

George Gershwins und Jerome Kerns Musicalsongs –
Ihre Ähnlichkeit, Wahrnehmung und musikalische
Struktur

DISSERTATION

zur Erlangung der Würde
eines Doktors der Musikwissenschaft

vorgelegt
der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln

von
Tanja Elisabeth Peters
Musikwissenschaftler

Viersen

Referent: Prof. Dr. Uwe Seifert

Koreferent: Prof. Dr. Wolfram Steinbeck

Datum der mündlichen Prüfung: 18. Juni 2008

Einleitung.....	1
1. Vorbemerkungen	4
1.1 Das Musical	4
1.1.1 Die geschichtliche Entwicklung des Musicals.....	5
1.1.2 Der Musicalsong und seine Bedeutung	9
1.2 Biographien der Komponisten	13
1.2.1 George Gershwin: sein kompositorisches Leben und Schaffen	13
1.2.2 Jerome Kern: sein kompositorisches Leben und Schaffen	16
1.2.3 Die musikalische Zusammenarbeit von Gershwin und Kern	20
1.3 Die Befragung, ihr Aufbau und die Fragebögen.....	23
1.3.1 Die Aufgabe der Befragung	24
1.3.2 Die Fragebögen: Vorstellung und Erläuterung	24
1.3.2.1 Der allgemeine Bogen zur Erfassung der statistischen Werte	25
1.3.2.2 Der »Musikbogen«	26
1.3.3 Musikausschnitte der Befragung	28
1.3.3.1 Die Pause innerhalb und zwischen den Paaren.....	29
2. Ähnlichkeit.....	32
2.1 Begriffserklärung	32
2.1.1 Die Etymologie des Begriffs Ähnlichkeit.....	32
2.1.2 Allgemein-systematische Vorüberlegungen	33
2.1.3 Naturwissenschaftliche Aspekte des Begriffs Ähnlichkeit.....	35
2.2 Die Ähnlichkeit in der Psychologie	38
2.2.1 Die Frage nach einer Ähnlichkeit in den Untersuchungen	39
2.2.2 Die Aufgabe der Wahrnehmung	45
2.3 Ähnlichkeit in der Musik	49
2.3.1 Ähnlichkeitsfunktion	51
2.3.2 Ähnlichkeitsformen in der Musik	54
2.3.2.1 Die Betrachtung der Kategorie Identität	54
2.3.2.2 Die Bedeutung der syntaktischen Kategorie Kontrast	56
2.3.2.3 Die Unterschiede zwischen Ähnlichkeit und Kontrast	59
2.3.2.4 Phänomenologische Ähnlichkeit	60
2.3.3 Tonähnlichkeiten	67
2.3.3.1 Intervallähnlichkeit	69

2.3.4 Empirische Untersuchungen	75
2.4.1 Ähnlichkeitsvergleich mit Hilfe von Musikkatalogen.....	79
2.4.2 Vor- und Nachteile einer computergesteuerten Liedanalyse	81
3. Vorbesprechung des Analyse-Teils	86
3.1 Aufgaben und Schwerpunkte der Analysen.....	86
3.1.1 Allgemeine Informationen	86
3.1.2 Der Parameter Melodik.....	88
3.1.3 Der Parameter Harmonik	90
3.1.4 Der Parameter Rhythmus	93
3.2 Analyseaufbau	95
3.2.1 Analysebegriffe.....	96
4. Die Song-Analysen	99
4.1 »But Not for Me« und »All the Things You Are«.....	99
4.1.1 Allgemeine Informationen	99
4.1.1.1 »But Not for Me«.....	99
4.1.1.2 »All the Things You Are«.....	99
4.1.2 »But Not for Me« - Strophe	100
4.1.3 »All the Things You Are« - Refrain	103
4.1.4 »But Not for Me« - Refrain	107
4.1.5 »All the Things You Are« - Strophe.....	110
4.1.6 Gemeinsamkeiten der Songs.....	112
4.1.6.1 Ergebnisse der Befragung	112
4.1.6.2 Formaler Vergleich	112
4.1.6.3 Ausschnitte der Befragung.....	113
4.1.6.4 Vergleich von weiteren Motiven und Figuren der beiden Songs	115
4.1.7 Fazit	117
4.2 »Do, Do, Do« und »The Way You Look Tonight«.....	119
4.2.1 Allgemeine Informationen	119
4.2.1.1 »Do, Do, Do«.....	119
4.2.1.2 »The Way You Look Tonight«.....	120
4.2.2 »Do, Do, Do« - Strophe	120
4.2.3 »The Way You Look Tonight« - Komplett-Analyse.....	123
4.2.4 »Do, Do, Do« - Refrain	128

4.2.5 Gemeinsamkeiten der Songs.....	131
4.2.5.1 Ergebnisse der Befragung.....	131
4.2.5.2 Formaler Vergleich.....	131
4.2.5.3 Ausschnitte der Befragung.....	132
4.2.5.4 Vergleich von weiteren Motiven und Figuren der beiden Songs	135
4.2.6 Fazit	138
4.3 »Embraceable You« und »I Won't Dance«.....	140
4.3.1 Allgemeine Informationen.....	140
4.3.1.1 »Embraceable You«.....	140
4.3.1.2 »I Won't Dance«.....	140
4.3.2 »Embraceable You« - Refrain	140
4.3.3 »I Won't Dance« - Refrain	145
4.3.4 »Embraceable You« - Strophe.....	149
4.3.5 »I Won't Dance« - Strophe.....	151
4.3.6 Gemeinsamkeiten der Songs.....	153
4.3.6.1 Ergebnisse der Befragung.....	153
4.3.6.2 Formaler Vergleich.....	153
4.3.6.3 Ausschnitte der Befragung.....	155
4.3.6.4 Vergleich von weiteren Motiven und Figuren der beiden Songs	157
4.3.7 Fazit	159
4.4 »A Foggy Day (In London Town)« und »A Fine Romance«.....	161
4.4.1 Allgemeine Informationen.....	161
4.4.1.1 »A Foggy Day (In London Town)«.....	161
4.4.1.2 »A Fine Romance«	161
4.4.2 »A Foggy Day (In London Town)« - Refrain.....	162
4.4.3 »A Fine Romance« - Komplett-Analyse	165
4.4.4 »A Foggy Day (In London Town)« - Strophe	169
4.4.5 Gemeinsamkeiten der Songs.....	171
4.4.5.1 Ergebnisse der Befragung.....	171
4.4.5.2 Formaler Vergleich.....	171
4.4.5.3 Ausschnitte der Befragung.....	172
4.4.5.4 Vergleich von weiteren Motiven und Figuren der beiden Songs	175
4.4.6 Fazit	175

4.5 Zusammenfassung der Ähnlichkeitsmerkmale	176
4.5.1 Gemeinsamkeiten der ersten vier Song-Paare	176
4.5.1.1 Der Parameter Rhythmus	177
4.5.1.2 Der Parameter Melodik	180
4.6 »Funny Face« und »I'm Old Fashioned«	184
4.6.1 Allgemeine Informationen	184
4.6.1.1 »Funny Face«	184
4.6.1.2 »I'm Old Fashioned«	184
4.6.2 »Funny Face« - Refrain	185
4.6.3 »I'm Old Fashioned« - Refrain	188
4.6.4 »Funny Face« - Strophe	191
4.6.5 »I'm Old Fashioned« - Strophe	192
4.6.6 Gemeinsamkeiten der Songs	194
4.6.6.1 Ergebnisse der Befragung	194
4.6.6.2 Formaler Vergleich	194
4.6.6.3 Ausschnitte der Befragung	195
4.6.6.4 Vergleich von weiteren Motiven und Figuren der beiden Songs	198
4.6.7 Fazit	199
4.7 »How Long Has This Been Going On?« und »Ol' Man River«	201
4.7.1 Allgemeine Informationen	201
4.7.1.1 »How Long Has This Been Going On?«	201
4.7.1.2 »Ol' Man River«	201
4.7.2 »How Long Has This Been Going On?« - Strophe	202
4.7.3 »Ol' Man River« - Strophe	204
4.7.4 »How Long Has This Been Going On?« - Refrain	207
4.7.5 »Ol' Man River« - Refrain	209
4.7.6 Gemeinsamkeiten der Songs	212
4.7.6.1 Ergebnisse der Befragung	212
4.7.6.2 Formaler Vergleich	212
4.7.6.3 Ausschnitte der Befragung	213
4.7.6.4 Vergleich von weiteren Motiven und Figuren der beiden Songs	216
4.7.7 Fazit	218
4.8 »Sam & Delilah« und »Sure Thing«	220

4.8.1 Allgemeine Informationen.....	220
4.8.1.1 »Sam & Delilah«	220
4.8.1.2 »Sure Thing«.....	220
4.8.2 »Sam & Delilah« - Komplett-Analyse.....	221
4.8.3 »Sure Thing« - Strophe.....	225
4.8.4 »Sure Thing« - Refrain	227
4.8.5 Gemeinsamkeiten der Songs.....	230
4.8.5.1 Ergebnisse der Befragung.....	230
4.8.5.2 Formaler Vergleich	230
4.8.5.3 Ausschnitte der Befragung.....	231
4.8.5.4. Vergleich von weiteren Motiven und Figuren der beiden Songs	233
4.8.6 Fazit	236
4.9 »'S Wonderful« und »The Folks Who Live on the Hill«	238
4.9.1 Allgemeine Informationen.....	238
4.9.1 »'S Wonderful«.....	238
4.9.2 »The Folks Who Live on the Hill«	238
4.9.2 »'S Wonderful« - Strophe.....	239
4.9.3 »The Folks Who Live on the Hill« - Strophe	242
4.9.4 »'S Wonderful« - Refrain	244
4.9.5 »The Folks Who Live on the Hill« - Refrain.....	247
4.9.6 Gemeinsamkeiten der Songs.....	250
4.9.6.1 Ergebnisse der Befragung.....	250
4.9.6.2 Formaler Vergleich der beiden Songs	250
4.9.6.3 Ausschnitte der Befragung.....	251
4.9.6.4 Vergleich von weiteren Motiven und Figuren der beiden Songs	254
4.9.7 Fazit	257
4.10 Zusammenfassung der Ähnlichkeitsmerkmale.....	259
4.10.1 Die Besprechung des Parameters Klang.....	259
4.10.1.1 »But Not for Me« und »All the Things You Are«.....	261
4.10.1.2 »Do, Do, Do« und »The Way You Look Tonight«.....	262
4.10.1.3 »Embraceable You« und »I Won't Dance«.....	263
4.10.1.4 »A Foggy Day (In London Town)« und »A Fine Romance«....	264
4.10.1.5 »Funny Face« und »I'm Old Fashioned«	265

4.10.1.6 »How Long Has This Been Going On?« und »Ol' Man River«	265
4.10.1.7 »Sam & Delilah« und »Sure Thing«	266
4.10.1.8 »'S Wonderful« und »The Folks Who Live on the Hill«	267
4.10.1.9 Zusammenfassung der klanglichen Ergebnisse	268
4.10.2 Ergebnistabelle der Befragung	271
4.10.3 Hauptmerkmale aller untersuchten Songs	272
4.10.3.1 Rhythmische Hauptmerkmale aller Motive und Figuren	272
4.10.3.2 Melodische Hauptmerkmale aller Motive und Figuren	276
4.10.4 Einbeziehung von weiteren Songs	282
4.10.5 Fazit	284
4.10.6 Betrachtung der Tonarten	286
5. Zusammenfassende Schlussbetrachtung	288
6. Anhang	298
6.1 Faltin-Noten	298
6.2 Abbildung der Fragebögen	299
6.3 Versuchsauswertung der Fragebögen	301
6.4 Das Gedächtnis und seine Aufgaben	305
6.4.1 Die Aufgabe des Vergessens	308
6.5 Rhythmusbeispiel von George Gershwin	310
6.6 In der Arbeit verwendete Funktionsabkürzungen	312
6.7 Inhalt des beiliegenden Tonträgers	315
6.7.1 Liste der kompletten Musicalsongs	315
6.7.2 Befragungsausschnitte mit Zeitangaben	316
6.7.3 Liste aller Musikbeispiele innerhalb der Analysen	316
6.8 Bibliographie	320
6.8.1 Literaturverzeichnis	320
6.8.2 Musikalien	326
6.8.3 Tonträger	326

Einleitung

Im Betrachtungsmittelpunkt dieser Arbeit steht die Wahrnehmung musikalischer Ähnlichkeit. Anhand der Musicalsongs von George Gershwin und Jerome Kern soll die musikalische Ähnlichkeit analysiert werden beziehungsweise soll eruiert werden, was musikalische Ähnlichkeit ist.

Obwohl unser Alltag durch Vergleiche divergenter Gegenstände bestimmt wird und diese Vergleiche sich auf differente Lernprozesse auswirken und so bei der Bewältigung des Alltags helfen können, wird dabei selten die Frage gestellt, wieso ein Objekt dem anderen ähnelt. Nicht anders verhält es sich in der Musik. Vergleiche unterliegen mehr oder weniger bewusst auch dem Hören von Musik. So ist zu vermuten, dass auch zwischen Musikausschnitten verschiedener Komponisten unter bestimmten Prämissen Ähnlichkeiten wahrgenommen werden könnten. Eine Klärung dieser Problematik führt allerdings zu der Fragestellung, was bedeutet Ähnlichkeit allgemein. Der Beantwortung dieser Frage beabsichtige ich durch die Erarbeitung eines neuen Untersuchungsansatzes näher zu kommen. Mein Ansatz sowie die gesamte Arbeit beanspruchen für sich nicht die Vollständigkeit der Vorstellung aller bisherigen Untersuchungen zu diesem Thema. Ich treffe im Vorfeld der Arbeit eine für meinen Ansatz hilfreiche Auswahl, um die Methode zu diskutieren.

Bereits der Dissertationstitel »George Gershwins und Jerome Kerns Musicalsongs – Ihre Ähnlichkeit, Wahrnehmung und musikalische Struktur« verweist auf die Themenbereiche, welche im Kontext meiner Untersuchung besprochen werden:

- a) Wahrnehmung
- b) Ähnlichkeit
- c) Musical
- d) George Gershwin und Jerome Kern

Die Wahrnehmung, speziell die Wahrnehmungsforschung in der Kognitionspsychologie, bildet eine Basis der Arbeit, neben der Ähnlichkeitsforschung. Diese wird unter anderem durch die Definition des Terminus der Ähnlichkeit aus unterschiedlichen Blickrichtungen erörtert.

Im Verlauf der Arbeit wird nach den Kurzbiographien der Komponisten die Entstehungshistorie des Musicals präsentiert. Im Anschluss daran folgt die Besprechung des Komplexes der Ähnlichkeit im Zusammenschluss mit der Wahrnehmung. Für die Besprechung des Terminus Ähnlichkeit sind zwei Punkte zur Semantik und Position innerhalb der Arbeit auf jeden Fall signifikant:

- 1) Es muss eine generelle Definition der Ähnlichkeit erstellt werden, von der ausgehend die musikalische Definition abgeleitet werden kann.
- 2) Ziel des Vergleichs der Musik von George Gershwin und Jerome Kern ist die Beantwortung der Frage nach einer musikalischen Ähnlichkeit. Hierfür muss reflektiert werden, wie und auf welche Weise dies geschehen kann, um einen effektiven Vergleich hinsichtlich der Ähnlichkeitsfrage erzielen zu können.

Zur Beantwortung meiner Frage sowie zur Präsentation eines neuen Untersuchungsansatzes ist die Integration anderer musikologischer oder psychologischer Methoden unverzichtbar.

Zwei Konzepte, welche die musikalische Ähnlichkeit in den Interessensfokus stellen und thematisch in die Arbeit passen, werden mit den Untersuchungen von Peter Faltin und Carol L. Krumhansl vorgestellt. Betrachtet aus zwei Richtungen konzentrieren sich beide Autoren in ihrer Forschung auf die wahrnehmbare Ähnlichkeit.

Peter Faltin belegt in seinen Untersuchungen, dass durch eine Konfrontation zwischen der ästhetischen Erwartung sowie der erfolgten Wahrnehmung eine psychologische Reaktion entsteht. Das musikalische Erleben sowie die Ähnlichkeit werden bei ihm anhand festgelegter Termini bestimmt. Sein Ansatz ermöglicht die Erfassung des musikalischen Sinnes durch Analyse des musikalischen Erlebens. Carol L. Krumhansl fragt beim musikalischen Erleben nach den Erwartungen der Hörer und ihren Erfüllungen. Sie konzentriert sich in ihren Untersuchungen musikalisch auf die Nähe der Töne zueinander.

In beiden Konzepten wird die Relevanz der Befragung von Testpersonen akzentuiert und auf die Fähigkeit der Perzeption verwiesen.

Insgesamt 46 Probanden wurden Ausschnitte aus Musicalmitschnitten oder Produktionen vorgespielt, welche hinsichtlich der Frage betrachtet werden sollten, ob eine musikalische Ähnlichkeit zwischen beiden Ausschnitten wahrnehmbar ist.

Die Ausschnitte meiner Befragung werden im Analysebereich der Arbeit synkritisch besprochen.

Die Hauptaufgabe meiner Analysen besteht in der Verbindung der schriftlichen Ausarbeitung der Songs und des Wahrgenommenem. Die Frage nach der Ähnlichkeit, was sie ist, wofür der Begriff steht, wird in meiner Arbeit im ersten Schritt durch die Diskussion anderer Untersuchungen beantwortet. Die Verbindung der Analysen mit Musikbeispielen und Konzepten zur Beantwortung der Ähnlichkeitsfrage eröffnet die Möglichkeit einer neuen Untersuchungsmethode. Meine musikalischen Analysen der Ausschnitte verknüpfen die Konzepte von Faltin und Krumhansl mit weiteren differenten analytischen Elementen für die Suche nach der musikalischen Ähnlichkeit. Bei den Elementen handelt es sich unter anderem um Punkte der klassischen Harmonielehre, jedoch orientiert sich der Analyseaufbau thematisch nicht an ein festgelegtes oder schon bestehendes Konzept.

Die acht Analysen in der Besprechung bestehen jeweils aus drei thematischen Bereichen. Neben Informationen zu den einzelnen Songs werden die Songs analysiert sowie im dritten Teil die Songs miteinander verglichen. In diesem abschließenden Teil werden anhand verschiedener Notenbeispiele die Attribute und Charakteristika des jeweiligen Songs hervorgehoben, um einen späteren Vergleich aller Songs zu ermöglichen.

Die Analyseresultate sollen eine Antwort auf die Frage nach der vorhandenen musikalischen Ähnlichkeit speziell in den Parametern Melodik, Rhythmus und Harmonik geben.

Zu den Analysen und einzelnen Notenbeispielen liegt der Arbeit ein Tonträger bei, welcher alle Hörbeispiele inklusive der Befragungsausschnitte als mp3-Files beinhaltet.

1. Vorbemerkungen

Diese Arbeit stellt einen neuen Untersuchungsansatz vor, um die Frage zu beantworten: Gibt es eine wahrnehmbare Ähnlichkeit in der Musik der amerikanischen Komponisten George Gershwin und Jerome Kern? Zur Beantwortung dieser Frage konzentriere ich mich auf ihre Musicalsongs, einer musikalischen Gemeinsamkeit.

Ein kurzer Überblick über das Musical und Kurzbiographien der beiden Komponisten bieten einen thematischen Einstieg in die Arbeit. Die Betrachtungen des Musicals, seines Ursprungs und den Musicalsongs sollen die verschiedenen Charaktere betonen, welche diese Musikgattung in sich vereint.

1.1 Das Musical

Kategorial eingeordnet in den Bereich der Unterhaltungsmusik findet das Musical seine heute bekannte Form in Amerika. Unter Musical verstehe ich im Kontext meiner Arbeit:

eine Bühnen-, Fernseh- oder später auch Filmproduktion, welche Songs im beliebten Stil und Dialog nutzt, um eine Story zu erzählen. Dieses Unterhaltungsstück bezieht gleichermaßen Schauspiel, Musik, Gesang, Tanz und Szene mit ein.

Die Beschreibung verweist auf die verschiedenen Einflüsse und Entwicklungsmerkmale, welche das Musical charakterisieren und im nachfolgenden Kapitel besprochen werden.

1.1.1 Die geschichtliche Entwicklung des Musicals

Das Musical als neue musikalische Kunstform entwickelte sich im 19. Jahrhundert in den USA, orientiert an zwei Konstanten. Einerseits knüpfte die Kunstform an Stilmittel des 19. Jahrhunderts an und andererseits sollte eine Beziehung zur jeweils aktuellen Populärmusik hergestellt werden, deren Elemente integriert wurden, jedoch nie identisch waren.

Elemente, welche auf die frühe Form des Musicals Einfluss ausübten und dessen Vielseitigkeit verdeutlichen, waren zum Beispiel das Varieté, die Minstrel-Shows¹, das Vaudeville² in der Zeit als die Neue Welt in Teilen französisch war, die Zarzuel aus dem Spanischen³, die Operette⁴, das Ballett und die Revue. Musikalisch geprägt wurde und wird das Musical zusätzlich durch die, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, noch junge Stilrichtung Jazz sowie die Klaviermusik Ragtime. Hinzu kamen noch Einflüsse aus den Subkulturen der Jahrmarkttheater und Tanzschuppen. Die Nennung der prägenden Musikrichtungen und Showarten belegt bereits, dass sich in der Gattung »Musical« sehr viele musikalische Einflüsse vermischen und viele musikalische Strömungen vereint werden. Speziell für den Einfluss der Operette muss angemerkt werden, dass eine Entwicklung der Operette, wie sie in Europa beobachtet werden konnte, in den USA nicht stattgefunden hat. Sie galt in den USA nur als Einflussfaktor für das Musical, eine parallele Entwicklung als eigenständige Musikrichtung vollzog sich nicht.

Als Urform des Musicals in seiner heute bekannten Form steht das Musikwerk »The Black Crook« von 1866. Der Librettist Charles Barras ließ sich durch eine

¹ Ursprung der Minstrel-Gruppen, die sich aus mehreren Künstler zusammensetzten, waren Lieder und Musik der schwarzen Musiker, meist vorgetragen von weißen Sängern mit bemalten Gesichtern. »Swanee« von George Gershwin, gesungen von Al Johnson, galt zum Beispiel als Minstrel-Song. In Europa war diese Art der Shows unbekannt.

² Das Vaudeville war der Vorläufer der politischen Satire in Revue-Format. Die Herkunft des Begriffes ist unklar, einerseits kann er sich aus dem »Vau-de-ville«, einer Stadt in der Normandie, welche auch für einen dort heimischen Verstyp bekannt ist, gebildet haben, oder aber eine Ableitung von »Vaux de Vire«, den satirischen Songs der fahrenden Sänger sein. Das Publikum dieses Revue-Formats war meist nicht passiv, sondern wurde zum Teil in die Vorstellung eingebunden. Ihren höchsten Bekanntheitsgrad in den USA feierte die Vaudeville zu Zeiten des Ersten Weltkriegs, danach verblasste ihr Ruhm.

³ Die Zarzuela ist eine sing-spielartige Gattung des spanischen Musiktheaters, bei dem sich Gesang und gesprochener Dialog abwechseln.

⁴ Hier werden verschiedene Ansichten vertreten, da das amerikanische Musical schon existierte, ehe die europäische Operette den Atlantik überquerte.

Aufführung des Werks »Der Freischütz« von Carl Maria von Weber inspirieren, wobei dem Stück die Gesangs- und Tanzeinlagen fehlten, die in späteren Musicals eine so große Rolle einnehmen⁵.

Eine Weiterentwicklung und Aufspaltung des Musicals in zwei Arten begann Anfang des 20. Jahrhunderts. Es entstand zum einen das amerikanische Musical am Broadway⁶ und zum anderen das Musical der 42nd Street im West-End von London⁷. Die Jahre überdauerte nur das amerikanische Musical, ein Grund hierfür mag auch der Zweite Weltkrieg gewesen sein, welcher das kulturelle Leben innerhalb Europas zum Erliegen brachte und auch die Musical-Entwicklung in London behinderte. Die weiteren Erläuterungen zum Musical beziehen sich daher ausschließlich auf das Musical am Broadway.

Zeitlich parallel zur Aufspaltung des Musicals in europäisch und amerikanisch, erfuhr das amerikanische Musical⁸ mit den Princess Theatre Musicals⁹ von Jerome Kern neue musikalische Impulse. Kern gilt auch als der Komponist des ersten modernen amerikanischen Musicals »Show Boat«. Sein Musical über die Geschichte einer Schauspielgruppe feierte am 27. Dezember 1927 am Ziegfeld Theatre Premiere.¹⁰

Die »Show Boat« temporal nachfolgenden Musicals von Cole Porter, Kurt Weill oder George Gershwin griffen meist großstädtische Sujets mit satirischen und parodistischen Zügen auf und verwendeten die Mittel der modernen amerikanischen Unterhaltungsmusik und des Jazz.¹¹ Die märchenhaften Themen,

⁵ Raymond Knapp 2004, S. 20. Die Musik des Musicals war aus anderen Werken zusammengestellt.

⁶ Hier wurden Themen aufgegriffen, welche die breite Masse interessierten, von daher handelten die ersten amerikanischen Musicals auch von Amerika und ihren Bewohnern.

⁷ Im Mittelpunkt speziell des britischen Musicals, standen die Rhythmen des Walzers und des Marsches. Die Struktur der Werke war Anfangs ziemlich frei gestaltbar, nahm aber im Laufe der Entwicklung schnell eine bestimmte Form des Ablaufs an. Die, für moderne Musicals übliche Zweitaktigkeit, die Eingangschöre und die Finale stammten von dieser Art des Musicals.

⁸ Jon Alan Conrad 1985, S. 4. Die ursprüngliche Bezeichnung des Musicals war Musical-Comedy.

⁹ Es handelte sich hierbei jeweils um Zusammenarbeiten mit Guy Bolton im Princess Theatre. Ausnahme bildete »Leave it to Jane«, welches nicht dort aufgeführt wurde, jedoch im Geist der Serie geschrieben wurde.

¹⁰ Einen genaueren Einblick in sein Leben und seine Rolle für die Musical-Entwicklung gibt der Kapitelabschnitt 1.2.2 ab Seite 16.

¹¹ Einfluss auf diese neue Art der Musik und deren Verbreitung hatte auch die »Tin Pan Alley«, die Blechpfannen-Straße. Spitzname für die West 28th Street zwischen dem Broadway und der Sixth Avenue in Manhattan, welcher von Monroe H. Rosenfeld geprägt wurde. In dieser Straße hatten die meisten Musikverleger ihr Geschäft. Später wurde der Ausdruck »Tin Pan Alley« Begriff für alle Notenverleger amerikanischer Populärmusik verwendet (Raymond Knapp 2004, S. 71).

die Charakteristika der europäischen Operette, rückten immer mehr in den Hintergrund.

Handelte es sich in der Anfangszeit des neuen amerikanischen Musicals primär um die Aneinanderreihung von Gesangs- und Tanzeinlagen, so richtete sich die Aufmerksamkeit bereits ab Mitte der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts, wie das Beispiel ‚Show Boat‘ herausstellt, mehr auf die Kombination von Musik Handlung. Diese Entwicklung wird auch durch die Aussage von Kern deutlich: »It is my opinion that the musical numbers should carry on the action of the play, and should be representative of the personalities of the characters who sing them. [...] songs must be suited to the action and the mood of the play«¹². Sein Ziel war die Schaffung einer stärkeren Verbindung zwischen Dialog, Musik, Gesang, Tanz und Darstellung. Die Songs sollten nicht mehr thematische Einzelwerke bilden, sondern sich in die komplette Handlung integrieren. Diese Bestrebung verdrängte die Kompilation von Songs verschiedener Komponisten zu einem Musical.

