².

Dieser potentiell reduktive Ansatz ist also durch die Integration weiterer musikalischer Parameter (z.B. Instrumentation/„Klang“, Dynamik, Artikulation, Instrumentalregister) auszuweiten, um zu vermeiden, dass die Ebene der Beziehungen zwischen Tonhöhen/Harmonik und den übrigen Parametern, sowie die in diesen verankerten narrativen Eigenschaften der Satzmodelle außer Acht gelassen werden. Ausschlaggebend wird in dieser Hinsicht sein, den Blickwinkel nicht ausschließlich auf modellbegründete Gegebenheiten zu richten, sondern sonst „übliche“ analytische Aspekte bewusst miteinzubeziehen.

¹ Vgl. Oliver Schwab-Felisch, Art. *Satzmodelle*, in: Helga de la Motte-Haber / Heinz von Loesch / Günther Rötter / Christian Utz (Hrsg.), *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 6), Laaber 2010, 397-401

² Vgl. Carl Dahlhaus, *Form in der Neuen Musik* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X, hrsg. von Ernst Thomas), Mainz 1966, S. 75

Interpretationsanalyse

In diesem Teil der Arbeit werden zwei verschiedene Vorgehensweisen angewandt, die jeweils eine andere Form von Erkenntnis nach sich ziehen.

Für das Finale habe ich folgendes Arbeitsmodell erstellt: Zunächst werden anhand der Synopsis spezifische zu untersuchende Schlüsselstellen mit erhöhtem Formbildungsvermögen festgelegt, deren potentielle interpretatorische Konsequenzen anhand der betreffenden Stellen in den ausgewählten Aufnahmen überprüft werden sollen. Fokus dieser Untersuchung war bislang die Gestaltung der verschiedenen Romanesca-Instanzen.

Eine Herausforderung stellte dabei die Tatsache dar, dass die Tempoangaben des Finales nicht in jedem Fall in einer klaren Rangordnung zueinander stehen. Manche Tempobezeichnungen (z.B. *Straffer im Tempo*, T. 13) lassen die Frage nach ihrer Hierarchie in Bezug auf das „Haupttempo“ (*Molto adagio*, T. 3) offen. Diese Abwesenheit spezifischerer Angaben lässt sich teilweise durch den Umstand erklären, dass Mahlers üblicher Arbeitsvorgang, das Notenmaterial während der Proben zur Uraufführung noch weiter anzupassen, im Falle der (posthum uraufgeführten) Neunten nicht stattfinden konnte.

Beim jetzigen Stand der Auswertung der Aufnahmen zeichnet sich eine Tendenz der Interpret_innen ab, das Tempo der Instanzen im Verlauf des Satzes im Vergleich zueinander stetig zu erhöhen. Diese Interpretation steht in direkter Proportion zur sich steigernden strukturellen und harmonischen Komplexität der Romanesca-Instanzen.

Im Fall des 1. Satzes der Neunten hingegen richtet sich die Methode von der Interpretation zum Text. Dazu wurde der Satz – in einem von der bereits durchgeführten Reduktion unabhängigen Vorgang – anhand formal-architektonischer Anhaltspunkte in unterschiedliche Abschnitte unterteilt; die für diese Abschnitte in den unterschiedlichen Aufnahmen gewählten Tempi werden gemessen. Die sich dadurch abzeichnende Tempodramaturgie wird auf Auffälligkeiten hin analysiert, welche in Folge als Grundlage für den analytischen Vergleich mit der durch Reduktion extrapolierten modellbasierten Synopsis dienen.

Konkretes Ziel dieses Vergleichs ist die Untersuchung der Korrelationen zwischen der durch Satzmodelle und Topoi verursachten Stabilität/Dynamik des Satzes und der Interpretation der jeweiligen Abschnitte. Die vorläufige Auswertung der Tempokurven der bisher gemessenen Interpretationen hat beispielsweise für den *Andante comodo* bezeichneten Abschnitt (T. 1-79) der Exposition gezeigt, dass die Interpret_innen eine höhere Anzahl an Tempograden wählen, als von der Partitur vorgegeben.

Vorhaben

Die Möglichkeiten und Grenzen der angewandten Methodik sind in weiteren Analysen genauer auszuloten. In nächster Zukunft sollen die verbleibenden Sätze der Neunten, das Fragment der Zehnten und das *Lied von der Erde* einer satzmodellbasierten Analyse unterzogen, sowie die laufende Interpretationsanalyse der Ecksätze der Neunten abgeschlossen werden. Diese Ergebnisse sollen Aufschluss über die Einflüsse der modellbasierten Mikrostruktur auf den harmonischen „Plot“ sowie die makroformale Anlage geben. Im Zuge dessen sollen (in Erweiterung bereits identifizierter Beziehungen) Parallelen zu weiteren Symphoniesätzen Mahlers (u.a. der Zweiten, der Sechsten und der Achten) herausgearbeitet und als Resultat der dadurch gewonnenen Erkenntnisse Kriterien für eine mögliche Definition eines Mahler'schen „Spätstils“ gesammelt werden. Unter diesem Gesichtspunkt ist „Spätstil“ als musikgeschichtlicher Begriff und die durch Biographen häufig geübte Periodisierung kompositorischen Schaffens – sei es bei Mahler oder anderen Komponisten – tiefergehend kritisch zu diskutieren.

Unter dem Vortragstitel „Mahlers Neunte als ‚Sprachrohr‘ der Interpreten: Satzmodelle, harmonischer ‚Plot‘ und interpretatorische Umsetzung“ werde ich Ende September dieses Jahres bis dorthin gewonnene Forschungserkenntnisse zum Finale der Neunten auf der 10th European Music Analysis Conference (EuroMAC-10) in Moskau präsentieren.