Eine weitere musikalisch-künstlerische Entwicklung erfuhr das Broadway-Musical Anfang der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts durch die beginnende Mitarbeit von Choreographen, welche verstärkt auf eine Verschmelzung von Ballett und Tanz zur Musik abzielten. Der Tanz positionierte sich mehr und mehr als eigenständiges Element.¹³ Auch wenn der Komponist eines Musicals immer im Vordergrund steht, wurde und wird das musikalische Bild eines Musicals nie nur von ihm allein gezeichnet, wie bereits durch die Mitarbeit des Choreographen deutlich wird. An der Kooperation sind unter anderem auch spezielle Arrangeure und Probepianisten beteiligt. Die endgültige Orchestrierung wird heute noch aus zeitlichen Gründen meist nicht vom Komponisten selbst vorgenommen, sondern den Orchestrierern überlassen.¹⁴ Einer der bekanntesten Arrangeure aus den frühen Musical-Jahren war Robert Russell Bennett¹⁵, welcher unter anderem Musicals von Jerome Kern, Cole Porter und George Gershwin arrangierte. In der Anfangsphase des Musicals waren die musikalischen Show-Einlagen eigener

¹² Gerald Bordmann 1980, S. 149f.

¹³ Ein Beispiel hierfür ist das Geschwisterpaar Astaire, welches sich den Platz innerhalb des Musicals »ertanzte«. Nach dem Abschied seiner Schwester von der Bühne übernahm Ginger Rogers den Part neben Fred Astaire.

¹⁴ Raymond Knapp 2004, S. 286.

¹⁵ Lebensdaten: 15. Juni 1894 bis 18. August 1981.

Nummern von Sängern und Tänzern nicht ungewöhnlich. Zusätzlich wurden auch während der Spielzeit Songs ausgetauscht beziehungsweise für Neuinszenierungen gewechselt, wie am Beispiel von George Gershwins Musical »Lady, be good!« eruiert ist.¹⁶ Diese Wechsel sowie auch die Kooperation mehrerer Personen an einer musikalischen Ausarbeitung des Musicals erschweren eine Rekonstruktion älterer Musicals. Hinzu kommt die Problematik der fehlenden Komplet-Klavierauszüge früherer Musicals. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden nur selten Klavierauszüge veröffentlicht. Lediglich einzelne Songs, die ausgewählten Hits der Show, wurden beim Verlag in Druck gegeben und gelangten zur Notenveröffentlichung. Original-Orchestrationen aus der Anfangszeit sind vielfach verloren gegangen. Diese Problematik spricht auch Jon Alan Conrad in seiner Dissertation über die Songs von George Gershwin an, wenn er erwähnt, dass lediglich die Songs, die in den Druck gegeben wurden, heute für Analysen und Untersuchungen zur Verfügung stehen¹⁷.

Auch wenn sich die technischen Möglichkeiten von Beginn des Musicals bis heute gewandelt haben, vermischt ein modernes Musical immer noch Showeinlage und Gesang. Diese Showeinlagen bewegen sich heute jedoch auf einem anderen technischen Niveau, wie am Beispiel von Andrew Lloyd Webers »Starlight Express« zu beobachten ist, in welchem schon beinahe der Gesang hinter den Showeinlagen zurück steht.

Auch wenn sich im Lauf der Entwicklung des Musicals viel verändert hat, der Musicalsong ist der wichtigste Baustein geblieben. Speziell die Musicalsongs der amerikanischen Komponisten Jerome Kern und George Gershwin bilden den Schwerpunkt meiner Untersuchung.¹⁸ Welche Merkmale und Elemente für den Musicalsong charakteristisch sind, wird im folgenden Kapitelabschnitt besprochen.

Weitere ausführliche Einblicke in die Geschichte des Musicals gibt das Werk »The American Musical and the Formation of National Identity« von Raymond

¹⁶ Für die Londoner Produktion wurde zum Beispiel »Something About Love« zusätzlich aufgenommen (David Ewen 1991, S. 335).

¹⁷ Jon Alan Conrad 1985, S. 7.

¹⁸ In dem Kapitel 1.2, ab Seite 13, wird in den Kurzbiographien Einblick in ihr Leben und Schaffen gegeben.

Knapp aus dem Jahr 2004, in welchem die Entwicklung des Musicals an ausgewählten Beispielen in chronologischer Folge erläutert wird und feste Begriffe innerhalb des Musicals genauer beleuchtet werden.

1.1.2 Der Musicalsong und seine Bedeutung

Die Bedeutung des Songs und seine Besonderheiten werden im Nachfolgenden im Hinblick auf den dritten Bereich der Arbeit, Kapitel 3, in welchem die Analysen vorgestellt werden, erörtert.

Bezüglich Liedformen und Arten von Songs gibt es eine große Literaturliste, die sich jedoch reduziert, wenn der Schwerpunkt auf Musicalsongs oder auch Popularsongs liegen soll. Interessant für diesen Bereich sind neben dem Buch von R. Knapp die Beiträge von Lehman Engel (1977) zum Musical und Jon Alan Conrad (1995) speziell zu den Musicalsongs von George Gershwin.

In seiner Arbeit über die Songs von George Gershwin bezeichnet Conrad den Musicalsong, den »popular song« als ein typisches amerikanisches Phänomen¹⁹, als eine Abwandlung oder Entwicklung der europäischen Operette.²⁰ Diese Herleitung wird verstärkt durch die in Kapitel 1.1.1 aufgezählten Elemente, welche die Entwicklung des Musicals beeinflusst haben. Die Leichtigkeit der Musikelemente und der Tanzcharakter sind Eigenschaften, welche auch die Operette charakterisieren. Im Vergleich dazu beschreibt Günter Altmann die Musicalsongs »als eine neue spezifische Liedform aus Stilelementen populärer Musik, aus dem Jazz und der zeitgenössischen Tanzmusik, wozu Tango, Blues, Foxtrott, Shimmy unter anderen gehören, aus älteren volkstümlichen Gesangsformen wie etwa Ballade, Bänkelsang und Moritat, aus dem Hymnen- und Choralgesang der Kirchenmusik und ebenso aus Vortragsformen der damals beliebten Kaffeehaus-Musik«. Mit dieser Aussage stützt er sich auf eine

¹⁹ »The small-scale song form found in this kind of musical theater has turned out to be a distinctive contribution to music, one which is enjoyed in many countries but is still probably not appreciated as fully as it should be. This type of song has been given the name „American popular song“« (Jon Alan Conrad 1985, S. 1).

²⁰ Jon Alan Conrad 1985, S. 4.

Definition von Kurt Weill.²¹ Altmanns Definition nähert sich auch der Bezeichnung »popular song«, den Conrad in seiner Arbeit verwendet und welcher die Verbindung zur Populärmusik hervorhebt. Der Musicalsong als »popular song« verweist einerseits auf die Zugehörigkeit zu einer Musikrichtung, welche ein musikalisch breit gefächertes Publikum anspricht, und andererseits auf die Verknüpfung der beliebtesten Elemente anderer Musikarten für diese musikalische Richtung.

Begründet liegt die Bezeichnung des Musicalsongs als »popular song« auch in dem Liedaufbau dieser Gattung. Musicalsongs weisen bevorzugt den Liedaufbau der Formmodelle der amerikanischen Populärmusik auf, welcher sich bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts herausgebildet hat. Formal handelt es sich hierbei um ein etwa 32 Takte langes Kernstück, genannt *chorus* oder *refrain*, mit jeweils achttaktigen Formteilen. Diese Teile können in verschiedenen Varianten auftreten, zum Beispiel AABA, ABAB, AABB oder A A' BA.²² Dem Kernstück geht ein Abschnitt, die „Verse“ voraus, welche in meinen Analysen, als „Strophe“ bezeichnet wird. Conrads vorgenommene Zählung innerhalb der Gershwin-Songs, auf Basis dieser Formmodelle, ergibt bei 132 Song-Refrains 58 Prozent mit diesem Aufbau.²³

Bei der späteren Betrachtung meiner Analysen ab Kapitel 4.1 muss beachtet werden, dass aufgrund der Stropheneinbeziehung und Voranstellung vor dem Refrain, andere Bezeichnungen erfolgen²⁴.

Die Sonderstellung des Musicalsongs, der sich den Formmodellen nach der Populärmusik zuordnen lässt, begründet auch, warum er nicht allgemein als Jazzsong bezeichnet oder behandelt werden kann. Einerseits weist er Elemente der Jazz-Musik auf, zum Beispiel bestimmte Rhythmusmerkmale, andererseits zählt der Musicalsong eher in die allgemeine Sparte der Unterhaltungsmusik.

Was aber sind diese Elemente der Jazz-Musik, was ist das Besondere am Jazz und wodurch distanziert er sich vom Musicalsong? Charakteristisch gilt Jazz

²¹ Günter Altmann 2001, S. 353.

²² Raymond Knapp 2004, S. 78.

²³ Jon Alan Conrad 1985, S. 39.

²⁴ Die Themenzählung beginnt bei mir bereits mit dem ersten Thema der Strophe und nicht erst im Refrain, wodurch vielfach der Refrain mit dem Thema C beginnt.

weitgehend als improvisierte Musik des 20. Jahrhunderts, hervorgegangen aus der Folklore.²⁵ Viele Jazzwerke liegen meist nur auf Tonträgern vor und müssen für eine Bearbeitung des Notenbildes erst transkribiert werden. Eine vorhandene Notenausgabe stellt meist nur kurz das musikalische Thema vor. Das, auch hier herrschende, Problem der fehlenden Notenausgaben wurde bereits für die Musicalsongs angesprochen.

Im Vergleich zum Jazzsong fehlt dem Musicalsong auch das musikalische Merkmal der Improvisation. Die Interpretationen und Improvisationen, welche dem Musicalsong die Merkmale des Jazzsongs verleihen, bilden sich vielfach erst durch separate Einspielungen und Auskopplungen aus dem Gesamtkomplex Musical. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal ist der Solist. Er existiert im Musical nicht in Form des Instrumentalisten oder Sängers, sondern als Sänger und Tänzer.

Die Musicalsongs aus der zeitlichen Phase von Gershwin und Kern sind meist nur als schriftliche Fixierung der Gesangsstimmen plus Klavierbegleitungen vorhanden, welche für die Show erst vom Arrangeur umgeschrieben wurden. Der Musiker hat jedoch beim Musical, anders als im Jazz, seine ausgeschriebene Melodiestimme, an die er gebunden ist, wodurch es die Improvisationsfreiheit des Jazzmusikers hier nicht gibt. Aus dieser musikalischen Zusammenarbeit zwischen Komponist und Arrangeur entsteht auch das, später noch genauer betrachtete Problem der wechselnden Tonhöhen und variablen Tonarten, wodurch Variationen von Aufnahme zu Aufnahme entstehen.

Ein großer Unterschied zwischen Jazzmusik und Musical ist auch der marktwirtschaftliche Aspekt. Im Vergleich zur Jazzmusik war und ist ein Musical in erster Linie kommerziell. Der Erfolg einer Musicalproduktion wird an der Anzahl der Aufführungen gemessen respektive heute zusätzlich an der Anzahl ihrer verkauften Tonträger. Dieser Unterschied ist jedoch heute nicht mehr so gravierend wie in den Anfangsjahren, in denen für den Musiker die Musik im Vordergrund stand. Erst mit dem Auftreten von Bands wie der »Glenn-Miller-

²⁵ Im Zeitraum von 1920 bis 1935, der Zeit der Entstehung des modernen Musicals, herrschen in Amerika zwei große Jazzformen vor: der New Orleans Jazz, auch Dixieland genannt und der Swing. Siehe auch Joachim Ernst Berendt 1959, S. 18 – 22. Sein Standardwerk des Jazz gibt einen Überblick über die verschiedenen Stile und Musiker.

Band« oder den Musikern um Benny Goodman begann auch hier die Vermarktung von populärem Jazz. Dennoch verdeutlichen diese wenigen Punkte bereits die Differenzen zwischen Musicalsong und Jazzsong.

Zusammenfassend kann für den Musicalsong festgestellt werden, dass ihn die besondere Verbindung von traditionellen Musikformen mit dem Jazz sowie dem Zusammenspiel von Tanz und Theater charakteristisch prägt.

Die Betrachtungen des Musicals und seiner Bestandteile, den Songs, präsentiert eine vielfältige Gattung, welche musikalisch durch Amerika und seine Mentalität, besonders aber auch durch die Vielfalt der Kulturen dieses Land gekennzeichnet und geprägt wird, auf der anderen Seite jedoch auch diese charakterisiert.

1.2 Biographien der Komponisten

Im vorangegangenen Kapitel 1.1 über das Musical und seine Entwicklung in der Anfangszeit werden die beiden Komponisten George Gershwin und Jerome Kern, deren Musik den Schwerpunkt meiner Arbeit bildet, bereits genannt. Dieses Kapitel vermittelt kurze Einblicke in ihr Leben, ihre musikalische Entwicklung und ihre Zusammenarbeit.²⁶

1.2.1 George Gershwin: sein kompositorisches Leben und Schaffen

George Gershwin gilt als einer der bekanntesten Komponisten des Musicals in Amerika des frühen 20. Jahrhunderts. Er wurde am 26. September 1898 in Brooklyn als Jacob Gershwyn, Sohn eines kleinen Geschäftsmannes geboren. Erst im Alter von etwa 12 Jahren begann seine musikalische Ausbildung und bereits vier Jahre später arbeitete er als »song-plugger« in der *Tin Pan Alley*. Die eindrucksvollste und größte treibende Kraft seines Lebens war seine absolute Zielstrebigkeit. Gershwin wollte von Anfang an ein bedeutender Komponist auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik werden. Im Nachhinein kann gesagt werden, dass er sein Ziel erreicht hat. Auch die Unterhaltungsmusik, welche zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht als Genre für einen ‚ordentlichen Menschen‘ galt, erfuhr unter anderem durch Gershwins Werke einen positiven Wandel.

Auch wenn Gershwin zielstrebig war, der Anfang war auch für ihn nicht leicht. 1918 wurde seine erste Revue »Half-past Eight« im »Empire Theater« uraufgeführt und erwies sich als reinste Katastrophe. Zuvor war Gershwin nur als Korrepetitor tätig, zum Beispiel für die ‚Ziegfeld Follies of 1918‘²⁷. Unbeirrt seinem Weg folgend, komponierte Gershwin schließlich so bekannte Broadway-Musicals wie »Lady Be Good« von 1924, die erste komplette Zusammenarbeit

²⁶ Bei der verwendeten Hauptliteratur handelt es sich jeweils um die Schriften von David Ewen (1991) und Jon Alan Conrad (1985) zu George Gershwin sowie David Ewen (1953) und Gerald Bordmann (1980) zu Jerome Kern, welche neben biographischen Punkten auch einen sehr guten Überblick über die Musical-Werke und deren Entstehung vermitteln.

²⁷ Eine Theaterproduktionsserie am Broadway zwischen den Jahren 1907 und 1931.

mit seinem Bruder Ira Gershwin²⁸ oder »Strike up the Band« aus dem Jahr 1927. Neben Unterhaltungsmusik schuf Gershwin aber auch Werke, die zu dem Bereich der Ernsten Musik gehören. Ein Beispiel ist sein bekanntestes Orchesterwerk »Rhapsodie in Blue« neben der, von ihm selbst als sein Meisterwerk titulierten Oper »Porgy and Bess«.

Die Werke beider Musikrichtungen, seine Unterhaltungsmusik sowie seine Ernste Musik, tragen besondere Charakterzüge. In seiner Musik finden sich neben klassischen Elementen der Unterhaltungsmusik zum ersten Mal verstärkt Rhythmen und melodische Wendungen des Jazz. »Jazz ist Musik; sie verwendet keine anderen Töne als etwa Bach. Jazz ist das Ergebnis der in Amerika aufgespeicherten Energie«²⁹, so Gershwin über den Jazz, den er in seinen Musikstil einfließen ließ. »Seine Songs verraten wahre Meisterschaft. Sie enthalten mehr als bloß einschmeichelnde Melodien, ansteckende Rhythmen oder den Appell an unsere Gefühle. Sie bieten darüber hinaus eine Fülle subtiler Details: die enharmonischen Verwechslungen, das Geschick, unterschiedliche Rhythmen gegeneinander auszuspielen, die wirkungsvollen Synkopen und gesteigerten Akzent, den raffinierten Taktwechsel.«³⁰ Diese Vielfalt, unter anderem auch sein ungewöhnlicher harmonischer Erfindungsreichtum, machen seine Individualität aus.

Bereits mit 38 Jahren starb Gershwin am 11. Juli 1937 in Hollywood an den Folgen eines Gehirntumors. Er komponierte trotz der kurzen Schaffenszeit, mit etwa 200 Songs zuzüglich seiner sinfonischen Arbeiten, eine enorm hohe Anzahl an Werken. Mit seinen Werken unterstützt er die Schaffung und Etablierung einer amerikanischen Musikkultur, welche nicht mehr unter dem europäischen Einfluss stehen musste, jedoch auch nirgendwo sonst als in Amerika entstehen konnte.³¹

Gershwin, der immer daran interessiert war neue Impulse zu sammeln, stand im gedanklichen Austausch mit anderen Komponisten seiner Zeit. Den beiden Komponisten Irvin Berlin und Jerome Kern war er besonders zugetan, so dass Gershwin trotz der allgemein niedrigen Qualität der Unterhaltungsmusik durch sie

²⁸ Jon Alan Conrad 1985, S. 2.

²⁹ David Ewen 1991, S. 296.

³⁰ David Ewen 1991, S. 296.

³¹ David Ewen 1991, S. 301.

das Vertrauen in das ungeheure Potential dieser amerikanischen Musik nie verlor. Durch Kern wurde Gershwin die Differenz zwischen Popular- und Theaternmusik erst bewusst und ermöglichte ihm eine Klassifizierung seiner Musik. Einer seiner Lehrer Edward Kilenyi³², der George Gershwin in der Zeit von 1919 bis 1921 unterrichtete, sagte über seinen Schüler, »er hatte ein besonderes, geradezu geniales Talent dafür, Einflüsse von außen aufzunehmen und für seine eigene Musik auszuwerten«³³.

Die musikalische Entwicklung Gershwins spiegelte gleichzeitig die Entwicklung der amerikanischen Musik in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts wider. Den Einfluss den Gershwin darauf ausübte, konnte zu seinen Lebzeiten noch nicht erahnen werden, wie ein Blick auf seine kompositorischen Erfolge in dieser Zeit verdeutlicht. Der einzige durchschlagende kommerzielle Erfolg war sein Frühwerk von 1919 »Swanee«, mit einer Million verkaufter Noten und insgesamt über zwei Millionen Schallplatten. Sein Bruder Ira Gershwin, der zugleich sein Texter war, erzielte den größten Verkaufserfolg, mit sechshunderttausend Notenexemplaren, für den Text von Jerome Kerns »Long Ago and Far Away«, aus dem Musical »Cover Girl«. Nur ein Song von George Gershwin erreichte zu Lebzeiten den Platz Eins der damaligen Hitparade, »Love Walked In« von 1937. Trotz seines kompositorischen Könnens waren seine Songs nie so ein Erfolgsgarant wie zum Beispiel Songs von Jerome Kern oder Irving Berlin. Manche seiner Songs brauchten Jahre, um sich zu etablieren.

Ein Grund hierfür könnte die Komplexität seiner Musik sein. Erst ein Arrangeur ermöglicht die Ausarbeitung der musikalischen Vielfältigkeit, welche Gershwin verarbeitete. Hinzu kam und kommt, dass seine Songs nicht auf Anhieb nachgesungen oder mitgesungen werden können, ein Phänomen, welches bei musikalisch einfachen Songs der Fall ist.³⁴ Heute sind die Songs von George

³² Er unterrichtete Gershwin in den Jahren 1919 bis 1921.

³³ http://www.georgegershwin.de/gershwin_3.html (04-02-18).

³⁴ Diese Erscheinung beleuchtet unter anderem Edward Jablonski in seiner Zusammenstellung aus dem Jahr 1992, in welcher verschiedene Dokumente und Kommentare von Gershwin-Zeitgenossen vorgestellt werden und ein Porträt des eindrucksvollen Musikers enthalten ist. (Edward Jablonski 1992) Der Journalist Louis Untermeyer (Lebensdaten: 1. Oktober 1885 bis 18. Dezember 1977. Er war Journalist für die Zeitschrift »The Liberator«) bezeichnete Gershwin neben Wagner, Debussy und Strawinsky als einen der wichtigsten Erneuerer der Musik des 19. Jahrhunderts.

Gershwin Klassiker der populären Musik geworden und werden auch für neue Filme oder Werbespots wiederentdeckt.

Ein Komponist, welcher zur gleichen Zeit kompositorisch aktiv war und Einfluss auf die Entwicklung des Musicals ausübt, war Jerome Kern.

1.2.2 Jerome Kern: sein kompositorisches Leben und Schaffen

Jerome David Kern, im Weiteren nur noch Jerome Kern genannt, wurde am 27. Januar 1885 als Sohn deutsch-jüdischer Einwanderer in New York geboren und begann seine musikalische Laufbahn schon sehr früh. Mit 17 Jahren verlegte die Lyceum Music Publishing Company sein erstes Klavierstück »At the Casino«. In den Jahren 1903 bis 1905 komponierte Kern seine ersten Werke für Musikshows. Nach dem Musikstudium am New York College of Music beschäftigte ein New Yorker Verlag ihn als Liedermacher.

Aufgrund seines beruflichen Erfolges beschloss die Familie ihn nach Europa zu schicken, damit er die musikalischen Einflüsse dort auffangen und sie in seiner Musik verarbeiten konnte. Zusätzlich erhielt er in London eine Ausbildung am Theater. Dieser Besuch in Europa verdeutlicht den zur damaligen Zeit noch herrschenden europäischen Einfluss und seine Bedeutung für die Musik der Neuen Welt. Europa galt noch als das musikalische Zentrum der Welt. Amerikanische Komponisten suchten hier ihre Inspiration, um anknüpfend an den Erfolg dieser Musik, auch erfolgreiche amerikanische Musik zu kreieren. Es wurde ein neuer Musikstil geformt, jedoch nicht völlig losgelöst von Bewährtem. Auf diese Weise bildete auch Jerome Kern ausgehend von seinen Erfahrungen in Europa seinen Musikstil.

Nachdem Kern viele Jahre Musicalsongs nach dem Vorbild europäischer Operetten schrieb³⁵, komponierte er zusammen mit dem Engländer Guy Bolton völlig neue Shows für die Broadway-Bühnen³⁶, die **Princess Theatre Musicals**. Dieses Neue der Shows begegnete der thematischen Unschärfe der Operette. Den

³⁵ Um die Jahrhundertwende war die amerikanische Theaterszene stark durchzogen vom europäischen- oder auch Wiener-Stil. Einer der großen Komponisten dieser Zeit und des Operettenstils war Victor Herbert, Lebensdaten: 1. Februar 1859 bis 26. Mai 1924.

³⁶ Bolton war einer der ersten Librettisten, welcher die Handlung des Stückes in den Text einband, wie Kern, Gershwin und Porter es sich für Musicals vorstellten. Seine Lebensdaten: 23. November 1885 bis 5. September 1979.

Shows von Kern lag ein Thema zugrunde, an denen auch in den einzelnen Songs festgehalten wurde, im Gegensatz zur Operette. Im Vergleich zu anderen Komponisten seiner Zeit verarbeitete Kern aktuelle Themen, eine damals eher unübliche Vorgehensweise.

Die bis dahin bekannten Operetten und Musicals zeichneten sich durch ihre, bereits erwähnten, märchenhaften Motive und nicht zeitaktuellen Themen aus. Und dennoch waren, trotz der aktuellen Themenwahl, Kerns Songs frisch, unkontrolliert und modernisierten das amerikanische Musical-Theater. Jerome Kerns Shows dieser Art waren auch für George Gershwin und Cole Porter Vorbild.

Der Durchbruch gelang Jerome Kern 1927 mit seinem Musical »Show Boat«, dessen Originalität in seiner literarischen Vorlage bestand. Erstmals wurde in der Musicalgeschichte ein bereits erfolgreicher Roman als Vorlage verwendet. Bereits nach der Hälfte der Lektüre von Edna Ferbers »Showboat« wusste Kern, dass dieser Stoff für eine Verarbeitung zum Musical ideal war, um etwas musikalisch Neues zu schaffen.³⁷ Insgesamt wurde das Musical dreimal verfilmt³⁸ und sechs der Lieder³⁹ zählen heute noch zu den bekannten Klassikern der Musicalliteratur.

In den frühen 30er Jahren des 20. Jahrhunderts siedelte Kern nach Hollywood um und begann, für den Tonfilm zu komponieren. Seine Filmproduktion »Swing Time«, aus dem Jahr 1936, erhielt einen Academy-Awards, für den Song »The Way You Look Tonight« wurde Kern sogar mit dem Oskar ausgezeichnet.

Längst waren es in den 30er Jahren nicht mehr die Theater, welche die Zuschauer anzogen, sondern das neue Medium Kino. Jerome Kern nutzte dieses Medium, um mehr Menschen mit seiner Musik in Kontakt bringen zu können. Er schaffte es, zwei Welten musikalisch zusammenzuführen, Bühne und Filmleinwand, zwei der drei amerikanischen Kunstarten, welche Knapp charakterisiert.⁴⁰

Kerns Besonderheit lag darin, dass er als Komponist von Unterhaltungsmusik auch ausgebildeter Musiker war. Dies war in der damaligen Zeit am Broadway

³⁷ David Ewen 1953, S. 64.

³⁸ 1929 vom Regisseur Harry A. Pollard, 1936 von James Whale und 1951 von George Sidney.

³⁹ »Only Make Believe«, »Old Man River«, »Can't Help Loving that Man«, »You are Love«, »Bill« und »Why do I love You«.

⁴⁰ Als dritte Kunstart bezeichnet er den Jazz.

nicht üblich, neben Klavierstunde nahm er zum Beispiel auch Harmonielehreunterricht bei Austin Pierce.

Musikalisch hielt Kern alles für möglich, auch eine spezielle amerikanische Opernform »he believed an American opera on the popular sort of music a possibility, and would champion such an enterprise no matter whether he or someone else should compose it«⁴¹. Derjenige, der diese angekündigte Oper jedoch schrieb und demonstrierte, dass dies möglich war, hieß George Gershwin. Jerome Kern beeinflusste zu seiner Zeit wie kein anderer die musikalische Richtung Amerikas und kreierte als einer der Ersten das moderne amerikanische Musicaltheater. Der frühe Tod von George Gershwin verhinderte eine Einflussnahme auf die musikalische Entwicklung über einen vergleichbaren Zeitraum.

Kerns letztes Bühnenwerk »Very Warm for May«, feierte 1939 in New York Premiere, in der Stadt, in welcher die meisten von Kerns Bühnenwerke ihr Debüt erlebten. Die Lyrik zu diesem Musical, wie zu vielen seiner Songs, stammte von Oscar Hammerstein II⁴². Ihre erfolgreiche Zusammenarbeit begann 1925 mit der Produktion des Stückes »Sunny« und erreichte einen Höhepunkt mit dem Broadwaystück »Show Boat«. Eine geplante Neuinszenierung von »Show Boat«, in Zusammenarbeit mit Oscar Hammerstein II, erlebte Jerome Kern jedoch nicht mehr. Er starb am 11. November 1945 in New York.

»His melodies, surviving him, will live in our voices and warm our hearts for many years to come, for they are the kind of simple, honest songs that belong to no time or fashion. The man who gave them to us earned a lasting place in his nation's memory«⁴³, so Präsident Truman an diesem Tag.

⁴¹ Gerald Bordmann 1980, S. 260. Kern machte diese Aussage etwa in der Zeit von 1917 – 1925. Zehn Jahre später, am 30. September 1935 wurde »Porgy and Bess« von George Gershwin uraufgeführt.

⁴² Lebensdaten: 12. Juli 1895 bis 23. August 1960. Er reihte sich in die Tradition seiner Familie ein. Sein Vater war Theaterdirektor der damaligen Vaudeville-Theater, sein Onkel war Broadwayproduzent. Oscar Hammerstein II schrieb nicht nur die Texte für insgesamt acht Musicals von Jerome Kern, sondern auch unter anderem für Gershwin und Stephen Sondheim. Er zählte zu den Großen unter den Librettisten Amerikas.

⁴³ David Ewen 1953, S. 111.

Kern komponierte zwischen 1905 und 1945 mehr als 700 Songs für 117 Shows sowie Filme und schuf für die damalige Zeit völlig neue Theater-Songs. Das Magazin »Musical Courier« titulierte Kern Anfang des 20. Jahrhunderts als »the most popular and prolific composer of light opera music today«.⁴⁴ Seine Songs schafften bereits in den 30er Jahren den Sprung in die Konzertsäle. So spielte zum Beispiel das Gordon String Quartet, dessen Repertoire Streichmusik von Beethoven bis Bartók umfasste, in seinen Konzerten auch Songs von Kern. 1941 bezeichnete Kern die Premiere seines Orchesterwerkes »Scenario« mit dem New York Philharmonic Symphony Orchester, eine konzertante Zusammenfassung der Songs aus »Show Boat«, als »the greatest thing that has happened to me«.⁴⁵

Sowohl Kern als auch Gershwin können als Erneuerer der amerikanischen Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden. Kern selber vertrat zu den Komponisten seiner Zeit, sich eingeschlossen, die interessante Meinung: »Vincent Youmans is the best for melodies, George Gershwin the best for rhythm, and for an out and out song writer there is no one to touch Irving Berlin«⁴⁶, allen voran stellte er jedoch sein Können.

Interessant ist die Tatsache, dass Joachim-Ernst Berendt Jerome Kern in seine bekannte Jazzgeschichte »Das neue Jazzbuch« von 1959 aufnahm, während er den Kompositionen von George Gershwin und seiner Person keine Beachtung schenkte.

Auch wenn dies eine Differenz zwischen den beiden Komponisten ist, so gibt es dennoch verschiedene Parallelen und Gemeinsamkeiten sowie gemeinsame musikalische Projekte, die bei einer biographischen Betrachtung nicht ungenannt bleiben sollten, da diese sich auch auf das kompositorische Schaffen des Einzelnen auswirken können.

⁴⁴ Michael Freedland 1981, S. 62.

⁴⁵ David Ewen 1953, S. 97.

⁴⁶ Michael Freedland 1981, S. 75.

1.2.3 Die musikalische Zusammenarbeit von Gershwin und Kern

In den Kurzbiographien wurde es bereits erwähnt, die beiden amerikanischen Komponisten waren sich nicht unbekannt. Gershwin arbeitete bereits 1914 als *song-plugger* bei einem Musikverlag und lernte dort die Werke von Jerome Kern kennen. Die erste offizielle Zusammenarbeit erfolgte drei Jahre später, als George Gershwin für die Jerome-Kern-Show »Miss 1917« als Korrepetitor eingestellt wurde. Diese Show brachte Gershwin erstmals in täglichen Kontakt mit Jerome Kern, der sich von Anfang an für die Arbeit von Gershwin begeisterte und es arrangierte, dass Gershwin auch bei seiner nächsten Produktion »Rock-a-bye Baby« eingestellt wurde.

Diese Freundschaft, die sich über die Jahre aufbaute, war jedoch auch mit ein wenig Rivalität belegt, wie die folgende Anekdote zeigt: »The Kerns often met Dorothy Fields and the Sigmund Rombergs at parties where George Gershwin was also a guest. Time and again either Gershwin alone was asked to play, or if George usurped the piano, as was his wont, no one asked that Jerry or Romberg should be given their hour. Dorothy long afterward remembered driving home from such an affair with Jerry, and Jerry poignantly complaining that he and Romberg were never asked to play. He wondered out loud whether they no longer liked his songs, or thought he could not play well. Of course, neither Kern nor Romberg was the pyrotechnical pianist that Gershwin or Rudolf Friml was, but both clearly deserved more courteous treatment.«⁴⁷

Es gibt aber auch verschiedene Anekdoten über das freundschaftliche Verhältnis beider Komponisten zueinander. Zu Kern meinte Gershwin einmal, der Entschluss Komponist zu werden, hätte sich auf der Hochzeit seiner Tante gefestigt, als er den Song »They Didn't Believe Me« von Kern hörte. Seitdem studiere er jeden seiner Song, um daraus zu lernen. Auch scheute Gershwin sich nicht, Kern zu imitieren »many things I wrote at this period sounded as though Kern had written them himself«⁴⁸.

⁴⁷ Gerald Bordmann 1980, S. 361. Dorothy Fields, 15. Juli 1905 bis 28. März 1974, war eine der großen Lyrikerinnen des Broadway. Aus ihrer Feder stammten zum Beispiel die Texte zu »Big Spender« oder »Sweet Charity«.

⁴⁸ Edward Jablonski 1992, S. 24.

Eine weitere Anekdote berichtet von Kerns Angebot, Gershwin bei seiner ersten Show zu helfen. Sobald Gershwin soweit sei, solle er zu ihm kommen. Nachdem dies jedoch nicht geschah, redete Kern jahrelang nicht mit ihm.

Die Betrachtung der musikalischen Kooperation führt zum Vergleich der Biographien beider Komponisten. Trotz der 13 Jahre Altersunterschied hatten beide Ende der 20er und in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts ihren musikalischen Karrierhöhepunkt am Broadway. Sie umgaben sich, bedingt auch durch den gleichen Lebensraum New York, mit den gleichen Kollegen, wie zum Beispiel Irvin Berlin, Rudolf Friml oder Dorothy Fields. Die musikalischen Einflüsse, die sie prägten, waren sehr ähnlich. Auch ein musikalischer Austausch beider Komponisten fand statt, wie bereits erwähnt wurde, wenn auch im Nachhinein schwer nachvollziehbar ist, ob dieses Geben mehr von Gershwin oder von Kern ausging. Zu Beginn von Gershwins Komponistenlaufbahn war es in erster Linie ein Geben von Seiten Kerns, aber später wechselte dies. So verwendete Kern 1937 zum Beispiel nach Absprache mit Gershwin in seinem Broadway-Musical »High, Wide and Handsome« acht Takte aus einem Song von Gershwins »Porgy and Bess« von 1935.⁴⁹ Kern bediente sich des Ira-Gershwin-Textes »Put me to the Test« aus Gershwins »A Damsel in Distress« von 1937 und schrieb eine neue Melodie. Gershwin setzte diesen Song nie in einer Revue oder Show ein. Eingebunden wurde der gleichnamige Kern-Song in »Cover Girl« von 1943, einer Zusammenarbeit von Ira Gershwin und Jerome Kern. Eine offizielle Musikvermischung beider Komponisten in einem Musical erlebte der Zuschauer in der Filmversion von Gershwins »Lady Be Good« von 1941. MGM⁵⁰ baute Kerns Song »The Last Time I Saw Paris« zusätzlich ein. Diese Zusammenführung

⁴⁹ »With proper deference, the director pointed out that eight bars were a direct copy of a Gershwin melody – one which, at forty years remove, he recalls being from *Porgy and Bess*. Jerry emphatically denied any similarity, so the two agreed to let Hammerstein be the judge. Jerry played the song for Hammerstein, and Hammerstein sang the Gershwin song. Jerry's response was to go to the phone and telegraph Gershwin for permission to steal eight bars of his music.« (Gerald Bordmann 1980, S. 366).

⁵⁰ MGM steht als Abkürzung für Metro-Goldwyn-Mayer, einem US-amerikanischen Filmstudio und Verleiher von Film- und Fernsehproduktionen, welches in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts zum größten Produzenten von Kinofilmen aufsteigt. Charakteristisch sind der brüllende Löwe und der Schriftzug *Ars gratia artis* ‚Die Kunst um der Kunst willen‘ im Vorspann der Filme.

ihrer Musik ging jedoch nicht von den Komponisten aus, sondern von MGM. Gershwin war zu diesem Zeitpunkt bereits vier Jahre tot.

Ist Gershwin heute jedem Musikfreund ein Begriff, so steht Kern eher im Hintergrund. Die Bekanntheit der beiden Komponisten zu Lebzeiten im Vergleich zum Heute hat gewechselt.

Zur Beantwortung meiner Ausgangsfrage, ob eine musikalische Ähnlichkeit zwischen den Werken der Komponisten perzipiert werden kann, ist die Betrachtung beider Biographien kein thematischer Schwerpunkt. Wichtiger ist die Frage nach der Herangehensweise zur Befragung mehrerer Personen, um eine einzelne Ergebnisaussage zu vermeiden. Aus diesem Grund werden die ausgewählten Song-Ausschnitte der beiden Komponisten Personen vorgespielt, welche die musikalische Ähnlichkeit beurteilen sollen. Die Integrierung einer Probanden-Befragung findet sich auch in den Untersuchungsmethoden von Peter Faltin und Carol L. Krumhansl, welche ab Kapitel 2.3 vorgestellt werden.

Welche Kriterien für meine Befragung ausschlaggebend sind und welche Punkte beachtet werden müssen, erläutert das nachfolgende Kapitel 1.3.

1.3 Die Befragung, ihr Aufbau und die Fragebögen

Die Resultate aus meiner Befragung von 46 Personen können als zusätzliche Ergebnisbasis neben den Aussagen der schriftlichen Analysen betrachtet werden. Die zentrale Frage der Befragung lautete: »Stammen die Musikausschnitte vom gleichen Komponisten?«.

Zur Beantwortung dieser Frage mussten den 46 Personen die Songs vorgestellt werden. Für die Option eines Vergleichs zwischen einem Ausschnitt von George Gershwin und einem Ausschnitt von Jerome Kern müssen verschiedene Punkte betrachtet werden. Gleichzeitig sollte die Befragung so gestaltet sein, dass auch Hörer ohne musikalische Erfahrung die Frage zu ungewohnter und unbekannter Musik beantworten konnten. Um diesen einen Punkt zu gewährleisten, wurde nach dem spontanen Eindruck gefragt, den die beiden Musikausschnitte hervorrufen. Ein allgemeines Wissen über die Musical-Musik wurde hierbei nicht vorausgesetzt, da auch die Antwortmöglichkeiten der Probanden nur ‚ja‘ und ‚nein‘ beinhalten.

1.3.1 Die Aufgabe der Befragung

Im Zusammenspiel mit den Analysen diene die Befragung als zusätzliche Informationsquelle. Aussagen, die sich bei einer Ergebnisauswertung aus der Befragung ziehen ließen, sollten nicht allein gültig und durch diese gesichert werden. Die Ergebnisse können als zusätzliche Punkte zu den Resultaten der Analyse herangezogen werden, ersetzen diese jedoch nicht.

In den nachfolgenden Kapitelabschnitten 1.3.2 werden die Fragebögen und speziell der Aufbau des musikalischen Fragebogens besprochen. Die Nennung der Befragungsergebnisse erfolgt in den jeweiligen Analysebesprechungen ab Kapitel 4.1.

1.3.2 Die Fragebögen: Vorstellung und Erläuterung

Im Verlauf der Befragung wurden den Probanden zwei unterschiedliche Fragebögen vorgelegt, welche im Anhang der Arbeit auf Seite 299 und 300 abgebildet sind. Der erste, zweigeteilte Fragebogen enthielt unter anderem Fragen zum Alter und Geschlecht sowie sich auf die Musikgewohnheiten des Einzelnen beziehende. Er wurde von den Probanden vor dem eigentlichen Versuch ausgefüllt. Der zweite Bogen musste parallel zu den vorgespielten Musikausschnitten ausgefüllt werden.

Welche Unterschiede es bei der Gestaltung einer solchen Befragung gibt, wird bei der Betrachtung der Untersuchungsmethoden von Peter Faltin, Carol L. Krumhansl und Wolfram Steinbeck deutlich.⁵¹

So verknüpfte Peter Faltin in seinem System der Befragung zum Beispiel die Methode des Semantischen Differentials und der Analyse mittels eines statischen Verfahrens. 40 Testpersonen wurden in jeweils vier Sitzungen die 20 Musikbeispiele zur Beurteilung vorgelegt. Im Vergleich dazu wurden meine acht

⁵¹ Die jeweiligen Untersuchungen werden im Kapitel 2.3 erläutert. Welche Differenzen sich zu den genannten Methoden ergeben und welche Modifikationen von mir vorgenommen werden mussten, werden in den jeweiligen Einzelbesprechungen der Untersuchungen ab Kapitel 2.2.1, Seite 39 aufgezeigt.

Beispielpaare 46 Personen innerhalb einer Sitzung vorgestellt. Der Ermüdungsfaktor oder die Senkung des Differenzierungsvermögens während der Sitzung, wie es bei Faltin berücksichtigt werden musste, brauchte bei lediglich acht Ausschnittspaaren nicht beachtet zu werden.

Anders als bei Krumhansl oder Faltin wurden bei Steinbeck keine Personen befragt, hier trat der Computer in den Vordergrund. In seiner Untersuchung umfasste die gewählte Datenmenge etwa 4000 Volkslieder und konnte allein von der Größenordnung her nicht mit meiner Song-Auswahl verglichen werden.⁵²

1.3.2.1 Der allgemeine Bogen zur Erfassung der statistischen Werte

Die Erstellung des ersten Bogens warf einen Hauptdiskussionspunkt auf: Welche Fragen sind interessant sowie zweckmäßig für die Befragung und warum? Der Fragebogen untergliederte sich letztendlich in zwei Themenschwerpunkte:

- a) allgemeine Fragen zur Person
- b) Fragen zu musikalischen Kenntnissen

Wichtig war, dass die Strukturierung des Fragebogens den Befragten vertraut sein sollte, dies erleichterte das Ausfüllen des Fragebogens. Die allgemeinen Fragen zur Person, zum Alter, zum Beruf und zum Geschlecht dienten der Statistik. Mit Hilfe dieser Antworten konnte zum Beispiel ermittelt werden, welche Altersgruppen vertreten waren. Bei dieser Art der Fragestellung habe ich die Form der so genannten „geschlossenen Fragen“ gewählt. Diese Methode gibt die möglichen Antworten den Befragten vor und formuliert sie aus.⁵³

Im zweiten Themenschwerpunkt des Fragebogens wurden spezielle Fragen zum musikalischen Interesse gestellt. Die Antworten lassen Rückschlüsse auf die musikalische Erfahrung zu, welche sich zum Beispiel automatisch und für die Testperson unbewusst in den Ergebnissen widerspiegeln könnten. Von daher war es interessant zu erfahren, welche musikalischen Voraussetzungen der Einzelne

⁵² Hinsichtlich der empirischen Datenverarbeitung nutze ich als Grundlage die Schrift von Sabine Kirchhoff, Sonja Kuhnt, Peter Lipp und Siegfried Schlawin »Der Fragebogen«.

⁵³ „Da dieser Fragetyp – inhaltlich gesehen – auf die Ermittlung von Fakten abzielt, wird er als Faktfragen bezeichnet“. (Sabine Kirchhoff, Sonja Kuhnt, Peter Lipp und Siegfried Schlawin 2001, S. 21).

mitbrachte. Weitere Fragen gaben Auskunft darüber, ob die Person zum Beispiel ein Instrument spielt und wie das musikalische Hörverhalten des Einzelnen ist.

Wie lange hört die einzelne Person am Tag Musik, hört sie bewusst oder unbewusst? Hört eine Person zum Beispiel mehrere Stunden am Tag Hintergrundmusik, kann dies nicht unbedacht bleiben, es erfolgt eine unbewusste Wahrnehmung der Musik. Welche musikalischen Stilrichtungen bevorzugt die Person? Hört eine Person zum Beispiel nur Bach oder Mozart, empfindet sie Broadway-Musik fremd und ungewohnt. Ist die bevorzugte Musikrichtung jedoch Musical, so hört dieser Proband manche Nuancen leichter heraus als ein ungeübter Zuhörer.

Eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse dieses statistischen Fragebogens präsentiert bei den Probanden einen Altersdurchschnitt von 40 Jahren sowie ein durchschnittliches Musikinteresse mit durchschnittlicher Musikbegabung. Eine ausführliche Auflistung aller Daten des allgemeinen Fragebogens in Tabellenform erfolgt im Anhang, im Anschluss an die Fragebögen ab Seite 301.

Da dieser Fragebogen unmittelbar vor der eigentlichen Befragung ausgefüllt wurde, erfolgte für die Befragung keine ‚Zuschneidung‘ auf die Probandengruppe, sie musste für jede Art und jeden Grad der musikalischen Begabung zu bewältigen sein.⁵⁴ Die statistischen Daten des Fragebogens dienten in erster Linie der eigenen Kontrolle. Weitere Fragen waren nicht notwendig, zudem sollte das Ausfüllen des Bogens nicht zuviel Zeit und Aufmerksamkeit innerhalb der Befragung in Anspruch nehmen.

1.3.2.2 Der »Musikbogen«

Dem Fragekatalog für die statistische Auswertung folgten als zweiter Teil der Befragung die Musikbeispiele, welche beurteilt werden sollten.

Als Beispiele dienten, wie schon erwähnt, Musicalsong-Ausschnitte der amerikanischen Komponisten George Gershwin und Jerome Kern. Jeweils zwei Musikausschnitte wurden vorgestellt und sollten im Hinblick auf ihre Ähnlichkeit

⁵⁴ Eine spätere Stichprobe der Probanden-Daten eines »Musikalischen« mit einem »Unmusikalischen« ergab keine wesentlichen Kontraste innerhalb der abgegebenen Antworten und bestätigte so, dass diese Befragung für beide »Begabungsstufen« durchführbar ist.

zueinander beurteilt werden. Der Proband sollte spontan entscheiden, ob die vorgestellten Takte von einem oder zwei Komponisten stammten.

Zum besseren Verständnis der geforderten Aufgabe diente ein kleiner einleitender Text im oberen Bereich des Fragebogens, mithilfe dessen die Aufgabe erläutert wurde.

Als Ankreuzmöglichkeiten standen den Probanden die Varianten »gleicher Komponist« und »zwei Komponisten« zur Verfügung. Die Wahl zwischen nur zwei Antworten ermöglichte gleichzeitig auch eine schnellere Entscheidungsfindung für die Befragten. Zusätzlich konnten alle Teilnehmer optional zusätzliche Kommentare neben ihren Antworten schreiben; zum Beispiel, wenn ihnen etwas besonders auffiel oder sie anmerken wollten, warum sie sich so entschieden haben. Auf diesen Punkt wurde mündlich im Vorfeld der Vorstellung der Musikausschnitte hingewiesen, eine automatische Integrierung in den Fragebogen erfolgte nicht.⁵⁵

⁵⁵ Die Ergebnisse dieses Fragebogens sind am Anfang des Kapitels 4.10.2 auf Seite 271 abgebildet, die Ergebnisse des ersten Fragebogens sind ab Seite 301 verzeichnet.

1.3.3 Musikausschnitte der Befragung

Die Songs bilden die Verbindung der Befragung zu den Analysen, welche ab Kapitel 4.1 vorgestellt werden. Es werden ausschließlich die Songs der Befragung in den Analysen besprochen und verglichen. Weitere Songs werden nur in kurzen Ausschnitten hinzugenommen. Zur Auswahl für meine Befragung standen Musicalsongs, welche bestimmte Merkmale aufwiesen, um die Wahrnehmung und das musikalische Erleben der Probanden nicht negativ zu beeinflussen. Daher konnte für die Ausschnitte des zweiten Befragungsteils nicht frei aus den Kompositionen von George Gershwin und Jerome Kern gewählt werden. Die Einschränkung erfolgte durch einige zu erfüllende Kriterien, welche keine Auswirkungen auf die Ausarbeitung der Analysen hatte. Die zu erfüllenden Bedingungen bezogen sich ausschließlich auf die Befragung.

- Kein Song der einzelnen Paare sollte im Vergleich zum anderen einen zu hohen Bekanntheitsgrad besitzen. Ein selten gespieltes Stück von Jerome Kern beispielsweise parallel zu dem bekannten Musicalsong »Summertime« von George Gershwin vorzustellen, hätte die Objektivität der Probanden beeinflusst. Innerhalb eines Vergleichspaars sollten die zu vergleichenden Musicalsongs in etwa den gleichen Bekanntheitsgrad aufweisen. Diese Bewertung des Bekanntheitsgrades der einzelnen Songs war subjektiv.
- Bei der Vorauswahl der Songs musste auch berücksichtigt werden, ob von dem jeweiligen Musical überhaupt eine Tonaufnahme vorlag. Einerseits ist eine schlechte Tonbandaufnahme besser als keine Aufnahme, jedoch schneidet diese im Vergleich zu einer bearbeiteten CD-Aufnahme immer schlechter ab, da der gesamte Eindruck verfälscht wird. Wie bereits Conrad bei seiner Untersuchung feststellte, dass viele Songs nicht gedruckt vorliegen⁵⁶, existiert auch von vielen Songs keine akzeptable Tonaufnahme.

Für die Befragung wurde nicht jeweils der gesamte Song verwendet. Die Länge der Befragung bei 16 Songs in ihrer Gesamtlänge wäre für einen Befragungsdurchgang zu lang geworden. Auch wurden die Probanden nach einem

⁵⁶ Siehe Seite 8.

spontanen Eindruck gefragt. Diese Spontaneität wäre bei einer sechs minütigen Vorstellung von jedem Paar nicht mehr gewährleistet gewesen. Die Länge der Song-Ausschnitte musste lediglich so bemessen sein, dass den Personen Zeit gegeben wurde, ein Thema oder Motiv der einzelnen Abschnitte zu hören, um sich so einen kleinen Eindruck der Songs verschaffen zu können. Dieses Kriterium wurde mit einer Ausschnittslänge von jeweils etwa 20 Sekunden erfüllt, wobei die Ausschnitte durch eine 5 Sekunden lange Pause getrennt wurden.

Die Begrenzung der einzelnen Phrasen auf 20 Sekunden erforderte einen geeigneten Song-Abschnitts mit bestimmten Merkmalen:

- Es sollte ein Ausschnitt ohne instrumentale Jazzinterpretation sein.
- Es sollte sich um einen gesungenen Song-Abschnitt handeln, in welchem die Jazzinterpretation in den Hintergrund tritt und ein melodischer Abschnitt abgebildet wird.

Die Berücksichtigung der vorgestellten Punkte begründete sich in der Problematik der unterschiedlichen musikalischen Interpretation, welche ein Erkennen aufgrund eines sehr freien Improvisationsstils erschwerten. Das Erkennen des Stückes, seiner Melodie und Form musste jedoch für jeden Probanden garantiert werden.

Die Wahl eines gesungenen Parts für die Befragung bewirkte eine einheitliche Form der Präsentation, so dass die Grundvoraussetzungen für alle Ausschnitte ähnlich waren.

Die entstandenen variierenden Ausschnittslängen, zwischen 19 bis 25 Sekunden, erklärten sich durch die Einbeziehung melodischer Phrasen oder Elemente. Das Abschnittsende war gleichzeitig auch das Phrasenende, wodurch ein Einschnitt in einer Melodiebewegung verhindert wurde.

1.3.3.1 Die Pause innerhalb und zwischen den Paaren

Auch wenn es auf den ersten Blick nicht so auffällt, die Pause ist wichtig und erfüllt auch in meiner Befragung mehrere Punkte. Die Wahl der Pausenlänge innerhalb der zu vergleichenden Paare mit fünf Sekunden und als Abgrenzung zwischen den Musikpaaren mit 20 Sekunden sowie die Länge der

Musikausschnitte orientierte sich an der Dauer, die benötigt wurde, um den musikalischen Zusammenhang im Musikstück wahrzunehmen. Zusätzlich spielte auch die Zeit, die Personen brauchen, um gerade Wahrgenommenes wieder zu vergessen, eine Rolle.⁵⁷

Zwischen den Song-Paaren sollte eine Pause stehen, um eine Trennung der zu vergleichenden Ausschnitte zu verdeutlichen. Gleichzeitig musste diese Pause aber auch einen bestimmten Punkt erfüllen. Sie durfte nicht zu lang sein, sonst wäre das Gedächtnisbild des ersten Ausschnittes verblasst und ein Vergleich beider wäre nicht mehr möglich gewesen.

Letztendlich wurde eine Pausenlänge von fünf Sekunden zwischen den Ausschnitten eines Paares gewählt. Innerhalb dieser Zeit wurde den Probanden das Ende des ersten Ausschnitts bewusst und sie konnten sich auf den zweiten Ausschnitt konzentrieren.

Bei der Pause, welche als Abgrenzung zwischen den Musikpaaren gestellt wurde, spielten andere Elemente eine Rolle. Diese Pause setzte eine Markierung zwischen zwei Paaren. Die Pausenlänge musste daher deutlich länger als fünf Sekunden sein, um einen neuen Abschnitt zu kennzeichnen. Innerhalb dieser Zeitspanne konnte beziehungsweise sollte den Probanden unter anderem die Möglichkeit gegeben werden, das Ergebnis des vorangehenden Beispiels ankreuzen zu können. Die wichtigste Aufgabe dieser Pause war jedoch das Vergessen. Das Gedächtnisbild des vorangehenden Vergleichs sollte verblassen, damit ein neuer Vergleich von zwei unterschiedlichen Ausschnitten möglich war.

Wäre die Pause zu kurz gewählt gewesen, hätte es vorkommen können, dass die Hörer nicht in der Lage gewesen wären die einzelnen Paare voneinander zu trennen. Das gerade aufgebaute Gedächtnisbild würde bestehen bleiben und sich mit den Ergebnissen des nächsten Abschnittes vermischen.

Unter Berücksichtigung all dieser Punkte wurden die acht Ausschnittspaare für die Befragung und den Tonträger zusammengestellt. Eine Auflistung der Versuchsausschnitte mit Angaben zu den einzelnen Tonträgern und zur Ausschnittsanfangs- und -endzeit steht im Anhang im Kapitel 6.7.

⁵⁷ Erläuterungen zum Einfluss und den Aufgaben des Gedächtnisses finden sich im Anhang der Arbeit ab Seite 305.

Die in der Befragung vorgestellten Song-Ausschnitte bilden den jeweiligen Auftakt der Ähnlichkeitsdiskussion innerhalb der Analysen, ab Kapitel 4.1.⁵⁸ Mittelpunkt der Befragung war die Frage nach der musikalischen Ähnlichkeit, welche dort anhand eines Beispiels erläutert wurde. Im nachfolgenden Kapitel wird der Begriff betrachtet und definiert.

⁵⁸ Die Auflistung der Paarkonstellationen findet sich im einleitenden Kapitel zu den Analysen auf Seite 98.

2. Ähnlichkeit

Das Kapitel 1.3 zur Befragung verwies auf die Problematik der Wahrnehmung und die Problematik der Definition des Ähnlichkeitsbegriffs. Das nachfolgende Kapitel erklärt und definiert diesen Begriff, um mit Hilfe der gewonnenen Ergebnisse die Musicalsongs analytisch beurteilen zu können.

2.1 Begriffserklärung

Zur Erläuterung der Begriffsproblematik betrachte ich den Terminus Ähnlichkeit zuerst aus Sicht der Naturwissenschaft und Psychologie, um die Differenziertheit und Signifikanz für diese Bereiche zu klären. Daran anschließend übertrage ich den Begriff auf den Bereich der Musik. Die Betrachtung der Vielseitigkeit des Terminus erlaubt die thematische Auseinandersetzung mit Untersuchungen zur Ähnlichkeitsfrage, welche in meiner Arbeit als Begriffsbasis in den Analysen eingesetzt werden. Durch die Betrachtung und Hervorhebung des Terminus ist die thematische Auseinandersetzung mit Untersuchungen zur Ähnlichkeitsfrage möglich. Diese Untersuchungen werden im anschließenden Analysebereich meiner Arbeit als Begriffsbasis implementiert.

2.1.1 Die Etymologie des Begriffs Ähnlichkeit

Die ersten Überlegungen zur Herangehensweise an den Begriff Ähnlichkeit führen zur Betrachtung seiner etymologischen Entwicklung. Die Deduktion aus dem Griechischen ‚analogon‘, die Anlehnung an ‚Ahn‘ (‚ähneln‘ ist eine neuere Bildung), sagt nicht recht zu, die Präposition ‚ana‘ findet sich weder in der schwedischen, dänischen, englischen noch in der neuniederländischen Sprache. Eine Lehnübersetzung von ‚similis‘ anzunehmen befremdet etwas und erscheint weit entfernt.⁵⁹ Die Herangehensweise über die etymologische Bedeutung führt

⁵⁹ Similis, gotisch analeiks, althochdeutsch anagalîh, hier bedeutet das Wort soviel wie »an das gleiche rührend, nicht völlig gleich, similis, nicht aequalis« (Jacob und Wilhelm Grimm 1991, Bd. 1, S. 196).

nicht zur Klärung, sondern nur zu weiteren, erklärungsbedürftigen Begriffen. Wie lässt sich dennoch dieser Terminus inhaltlich klären?

2.1.2 Allgemein-systematische Vorüberlegungen

Die Bezeichnung Ähnlichkeit verweist im Alltag auf eine Beziehung zwischen zwei oder mehreren Objekten.⁶⁰ Diese können sowohl Gegenstände als auch Personen sein, so Hermann de Witte in seinem Artikel über Ähnlichkeit und ihre Bedeutung.⁶¹ Insgesamt konzentriert sich sein Artikel, wie die Überschrift ‚Gleichheit Ähnlichkeit Analogie und verwandte Begriffe‘ schon prognostiziert, auf die drei Begriffe **Gleichheit**, **Ähnlichkeit** und **Analogie**. Er erörtert diese aus der Sicht der Philosophie, der Psychologie, der Mathematik und der Technik. Sein Artikel vermittelt kompakt einen Überblick über die Bedeutung dieser Termini aus verschiedenen Blickrichtungen und ihre Bedeutung. Zum Beispiel bildet für de Witte die Gleichheit eine Bewertung innerhalb der Mathematik. Im Vergleich dazu setzt die Analogie Dinge und Qualitäten auf verschiedenen Ebenen in Relation. Auch die Ähnlichkeit formt eine Beziehung zwischen Dingen und Eigenschaften oder auch Personen und Charakteren, diese müssen sich jedoch auf derselben Ebene befinden. Eine ausführliche Diskussion des Begriffs »Ähnlichkeit« fehlt bei de Witte jedoch. So umgeht er die Problematik und Schwierigkeit, die bei einer allgemeinen Definition der Ähnlichkeit entstehen. Diese Problematik, beginnend mit der Herleitung des Begriffs und endend mit seiner Vieldeutigkeit, basiert auf der Tatsache: »daß(!) strukturierende Kategorien bei der Herstellung von Übereinstimmungen zwischen zu vergleichenden Objekten von schwer erfassbaren Momenten subjektiver Ausdeutbarkeit gekennzeichnet sind«⁶². Die Abhängigkeit von Erfahrungen, der individuellen Disposition und der Organisation des Einzelnen wirkt sich auf das Erkennen der Ähnlichkeit aus. Dieser Abgleichsvorgang führt bei der Ähnlichkeitsbeurteilung von mehreren Personen zu großen Differenzen. Die

⁶⁰ Hartmut O. Häcker / Kurt-H. Stapf 2004, S. 18.

⁶¹ Hermann de Witte 1976, S. 35. »Ähnlichkeit bildet eine grundlegende Beziehung in der ganzen Natur, die Personen und Charakter, Dinge und Eigenschaften, Wesen und Qualität innerhalb derselben Ebene betrifft. Ähnlichkeit darf nicht verwechselt werden mit der Näherung quantitativer Beziehungen in den Naturwissenschaften«.

⁶² Udo Mattusch 1996, S. 37.

Beziehungen in den verschiedenen Bereichen werden von ihnen unterschiedlich dargelegt.⁶³

Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch, dass der Mensch als kulturelles Wesen nicht nur das vergleicht, was offensichtlich ist, sondern auch Dinge die eigentlich nicht vergleichbar sind: Pflanzen mit Melodie und anderes. Hierdurch zeichnet sich die Individualität des Einzelnen aus. Die Ähnlichkeit wird durch Assoziation hervorgerufen, welche von Person zu Person variiert, wodurch ihre Vieldeutigkeit verstärkt wird.

Fraglich bleibt jedoch, aufgrund welchen Merkmals diese Assoziation aktiviert wird. Wenn nicht die übereinstimmenden Elemente die Assoziationen bewirken, muss es eine andere, abstrakte Form sein. Auf der einen Seite werden Dinge miteinander verglichen, die auf den ersten Blick einen Vergleich erlauben und auf der anderen Seite werden auch auf den ersten Blick ungleiche Dinge zu einem Ähnlichkeitsvergleich herangezogen.

Die Betrachtung des Terminus Ähnlichkeit für die Biologie bildet meinen Ausgangspunkt zur Selektion der Begriffsvielfalt. Die Segmentierung innerhalb der Reflektionen zur Biologie lehnt sich an die Wortherleitung aus dem Griechischen ‚analogon‘, in Verbindung mit der Homologie. Diese Wortherleitung ‚analogon‘ bezieht sich auf die Ähnlichkeit zwischen sehr unterschiedlichen Dingen.

⁶³ Den Gedanken dieser variierenden Ähnlichkeitsbeurteilung und ihre individuelle Abhängigkeit, welche durch verschiedene kulturelle und soziale Einflüsse, denen wir ausgesetzt sind, entsteht, greift John A. Sloboda auch in seinem Buch »The musical mind. The cognitive psychology of music« von 1985 auf.

2.1.3 Naturwissenschaftliche Aspekte des Begriffs Ähnlichkeit

Die Naturwissenschaft, speziell die Biologie, unterscheidet zwei Arten der Ähnlichkeit, die:

- a) Homologie und die
- b) Analogie.⁶⁴

Diese Unterteilung verwenden unter anderem auch Ernst Mach oder Hermann de Witte in ihren Artikeln.⁶⁵

Eine homologe Ähnlichkeit in der Biologie liegt vor, wenn zwei Lebewesen eine gemeinsame stammesgeschichtliche Herkunft aufweisen – auch wenn es sich um eine tatsächliche Verwandtschaft handelt. Gemeint ist eine Übereinstimmung in Organen oder Verhaltensweisen hinsichtlich ihrer gemeinsamen stammesgeschichtlichen Herkunft. Als Exempel kann hier der Arm des Menschen und der Flügel des Vogels genannt werden. Der Grad der Ähnlichkeit muss bei dieser Art nicht so groß sein, die Verwandtschaft bildet den Verknüpfungspunkt. Diese Verknüpfungspunkte bezeichnen keine Elemente, welche durch die Wahrnehmung verschiedener Personen beeinflussbar sind, sondern der Ähnlichkeitsgrad wird an bestimmten, festgelegten Punkten gemessen.

Es kann sich, übertragen auf andere Bereiche außerhalb der Biologie, bei dieser Ähnlichkeitsart auch um Ähnlichkeit zwischen gleichartigen Reizen, Attributen oder Funktionen handeln. Bezogen auf die Wahrnehmung wird dem Reiz hier etwas hinzugefügt, das unserer Erfahrung entstammt.

Die homologe Ähnlichkeit bewirkt im Bereich der konzeptgesteuerten Wahrnehmung den Zusammenschluss von Gruppen. Dieser Zusammenschluss ist jedoch nicht Gegenstand des Ähnlichkeitsvergleichs, sondern ein Ergebnis.

Kann innerhalb eines Ähnlichkeitsvergleichs auch eine teilweise Identität festgestellt werden, wird von einer analogen Ähnlichkeit gesprochen, der zweiten Ähnlichkeitsart in der Biologie. Sie bezeichnet eine Anpassung zweier Organismen an gleiche Umweltbedingungen. Ein Beispiel hierfür sind die Augen von Säugetieren im Vergleich zu Tintenfischaugen⁶⁶. Analoge Organe sind

⁶⁴ Arno Bogenrieder 1983, S. 82 – 83.

⁶⁵ Ernst Mach 1902; Hermann de Witte 1976.

⁶⁶ Während sich bei den Wirbeltieren das Auge aus der embryonalen Außenhaut entwickelt und im Verlauf der Embryonalentwicklung vom Gehirn innerviert wird, entstehen bei den Kopffüßern die

unterschiedlichen Ursprungs, leisten jedoch Analoges oder Vergleichbares und die Analogie ist in Grade unterteilbar. Psychologisch betrachtet setzt die analoge Ähnlichkeit Dinge und Qualitäten in Relation, die sich auf verschiedenen Ebenen befinden. Auch wenn sie meist unähnlich sind, weisen die Untergruppen verbindende Teile auf.⁶⁷

Zu berücksichtigen ist, dass viele Analogien unbeachtet bleiben und erst ein Vergleich der begrifflichen Beziehungen, der Merkmale der Objekte untereinander, ihre Beziehung offenbart. Diese Ähnlichkeiten setzen verschiedene Begriffs- oder Erlebnisebenen miteinander in Relation, mit dem Resultat, dass analoge Dinge oder Wesen, die differierenden Ebenen angehören, im Grunde unähnlich sein können.

Im Vergleich zur Homologie kann es sich bei der Analogie auch um mehrere Eigenschaftsskalen handeln. Zur Klassifizierung und Deskription dieser Phänomene bedient sich die Biologie der Systemtheorie, welche die Strukturen und Funktionen der Dinge analysiert und einem bestimmten System zuordnet. Übertragen auf die Systemtheorie markiert die Analogie, die analoge Ähnlichkeit eine besondere Beziehung zwischen zwei Systemen. Entsprechen die Beziehungen eines Systems eindeutig denen eines anderen Systems, so handelt es sich um eine *strukturelle Analogie*. Besteht die Möglichkeit, die Systeme aufgrund des gleichen Maßes an Eignung gegeneinander auszutauschen, handelt es sich um eine *funktionale Analogie*, wobei die Systeme strukturell verschieden sein können. Sinn und Zweck dieser Analogie liegt hauptsächlich darin, dass hier Eigenschaften mit einbezogen werden, die für die allgemeine Wahrnehmung nicht zugänglich sind.

Die Exemplifizierung des Terminus Ähnlichkeit aus Sicht der Biologie unter Implikation der Naturwissenschaft präsentieren zwei Betrachtungsarten, welche auch auf andere Bereiche übertragbar sind, zum Beispiel den der Psychologie, welcher für die Frage nach der Ähnlichkeit in der Musik wichtig ist. So tritt die

Augen entodermal, dass heißt durch eine Ausstülpung des Gehirns.

⁶⁷ Hermann de Witte 1976, S. 35. Ernst Machs Artikel über die Ähnlichkeit und die Analogie, einem besonderen Fall der Ähnlichkeit, betrachtet die Verbindung dieser beiden Hauptpunkte aus Sicht der Philosophie. Seine Analogiebeispiele stammen aus dem Bereich der visuellen Wahrnehmung. Parallel zur analogen Ähnlichkeit deutet der Begriff Analogie auf die höchste Vergleichsstufe von zwei Objekten hin, der Beziehungsgleichheit (Ernst Mach 1902, S. 277). Der wissenschaftliche Schwerpunkt seiner Arbeit liegt auf der Naturwissenschaft. Aus diesem Grund bildet sie im weiteren Verlauf meiner Diskussion zur Ähnlichkeit in der Musik keinen Schwerpunkt.

analoge Ähnlichkeitsart für die Versuchsart in den Vordergrund, in denen Probanden ihre Empfindungen in Experimenten mittels Knopfdruck anzeigen sollen. Wird den Probanden die Frage nach der wahrgenommenen Ähnlichkeit gestellt, bildet sie die Ähnlichkeitsart, die in der Psychologie bevorzugt angewandt wird, da Assoziationen über mehrere Ebenen aufgebaut werden und die Ähnlichkeit nicht an festgelegten Merkmalen gebunden ist. Untersuchungen mit der Thematik der musikalischen Ähnlichkeit umfassen demzufolge gleichzeitig auch den Bereich Psychologie. Welche Bedeutung die Ähnlichkeit für die Psychologie hat und wie sie in verschiedenen Artikeln und Untersuchungen definiert sowie betrachtet wird, fasst der nachfolgende Abschnitt zusammen.

2.2 Die Ähnlichkeit in der Psychologie

In der Psychologie wird die Ähnlichkeit als »eine eigentümlich ausgezeichnete Beziehung zwischen zwei oder mehreren Objekten«⁶⁸ bezeichnet. Diese Ähnlichkeit respektive der wahrgenommene Eindruck kann sich auch bei der Wahrnehmung zweier, auf den ersten Blick unähnlicher Dinge aufdrängen. Dann beruht sie partiell auf der Assoziation, die in Bezug auf die analoge Ähnlichkeit in der Biologie erläutert wurde. Ein Gegenstand oder eine Sache wird intuitiv mit einem, im Gedächtnis befindlichen Objekt verglichen, welcher wiederum eventuell Ähnlichkeit mit anderen Teilen besitzt. Bei diesem Objekt kann es sich auch um ein Element handeln, welches gerade erst wahrgenommen wurde oder sich erst im Kurzzeitgedächtnis befindet.

Wie bei vielen anderen Eindrücken, zum Beispiel beim Fühlen oder Schmecken, entstehen auch bei der Wahrnehmung der Ähnlichkeit verschiedene Grade, die aus dem Zahlwert der übereinstimmenden Faktoren bestimmt werden können. Diese übereinstimmenden Faktoren, die theoretisch mathematisch berechnet werden können, sind wahrgenommene Faktoren, die vom Betrachter abhängen sowie variieren und von daher außerhalb des berechnenden Bereichs stehen. Anstatt von Faktoren kann auch von Bedingungen gesprochen werden, die bei einem Vergleich den Eindruck der Ähnlichkeit hervorrufen.

Der Zahlenwert der Ähnlichkeit kann, von vollständiger Gleichartigkeit ausgehend, alle Abstufungen bis zur entfernten Ähnlichkeit durchlaufen. Rainer Kluges Ähnlichkeitsabstufung umfasst die totale Ähnlichkeit bis zum totalen Kontrast.⁶⁹ Er betont, dass bei einer subjektiven Ähnlichkeitsbestimmung ein Ähnlichkeitsurteil vom Betrachter abhängt. Hieran knüpft sich der von Sloboda angesprochene kulturelle Einfluss, der sich bei jeder Person unterschiedlich auswirkt. Diese Differenzen in der Wahrnehmung benötigen eine flexible Untersuchungsmethode. Der nachfolgende Kapitel-Abschnitt 2.2.1 erläutert, was bei einer Untersuchungsmethode, welche sich mit der Ähnlichkeit im Bereich der Psychologie befasst, beachtet werden sollte.

⁶⁸ Hartmut Häcker / Kurt-H. Stapf 2004, S. 15.

⁶⁹ Reiner Kluge 1974, S. 21.

2.2.1 Die Frage nach einer Ähnlichkeit in den Untersuchungen

Die Antwort auf die Frage bezüglich einer wahrnehmbaren Ähnlichkeit, wie sie in meiner Arbeit im Vordergrund steht, kann nicht mit dem Computer anhand von mathematischen Gleichungen im Voraus errechnet werden, wie dies zum Beispiel bei Wolfram Steinbeck⁷⁰ oder Barbara Jesser der Fall ist. Barbara Jesser befasst sich in ihren Untersuchungen der interaktiven Melodieanalyse mit der Problematik der Ähnlichkeit, der Begriffserläuterung und bespricht bisherige Untersuchungen zu diesem Thema. Eine genauere Betrachtung ihrer Untersuchungen und ihrer Interpretation des Begriffs Ähnlichkeit erfolgt im Kapitel 2.3.

Bei einer Untersuchungsmethode mittels eines Computers, mit einer programmierten Ähnlichkeitserkennung, fließen nur klar definierte Merkmale in den Vergleich ein. Die menschliche Wahrnehmung und Assoziation bleiben unberücksichtigt. Eine Untersuchungsmethode sollte, wenn sie die menschliche Wahrnehmung integrieren will, an diese Problemlösung anders herantreten.

Zur Ermittlung einer wahrgenommenen Ähnlichkeit zwischen Objekten gibt es verschiedene Methoden. Eine Möglichkeit zur Feststellung des Ähnlichkeitsgrades ist die Präsentation des Gegenstandes mit mehreren Vergleichsobjekten. Der Proband soll die Objekte der Ähnlichkeit nach ordnen, im Hinblick auf das zuerst gezeigte Objekt.⁷¹ Ziel dieser Testreihe ist die Ermittlung der Kriterien, nach denen der Eindruck der Gleichheit und auch das Erleben der Ähnlichkeit bestimmt werden. Ein Teilergebnis ist die Reihenfolge, in welcher die Objekte hinsichtlich der abnehmenden Ähnlichkeit von den Personen aufgestellt werden.

Der Nachteil dieser Versuchsreihe ist jedoch der Verlust des spontanen ‚Ähnlichkeitseindrucks‘. Der Versuchsaufbau stellt keine reale Situation dar, in der Realität kommen andere Vergleichsvarianten hinzu. Vielfach stehen auch unter ‚normalen‘ Bedingungen nicht mehrere Objekte zum Vergleich zur Verfügung.

Ein wichtiger Hinweis beim Erstellen von Untersuchungsmethoden, welche sich mit der Ähnlichkeit zwischen Objekten befassen, ist der bereits angesprochene Fakt,

⁷⁰ Eine genaue Betrachtung der Untersuchung erfolgt im Kapitel 2.4.2, ab Seite 81.

⁷¹ Erich Goldmeier 1937, S. 147.

dass der Mensch nicht nur Dinge oder Objekte vergleicht, die sich vergleichen lassen. Es werden auch solche Dinge, die auf den ersten Blick nichts miteinander gemein haben, zum Beispiel: Melodien mit Farben verglichen, wobei hier der eine Bereich mit dem anderen assoziiert wird.

Es kann demnach bei dem Eindruck der Ähnlichkeit nicht nur auf identische Dinge geachtet werden, sondern es muss noch etwas anderes eine Rolle spielen: die Struktur der zu vergleichenden Objekte, die in diesen Vergleichsfällen als verbindendes Moment auftritt. Das Resultat des Vergleichs ist aber nicht unbedingt nur die Ähnlichkeit, denn der Versuch der Erklärung der Ähnlichkeit aus psychologischer Sicht verweist zusätzlich noch auf die beiden Begriffe: Identität und Gleichheit⁷². Beide bezeichnen Kategorien, Beziehungen innerhalb eines Ähnlichkeitsvergleichs, welche eine Mehrheit, mindestens also zwei aufeinander zu beziehende Inhalte voraussetzen. Nur an diesen Inhalten entfalten sie ihren Erkenntniswert. Die vorgestellten Begriffe **Ähnlichkeit**, **Gleichheit** oder auch **Identität** werden durch die Wahrnehmung verbunden, wodurch es auch für diese Begriffe keine festgelegten Merkmale gibt, welche immer unter allen Bedingungen gültig sind. In unserem Gedächtnis gibt es zum Beispiel keine Daten, aus welchen der Terminus der wahrgenommenen Identität geschlossen werden kann. Dies macht den Begriff auch schwer fassbar und erschwert es ihn einzuordnen.

Die Problematik der Gedächtnis- beziehungsweise Wahrnehmungsleistungen wird im nachfolgenden Kapitel 2.2.2 besprochen. In ihrem Zentrum steht die, als instabil und wechselhaft bezeichnete menschliche Wahrnehmung. Ihre wahrgenommenen Muster werden aufgeteilt in variante und invariante Bestandteile.

Die invarianten Bestandteile bleiben im kognitiven Muster nur solange bestehen, bis ihr Fortbestehen ohne Widerspruch zu dem neu Wahrgenommenen nicht mehr möglich ist. Eine Identitätswahrnehmung, eine Gleichheit der varianten und invarianten Bestandteile ist folglich von der Aufmerksamkeit des Einzelnen abhängig. Differenzen, die manche Personen wahrnehmen, werden von anderen

⁷² Gleichheit negativ ausgedrückt bedeutet das Fehlen von Unterschiedsmerkmalen. Aus der Sicht der Logik heraus betrachtet meint sie eine allgemeine Übereinstimmung zweier oder mehrerer Gegenstände, Merkmale oder Sachverhalte in mehreren oder allen Hinsichten.

ignoriert.⁷³ Ein aufmerksamer Beobachter wird zum Beispiel bei längerer Betrachtung eines Gegenstandes Unterschiede zum Vergleichsobjekt feststellen, die bei einer kurzen Reflexion nicht auffallen. Bei einer späteren Betrachtung wird er erneut Unterschiede aufgrund der gesammelten Kenntnisse bemerken, und die wahrgenommene Identität wandelt sich in eine Ähnlichkeit. Generalisiert werden kann dieser Vorgang jedoch nicht, da die Betrachtungsintensität von Personen abhängig ist und somit wechselhaft bleibt. Vergleichbar ist dies mit dem Phänomen, dass bei langer Betrachtung zweier »identischer« Bilder Unterschiede deutlich werden.

Die Untersuchungen der Ähnlichkeit im Hinblick auf die Identität verdeutlichen, dass viele als identisch wahrgenommenen Objekte und Elemente immer nur ähnlich sind. Eine längere Betrachtung zeigt meist neue Differenzen auf. Entweder ist etwas gleich oder unterschiedlich, der Begriff der Identität beinhaltet nicht die Variante einer Steigerung oder Abschwächung.⁷⁴

Zu den Schwierigkeiten der Begriffserläuterung Ähnlichkeit tritt zusätzlich die Problematik, welche die angesprochenen Begriffe Identität und Gleichheit bei dem Versuch einer Klärung mit sich bringen. Hierzu zählt das Merkmal, welches bei der Erkennung und Frage nach Ähnlichkeit in den unterschiedlichsten Bereichen auftritt und welches beachtet werden muss: wenn wir Ähnlichkeit sehen oder hören wollen, geschieht es auch. Die Wahrnehmung von Ähnlichkeit zwischen Gegenständen ist erlernbar und auch suggestibel.

Diese Problematik, dass die Kategorien Ähnlichkeit, Identität und Gleichheit durch ihr verbindendes Merkmal der Wahrnehmung instabil sind, musste auch in meiner Befragung berücksichtigt werden. Eine Beeinflussung der Probanden durch den

⁷³ Von einer instabilen Wahrnehmung wird bezüglich der stetigen Veränderung der Informationen, die sich im Gedächtnis des Menschen vollziehen, gesprochen. Immer neue Aspekte kommen bei der Betrachtung hinzu. Alte Informationen fallen in den Bereich der Erfahrung und wirken sich auf die Wahrnehmung als Erfahrung aus.

⁷⁴ Diesem Miteinander-Vergleichen von Objekten, diesem Abgleichen begegnet Steven Sloman für die Ähnlichkeit mit dem Begriff des »operative principle«, dem aktiven Prinzip. Er gibt dazu eine Parallele aus der Malerei. Die Zugehörigkeit eines Bildes zu einem bestimmten Maler wird durch Ähnlichkeitsvergleiche zu anderen Bildern hergestellt. In der Psychologie erklärt man dieses Phänomen mit den so genannten »Schlüssel-Konzepten«, welche der jeweiligen Person zur Verfügung stehen. Die Ähnlichkeit hat hierbei die stärkste Wirkung auf den Betrachter. Dieses Prinzip kann auch auf die Musik transportiert werden, wobei hier die Bilder durch Werke ersetzt werden beziehungsweise wie in meinen Beispielen durch Musikausschnitte.

Fragebogen musste verhindert werden. Beeinflussende Aussagen, wie zum Beispiel „Es besteht eine Ähnlichkeit, welche mittels des Fragebogens bestätigt werden soll“, mussten vermieden werden. Die Fragen mussten so gestellt werden, so dass der Proband die Möglichkeit einer eigenen Meinungsbildung bekam.

Die bisherigen Erläuterungen verdeutlichen schon das Grundproblem der Ähnlichkeit, das Zustandekommen dieses Wahrnehmungseindrucks. Wieso entsteht der Eindruck: Objekt a ist Objekt b ähnlich? Wie vollzieht sich der Vorgang der Ähnlichkeitsfindung?

Bezüglich meiner Frage hat ein Erkennen der Ähnlichkeit zwischen zwei Songs nichts zu tun mit dem Erkennen der Übereinstimmung von Merkmalen. Ein Vergleich der Merkmale ist jedoch erst durch eine Analyse möglich, welche den gesamten Song umfasst und nicht nur den vorgestellten Abschnitt. Im übertragenen Sinn bedeutet dies für meine Befragung, dass auch bei gleichen Melodiefiguren, nicht davon ausgegangen werden kann, dass eine Ähnlichkeit wahrgenommen wird. Dieser Punkt macht es schwierig, eine allgemein gültige Form der Befragungsart zu finden, um die Wahrnehmung berücksichtigen zu können.

Ich frage daher nach einem spontanen Eindruck, welcher nicht so sehr auf den Abgleich einzelner musikalischer Elemente abzielt.

Auf der anderen Seite steht jedoch die Aussage von Wolfram Steinbeck: »Objekte, die miteinander nichts gemeinsam, nichts Gleiches haben, sind nicht zu vergleichen«.⁷⁵ Diese Aussage weist darauf hin, dass zwei Objekte, die miteinander äquivalent sind, bei denen sich ein Vergleich im Unterbewusstsein aufdrängt, schon eine gewisse Ähnlichkeit besitzen. Als Voraussetzung für eine Ähnlichkeitsuntersuchung muss folglich eine Grundähnlichkeit vorhanden sein. Hierbei spielt das »**tertium comparationis**«⁷⁶ eine Rolle, da es die Frage nach dem gemeinsamen Maß enthält. Wird es eng gefasst, werden mehr spezielle ähnliche Merkmale gefordert, steigt die Grundähnlichkeit der übrig gebliebenen Objekte untereinander, die Menge der Objekte reduziert sich jedoch. Eine weit gefasste Grenze führt zu mehr miteinander vergleichbaren Objekten, ergibt jedoch eine

⁷⁵ Wolfram Steinbeck 1982, S. 57.

⁷⁶ Lat.: Das »Dritte des Vergleichs«, eine Eigenschaft oder eine Dimension, welche die zu vergleichenden Gegenstände gemeinsam haben und die den Vergleich erst ermöglichen.

geringere Grundähnlichkeit. Die Grundähnlichkeit in Bezug auf meine Befragung ist die Verknüpfung beider Ausschnitte innerhalb eines Versuchs. Weitere Grundähnlichkeiten liegen zum Beispiel in der Musikgattung, dem Entstehungszeitraum und dem Entstehungsland. Weniger als der Entstehungsort beeinflusst jedoch der Entstehungszeitraum den musikalischen Stil eines Musikers.

Die Schwierigkeiten, die bei der Frage nach Ähnlichkeit auftreten, führen zur Suche nach Untersuchungsmethoden, die sich zum einen mit der Problematik der Ähnlichkeit auseinandersetzen und zum anderen Elemente beinhalten, die in meine Analysen aufgenommen werden können. Erst dann ist eine Interpretationsflexibilität mit der Einbeziehung der Wahrnehmung gewährleistet. Zwei Methoden, die hierbei eine zentrale Stellung einnehmen sind die Untersuchungsansätze von Peter Falin und Carol L. Krumhansl.⁷⁷ In ihren Untersuchungen wird in erster Linie nicht geklärt, was exakt Ähnlichkeit ist, sondern wie und ob sie von allen Testpersonen gleich wahrgenommen wird, und welche Möglichkeiten es zur Beantwortung der Ähnlichkeitsfrage gibt.

⁷⁷ Beide Methoden werden im Kapitel-Abschnitt „Ähnlichkeit in der Musik“ ab Seite 49 betrachtet.

Fazit:

Rückblickend für dieses Kapitel 2.2.1 kann zusammenfassend gesagt werden, dass der Abschnitt die Vielfältigkeit des Begriffs aber auch dessen Unstetigkeit zeigt. Die verschiedenen Deutungen aus mehreren Bereichen erklären die Vielfalt des Terminus und vermitteln gleichzeitig ein Bild. Insgesamt wurden drei Bereiche vor der musikalischen Interpretation erläutert, die allgemeine Wortdeutung, Ähnlichkeit in den Naturwissenschaften mit dem Schwerpunkt der Biologie und schließlich die Ähnlichkeit aus Sicht der Psychologie. Die Aufspaltung der Ähnlichkeit in Homologie und Analogie in der Biologie präsentierte die zwei Hauptarten, welche an die Ähnlichkeit in der Psychologie anknüpften. Die Betrachtung der Ähnlichkeit aus Sicht der Psychologie schlägt eine Brücke zur Ähnlichkeit in der Musik. Die aufgestellten Punkte müssen bei der Erstellung einer neuen musikalischen Untersuchungsmethode berücksichtigt werden.

Unter Einbeziehung der psychologischen Wahrnehmungsforschung, die im nachfolgenden Kapitelabschnitt 2.2.2 besprochen wird, und den verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten stelle ich für den Terminus Ähnlichkeit eine allgemeine Definition auf:

Eine Ähnlichkeit bezeichnet eine Verbindung zwischen zwei oder mehr Objekten der unterschiedlichsten Art, die bei einem Vergleich auf wahrnehmungspsychologischer Ebene Gemeinsamkeiten aufweisen, welche die Objekte in einer höheren Ebene miteinander verbinden.

Diese Definition umfasst die Faktoren und Merkmale, welche bei einer Ähnlichkeitsfrage auftreten und bindet die Wahrnehmung ein. Für die Feststellung von Ähnlichkeit gibt es verschiedene Untersuchungsmethoden, wie zum Beispiel der Abgleich von festgeschriebenen vorhandenen Merkmalen zweier Objekte miteinander. Eine weitere Möglichkeit bildet die Frage nach der Ähnlichkeit rein objektiv betrachtet, welche von Person zu Person variieren kann.

Die Wechselhaftigkeit des Erlebens der Ähnlichkeit durch den Einfluss der Wahrnehmung wurde bereits erwähnt. Bevor ich den Terminus Ähnlichkeit für die Musik in Kapitel 2.3 übertrage, betrachte ich zuerst die Wahrnehmung mit ihren Aufgaben in der Musik, um ihren Einfluss deutlich zu machen.

2.2.2 Die Aufgabe der Wahrnehmung

Die Aussage »Wahrnehmen ist eine Leistung des Individuums, nicht eine Erscheinung auf der Bühne seines Bewusstseins. Es ist Tuchfühl-Halten mit der Welt, eher ein Erfahrungen sammeln, als Erfahrungen haben«, ⁷⁸ vermittelt bereits einen ersten Eindruck über die Aufgabe der Wahrnehmung.

Die Wahrnehmung kann als psychologischer Prozess zur Gewinnung und Verarbeitung von Informationen der äußeren und inneren Reize charakterisiert werden. Gleichzeitig dient sie auch der Aufdeckung ihrer Beziehung und Bedeutung. Durch die Erfahrung, die wir machen, durch die Wahrnehmung, lernen wir und sind in der Lage zu handeln.

Der Wahrnehmungsvorgang erfolgt nicht nach einem bestimmten Prinzip, sondern vollzieht sich über mehrere, in einander verwobene Schritte. Der Ausdruck »Etwas-Gewahr-Werden«, mit dem die Wahrnehmung vereinfacht umschrieben wird, reflektiert ihre Rolle in unserem Leben. Sie gehört nach Günther Kleinen zu einer Grundausstattung des Menschen ⁷⁹, wobei wiederholte und erinnerte Perzeption des gleichen Gegenstandes schließlich zur Erfahrungsbildung führt. ⁸⁰

Viele Untersuchungen beziehen sich auf die visuelle Wahrnehmung und ausgehend von diesen Ergebnissen wird eine Übertragung auf die auditive Perzeption vorgenommen. Diese Vorgehensweise verweist erneut auf die Problematik einer Ähnlichkeitsbesprechung für die Musik. Ergebnisse entstehen meist nur durch eine Übertragung aus einem anderen Bereich und bilden eine Basis für Untersuchungen im auditiven Bereich, können jedoch nicht komplett übernommen werden. Auditive Ereignisse können komplexer in ihrer Erscheinungsform sein, so dass sie ohne Erfahrungen oder Gedächtnisleistungen nicht nachvollziehbar sind.

Die Wahrnehmungsforschung ist aufgegliedert in drei Hauptrichtungen, die jeweils bestimmte geistige Prozesse ins Zentrum stellen und mit eigenen

⁷⁸ James Jerome Gibson 1982, S. 257.

⁷⁹ Günther Kleinen 1998, Sp. 1837.

⁸⁰ Wilhelm Nestle 1977, S. 37.

Methoden und Schwerpunkten arbeiten: der physiologische, der psychologische und der kognitionspsychologische Ansatz.⁸¹

In dieser Arbeit wird nach der musikalischen Ähnlichkeit in Musicalsongs gefragt. Hierbei spielen unter anderem das Gedächtnis⁸², die Erwartung sowie die Erfahrung des Hörers eine Rolle. Beim kognitionspsychologischen Ansatz steht die Informationsverarbeitung des Gedächtnisses im Mittelpunkt. Es wird hier versucht die Frage zu beantworten, wie die Wahrnehmung durch Erfahrung beeinflusst wird. Eine genauere Betrachtung des Begriffs unter Einbeziehung dieses, seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts aktuellen Ansatzes, soll die Funktion und die Rolle der Wahrnehmung bei dem hier vorliegenden musikalischen Vergleich und bei der Frage nach der Ähnlichkeit verdeutlichen. Der Ansatz geht davon aus, dass die Psyche ähnlich wie ein Computer Informationen verarbeitet.

Die Wahrnehmung in der Kognitionspsychologie stellt die Gnosis, das Erkennen des Zusammenspiels mit der gesamten Erfahrung in den Vordergrund. Der Mensch kann etwas nur erkennen, wenn er weiß, um was es sich handelt, wenn er in der Lage ist, aus seinen schon gesammelten Erfahrungen eine Verbindung zu knüpfen, um eine Lösung zu finden.

Bezogen auf die, für meine Arbeit interessanten Untersuchungen, bedeutet dies, wenn dem Hörer Musikbeispiele vorgespielt werden, wie zum Beispiel in den von Carol L. Krumhansl oder Peter Faltin⁸³ durchgeführten Untersuchungen, so verarbeitet das Gedächtnis, im Rahmen der angelernten Strukturen, im Zusammenspiel mit der Erwartungshaltung den Fortgang der Melodie. Am Beispiel der Untersuchungen von Krumhansl ermöglichen sie der Person eine Urteilsbildung über den Tonraum des vorgegebenen Kontextes. Die Erkenntnis

⁸¹ Im Mittelpunkt des physiologischen Ansatzes stehen der Nervenbau und die Reizverarbeitung des Gehirns (E. Bruce Goldstein 1997, S. 5). Die Frage nach der Art und Weise der Reizinformationsaufnahme aus der Umwelt versucht der psychophysische Ansatz zu beantworten (E. Bruce Goldstein 1997, S. 15). Bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts herrschten diese beiden Ansätze vor. Der kognitionspsychologische Ansatz bekam in den 60er Jahren durch Ulrich Neisser neue Impulse (E. Bruce Goldstein 1997, S. 23).

⁸² Erläuterungen und Erklärungen zum Gedächtnis stehen im Anhang ab Seite 305.

⁸³ Die Vorstellung der einzelnen Untersuchungsmethoden erfolgt im nachfolgenden Kapitelabschnitt 2.3 ab Seite 49.

über den Tonraum und eventuell auch über das Tongeschlecht führt zu einer genaueren Betrachtung bezüglich der hinzugetretenen Töne.

Letztendlich ist ein Ähnlichkeitsurteil durch den Abgleich der vorhandenen Strukturen mit den neu eingetroffenen Informationen und der Erwartungshaltung möglich. Die Begründungen für das abgegebene Urteil können spezifiziert beschrieben werden. Muster in der Musik werden im Vergleich zu den früher gehörten Musikmustern als ähnlich wieder erkannt. Diese Muster erschließen sich uns erst durch Erfahrung, welche die Wahrnehmung in Bezug auf die Erwartung leitet, dem häufigen Hören von melodischen Folgen oder Tönen.⁸⁴

Innerhalb der Arbeit ist als Hintergrundinformation vor allem der Faktor wichtig, dass die Musikwahrnehmung, ein aktiver Prozess⁸⁵ ist, der in erster Linie etwas mit Hören und erst in zweiter Hinsicht mit Verarbeitung und der Frage nach dem **Wie** zu tun hat. Die Wahrnehmung der Musik wird im Wesentlichen von den Reizkombinationen bestimmt. »Wenn man zum Beispiel einen Schlager nach wenigen Tönen, manchmal schon beim ersten Klang erkennt, liegt das an der spezifischen Verknüpfung von Klang, Melodie, Rhythmus ...(die) für dieses Lied erkannt werden.«⁸⁶ Beim Hören von Musik das akustische Geschehnde zu umgrenzen, zu gliedern, zu vergleichen und »synthetisch« zueinander in Beziehung zu setzen, geht auf die Gedächtnis- und Fantasiekraft beruhende Fähigkeit zurück.⁸⁷ Diese Fähigkeit, bereits nach wenigen Takten ein musikalisches Bild des Stückes zu erhalten, greift auch bei meiner Befragung. Der Hörer hat nur wenige Hör-Momente, um einen Eindruck zu gewinnen und zu vergleichen. Ein Ausbleiben dieser Gedächtnisleistung macht meinen Versuch undurchführbar.

⁸⁴ Karin Poppensieker 1986, S. 58.

⁸⁵ Heinrich Besseler 1959, S. 60.

⁸⁶ Karin Poppensieker 1986, S. 28. Karin Poppensieker beschäftigt sich in ihren Untersuchungen mit der musikalischen Entwicklung bei Kindern. Ihre Überlegungen zur Wahrnehmung können in den Grundzügen für die Arbeit übernommen werden. Die Untersuchungen zur Entwicklung der musikalischen Wahrnehmung übersteigen jedoch den thematischen Rahmen der Arbeit.

⁸⁷ Wenn wir Musik hören, müssen wir dabei mehrere Aspekte beachten, die Aufmerksamkeit richtet sich auf verschiedene Bereiche: die Melodie, die Harmonie, den Rhythmus, und handelt es sich um Lieder, schließlich auch noch auf den Bereich der Worte. Diese Reihenfolge kann sich aber auch verändern, je nach Musikart oder je nach Hörer und seinen Interessen.

Dieser kurze Kapitel-Abschnitt über die Wahrnehmung verdeutlicht ihre Relevanz für eine Befragung, welche nach der Ähnlichkeit zweier Stücke oder auch dem spontanen Hör-Eindruck fragt. Die enge Verbindung von erlebter oder empfundener Ähnlichkeit und Wahrnehmung bewirkt, dass eine schriftlich ‚fixierte‘ Ähnlichkeit durch den Faktor Wahrnehmung zu einer veränderbaren Variablen wird.⁸⁸ Unter Berücksichtigung dieses Punktes wird im nachfolgenden Kapitel eine Definition für die Ähnlichkeit in der Musik aufgestellt.

⁸⁸ Eine grundlegende Schrift, welche die Wahrnehmung von allen Seiten und Bereichen her betrachtet, bildet das Werk von E. Bruce Goldstein »Wahrnehmungspsychologie« von 1997.

2.3 Ähnlichkeit in der Musik

Der Abschnitt 2.1 besprach die Problematik des Terminus aus Sicht der Psychologie und Naturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Biologie. An dieser Stelle folgt nun die Übertragung des Begriffs auf den Bereich der Musik.

Dem Problem der Fassbarkeit des Begriffs Ähnlichkeit begegnet Barbara Jesser speziell für die Musik mit der Definition: »Ähnlichkeit ist die Übereinstimmung von musikalischen Parametern zweier (oder mehrerer) Melodien, die von den betreffenden Forschern für den bearbeiteten Melodiekreis oder kulturellen Kontext als wesentlich und strukturbildend erklärt wurden.«⁸⁹

Diese Definition bindet meine, im Kapitel 2.2.1 aufgestellte, Definition der Ähnlichkeit mit ein und ermöglicht eine Übertragung des Begriffs Ähnlichkeit auf den Bereich der Musik. In dieser Aussage vereinen sich Aspekte der Wahrnehmung und des musikalischen Wissens. Die Definition beinhaltet auch die Punkte, welche in meinen Vorbemerkungen zu den Analysen betrachtet werden. Es müssen zur Betrachtung von Ähnlichkeit mindestens zwei Ausschnitte gegenübergestellt werden. Zusätzlich muss eine Betrachtung zweier Ausschnitte sich auf die gleichen Parameter beziehen, da sonst keine vergleichende Aussage gemacht werden kann. Für Barbara Jesser entsteht der Eindruck der musikalischen Ähnlichkeit durch einen Vergleich von Melodien. Gleichzeitig bezieht ihre Definition »Melodien, die für ähnlich gehalten werden, müssen also beim Hören, zumindest teilweise, gleiche Schemata aktivieren«⁹⁰ auch das soziale Umfeld mit ein, dessen Einfluss auf das Urteil einwirkt. Dass der in der Wahrnehmung vorgenommene Abgleich von Strukturen beim Hören zum Eindruck der Ähnlichkeit führt, verarbeitet Barbara Jesser in ihren Überlegungen außerhalb der Definition. Die Schemata, von denen Jesser in ihrer Definition spricht, bezeichnen subjektive Strukturen, welche bei der Verarbeitung von Melodien im Gehirn realisiert werden. Sie entstehen laut Herbert Bruhn⁹¹ auf höherer Ebene und stehen dann gespeichert als »subjektive« Struktur mit der Struktur des objektiven Sachverhaltes im Zusammenhang.

⁸⁹ Barbara Jesser 1991, S. 27.

⁹⁰ Barbara Jesser 1991, S. 15.

⁹¹ Herbert Bruhn 1988.

Im Verlauf ihrer interaktiven Melodieanalyse stellt Barbara Jesser die Frage, wie Ähnlichkeit wahrgenommen wird. Ihre Gedanken zur Aufstellung einer Ähnlichkeitsdefinition beginnen mit dem Ansatz von Douglas R. Hofstadter zur visuellen Ähnlichkeit⁹², den sie auf die Musik überträgt. Hofstadter geht davon aus, dass bestimmte mentale Mechanismen für ein Erkennen von Ähnlichkeit sorgen. Für ihn besteht eine Isomorphie zwischen dem wahrgenommenem Muster und dem Prototyp eines Buchstabens.⁹³ Diese Isomorphie bildet auch eine Möglichkeit der Übertragung seines Ansatzes auf die Musik. Ähnlich empfundene Melodien werden durch partiell isomorphe Strukturen repräsentiert, analog zu der Ähnlichkeit von Buchstaben. Welches Element hierbei den Ausschlag gibt, ist abhängig von der konkreten Hörsituation und vom musikalischen Kontext. Die Gruppierung von akustisch-musikalischen Reizstrukturen wird aber nicht durch einen isolierbaren mentalen Einzelmechanismus bewerkstelligt, sondern durch mehrere.

Die methodischen Ansätze sowie Gedanken zur Ähnlichkeit und den Untersuchungsmöglichkeiten von Barbara Jesser fließen ansatzweise in meine Besprechung ein. Insbesondere für die Vorstellung einer Definition der musikalischen Ähnlichkeit beziehe ich mich auf ihre Arbeit. Ihre Arbeit beinhaltet die Definition der Ähnlichkeit, welche in den Untersuchungsmethoden von Peter Faltin und Carol L. Krumhansl fehlt. Diese beiden Untersuchungsmethoden können als Methoden zur Messung einer subjektiven Ähnlichkeit genannt werden, da sie Auskunft über die Ähnlichkeitswahrnehmung geben. Im weiteren Verlauf dieses Kapitels 2 werden beide Untersuchungsmethoden vorgestellt.

⁹² Douglas R. Hofstadter 1988.

⁹³ Als Prototyp eines Buchstabens bezeichnet Hofstadter die Grundform des Buchstabens, welcher als Kind gelernt wurde und stetig verfeinert wird.

2.3.1 Ähnlichkeitsfunktion

Die Gegenüberstellung zweier Musikausschnitte erlaubt ihren Vergleich und ermöglicht die Feststellung, ob eine musikalische Ähnlichkeit vorhanden ist. Dieser Vergleich vollzieht sich durch die Fähigkeit des Menschen verschiedene Arten der Struktur⁹⁴ zu erkennen und die Sinnerkennung der musikalischen Struktur eines Stückes zu verstehen. Diese Strukturen, die Barbara Jesser als partiell isomorph bezeichnet, sind es, welche die Melodieähnlichkeit repräsentieren. Hierbei spielt die Wahrnehmung, welche von Person zu Person variiert, eine große Rolle.⁹⁵ Besitzt der Hörer diese Fähigkeit der Strukturebenen-Erkennung nicht, versteht er Musik nicht.⁹⁶ Unter Einbeziehung dieser Struktur muss eine Unterscheidung in der Ähnlichkeit vorgenommen werden in »externe« und »interne« Ähnlichkeit. Unterschiedsmerkmal ist die Herangehensweise an eine eventuelle Ähnlichkeit. Die Ähnlichkeit, die sich auf eine, nicht tief in die Materie eindringende Ähnlichkeit zwischen Dingen, die Gegenstand dieses Vergleichs sind, bezieht, wird als »externe Ähnlichkeit« bezeichnet. Es kommt hierbei nicht so stark auf die Wahrnehmung der Ähnlichkeit an. Die Ähnlichkeit wird hierbei anhand von vorher festgelegten Merkmalen nachgewiesen. Ihr Attribut ist die Berechenbarkeit, vergleichbar mit der homologen Ähnlichkeit, welche im Abschnitt zur Begriffserläuterung in der Naturwissenschaft vorgestellt wird. Die Ergebnisse der ‚externen Ähnlichkeit‘ stützen sich nicht auf die Aussagen von Versuchspersonen.

Beispiele dieser Untersuchungsart sind:

- 1) Die Methode von Hermann von Helmholtz, der sich auf das Vorhandensein von identischen Empfindungsmerkmalen und Tonhöhenqualitäten stützt sowie seiner Nachfolger.⁹⁷

⁹⁴ In Bezug auf die Musik versteht Faltin unter Struktur hier alle Strukturen in der Musik, welche ein Werk formen: Rhythmus, Töne zueinander, Skalenbildung usw.

⁹⁵ Barbara Jesser 1991, S. 15.

⁹⁶ Bei einigen modernen Werken haben beispielsweise Klassikfreunde Schwierigkeiten das Gesamtwerk zu verstehen. Das Werk fügt sich zum Teil nach anderen Regeln zusammen, die dem Klassikhörer fremd sind.

⁹⁷ Die Ähnlichkeit wird hier als Vorhandensein von identischen Empfindungselementen gesehen. Die Anteile der elementaren Qualitäten bestimmen das Maß der Ähnlichkeit. Geblieben ist von diesem Ansatz die Vorstellung der Ähnlichkeit als Teilidentität von Empfindungsmerkmalen.

- 2) Studien, die mit berechenbarer Ähnlichkeit arbeiten, wenn diese als statistische Größe aufgefasst wird.⁹⁸
- 3) Untersuchungen bei welchen die Ähnlichkeitsermittlung mit Hilfe eines Computers durchgeführt wurde, zum Beispiel von Wolfram Steinbeck.⁹⁹

Wird in einem Vergleich von Musikstücken die musikalische Struktur einbezogen, spricht man von einer »internen Ähnlichkeit«. Diese Ähnlichkeit ist zwischen der musikalischen Struktur und ihrer Wahrnehmung angesiedelt und hat konstitutive Funktion. Ein Beispiel für eine Untersuchungsmethode, welche mit der internen Ähnlichkeit arbeitet, bilden die Untersuchungen von Peter Faltin. Er betrachtet in seiner Schrift »Phänomenologie der musikalischen Form« den Begriff der »Ähnlichkeit« unter Hinzunahme des Strukturbegriffs, der sich laut ihm auf das, in den Noten fixierte Bild der Musik bezieht. Seine intensiven Betrachtungen der Ähnlichkeit für die Musik beinhaltet jedoch keine Definition für den Begriff Ähnlichkeit.¹⁰⁰ Seine Methode stellt »Strukturzusammenhang, Einheit und Mannigfaltigkeit der Form, den Einfluss des Materials auf die Wahrnehmung der Syntax, den Vollzug syntaktischer Intentionen und den Sinngehalt der Musik«¹⁰¹ heraus. In seinen Untersuchungen steht die Frage im Vordergrund: Wie wirkt sich eine strukturelle Veränderung eines Ausschnitts auf das musikalische Erleben aus?

Faltin setzte fünf syntaktische Kategorien der Wahrnehmung, welche die Kohärenz der Elemente verdeutlichen sollten, in die Begriffs-Rangfolge: **Identität, Ähnlichkeit, Kontrast, Unähnlichkeit** und **Verschiedenheit**.¹⁰² Mit diesen Begriffen erforschte er die erlebten Zusammenhänge im Hinblick auf ihren musikalischen Sinn. Es handelte sich hierbei nicht um Normen, sondern um Regeln des musikalischen Denkens, die unterschiedlich aktiviert wurden. Somit standen die Begriffskategorien als Erwartungsmuster zur Verfügung. Faltin wählte diese fünf

⁹⁸ Diese Bewegung beginnt in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts und sieht die Nähe zweier Dinge im semantischen Raum als Ursache und Maß von Ähnlichkeit. Das Problem, welches sich hier zeigt, ist die Tatsache, dass in vielen Fällen die theoretische Ähnlichkeit nicht der wahrgenommenen entspricht, da diese von verschiedenen Faktoren abhängig ist.

⁹⁹ Die Ermittlung bezieht sich auf die Struktur der Musik.

¹⁰⁰ Peter Faltin, 1979.

¹⁰¹ Peter Faltin 1979, S. 13.

¹⁰² Peter Faltin 1979, S. 12. Die »Identität« und der »Kontrast« werden im nächsten Kapitelabschnitt ab Seite 54 genauer betrachtet.

Begriffe, die für ihn unterschiedliche syntaktische Intentionen darstellten, aus einer großen Begriffsmenge. Hierzu gehörten auch Wiederkehr, Ergänzung, Reihung, welche sich alle in Abhängigkeit zum Material entwickeln.¹⁰³

Diese fünf Syntaxbegriffe boten in seinen Versuchsreihen dem Komponisten Ladislav Kupkovic die Basis für eine viertaktige Variationen eines vier Takte langen Stückes. Diese letzten vier Takte des Stückes, der Nachsatz, wurden dabei strukturell im Hinblick auf die Begriffe variiert, wobei immer nur ein von Faltin gewählter Parameter Melodik, Rhythmus, Harmonik oder Klang verändert wurde. Die gleichzeitige Variation mehrerer Parameter hätte eine Ergebnisverfälschung zur Folge gehabt, da unklar geblieben wäre, welche Parameter das Erleben beeinflussten.¹⁰⁴ Nur so war Faltin bei dem Ergebnisvergleich in der Lage, Aussagen wie »Ähnlichkeit durch Melodik« oder »Kontrast durch Rhythmus« machen zu können.

Faltin wählt die Reihenfolge der Begriffe nicht willkürlich, sondern orientiert sich an der Entwicklung der Struktur innerhalb seiner Beispielstücke. Die kompositorischen Veränderungen verdeutlichen, inwieweit zum Beispiel ein Werk strukturell variiert werden kann und immer noch einen Ähnlichkeitseindruck hervorruft. Faltin verwendet hierbei die Begriffe »Parameter« und »Syntax«¹⁰⁵, welche zusammen eine Einheit bilden. Diese Einheit, bestehend aus Material und Gestaltung, manifestiert sich durch die Wahrnehmung der Musik. Die Wahrnehmung bildet das differenzierende Merkmal, welches bei einer Befragungsmethode beachtet werden muss. Es gibt demzufolge eine Differenzierung zwischen wahrgenommener und struktureller Identität, wie im Abschnitt über den Syntaxbegriff »Kontrast« noch hervorgehoben wird. Dieser entstehende Unterschied wird im nachfolgenden Kapitel 2.3.2 für die Syntaxbegriffe betrachtet.

¹⁰³ Peter Faltin 1979, S. 6ff.

¹⁰⁴ Die Musikstücke mit Varianten sind im Anhang ab Seite 298 abgebildet.

¹⁰⁵ Der »Parameter« bezeichnet hier die »Variablen Materialien« wie Melodik, Harmonik, Rhythmus oder Klang. Die Syntax in der Musik beinhaltet das Gleiche, wie in der Sprachlehre, den Satzbau des Werkes. Die Einzeleffekte, Parameter erlangen ihren Sinn erst durch die Partizipation an einem Ganzen, so wird zum Beispiel die Bedeutung des Rhythmus für den Song erst im Zusammenspiel mit der Melodie deutlich.

2.3.2 Ähnlichkeitsformen in der Musik

Die Begriffe Identität, Ähnlichkeit, Kontrast, Unähnlichkeit und Verschiedenheit, welche von Peter Faltin verwendet werden, müssen in Bezug auf strukturelle und wahrgenommene Ähnlichkeit differenziert werden. Soll aus den Bewertungen der Begriffe Identität, Ähnlichkeit, Kontrast, Unähnlichkeit und Verschiedenheit, die Faltin für einen Ähnlichkeitsvergleich vorschlägt, eine Skala gebildet werden, welche die musikalische Struktur beachtet, folgt die Ähnlichkeit in der Rangliste der Identität. Eine völlige Übereinstimmung zweier Dinge ist hier nicht vorhanden. Der vierte Begriff Unähnlichkeit ist nicht gleichzusetzen mit Verschiedenheit, eine Unähnlichkeit verbindet zwei Objekte noch miteinander. Diese Auslegung von Faltin knüpft an die Punkte von de Witte an, der in der Unähnlichkeit das Ergebnis eines Mangels an Ähnlichkeit sieht¹⁰⁶.

Diese Hierarchie versucht den Begriff der Ähnlichkeit durch eine Betrachtung aus der strukturellen Sicht zu festigen. Auf der Skala, Abbildung 2.3.1, dargestellt ergibt sich hierbei folgende Aufstellung:



Abb. 2.3.1: mit den Begriffen »Ähnlichkeit«, »Kontrast« und »Unähnlichkeit« als Zwischenelement, aufgestellt von links nach rechts.

2.3.2.1 Die Betrachtung der Kategorie Identität

Bei den von Faltin aufgelisteten Begriffen handelt es sich um Eigenschaften zwischen zwei Objekten, welche vom Betrachter abhängen und im Vorfeld aufgrund von Strukturen aufgestellt wurden. Sowohl die Identität als auch der Kontrast müssen genauer betrachtet werden, da es hier jeweils verschiedene Auslegungen aus Sicht der Struktur und der Wahrnehmung gibt.

¹⁰⁶ Zwischen größter Ähnlichkeit und größter Unähnlichkeit gibt es für de Witte eine stetige Reihe, dessen Mitte von den unterschiedlichen Bedingungen abhängt (Herman de Witte 1976, S. 41).

Die Kategorie der Identität entsteht für Faltin bei einer vollständigen Übereinstimmung der Strukturen beider Objekte. Diese strukturelle Identität steht im Gegensatz zur wahrgenommenen Identität. Bei der strukturellen Identität handelt es sich um eine reflexive, symmetrische und transitive Beziehung, bei der jede beliebige Eigenschaft in beiden, zu vergleichenden Objekten vorhanden sein muss. Bei der wahrgenommenen Identität muss nicht gleichzeitig auch eine strukturelle Identität vorliegen, jedoch kann bei einer strukturellen Identität davon ausgegangen werden, dass diese auch wahrgenommen wird.

Dem dabei auftretenden Problem der Definition des Begriffes ‚vollständig‘ und was dabei signifikant ist, begegnet Faltin mit der Aussage, dass eine vollständige Übereinstimmung dann erreicht wird, wenn sich die verbindenden Momente der Form durch ein starkes Übergewicht zu den Nichtbindenden auszeichnen.¹⁰⁷ Mit den Nichtbindenden sind die Elemente gemeint, die keine Ähnlichkeit zu anderen benachbarten Zeichen beziehungsweise in der Musik zu Tönen aufweisen.

Wenn die Feststellung der Identität als eine psychische Funktion betrachtet wird, wird deutlich, dass sie als Invariante aktiv aufrechterhalten wird. „Identität ist eine symmetrische Relation, Ähnlichkeit dagegen eine asymmetrischen Relation.“¹⁰⁸ Diese Auslegung der Begriffe von Jobst P. Fricke spiegelt die Aussage Faltins wider. Es ist das Element der Ebenmäßigkeit, welches den Unterschied zwischen Identität und Ähnlichkeit ausmacht.

Gleichzeitig mit dem Terminus der Identität verwendet Faltin den Begriff **Unterschied**. Es handelt sich hierbei um zwei Relationen, welche nicht isoliert betrachtet werden. Besteht eine Differenz zwischen zwei Objekten, sind diese nicht identisch. Ein Vergleich zweier Objekte kann nie Identität und Unterschied in einem ergeben. Entweder sind sie identisch, oder sie weisen mindestens einen Unterschied auf.

Hinzukommt, dass eine Identität aus Sicht der Wahrnehmung nicht automatisch gegeben ist und von jeder Person auch unterschiedlich wahrgenommen wird. Der erste Eindruck einer Identität kann sich bei genauer Betrachtung durch eine Aufdeckung von Differenzen wandeln. Wenn sie als solche nicht erkannt wird,

¹⁰⁷ Peter Faltin 1979, S. 8.

¹⁰⁸ Jobst Peter Fricke 1993, S. 188.

herrscht ein weiterer Punkt vor, welcher in Faltins Darstellung 2.3.1 zwischen der Ähnlichkeit und Unähnlichkeit gestellt wird, der Kontrast.

2.3.2.2 Die Bedeutung der syntaktischen Kategorie Kontrast

Was bezeichnet der Kontrast, durch welche Merkmale wird er wahrgenommen und warum wählt Faltin innerhalb der Rangfolge für ihn die mittlere Position?

Kontrast allgemein bezeichnet einen starken Gegensatz. Zum Beispiel in der Farbenlehre bezeichnet der Kontrast einen auffallenden Farbunterschied. Wird einem Probanden die Aufgabe gestellt, drei Objekte dem Ähnlichkeitsgrad nach zu ordnen, so geschieht dies durch die Differenzierungen der Objekte untereinander, der Betrachtung des Kontrastes. Der Gegensatz zwischen diesen Objekten entsteht aus einer großen und einer kleinen Ähnlichkeit. »Kontrast« unterscheidet sich von »Ähnlichkeit« durch die Grenzerzeugung. Im Gegensatz dazu dient Ähnlichkeit zur Aufhebung des Kontrastes. Zwei Dinge werden enger in eine Kategorie eingeordnet. Oft wird zur Ähnlichkeits-Darstellung auch die räumliche Entfernung gewählt, worin der Ansatz der Ähnlichkeit als Distanzwert nicht nur bei Faltin, sondern zum Beispiel auch bei Barbara Jesser begründet liegt, welche zur Bestimmung der subjektiven Ähnlichkeit mehrere Ansätze anspricht.¹⁰⁹

Wie die vorangehende Darstellung 2.3.1 von Faltin verdeutlicht, lässt sich der Kontrast am einfachsten durch einen Vergleich mehrerer Objekte erläutern.¹¹⁰ Gegensätze streben nach einer Einheit. Die Verschiedenheit von Melodien führt zu deren Zerstückelung und der Wahrnehmungsprozess ist beendet. Zur Bildung des Kontrasteindrucks müssen die Melodien zu einem melodischen Gemeinsamen streben, zum Beispiel zwei Sätze einer Sonate bilden. Das Fehlen einer Gemeinsamkeit bei den Melodien, welche als verschieden wahrgenommen werden, führt somit nicht zur Bildung eines Kontrasts.

Faltin erhält eine Rangordnung, in welcher der Kontrast vor der Unähnlichkeit erscheint, der Ähnlichkeit näher steht als der Unähnlichkeit und auch näher als der

¹⁰⁹ Barbara Jesser 1991, S. 16.

¹¹⁰ Die Frage nach dem Kontrast zweier Musikstücke kann nicht allein über der Ebene der Struktur beantwortet werden, sondern die Wahrnehmung als Ebene spielt ebenfalls eine Rolle. Die Betrachtung der schriftlichen Notenfixierung steht bei Faltins Untersuchungsmethode nicht im Vordergrund, denn es wird nach dem Erleben dieser Struktur gefragt. Der Vergleich vollzieht sich demnach über die psychologisch-ästhetische Ebene und die Ähnlichkeit tritt in den Hintergrund.

Verschiedenheit. Die Verschiedenheit hat einen Prozessabschluss zur Folge, im Gegensatz zur Ähnlichkeit, wodurch diese dem Kontrast näher steht.

Die nachfolgende von Faltin eingeführte Zahlendarstellung 2.3.2 bezieht den erlebten Zusammenhang ein, wodurch sich die Reihenfolge der Variablen ändert, welche für die strukturelle Ordnung aufgestellt wurde. Die neue Reihenfolge ordnet dem Kontrast dem Korrelationskoeffizienten den Wert -1 zu, der Verschiedenheit die 0 und der Identität die +1.¹¹¹ Den Wert 0 erhält die Verschiedenheit, da zwischen zwei verschiedenen Strukturen kein ästhetisch sinnvoller Zusammenhang herstellbar ist. Auf einer Skala, die aufgrund der, von Faltin genannten Zahlen erstellt werden kann, ergibt sich bei der Verknüpfung der Werte des Korrelationskoeffizienten mit den Kategorien folgende Reihenfolge:

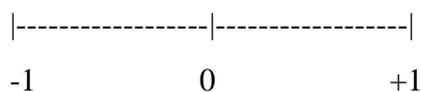


Abb. 2.3.2: Kontrast Verschiedenheit Identität

Diese Wertverteilung, die den Punkt der Ähnlichkeit nicht einbezieht, stimmt mit der, zuvor von Faltin aufgestellten absteigenden Werteskala 2.3.1, nicht überein. Die Daten von 2.3.2 sind bei Faltin das Resultat aus der Beurteilung der verschiedenen Kategorien im Hinblick auf den erlebten Zusammenhang. Die zuvor aufgestellte Rangliste der fünf Begriffe wurde im Vorfeld der Versuche von Faltin erstellt, ohne den Faktor des musikalischen Erlebens. Die Erläuterung der Begriffe erfolgte ausschließlich aus logischer Sicht unter Beachtung der Ästhetik. Dieses Beispiel verdeutlicht bereits die Differenzen zwischen einer schriftlichen und einer wahrgenommenen Ähnlichkeit.

Zur Einbeziehung der Ähnlichkeit in die Darstellung 2.3.2 muss beachtet werden, dass, wenn der Kontrast der Ähnlichkeit näher stehen soll als der Verschiedenheit, die Ähnlichkeit einen Wert zwischen 0 und -1 bekommen muss. Mit dieser Positionierung wäre sie jedoch weit von der Identität entfernt und würde mit der

¹¹¹ Peter Faltin 1979, S. 11. Lexikalisch betrachtet bezeichnet der Korrelationskoeffizient ein dimensionsloses Maß für den Grad des linearen Zusammenhangs zwischen zwei intervallskalierten Merkmalen. Er kann lediglich Werte zwischen -1 und +1 annehmen. Bei einem Wert von +1 besteht ein vollständig positiver linearer Zusammenhang zwischen den betrachteten Merkmalen. Wenn der Korrelationskoeffizient den Wert 0 aufweist, hängen die beiden Merkmale überhaupt nicht linear voneinander ab. Allerdings können diese ungeachtet dessen in nichtlinearer Weise voneinander abhängen. Damit ist der Korrelationskoeffizient kein geeignetes Maß für die rein statistische Abhängigkeit von Merkmalen.

Auffassung des Begriffes Ähnlichkeit nicht mehr übereinstimmen, welche von einer Nähe zur Identität ausgeht.¹¹² Die Ähnlichkeit zeichnet sich durch die Identität von mehreren Merkmalen aus und nicht durch Übereinstimmung aller. Kontrast muss demnach mehrere Bedeutungen haben.

- Kontrast bekommt den Negativwert -1, da er als negativer Zusammenhang betrachtet wird. Verschiedenheit bedeutet Zusammenhanglosigkeit und bildet somit auch keinen Gegensatz. Die Elemente der zwei Objekte, die sich durch Verschiedenheit auszeichnen, haben nichts gemeinsam. Wenn ein Kontrast entsteht, bilden alle Elemente einen Gegensatz zueinander, welcher dann zum gemeinsamen Merkmal wird.

Der Wert -1 stimmt in dem Sinne, da der Gegensatz zur Identität so hervorgehoben wird. Zwei Teile, die einen Kontrast bilden, können auf keinen Fall identisch sein.¹¹³

- Die zweite Möglichkeit Kontrast zu verstehen: Die oben aufgezeigte Reihenfolge der fünf Kategorien stellt die Rangfolge dar, die den strukturellen Zusammenhang verdeutlichen soll. Im Kontrast gibt es ein Bindeglied, das Gegensätze durch ihr Antonym miteinander verbindet. Die Kategorie der Verschiedenheit führt zu einem Zerfall der Elemente. Aus diesem Blickwinkel gehört der Kontrast sogar noch vor die Unähnlichkeit.

Die Erklärung der zwei Sichtweisen des Kontrastes bezogen auf die Wahrnehmung und auf die Struktur, unter Berücksichtigung der Ausführungen Faltins, führt zu einer Widersprüchlichkeit. Um ein Objekt als kontrastierend zu einem anderen zu erkennen, muss das eine Element zum anderen die möglichst größte Entfernung aufweisen. Um einen Kontrast zu erzeugen müssen die, das Elementenpaar bildenden Teile zueinander in der gleichen mathematisch totalen Abhängigkeit stehen, wie dies bei der Gleichheit geschieht, nur mit negativen Vorzeichen. Mathematisch formuliert bedeutet dies bei einem Elementenpaar aus 34 Teilen müssten für eine Gleichheit 34 Elemente und für einen Kontrast -34

¹¹² Dies wurde im Kapitel 2.3.2.1, Seite 54 über die Identität deutlich.

¹¹³ Nach Wolfram Steinbeck zeichnet sich der totale Kontrast durch eine Übereinstimmung in keinem Merkmal aus. Es besteht eine Verschiedenheit zwischen Kontrast und Identität, wenn der Kontrast als negative Identität aufgefasst wird (Steinbeck 1982, S. 62).

Elemente übereinstimmen. Die Zunahme aufeinander bezogener Werte bewegt sich daher bei dem Kontrast in gegensätzlicher Richtung.

Die Werte sind in dem Sinne aufeinander bezogen, als dass sie entgegengesetzt sind. In der aufgeführten Skala 2.3.2 steht der Kontrast demnach am gegenüberliegenden Ende der Identität. Gleichzeitig müssen die Elemente aber eine Einheit der Gegensätze bilden und stehen zwischen Verschiedenheit und Identität. Um einen Kontrast zueinander zu bilden, muss eine Ähnlichkeit, eine Gemeinsamkeit zwischen zwei Objekten bestehen. Fehlt diese Gemeinsamkeit als Verbindung, entsteht kein Vergleich. Ähnlichkeit siedelt sich dadurch als Problem-Annäherung zwischen Identität und Verschiedenheit an.¹¹⁴

Ein Beispiel aus dem Alltag macht eine Gemeinsamkeit deutlich: Ein Beobachter vergleicht nicht einen Stuhl mit einem Mensch auf einen Kontrast hin. Hier spielt das »tertium comparationis« eine Rolle, welches in Kapitel 2.2.1 angesprochen wurde. Ein Stuhl und ein Menschen weisen keine Grundähnlichkeit auf, keine Gemeinsamkeit, welche einen Vergleich hervorrufen könnte.

2.3.2.3 Die Unterschiede zwischen Ähnlichkeit und Kontrast

Der größte Unterschied zwischen dem Kontrast und der Ähnlichkeit besteht in den vorhandenen beziehungsweise nicht vorhandenen Grenzen. Die Grenzen zur Identität oder zur Unähnlichkeit sind variabel und vom Betrachter abhängig. Bei der Kategorie Kontrast gibt es die Variabilität nicht. Seine Grenzen sind streng festgelegt beziehungsweise werden erzeugt. Abstufungsmöglichkeiten zu mehr oder weniger *Kontrast* existieren nicht.

Der Eindruck des Kontrastes erfolgt nur bei völlig gegensätzlichen Dingen, wobei der Gegensatz hier kontradiktorisch betrachtet wird. Die Farbnuancen »gelb – weiß« erzeugen den Eindruck der Ähnlichkeit, während bei »schwarz – weiß« dieser Eindruck nicht assoziiert wird, sondern eine Kontrarietät entsteht. Im Hinblick auf die Bildung von Grenzen weist der Kontrast eine Gemeinsamkeit mit der Identität auf. Eine Möglichkeit der Abstufung besteht nicht. Ein Beispiel

¹¹⁴ Jobst Peter Fricke 1993, S. 188.

veranschaulicht diese Grenzbildung: wird eine Person aufgefordert in zwei mit Flüssigkeit gefüllte Töpfe zu fassen, so wird sie bei kaltem und lauwarmem Wasser einen leichten Unterschied merken. Der Eindruck eines Gegensatzes wird erst bei kaltem zu heißem Wasser erzeugt. Dieser entstandene Kontrast kann wieder aufgehoben werden, indem zwischen den zwei Behältern noch fünf weitere gestellt werden, die eine aufsteigende Temperaturskala zum Behälter mit dem heißen Wasser darstellen. Die Ähnlichkeitsbildung vollzieht sich so von einem Behälter zu seinem nebenstehenden. Der Kontrast zwischen zwei benachbarten Behältern fällt weg und weicht der Ähnlichkeit, er bleibt jedoch zwischen den beiden Endpositionen bestehen.

Zusammenfassend definiert bezeichnet Kontrast eine Kategorie, keine Eigenschaft für die Musik. Auch muss ein Unterschied zwischen strukturellem und wahrgenommenem Kontrast gemacht werden. Die Unterscheidungsfähigkeit liegt in der musikalischen Erfahrung begründet, da diese eine Kategorie im Bewusstsein herausbildet. Dies bedeutet, zwei Musikausschnitte rufen im musikalischen Erleben nicht bei allen Zuhörern ausschließlich Kontrast hervor. Bei musikalisch unerfahrenen Personen bleiben bestimmte Merkmale, welche vielleicht den Eindruck des Kontrastes beeinflussen, unbeachtet und fließen auch nicht in die Beurteilung des musikalischen Erlebens.

2.3.2.4 Phänomenologische Ähnlichkeit

Die von Peter Faltin aufgestellten Begriffe¹¹⁵ entstehen durch das ästhetische Urteil. Gemeint ist hier das Urteil über das Erlebnis des gehörten klingenden Vorgangs, welcher bei den Untersuchungen von Faltin die oberste Priorität hat. Im Mittelpunkt seiner Untersuchungen steht die Besprechung der Klasse der Bedingungsvariablen Syntax zuerst in Bezug auf die Parameter Melodik, Harmonik, Rhythmus und schließlich Klang.¹¹⁶

¹¹⁵ Identität, Ähnlichkeit, Kontrast, Unähnlichkeit und Verschiedenheit.

¹¹⁶ Dies sind die Hauptparameter innerhalb meiner Analysen. Die Einbeziehung der Parameter in die Analysen wird im Kapitel 3.1, ab Seite 86 erläutert.

Seine Vorstellung einer Untersuchungsmethode beinhaltet die Frage nach der Ähnlichkeit der Töne untereinander im Zusammenhang mit dem Kontext. Hierzu zählt die Akkordähnlichkeit und damit auch, welchen Einfluss die Tonveränderung auf die Melodie nimmt, und ab welchem Grad von einer Veränderung der Melodie gesprochen werden kann.

Was aber genau versteht Faltin unter der Wahrnehmung und was bedeutet sie für die Musik? Nach Faltin ist der Wahrnehmungsvorgang der Musik ein dreifach gegliederter Vorgang.¹¹⁷ Die Töne werden im ersten Prozess von einzelnen akustischen Phänomenen in ein musikalisches Ereignis umgewandelt. Die Frequenzen und Amplituden werden zu musikalischen Qualitäten, welche dann die Möglichkeit des Erlebens eines tönenden logischen Vorgangs mit sich bringen. Dies führt beim Hörer zu einer Empfindungsauslösung, welche im letzten Schritt in ein ästhetisches Urteil mündet. Dieser Punkt knüpft an die Aussagen von Erich Goldmeier, der feststellte, dass die Ähnlichkeit zweier Figuren von der Übereinstimmung ihrer phänomenalen Bilder abhängig ist.¹¹⁸

Faltin ermittelt in seinen Untersuchungen einen direkten Zusammenhang zwischen der Struktur der Musik und dem ästhetischen Werturteil, denn die »psychologischen Messwerte sind kein Substanzbegriff, sondern weisen die Existenz von Phänomenen durch Relationen nach«¹¹⁹. Er will mit den fünf Kategorien und vier Parametern die Option schaffen, ihre Wirkung auf die abhängige Variable, dem Erleben von Musikbeispielen, zu ermitteln. Die Besonderheit seiner Versuche bildet der Gebrauch eines semantischen Differentials. Es handelt sich hierbei um 30 Adjektivpaare, die aus einer Liste von 218 Paaren ausgewählt werden und sich auf alle zu erwartenden Dimensionen beziehen. Faltin bezeichnet die Adjektivpaare als Skalen, wobei er vier, bereits existierende Klassen von Skalen unterscheidet.¹²⁰

Faltins Verbindung von Musik und Sprache darf bei diesem Versuch jedoch nicht zu dem Irrtum verleiten, dass die Adjektive den Inhalt der Musik enthüllen. Sie sind nur Messinstrumente und dienen dazu, ein Bezugssystem zu erstellen, um so

¹¹⁷ Peter Faltin 1978, S. 137.

¹¹⁸ Erich Goldmeier 1937, S. 192.

¹¹⁹ Peter Faltin 1978, S. 142.

¹²⁰ Peter Faltin 1978, S. 145. Bei den vier Skalen handelt es sich um die Aktivitätsskalen, die Ordnungsskalen, die Wertenden Skalen und die Ausdrucksskalen (Faltin 1979, S. 34f.).

das Erleben der Musik herausstellen zu können. Die Erlebnisqualitäten lassen sich dann bei einer Auswertung als mathematische Größen und Relationen erfassen, welche leichter in eine Maßeinheit integriert werden können und auch einen Vergleich untereinander erleichtern.

Die Empfindungen der Hörer dokumentiert Faltin tabellarisch in Abbildung 2.3.3. Die Zahlen der nachfolgenden Tabelle entstanden durch die Auswertung der angekreuzten Adjektiv-Paare, die Faltin zur Benennung des musikalischen Erlebens aufgestellt hat. Bei der Betrachtung der Tabellenergebnisse, welche nur eine Veränderung des Parameters Melodik dokumentiert, erstaunt es, dass die fünf Kompositionen, bei der Strukturordnung unterschiedliche Bewertungen erhielten. Das Resultat führt zu der Erkenntnis, dass ein Erleben der Struktur durch alle möglichen Parameter der Musik beeinflusst werden kann. Im Hinblick auf die Frage nach einer Untersuchungsmethode, welche die wahrnehmbare Ähnlichkeit integriert, konzentriere ich mich bei der Auswertung der Tabelle 2.3.3 auf die Betrachtung der Ergebnisse zur Ähnlichkeit- und Identität.

Im Zusammenhang mit der Ähnlichkeit kann die Kategorie „Identität“ mit der Kategorie „Kontrast“ verglichen werden.

Abb. 2.3.3:

	Strukturordnung	Aktivität	Ästhetische Wertung
Identität	1,23	-1,32	-1,27
Ähnlichkeit	0,83	-1,57	0,36
Kontrast	0,34	-1,19	2,72
Unähnlichkeit	-0,04	-1,13	0,92
Zusammenhanglosigkeit	-0,64	0,64	-1,15

121

Der Wert der Strukturordnung bezeichnet die sinnvolle Zusammensetzung der Melodie von Vorder- und Nachsatz. Die Identität erreicht hierbei in der Kategorie mit 1,23 die höchste Wertung. Die Ähnlichkeit zeichnet sich durch eine Strukturordnung aus, die der Identität direkt nachgeordnet ist. Dieser Wert 1,23 verändert sich, bei der Beurteilung der Identität im Hinblick auf die Aktivität. Eine Wiederholung des Vordersatzes wird als negativ betrachtet. Dies erklärt sich durch die Wiederholung bekannter Elemente, ohne musikalische Weiterentwicklung. Dieses Fehlen erzeugt bei der ästhetischen Wertung den

¹²¹ Peter Faltin 1978, S. 155.

Betrag -1,27. Ähnlich verhält es sich auch bei der Frage nach der ästhetischen Wertung der Ähnlichkeit, diese erreicht hier nur einen Wert von 0,36. Faltin begründet seine Ergebnisse mit der Aussage, dass »zur Voraussetzung eines ästhetischen Urteils eine prägnante Wirkung entweder eines Parameters oder einer Gestalt gehört«. ¹²²

Eine Zahl allein hat jedoch keine Aussagekraft bezüglich einer Ähnlichkeit. Erst im Vergleich mit anderen Werten wird ersichtlich, dass die Ähnlichkeit bezogen auf die ästhetische Wertung mittig anzuordnen ist. Der geringe Wert der Aktivität kann mit der kaum vorhandenen Abwechslung begründet werden ¹²³. Die Aktivität wird hier nicht als musikspezifische Qualität behandelt, welche von Zeit und Geschwindigkeit bestimmt wird. Ein Erkennen der Ähnlichkeit bekundet, dass ein Vergleich mit den jeweils ersten vier Takten erfolgte und die geringe Abweichung untereinander erkannt wurde, was zu dem erläuterten ästhetischen Urteil führte. Für die Bereiche Struktur und Ähnlichkeit kann der Ähnlichkeit die Bezeichnung ‚langweilig‘ im Vergleich zum »Kontrast« zugeordnet werden, welcher in der ästhetischen Wertung mit 2,72 deutlich positiv beurteilt wird. Die Wertungsergebnisse bilden den Gegenpol zu den Ergebnissen der Identität. Beide Kategorien haben hierbei Grenzwerte.

Die Ähnlichkeit ist eine Relation, die, wie bereits erwähnt, überall dort auftritt, wo Erscheinungen in Beziehung gesetzt werden, wo Objekt a mit Objekt b verglichen wird. Es bestätigt sich durch die Untersuchung von Faltin die Annahme, dass eine musikalische Ähnlichkeit nicht nur bei einer Transposition zustande kommt, da die Musikausschnitte innerhalb des Versuchs von Faltin in den Tonhöhen differierend variiert werden. Die Ergebnisse erwecken den Eindruck, dass die wiederholte Erkennung der exakten Tonhöhe in der Wahrnehmung der Musik eine sekundäre Rolle spielt und beim Erleben der Musik nicht so wichtig ist, wie indes das Erkennen der ungefähren Intervallgröße und -richtung.

Stünde für die Wahrnehmung der Ähnlichkeit das exakte Erkennen von Tonhöhenverhältnissen an oberster Stelle, so hätte dies andere Ergebnisse bei der Untersuchung von Faltin zur Folge. Die Werte wären dann vergleichbar mit denen des Kontrastes. Ein Erkennen des Vordersatzes im Nachsatz würde bei den

¹²² Peter Faltin 1978, S. 83.

¹²³ Peter Faltin 1979, S. 57.

meisten Befragten nicht mehr stattfinden. Die Beibehaltung der Linienführung einer Melodie bezieht aber auch die bleibenden Intervallgrößen ein und ermöglicht ein Erkennen.

In Anlehnung an Faltins Beschreibung überprüfe ich bei meiner Methode, ob Ausschnitt B vom gleichen Komponisten stammt wie Ausschnitt A, um daraus schlussfolgern zu können, ob diese Teile einander ähnlich sind. Im Gegensatz zu Faltins Testpersonen bekamen meine Probanden keine Adjektivliste mit mehreren Antwortmöglichkeiten, um ihrem musikalischen Erleben Begriffe zuzuordnen, sondern es gab nur zwei Antwortmöglichkeiten.

Die Ausarbeitung von Peter Faltin stellt nicht nur die Syntaxbegriffe in eine spezifische Reihenfolge, sondern beinhaltet gleichzeitig auch den für meine Arbeit zentralen Begriff der Ähnlichkeit. Trotz einer fehlenden Definition dieses Begriffs ermöglichen die Vorstellungen der anderen Kategorien seine Klassifizierung und Restriktion. In meinen Analysen der Befragungsausschnitte werden mit Hilfe aller Syntaxkategorien Einordnungen vorgenommen, die den Eindruck des musikalischen Erlebens verdeutlichen sollen, wenn keine Ähnlichkeit wahrgenommen wird. Die Impressionen der einzelnen Parameter werden so mit Syntaxbegriffen beschrieben, zum Beispiel, ob die Melodie Kontrast oder Ähnlichkeit als Eindruck hervorruft. Welche Ansatzpunkte bei der Vorstellung meiner Methode vom Untersuchungsansatz Peter Faltins übernommen werden, wird in Kapitel 3 vorgestellt.

Fazit:

Die Untersuchungen Peter Faltins verdeutlichen, dass viele verschiedene Einflüsse für ein Urteil, und bei der Frage nach der Ähnlichkeit auch innerhalb meiner Analysen, berücksichtigt werden müssen.¹²⁴ Es wird versucht das musikalische Erleben und somit auch die Ähnlichkeit anhand von Begriffen zu festigen, um sie verständlicher zu machen. Faltin belegt mit seinen Untersuchungen, dass durch eine Konfrontation zwischen der ästhetischen Erwartung und der erfolgten Wahrnehmung eine psychologische Reaktion entsteht. Zentral ist für ihn die Präsentation der Verbindung von musikalischer Struktur, ästhetischem Wert und musikalischem Sinn. Er verbindet die objektive, sachliche Ähnlichkeit, welche er durch die Komposition in Noten fassen ließ, mit der internen, subjektiv, sinnlich wahrgenommenen Ähnlichkeit, um festzustellen, wie die Melodie kognitiv aufgefasst wird.

Im Vordergrund seiner Untersuchungen stand die Vorstellung der subjektiven Ähnlichkeit mit den Problemen, die bei einer Messung entstehen. Diese Messart, die Integrierung von Probanden und die Gegenüberstellung zweier Ausschnitte zur Urteilsbildung, bildet eine erste Verbindung zu meiner Arbeit und seine Beobachtungen fließen in die Song-Vergleiche von Gershwin und Kern ein. Für Faltin war in seinen Testreihen die Wirkung der verschiedenen Strukturveränderungen eines Musikausschnittes auf den Hörer wichtig. Dafür selektierte er aus einer großen Anzahl von Syntaxbegriffen fünf, die jeweils die erlebten Zusammenhänge im Hinblick auf ihren Sinn bezeichneten und stellte sie in eine entsprechende Reihenfolge. Er verwendet die Termini als Entwicklung der Struktur und als Möglichkeit das musikalische Erleben einzuordnen. Der Einfluss des Materials auf die Wahrnehmung der Syntax bildete hierbei den wichtigsten Punkt. Die Versuchspersonen sollten ihr musikalisches Erleben anhand vorgegebener Adjektive bewerten.

Faltin fragte, wie der Teil B musikalisch ausgearbeitet sein muss, um als Teil B von A empfunden werden zu können und andererseits, wie Teil B gestaltet sein muss, um ähnlich zu Teil A zu erscheinen. Zur Bestätigung meiner Aussage über die wahrnehmbare musikalische Ähnlichkeit in den Musicalsongs der beiden

¹²⁴ Mehr dazu im Kapitel 3, ab Seite 86 im Vorfeld der Analysen.

Komponisten stellte ich in der Befragung ebenfalls zwei Ausschnitte gegenüber. Dabei frage ich, ob der Ausschnitt vom gleichen Komponisten stammt, oder nicht. Die Einordnung und Aufstellung seiner Begriffe dient in meinen Analysen¹²⁵ als Basis zur Ergebnisbewertung. Seine Begriffsauswahl ermöglicht die Beurteilung der Parameter, welche bei meiner Fragestellung ebenfalls im Besprechungszentrum stehen. Die Ausschnitte meiner Befragung, die sich auf die wahrnehmbare Ähnlichkeit konzentriert, wurden jedoch nicht extra für den Versuch komponiert.

¹²⁵ Ab Kapitel 4.1, Seite 99.

2.3.3 Tonähnlichkeiten

Untersuchungen zur subjektiven Ähnlichkeit beinhalten meist nur kurze Tonfolgen oder einzelne Akkordbeziehungen. Faltins Wahl der Ausschnittslängen von zweimal vier Takten, bilden hierbei schon eine Ausnahme. Eine größere Liederanzahl beziehungsweise längere Ausschnitte bedeuten meist die Hinzunahme eines Computerprogramms. Allen gemein bei der Frage nach der Ähnlichkeit von Liedern oder Musikausschnitten und insbesondere von Motiven und Phrasen untereinander, ist ein Verständnis für die Ähnlichkeit einzelner Töne zueinander. Denn erst diese Ähnlichkeit der Einzeltöne führt zur Bildung musikalischer Motive und die musikalischen Motive respektive der Vergleich von Motiven und Tongruppen formt die Grundlage meiner Analysen.

Unsere Wahrnehmung¹²⁶, welche zuvor im Kapitel 2.2.2 betrachtet wurde, ordnet die Töne aufgrund vorhandener Ähnlichkeit zu einer Gruppe zusammen. Fehlen den Tönen das verbindende Attribut der Ähnlichkeit, werden sie als allein stehende Töne und nicht als Tonsequenz wahrgenommen. Barbara Jesser beschreibt die, für die Musikwahrnehmung wichtigsten Punkte in dem Satz »Melodien, die als kohärent wahrgenommen werden, setzen sich aus Folgen kleiner Intervalle von drei bis vier Halbtonschritten zusammen. Experimentelle Bestätigung liefern Beispiele von weit auseinander liegenden Tonalternierungen, die als unabhängige Melodielinien wahrgenommen werden.«¹²⁷ Diese Aussage wird sich im Verlauf der späteren Analysen der Songs sowie in den Untersuchungen von Krumhansl¹²⁸ bestätigen, welche auch in der Frage ‚**Wie gut passt ein gehörter Ton zu einer vorgegebenen Tonfolge oder Sequenz**‘ die Möglichkeiten sieht, Aufschluss über die Musikwahrnehmung zu erlangen.

Der Zusammenschluss mehrerer Töne zu einer wahrnehmbaren Melodie ist im Grunde durch die Ähnlichkeit der Töne zueinander möglich. Ohne diese Voraussetzung, die Begriffe von Faltin benutzend, entstünde für die Strukturordnung des Parameters Melodik Zusammenhanglosigkeit. Diese

¹²⁶ Die Wahrnehmung wurde in Kapitel 2.2.2, Seite 45 betrachtet.

¹²⁷ Barbara Jesser 1991, S. 14.

¹²⁸ Siehe Kapitel 2.3.3.1, Seite 69.

Zusammenhanglosigkeit würde bei einer Gegenüberstellung von zwei Ausschnitten Verschiedenheit hervorrufen.

Die Relevanz der Tonähnlichkeit zur Melodiebildung führt zu der Frage, welche Rolle die Tonähnlichkeit übernimmt beziehungsweise welche Methoden es gibt, diese zu verdeutlichen? Wie kann Tonähnlichkeit ermittelt werden, welchen Einfluss hat die Erwartung des Einzelnen und welche Bedingungen müssen für ihre Wahrnehmung erfüllt werden?

Die Versuche von Carol L. Krumhansl zum musikalischen Erleben und den Erwartungen beschäftigen sich mit den Bedingungen, die ein Intervall, Klang oder Akkord erfüllen muss, um sinnvoll mit dem musikalischen Kontext korrelieren zu können.¹²⁹ Es wird herausgearbeitet, welche Bedingungen bei der Bildung einer Figur oder eines Motivs mitwirken, oder als ihr Grenzstein fungieren. Ihre Versuche befassen sich mit der Ähnlichkeit von einzelnen Tönen zu einem Tongegenüber. Ein Ton wird einem musikalischen Kontext gegenübergestellt und im Sinne der wahrnehmbaren Zugehörigkeit geprüft.

¹²⁹ Carol L. Krumhansl 1995.

2.3.3.1 Intervallähnlichkeit

Eine Methode, um diese Tonähnlichkeit – das Passen eines Intervalls, Klangs oder Akkordes – feststellen zu können, wurde 1979 von Krumhansl und Robert N. Shepard entwickelt, die »probe tone method«¹³⁰.

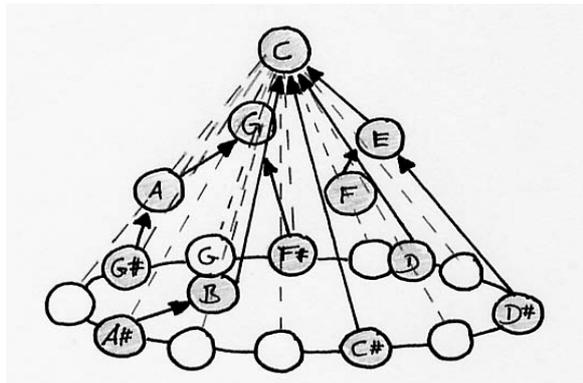


Abb. 2.3.4:

131

Bei dieser Untersuchungsmethode wurden Versuchspersonen aufgefordert zu entscheiden, wie gut jeder Ton einer festgelegten Tonart mit einer chromatischen Leiter harmonisiert. Dafür wurden aus dieser Tonart innerhalb der Versuche Skalen, Akkorde und Kadenz vorgestellten. Angelehnt an diese Variante überprüfte auch Krumhansl die Verbindung von Tönen zu einem Kontext. Ihre Ergebnisse dokumentieren die Ähnlichkeit der Dominante und der Quart zum Grundton, wie dies bereits Guido von Arezzo feststellte¹³².

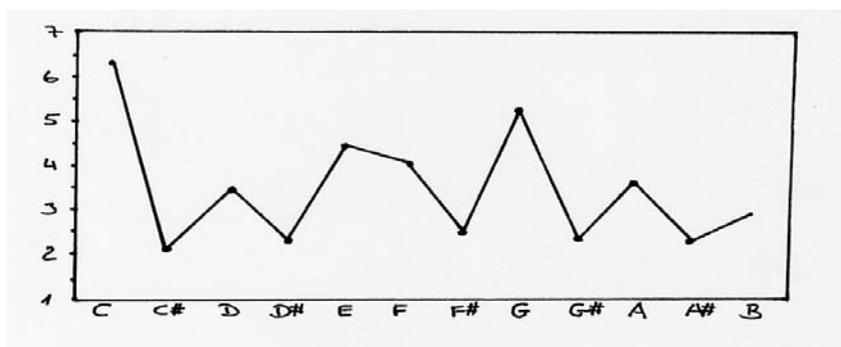


Abb. 2.3.5:

133

¹³⁰ Carol L. Krumhansl / Roger N. Shepard (1979). Quantification of the hierarchy of tonal functions within a diatonic context. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, Vol. 5, No. 4, S. 579 – 594.

¹³¹ Zeichnung nach einer Graphik von Carol L. Krumhansl 1995, S. 217.

¹³² Neben der Oktavähnlichkeit gibt es die Intervall- und Nachbarähnlichkeit. Die Bezeichnung der Oktavtöne bei Guido von Arezzo entstand aus der Übereinstimmung der »qualitas« und der »perfectissima similitudo«. Diese Ähnlichkeit ist bei den Quint- und Quarttönen nicht in solchem Maß perfekt.

¹³³ Die Tabelle gilt nur für C-Dur, bei allen anderen Tonarten verändert sich das Verhältnis dementsprechend. Die Notenbezeichnung orientiert sich an der englischen Variante.

Die Kurve der Tabelle 2.3.5 veranschaulicht die Nähe der Töne bezüglich ihrer Ähnlichkeit zueinander anhand von Werten. Die räumliche Grafik der Pyramide wird auf eine zweidimensionale Kurve übertragen. Die Zahlen der y-Achse symbolisieren den Stabilitätsgrad und die x-Achse beinhaltet die chromatischen Töne einer Oktave. Die zeitliche Ordnungswirkung stellt fest, dass die Beurteilung von der Elementarposition in der Stabilitätshierarchie abhängt.

Die Pyramiden-Graphik, auf welcher die Ähnlichkeitsbeziehungen der Töne untereinander aufgezeichnet sind, weist, aus Sicht der Ähnlichkeit, jeweils mit Pfeilen von einem Ton zu seinem direkten chromatischen Nachbarn. Auf dem unteren Kreis, dem von Roger N. Shepard¹³⁴ so genannten »chroma circle«, den dieser 1964 erstellte¹³⁵, sind alle Töne der chromatischen Leiter abgebildet. Der Hauptton C, auf den sich diese Ähnlichkeitsuntersuchung bezieht, bildet die Pyramidenspitze. Die unterschiedlichen Höhen verschiedener Töne innerhalb der Darstellung repräsentieren die unterschiedlichen Ähnlichkeitsgrade der einzelnen Töne zum C, welche als Zahlenwerte in der Grafik 2.3.5 verzeichnet sind.

Angemerkt werden muss, dass diese Ähnlichkeitsskala nur für einzelne Tonpaare beziehungsweise kleine Tonschritte gilt. Die Wahrnehmung komplexer Musikstücke wird bei diesem Beispiel der Tonalitätswahrnehmung ausgeschlossen. Von großer Wichtigkeit für den Eindruck der Ähnlichkeit ist bei den Untersuchungen, die sich unter dem Begriff der »kategorialen Wahrnehmung«, der »Identifikation aus der Kenntnis eines Kontextes heraus«¹³⁶ zusammenfassen lassen, die Reihenfolge, in welcher die Töne innerhalb des Intervalls gespielt werden. Eine große Ähnlichkeit zweier sukzessiv erklingender Töne mit dem nachfolgenden Kontext bleibt bei einem Positionswechsel der beiden Töne nicht zwangsläufig bestehen. Dieses Prinzip, auch als »Contextual Asymmetry« bezeichnet besagt, dass die Stabilität der einzelnen Töne die Stabilität des Intervalls beeinflusst und sich auch auf den Ähnlichkeitseindruck auswirkt.¹³⁷

¹³⁴ Roger N. Shepard (1982). Geometrical approximations to the structure of pitch. *Psychological Review*, Vol. 89, S. 305 – 333.

¹³⁵ Roger N. Shepard (1964). Circularity in judgements of relative pitch, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 36 (12), 2345 – 2353.

¹³⁶ Jobst Peter Fricke 1989, S. 174.

¹³⁷ Carol L. Krumhansl 1995, S. 217.

Abb. 2.3.6:

in Bezug auf den nächsten Ton		umgekehrt zum nächsten Ton	
C# C	3,8	C C#	2,3
D C	6,2	C D	5,8
D# E	3,6	E D#	3,0
E C	6,3	C E	5,0
F E	5,3	E F	4,5
F# G	5,1	G F#	3,0
G C	6,9	C G	5,8
G# A	3,1	A G#	2,8
A G	5,4	G A	5,0
A# H	3,3	H A#	2,2
H C	6,4	C H	3,7

Der Ähnlichkeitsgrad wird in diesem Beispiel durch den tonalen Abstand des Intervalls vom Quintenzirkel bestimmt.

Ein größerer Ähnlichkeitseindruck wird erreicht, wenn der zweite Ton, welcher nach dem vorgegebenen Kontext erscheint, stabiler als der erste ist.¹³⁸

Die Ergebnisse der nebenstehenden Tabelle, die dies verdeutlichen,

beziehen sich erneut auf die Tonart **C-Dur**.

Wichtig für die Beurteilung, inwieweit der neue Ton zum Kontext passt, ist die wahrgenommene musikalische Verbindung des Kontextes. Ist der Zusammenhang nicht verstanden und in der Erinnerung vorhanden, ist eine Beurteilung nicht möglich.

Krumhansls Untersuchung zeigt auf, dass es für das Gedächtnis einfacher ist, einen im Vergleich zu einem stabilen Ton instabilen Ton zu speichern. Er klingt der stabilere Ton als zweiter Ton, führt dies zu weniger Verwechslungen der beiden Töne. Zusätzlich verdeutlichen Krumhansls Ergebnisse die enorme Wichtigkeit des Gedächtnisses für die Musikwahrnehmung.¹³⁹

Gleichwohl muss bei dieser Art der Ergebnisbewertung von Krumhansls Arbeiten auf eine Problematik hingewiesen werden. Die Schwierigkeit bei einer Skalierung der Ähnlichkeit, wie sie sich hier findet, liegt in der Interpretation der Werte. Zur Verfügung stehen Zahlenwerte von 1 bis 7. Mathematisch betrachtet würde die Wahl des Wertes 3,5 zur Folge haben, dass der Ton nur halb so gut zum Kontext passt, wie ein Ton, der den Wert 7 erreicht hat. Hier spielt das angesprochene Distanzmaß eine Rolle.

Was bedeutet aber »halbe Ähnlichkeit«? Um dies zu beantworten, müsste mit einer Teilidentität argumentiert werden, wobei die Beantwortung in den philosophischen Bereich führt.¹⁴⁰ Die Skala arbeitet nicht mit Intervallqualität und

¹³⁸ Daten nach einer Tabelle von Carol L. Krumhansl 1990, S. 217.

¹³⁹ Einen kurzen Überblick über die Gedächtnisfunktionen ermöglicht das Kapitel 6.4, ab Seite 305.

¹⁴⁰ Jobst P. Fricke 1993, S. 188.

kann nur im Sinne der kategorialen Wahrnehmung verstanden werden. Die Schwierigkeit der Zahlen liegt auch darin, dass mit Zahlen – quantitativen Größen – gearbeitet wird. Im Vergleich dazu gibt es die qualitativen Größen, die Eigenschaften und Strukturen darstellen.

Der Vorteil isolierter Klänge, wie Carol L. Krumhansl sie bei ihren Versuchen von Carol L. Krumhansl präsentieren, ist die gute Nachweisbarkeit der Grundähnlichkeit bestimmter Intervalle. Nachteil ist jedoch, dass die Konfrontation im täglichen Leben meist mit komplexen Musikstücken, Melodien geschieht, selten mit einzelnen Klängen. Eine festgestellte Ähnlichkeit bestimmter Intervalle oder Töne, ermittelt in einem Versuch mit isolierten Klängen, lässt noch nicht auf eine Ähnlichkeit dieser auch im Melodiezusammenhang schließen.

Auf diesen besonderen Punkt konzentriert sich Krumhansl, indem sie die Stabilität der einzelnen Töne bezüglich des Kontextes betrachtet und somit die Tonalität einbezieht. Ihre Versuchserläuterung von 1995, die sich auf den Einfluss des musikalischen Kontextes auf die Hörerwartungen beziehen, beschreibt eine Methode, bei welcher Versuchspersonen zwei Töne, die hinter kurzen Melodie-Einspielungen erscheinen, im Hinblick auf die Ähnlichkeit, die sie zum Stück aufzeigen, beurteilen sollen. Es wird auch hier deutlich, dass die Töne, die in der Stabilitätshierarchie eine sehr hohe Position einnehmen, von den Versuchspersonen als verhältnismäßig ähnlich zum Kontext bezeichnet werden. Die Ergebnisse der „probe tone method“ können hierbei jedoch nicht ohne Einschränkung übernommen werden. Zusätzlich wird das Erleben von Ähnlichkeit auch durch eine gemeinsame Tonart verstärkt. Umgekehrt kann der Ähnlichkeitseindruck bei verschiedenen Tonarten verringert werden.

Zusammenfassend betrachtet bildet der Einfluss der Tonalität auf die Wahrnehmung und auf die Erwartung den Mittelpunkt ihrer Untersuchung.¹⁴¹ Wie

¹⁴¹ Ein kurzer Blick auf die Bedeutung des Terminus »Tonalität« verdeutlicht seine Rolle für die Wahrnehmung aus Sicht von Carl Dahlhaus. Tonalität, das System von Tonbeziehungen, auf dem Konsonanzprinzip beruhend, beschreibt Tonleiter und Modus auf funktionelle Weise, gibt Hierarchien für Töne und Akkorde an und gilt demnach als Inbegriff der Funktionen. Durch die Wahrnehmung der Tonalität ergeben sich nützliche Hinweise, entscheidende Bezugsgrößen, ein Bezugsfeld, das den musikalischen Kontext charakterisiert.

Tonalität kann als Abkürzung von »Tonikalität« verstanden werden, dann gilt sie aber nur als Inbegriff melodischer Funktionen wie Grundton, Rezitationston und Dominante, so wie unter anderem Haupt-, Durchgangs- und Akzentton. Im ursprünglichen Sinne bezeichnet Tonalität ein

muss ein Ton oder Akkord geschaffen sein, um zu einem vorgegebenen musikalischen Kontext zu passen. Die Untersuchungsergebnisse von Krumhansl resultieren aus der Gegenüberstellung vom Kontext zu einem Ton. Zusätzlich geben die Ergebnisse Auskunft über die Tonähnlichkeit respektive Tonverwandtschaften. Es wird hervorgehoben, welche Töne zueinander Ähnlichkeiten aufweisen und für welche Intervalle eine wahrnehmbare Grundähnlichkeit vorausgesetzt werden kann.

Es finden sich hier einige Ansatzpunkte und Resultate, welche neben den Untersuchungen von Faltin zusätzlich in meinen Analysen eingesetzt werden. Die Beispiele von Carol L. Krumhansl heben hervor, welche Bedingungen innerhalb eines Musikwerkes erfüllt sein sollten, damit eine Ähnlichkeit der Töne wahrgenommen wird. Erst die Ähnlichkeit von Einzeltönen zueinander bildet eine melodische Verknüpfung, welche als Melodie wahrgenommen wird. Dieses Hintergrundwissen ermöglicht eine genauere Herangehensweise an die Vergleiche von Melodiekonturen und die Betrachtung der musikalischen Ähnlichkeit der Musicalsongs von George Gershwin und Jerome Kern.

Fazit:

In den Untersuchungen von Carol L. Krumhansl bildet die Frage nach der Erfüllung der, durch den Vortrag des ersten Abschnitts, aufgebauten Erwartungen einen zentralen Punkt. Bei einem positiven Resultat wird der zweite Abschnitt als passend zum Kontext eingeordnet.

Dieses ‚Passen‘ zum Kontext wurde in meiner Befragung umgedeutet. Es wurde gefragt, ob die Ausschnitte vom gleichen Komponisten stammen. Die Erfüllung der aufgebauten Erwartungen wird gleichgesetzt mit dem Rückschluss, dass beide Ausschnitte von einem Komponisten stammen. Die Frage nach der Erfüllung der Erwartung wurde gleichgesetzt mit der Frage nach einer Ähnlichkeit. Erwartungserfüllung bedeutet wahrgenommene Ähnlichkeit.

Krumhansl dokumentiert in ihren Versuchen, dass beim Probanden die Beurteilung des nachfolgenden Tones durch den gehörten Kontext beeinflusst wird. Dieser Ähnlichkeitsgrad zwischen einzelnen Tönen wird im Zusammenhang mit einem Kontext durch die Tonalität bewirkt. Gehört der nachfolgende Ton zur Tonleiter der vorgegebenen Kontexttonalität, so resultiert der Grad der Ähnlichkeit aus dem Ähnlichkeitsgrad, den der letzte Ton zum neuen Ton aufweist. Diese Aussage konnte Carol L. Krumhansl unter anderem mit einer Befragung rund um die C-Dur-Tonleiter bestätigen.

Verbunden mit meiner Befragung folgt daraus die Frage, ob Ausschnitte gleicher Tonart bereits eine Grundähnlichkeit besitzen, die sich letztendlich positiv auf das Urteil des Wahrnehmungsvergleichs auswirkt.

In Bezug auf meine Arbeit kann die Aussage getroffen werden, dass ein Erkennen von Strukturzusammenhängen respektive die Fähigkeit musikalische Reize zu einem sinnvollen Ganzen zu formen, die Probanden befähigt, eine gefragte Ähnlichkeit zwischen den Musicalsongs von George Gershwin und Jerome Kern zu erkennen. Hierfür genügt der Abgleich musikalisch wahrgenommener Figuren.

2.3.4 Empirische Untersuchungen

Die folgende kurze Zusammenfassung der bisher vorgestellten Untersuchungen von Peter Faltin und Carol L. Krumhansl soll auf die innewohnenden Problematiken weisen. Die beiden Versuchsmethoden sind für meine Arbeit zur Bestimmung der Ähnlichkeit hilfreicher als computerisierte Analysemethoden, wie zum Beispiel Wolfram Steinbeck sie praktizierte. Die zentralen Gemeinsamkeiten beider Untersuchungen bildet die analoge Ähnlichkeit unter Einbeziehung von Probanden.

Peter Faltins Aussage »Inhalt und Umfang der Kategorie Ähnlichkeit ist durch die Wiedererkennbarkeit bestimmt«¹⁴² verweist bereits auf die Hauptbedingung seiner Ähnlichkeitsbestimmung. In seinen Untersuchungen wurden Kategorien anhand von Musikbeispielen herausgestellt. Die Resultate sollen Aussagen unter anderem über die Ähnlichkeit ermöglichen. Faltins Erkenntnisse über den Strukturaufbau eines Musikstückes bezüglich der Ähnlichkeit können als Basis für meine neue Ähnlichkeitsuntersuchung verwendet werden.¹⁴³

Carol L. Krumhansl untersuchte die Ähnlichkeit im Zusammenspiel mit der Kontexterwartung. Im Mittelpunkt stand die Ähnlichkeit von Einzeltönen oder Gruppen. Diese Ergebnisse können in Einzelfällen auf einen größeren musikalischen Kontext übertragen werden.¹⁴⁴ Im Vergleich zu den gewonnenen Erkenntnissen über den Strukturaufbau eines Musikabschnitts stand bei ihr die Erfüllung der Erwartung hinsichtlich des musikalischen Kontextes im Interessenszentrum.

Den meisten Untersuchungen zur musikalischen Ähnlichkeit gemein ist die fehlende Definition des Begriffs Ähnlichkeit. Mit der Ähnlichkeit als Eindruck wird gearbeitet, er wird jedoch nicht erläutert. Die Probanden werden aufgefordert eine Ähnlichkeit zu beurteilen, ohne dass der Begriff allgemein erklärt wird. Das Ergebnis bezieht sich jedoch auf die Ähnlichkeit, auch wenn diese, wie bei Faltin nur einen Teilbereich der Untersuchungen betrifft.

¹⁴² Peter Faltin 1979, S. 9.

¹⁴³ Eine ausführlichere Beschreibung der Untersuchung erfolgt in Kapitel 2.3, Seite 49.

¹⁴⁴ Der Einfluss der Tonalität auf die Ähnlichkeitswahrnehmung wird im Kapitel 2.3.3, ab Seite 67 erläutert.

Im Hinblick auf die Begriffserläuterung und deren Problematik, auch unter Berücksichtigung der Versuchsreihe innerhalb dieser Arbeit, bekommt das Werk von Erich Goldmeier »Über Ähnlichkeit bei gesehenen Figuren« aus dem Jahr 1937 einen sehr hohen Stellenwert. Auch wenn der thematische Schwerpunkt in der visuellen Wahrnehmung liegt, kann das Werk heute noch als Basis für neuere Untersuchungen gelten¹⁴⁵. Goldmeier bespricht einige Punkte, welche bei einer Diskussion zur Ähnlichkeit berücksichtigt werden müssen.

- Wird die Ähnlichkeit als Kategorie eingesetzt, zum Beispiel als Ordnungstifter, so muss die Frage nach ihrem Inhalt gestellt werden.

Es ist nicht schwierig, Ähnlichkeit wahrzunehmen, sondern die Eigenschaften zu benennen, die diesen Eindruck hervorrufen. Wieso und wann wird etwas als ähnlich bezeichnet? Ist die Wahrnehmung der Ähnlichkeit bei jedem Menschen gleich, wodurch wird der Eindruck bestimmt und beeinflusst?¹⁴⁶

Hinzu kommt, dass die Einteilung der Ähnlichkeit in Grade nicht einfach vorgenommen werden kann. Fragen, der Art: besteht eine halbe Ähnlichkeit oder Ähnliches, wirken ungenau und sind wissenschaftlich nicht haltbar. Es müsste hierfür eine Wertaufteilung der Ähnlichkeit vorgenommen werden, jedoch nicht eine graduelle Abstufung, wie sie normalerweise mathematisch vorgegeben wird, sondern die Einteilung vollzieht sich nach einem relativen Maß¹⁴⁷. Eine Spezifikation der Ähnlichkeiten mit diesen Abstufungen empfiehlt sich jedoch nicht, wenn eine präzise Fragestellung mit eindeutig interpretierbaren Antworten gewünscht wird.

- Ein weiterer Punkt, den Goldmeier anspricht, ist die Beurteilungsart zweier Objekte. Es wird seiner Ansicht nach nicht die Ähnlichkeit dieser Objekte beurteilt, sondern die Änderung des einen Objektes zum

¹⁴⁵ Goldmeier arbeitete zu Beginn des 20. Jahrhunderts zusammen mit den Gestaltpsychologen Wolfgang Metzger und Wolfgang Köhler. Sein Schwerpunkt bildet die visuelle Wahrnehmung.

¹⁴⁶ Die Frage, ob jeder Mensch die Ähnlichkeit gleich wahrnimmt, muss mit einem Nein beantwortet werden. Die Empfindung der Ähnlichkeit und auch andere Empfindungen sind nicht für jeden gleich, die Sinneswahrnehmung hängt von verschiedenen Faktoren ab, welche bei jeder Person anders geprägt sein können.

¹⁴⁷ Erich Goldmeier 1937, S. 148.

anderen¹⁴⁸. Diese Einschätzung hängt von der Art der Änderung ab. Eine proportionale Variation, zum Beispiel eine gleichmäßige Vergrößerung aller Seiten eines Quadrats, ändert nichts an dem Eindruck, dass es sich hier um ein Viereck mit vier gleich großen Seiten handelt. Werden aber nur zwei Seiten verändert, wird nicht mehr ein Quadrat, sondern ein Rechteck wahrgenommen. Eine Ähnlichkeit der beiden geometrischen Figuren bei einer unproportionalen Änderung bildet auf den ersten Blick nur noch der Oberbegriff Viereck. Dieses Beispiel unterstützt die Aussage, dass die Ähnlichkeit intensiver perzipiert wird, je geringer die Abweichung der Proportionalität ist, die bei einer Änderung vorgenommen wird. Hier wird das Objekt als Ganzheit betrachtet, mit Rücksicht auf die zugrunde liegenden Gegebenheiten.

Bezogen auf die Musik bildet die Transposition der Melodie eine Proportionalität der Formänderung, wie sie bei visuellen Figuren wahrgenommen wird¹⁴⁹. Für diesen Fall argumentieren die Gestaltpsychologen mit dem Gesetz der Nähe. Was aber geschieht, wenn nicht nur zwei Gegenstände, oder Musikausschnitte, verglichen werden? Bei einem Vergleich wird immer mit zwei Objekten gearbeitet. Jedes Objekt wird mit jedem verglichen. Es gibt jedoch nicht eine Summe aus zwei, die im nächsten Schritt mit dem dritten Objekt verglichen wird.

Ein wichtiger Hinweis bei der Modifikation einer musikalischen Figur bildet die Frage nach der Gewichtung ihrer einzelnen Bestandteile. Die Veränderung eines Musikstückes nur im Basslauf, bei gleich bleibender Melodie, bewirkt keine neue Impression in der Wahrnehmung. Dagegen können geringe Veränderungen bestimmter Melodiefiguren schon zu einem neuen Eindruck führen. Goldmeiers Ansatz, dass nicht die Ähnlichkeit zweier Musikausschnitte, sondern die Änderung des einen zum anderen beurteilt wird, findet sich auch bei Faltin. Bei ihm steht die Veränderung von Vor- und Nachsatz sowie deren Wirkung im Versuchszentrum. Bei einer Notenalteration wechselt auch das musikalische Erleben, Ähnlichkeitsbeurteilung ist Änderungseinschätzung.

¹⁴⁸ Erich Goldmeier 1937, S. 152.

¹⁴⁹ Erich Goldmeier 1937, S. 156.

- Ein weiterer Betrachtungspunkt bei Goldmeier ist die Änderung, bei welcher darauf geachtet werden muss, dass eine Differenzierung zwischen Form und Material existiert¹⁵⁰.

Das musikalische Material ist für Faltin die Zusammenfügung der Parameter Melodik, Harmonik, Rhythmus und Klang. Eine Variation des Tempos bei paralleler Tonhöhenveränderung würde das Material, die Noten beziehungsweise ihr ‚phänomenales Bild‘ verändern, welches sich aus der Gliederung und den Realeigenschaften zusammensetzt.¹⁵¹

Goldmeiers Ausführungen zur Ähnlichkeit und ihrer Problematik präsentieren deutlich die Punkte, die auch für meine Befragung mit nachfolgenden vergleichenden Analysen beachtet werden sollen. Auch bei meinem Vergleich zweier Musikausschnitte neigt der Hörer eher dazu bei der Frage nach der Ähnlichkeit Ausschnittsunterschiede zu suchen. Je größer die Ähnlichkeit und je weniger Differenzen wahrgenommen werden, desto stärker wird der Eindruck, dass es sich bei den Stücken um Songs eines Komponisten handelt.

Goldmeiers Überlegungen beziehen sich auf die visuelle Wahrnehmung, dennoch finden sie sich auch in den vorgestellten Untersuchungen von Faltin, welche die Änderungen und ihr Erleben zwischen den Ausschnitten untersuchen, und in den Untersuchungen von Krumhansl, welche mit dem Vergleich der Töne eine Einteilung der Ähnlichkeit nach Graden vornimmt.

Untersuchungsmethoden, bei denen ein Computerprogramm anhand von Merkmalen über den Ähnlichkeitsgrad entscheidet, werden bei den Vorstellungen von Goldmeier zur qualitativen Skala nicht beachtet. Der Blick auf verschiedene Untersuchungen, welche sich mit der Wahrnehmung einzelner Töne oder kleiner Tongruppen beschäftigen, führt zur Vorstellung verschiedener Vergleichsmethoden, welche Musikwerke als Untersuchungsobjekt verwenden.

¹⁵⁰ Erich Goldmeier 1937, S. 166.

¹⁵¹ Dieser Ansatz spiegelt die Gedanken des Gestaltpsychologen wider.

2.4 Verschiedene Vergleichsmethoden

Eine erweiterte Versuchsreihe mit allen Musicalsongs von George Gershwin und Jerome Kern würde die Möglichkeit eröffnen, alle Ähnlichkeiten innerhalb der Ausschnitte untereinander aufzuzeigen und nach Kriterien zu ordnen. Diese Möglichkeit überschreitet jedoch leider den Umfang der Arbeit. Die Befragung mit einer kleinen hier vorgestellten Auswahl an Songs sowie die Analysen können lediglich eine, von mir vermutete musikalische Gemeinsamkeit zusätzlich von anderen Personen bestätigen oder verneinen.

Zwei Methoden, welche die Frage der wahrnehmbaren Ähnlichkeit unter Hinzunahme von Probanden untersuchen, standen im bisherigen Mittelpunkt meiner Ausführungen. Merkmal beider Untersuchungen¹⁵² ist die Verwendung kleiner Musikausschnitte beziehungsweise einzelner Töne. Um einen Eindruck der Vergleichsmethoden zu gewinnen, welche die Ähnlichkeit komplexer Musikstücke betrachten, werden im Vorfeld meines Analyse-Vergleichs weitere Untersuchungsmethoden kurz vorgestellt. Als erste mögliche Methode kann der Musikkatalog genannt werden.

2.4.1 Ähnlichkeitsvergleich mit Hilfe von Musikkatalogen

Luba Ballová führte einen solchen Versuch der Aufstellung eines Musikkatalogs in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts durch.¹⁵³ Ziel ihres Katalogs war unter anderem der Zusammenschluss ähnlicher Merkmale, Themen oder Motive. Mehrere Stücke wurden unter dem Aspekt der Ähnlichkeit nach verschiedenen Stufen geordnet. Die Erstellung eines solchen Katalogs ist jedoch auch problematisch. Die verlässlichste Methode zur Ähnlichkeitsfindung wäre ein wechselseitiger Vergleich der Stücke gewesen, wobei dieser Vorgang aber aufgrund des gewünschten Umfangs in seiner Durchführung von Menschenhand unmöglich war. Es musste für diese Aufgabe der Katalog-Erstellung ein

¹⁵² Bei den Untersuchungen handelt es sich um die Arbeiten von Peter Faltin und Carol L. Krumhansl, welche im Kapitel 2.3, ab Seite 49 vorgestellt wurden.

¹⁵³ Luba Ballová 1974.

Computer-Programm oder eine Methode gefunden werden, deren Ergebnis in etwa so zufrieden stellend wäre, wie ein Vergleich von Menschenhand. Zwei mathematische Methoden, die dieses Kriterium für einen Katalog erfüllen könnten, sind die globale sowie die lokale Methode.¹⁵⁴

Die Versuche einer Gruppierungsmethode von Musikstücken machen, auch bei einer geringen Anzahl von aufgenommenen Stücken, auf den Nutzen aufmerksam, den ein solcher Katalog hat. Mit seiner Hilfe können gezielt Werke mit Ähnlichkeiten aus einer größeren Auswahl gefunden werden.

Ein Beispiel für eine spezifische Art des Katalogs bildet die Auflistung von Jon Alan Conrad¹⁵⁵, mit seiner Fokussierung auf die Songs von George Gershwin. Er listet alle Songs von Gershwin auf, welche auch als Druck vorliegen und sortiert, betrachtet sowie analysiert sie harmonisch hinsichtlich ihres Motiv-Aufbaus. Ähnlichkeiten beziehen sich bei ihm in erster Linie auf Gemeinsamkeiten in den Liedformen. Die Melodiekontur, welche in vielen Untersuchungen eine wichtige Rolle spielt, tritt in den Hintergrund. Auch wenn einige Punkte seiner Methode sehr interessant sind, fließt diese Ausarbeitung nur sehr eingeschränkt in meine Arbeit ein.

Ein Beispiel eines negativ zu wertenden Versuchs ist die »exaktwissenschaftliche Musikanalyse« von Wilhelm Fucks und Josef Lauter aus dem Jahr 1965¹⁵⁶. Diese Untersuchung hatte die Erfassung der gesamten abendländischen Instrumentalmusik sowie der Kunstlieder, von 1500 bis heute, zum Ziel. Aus jedem Werk wurden, mittels einer statistischen und informationstheoretischen Methode, einige Werte der jeweiligen ersten Violin-, Flöten- oder Singstimme herangezogen und nach der Auswertung miteinander verglichen. Die Methode gilt heute als zweifelhaft, auch wenn die Richtigkeit der Einzelergebnisse nicht

¹⁵⁴ Bei der globalen Methode wird unter den Stücken eine Vorklassifizierung vorgenommen, in der jede Musikstruktur nur einmal analysiert und ihr melodisch-rhythmischer Verlauf zerlegt wird. Die so erzielten Ergebnisse dienen als Ausgangspunkt für die Einordnung in Grundklassen.

Bei der lokalen Methode bietet sich die Möglichkeit einer einfachen Quantifizierung. Diese Methode ist für eine Menge mit einem besonderen Merkmal bestimmt, mit welchem die anderen Glieder verglichen werden. Für diese Methode müssen die Noten in eine Schrift umgeformt werden, die für den Rechner verständlich ist.

¹⁵⁵ Jon Alan Conrad 1985.

¹⁵⁶ Wilhelm Fucks und Josef Lauter 1965.

angezweifelt werden kann. Dennoch ist der Gebrauch nicht uneingeschränkt zu befürworten. Die Ergebnisse aus den jeweils ersten Stimmen lassen generell nicht auf das ganze Werk schließen.¹⁵⁷ Um dieses Problem auszuschließen, müssten mindestens aus jeder Stimme Werte herausgesondert werden, und selbst von dieser Position aus wäre eine Schlussfolgerung auf das gesamte Werk schwierig. Ein Ergebnis von Fucks und Lauter war zum Beispiel eine Ähnlichkeit zwischen Werken von Schönberg und Bach.

Erst mit Hilfe eines geeigneten Computer-Programms, welches alle erwünschten Daten aus den jeweiligen Werken extrahiert, könnte ein größer angelegter Versuch unter Einbeziehung aller Stimmen vorgenommen werden. Und erst dann wäre eine optimale Ergebnisauswertung möglich.

2.4.2 Vor- und Nachteile einer computergesteuerten Liedanalyse

Nachteil eines Musikkatalogs ist meist die geringe Anzahl an aufgenommenen Musikstücken oder bei einer großen Menge an Vergleichsmaterial die Reduzierung des Vergleichs auf bestimmte Elemente. Die Bewältigung einer größeren Werkanzahl benötigt eine andere Herangehensweise. Von Vorteil ist hierbei der Computer mit seinen Fähigkeiten. Das Verfahren der computergesteuerten Liedanalyse bietet nicht nur die Möglichkeit eine größere Stückzahl an Werken miteinander zu vergleichen. Es lassen sich so auch musikalische Verbindungen aufzeigen, die vom Hörer nicht wahrgenommen würde, da sich ein Vergleich nicht bei allen Stücken im Hinblick auf bestimmte Merkmale gleichermaßen ergibt.¹⁵⁸ Ein Beispiel für eine Liedanalyse auf Computerbasis bildet die Untersuchungsmethode von Wolfram Steinbeck.¹⁵⁹

Sein Wunsch war der Vergleich einer großen, repräsentativen Anzahl musikalischer Stücke im Hinblick auf ihre Ähnlichkeit und ihre Struktur. Um den Schwierigkeiten, welche die Wahl der Kunstmusik, wie bei W. Fucks und J.

¹⁵⁷ Das Problem liegt darin, dass es bei Instrumentalmusik oder auch bei Kunstliedern eine Begleitung gibt, die ausgeschrieben ist, keinen Veränderungen unterliegt wie in der Jazzmusik und somit ebenfalls betrachtet werden sollte.

¹⁵⁸ Der Nachteil dieser Methode des Werkvergleichs auf Computerebene ist jedoch die Möglichkeit eines negativen Gesamtergebnisses.

¹⁵⁹ Wolfram Steinbeck 1982.

Lauter, als Versuchsobjekt mit sich gebracht hätten, aus dem Weg zu gehen, wählte er als Objekt das Volkslied. Zur Qualifizierung für seine Computeranalyse musste das zu untersuchende Objekt einige Bedingungen erfüllen, die sich konzentriert insbesondere beim Volkslied fanden. Dieses Element eignet sich sehr gut zur Präsentation einer Beispielmethode zur Bearbeitung eines ‚Massenproduktes‘.¹⁶⁰

Zur Analyse der Lieder bediente sich Steinbeck der objektiven Ähnlichkeit, auch strukturelle oder einfach nur Ähnlichkeit genannt. Diese Ähnlichkeitsart ist objektbezogener, quantitativer und messbarer als die subjektive Ähnlichkeit.¹⁶¹

Im Gegensatz zu seiner Untersuchung steht meine subjektive Befragung, welche sich auf die nicht messbare Ähnlichkeit bezieht und mit dem schriftlichen Vergleich der Analyse verbunden ist.

Ziel von Steinbecks Ähnlichkeitsbestimmung war die Erstellung neuer Kriterien, welche eine Eingrenzung ähnlicher Lieder weiter vorantrieb, eine Klassifizierung der Volksliedmelodien mit Hilfe eines Ähnlichkeitsmaßes. Der Prozess sollte in der Einzigartigkeit und Unvergleichbarkeit einer Melodie enden. Wichtigste Voraussetzung für eine solche Analyse war ein geeignetes Computerprogramm. Steinbecks Melodie-Code-System MECOS verglich die Melodiekonturen der Lieder, welche hierfür optisch erfasst wurden.¹⁶²

Vorteil dieser Methode war, dass kein semantisches Differential wie bei Faltn, aufgestellt werden musste, auch stand der Einzelvergleich von Musikwerken außen vor. Die Methode ermöglicht die Betrachtung einer großen Anzahl von Liedern, etwa 4000 Melodien.

¹⁶⁰ Die statistische Durcharbeitung soll ein angemessenes Resultat versprechen. Das Volkslied kann in der numerischen Form ausgewertet werden. / Es muss sich um eine Massenerscheinung handeln, um sich für die statistische Auswertung eignen zu können. / Volkslieder sind authentitätslos. Es erhebt niemand ein Urheberrecht, das beachtet werden muss. / Das Lied besitzt Variantenreichtum. / Es liegt hier eine Einfachheit der musikalischen Struktur vor. Einfachheit bezieht sich hier unter anderem auf den Strophenbau, den Endreim, die Tonalität und die Einstimmigkeit.

¹⁶¹ Wolfram Steinbeck 1982, S. 56.

¹⁶² Steinbeck benutzte das Melodie-Code-System MECOS, das aus drei Codes bestand mit jeweils anderen Zweckbestimmungen: Eingabe-Code ANTOC, Speicher-Code SPEICO, Rechen-Code NUTOC. Um die Codierung optimal anwenden zu können, mussten die Lieder vereinheitlicht werden, auch in Bezug auf die Notenwerte (inklusive Rhythmus und Takt), den Auftakt (Lieder mussten volltaktig beginnen) und der Tonhöhengleichheit (Wolfram Steinbeck 1982, S. 127). Erst wenn diese Voraussetzungen erfüllt waren, war ein Vergleich möglich.

Für diese Methode muss unbedingt beachtet werden, dass die Ähnlichkeit zweier Musikstücke, welche durch Computeranalyse belegt wird, nicht im gleichen Maße von einem Hörer wahrgenommen oder musikalisch erlebt wird. Bei der Festlegung der insgesamt 35 Kriterien, welche vom Programm verglichen wurden, wurde darauf geachtet, dass diese sich auf wahrnehmbare Charakteristika bezogen. Trotz der Wahl der markanten Merkmale: Tonhöhe, Taktart, Rhythmus, musste bei den Ergebnissen dennoch immer berücksichtigt werden, dass es sich um eine Computeranalyse handelte¹⁶³. Melodien wurden vom Programm als gleich angesehen, wenn sie in allen untersuchten Merkmalen übereinstimmten. Stimmt nur einige Merkmale, wurden sie als ähnlich klassifiziert.¹⁶⁴ Eine Übertragung auf die menschliche Wahrnehmung ist jedoch nicht in vollem Maße möglich. Ein Vergleichversuch mit Probanden würde verdeutlichen, dass beim wiederholten Hören der Lieder vielleicht andere Merkmale wahrgenommen würden, als der Computer in seiner Aufzählung beachtet. Andererseits würden für den Computer vorgegebene Merkmale wahrscheinlich nicht wahrgenommen. Präsentiert das Computer-Ergebnis der Analysen zwei gleiche Melodien, kann daraus nicht geschlossen werden, dass sie in vollem Maße identisch sind, da sich die Identität ausschließlich auf die festgelegten Merkmale bezieht. Auch hier kann die Problematik auftreten, welche auch bei Luba Ballová nicht vermeidbar war, dass Lieder, die vom Hörer als unähnlich wahrgenommen werden in der Analyse als ähnlich klassifiziert werden.

Es bleibt auch bei der vorgestellten Methode von Steinbeck die Frage, wie viele Differenzen ‚gleiche‘ Melodien noch aufweisen, aufgrund der Tatsache, dass sie in diversen Merkmalen nicht getestet werden? Und wie viele Merkmale braucht eine Melodie im Hinblick auf die Analyse, um durch diese repräsentativ zu werden?

Diese Fragen entstehen auch in den schriftlichen Analysen meiner Arbeit. Ab welcher Anzahl von gleichen Merkmalen, ab welchem Grad, entsteht der Eindruck einer Ähnlichkeit und werden diese aufgezeigten Merkmale auch als

¹⁶³ Wolfram Steinbeck 1982, S. 74ff.

¹⁶⁴ Wolfram Steinbeck 1982, S. 65.

ähnlich perzipiert. Erst bei mehr Gemeinsamkeiten im Vergleich zu Unterschieden kann von einer Ähnlichkeit gesprochen werden.

Anders als bei den Untersuchungen von Peter Faltin bezieht Steinbeck bei den Untersuchungen die Ästhetik nicht ein. Die Verwendung eines Computerprogramms schließt die menschliche Wahrnehmung und das musikalische Erleben aus. Die mathematische Interaktion steht bei Steinbeck im Vordergrund. Bei der von ihm betrachteten Ähnlichkeitsart handelt es sich um die homologe, bei welcher die Stücke auf gemeinsame Attribute, die nicht unbedingt auf den ersten Blick erkennbar sind, untersucht werden. Die analoge Ähnlichkeit tritt in den Hintergrund, da eine Assoziation des Menschen ausgeschlossen wird. Obwohl der Mensch das Programm mit Merkmalen „füttert“, wird der eigentliche Vergleich der Lieder nur vom Computer errechnet. Er überprüft die eingegebenen Daten und besitzt keinerlei Hörerfahrung, keine Erwartungshaltung wie der Mensch. Der Eindruck der Ähnlichkeit ist abhängig vom rechnerischen Computerresultat. Die menschliche Wahrnehmung, welche durch verschiedene Faktoren wie Erfahrung und Erwartung beeinflusst wird, wird nicht integriert.

Auch wenn ein Katalog durch die Bearbeitung einer großen Anzahl von Musikstücken durchaus auf seinen Nutzen aufmerksam macht, muss eine klare Separation zwischen den Ergebnissen eines Katalogs und den Resultaten einer Befragung von Probanden gemacht werden. Die menschliche Wahrnehmung reagiert anders als ein Computerprogramm dies statistisch ausrechnen kann. Ein sinnvoller und aussagekräftiger Katalog muss eine Mischung der verschiedenen Elemente beinhalten, zum Beispiel von Ballová und Steinbeck. Jedoch sollte sich der musikalische Bereich auf eine Musikrichtung oder bestimmten Komponisten reduzieren, da sonst die Datenmenge unüberschaubar sowie eine Verallgemeinerung der Ergebnisse erfolgen würde.

Wie bei Faltin und Krumhansl frage ich nicht ein Computerprogramm, sondern befrage Probanden. Die Vorgehensweise und der Aufbau meiner Analyseverfahren, die im nachfolgenden Kapitel vorgestellt werden, befassen sich unter anderem mit den Fragen:

- Wie muss eine Analyse aufgebaut sein, um einen analytischen Vergleich zweier Ausschnitte sinnvoll zu gestalten?
- Welche Faktoren der Musik sind wichtig und warum?
- Welche musikalischen Bereiche können in meinen Analysen unter Einbezug der Befragung außen vor gelassen werden und warum?
- In welchen Punkten finden sich die Konzepte von Peter Faltin und Carol L. Krumhansl in den Analysen wieder?

3. Vorbespprechung des Analyse-Teils

3.1 Aufgaben und Schwerpunkte der Analysen

In den Analysen ab Seite 99 sollen durch Betrachtung einzelner Songs von George Gershwin und Jerome Kern die musikalischen Gemeinsamkeiten hervorgehoben werden. Aus den Vergleichen können mögliche Faktoren gezogen werden, welche den Eindruck der Ähnlichkeit oder Gemeinsamkeit im musikalischen Erleben hervorrufen. Die Ergebnisse der Befragung fließen zusätzlich in die Analysebesprechung ein.¹⁶⁵

Die einzelnen Analysen erheben nicht den Anspruch auf Vollständigkeit im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit allen musikalischen Elementen und Figuren der einzelnen Songs. Schlussendlich soll aber eine Liste von Gemeinsamkeiten aufgestellt werden, um die Aussage stärken zu können, dass eine Ähnlichkeit zwischen den Komponisten vorhanden und perzipierbar ist.

3.1.1 Allgemeine Informationen

Als Begriffsbasis zur Auseinandersetzung mit der Ähnlichkeit in den Analysen dienen die Untersuchungen von Peter Faltin¹⁶⁶ und Carol L. Krumhansl¹⁶⁷. Ihre Untersuchungsansätze und Begriffe werden in den Analysen der Songs zur Beantwortung der Ähnlichkeitsfrage herangezogen.

Angelehnt an die Versuchsstruktur von Faltin bilden in meinen Analysen die Parameter Melodik, Rhythmus und Harmonik den Mittelpunkt. Diese drei Parameter präsentieren laut Lehman Engel die Hauptelemente, welche abhängig voneinander in allen Songs vorkommen und so verglichen werden können.¹⁶⁸ In den einzelnen Analysen wird eine Wertung der Parameter innerhalb der Vergleiche im Hinblick auf die, von Faltin geprägten Syntaxbegriffe: Gleichheit, Ähnlichkeit, Verschiedenheit, Unähnlichkeit und Kontrast, vorgenommen¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Ausführlich vorgestellt wurde die Befragung im Kapitel 1.3.2.2, ab Seite 26.

¹⁶⁶ Peter Faltin, 1979.

¹⁶⁷ Carol L. Krumhansl 1995.

¹⁶⁸ Lehman Engel 1977, S. 18.

¹⁶⁹ Eine genauere Erläuterung der einzelnen Syntaxbegriffe erfolgte ab Seite 54.

Nach dem musikalischen Erleben einer Ähnlichkeit kann nur bei den Musikausschnitten gefragt werden. Für die anderen Song-Abschnitte, die außerhalb der Befragung standen, beziehen sich die Syntaxbegriffe ausschließlich auf das Notenbild. Die weiteren vier Syntaxbegriffe „Gleichheit“, „Kontrast“, „Unähnlichkeit“ und „Verschiedenheit“, welche Faltin in seinem Untersuchungsansatz einbezieht, werden in meinen Analysen zur Ergebnis-Erläuterung der musikalischen Themen und Motive verwendet, die im musikalischen Erleben keine Ähnlichkeit hervorrufen. Meine Analysen können mit den Begriffen von Faltin bei einem Song-Vergleich zum Beispiel als Ergebnis haben: melodische Ähnlichkeit, rhythmischer Kontrast und harmonische Gleichheit. Als Endresultat in diesem Beispiel stände eine Ähnlichkeit im Gesamtbild, bezogen auf die Struktur, jedoch nicht ohne weiteres übertragbar auf das musikalische Erleben, welches nur für den Ausschnitt der Befragung beurteilt werden kann. Die Gleichheit durch Harmonik kompensiert etwas den entstandenen Kontrast im Rhythmus bei der Wahrnehmung, wodurch der Gesamteindruck der Ähnlichkeit entsteht. Diese Bewertung der Song-Ausschnitte der Komponisten George Gershwin und Jerome Kern mit den Begriffen, angelehnt an die Untersuchungsmethoden von Peter Faltin, wird im dritten Abschnitt meiner Analysen vorgenommen. Dort werden die Musikausschnitte beider Songs zum Vergleich gegenübergestellt.

Der Parameter Klang, welcher für Faltin das Wesen der Musik als tönendes Phänomen¹⁷⁰ darstellt und in seinen Untersuchungen integriert ist, wird in meine Analysen separat eingebunden. Der Parameter wird zusammenfassend für alle Songpaare in einem eigenen Kapitel besprochen, Kapitel 4.10.. Peter Faltin dokumentiert in seinen Untersuchungsergebnissen, dass der Parameter Klang dieselben Merkmale hervorruft wie der Rhythmus und diesen in seiner Wirkung intensiviert, jedoch bei Differenzen im Klang der Songs keinen so großen Unterschied im musikalischen Erleben hervorruft. Daher konzentriere ich mich in

¹⁷⁰ Peter Faltin 1979, S. 126.

meinen Einzelanalysen auf den Parameter Rhythmus und betrachte den Klang in einem separaten Kapitel.¹⁷¹

Inwieweit jeder einzelne Parameter die Wahrnehmung beeinflusst, kann im Vorfeld nur theoretisch besprochen werden. Durch die Involvierung von Probanden können die Ergebnisse variieren. In den nachfolgenden Abschnitten werden die Parameter Melodik, Harmonik und Rhythmus vorgestellt.

3.1.2 Der Parameter Melodik

Das Resultat von Tonverknüpfungen, welche sich unter anderem in Höhe und Tiefe unterscheiden und somit eine Melodie ergeben, wird als Melodik bezeichnet. Eine Melodie kann als singbare, in sich geschlossene Folge von Tönen gesehen werden, oder als Tonhöhenverlauf in der Zeit.¹⁷²

Die Frage, ob es sich um eine Melodie, oder nur um eine bloße Tonfolge handelt, ist jedoch nicht immer einfach zu treffen. Diverse Faktoren spielen hierbei eine Rolle. Die Wahrnehmung der Transition einer Tonfolge zu einer Melodie ist für den Hörer nur dann möglich, wenn er verschiedene Momente der Melodie zusammenfassen kann. In dem Prozess der Wahrnehmung verarbeitet der Hörer eine Tonfolge beziehungsweise die Töne, die auf sein Ohr treffen, zu einer Melodie. Hier entsteht nach Faltin die »musikalische Form«¹⁷³. Die Wichtigkeit dieses Parameters verdeutlicht auch eine Aussage von Hindemith über die Melodik: »das Element, in welchem sich die persönliche Eigenart eines Komponisten am ehesten und sinnfälligsten kundtut«¹⁷⁴.

Diese Aussagen sowohl von Peter Faltin als auch von Paul Hindemith bekräftigen meine Untersuchung, in der mit Hilfe des Melodikvergleichs eine Ähnlichkeit

¹⁷¹ Im Gegensatz dazu werden die Merkmale Lautstärke und Dynamik komplett außen vor gelassen. Diese zwei sehr frei variablen musikalischen Attribute lassen auch bei starker Abweichung von der Mittelnorm ein Erkennen des Werkes, hier der Songs, zu und verändern diese in ihrer Grundsubstanz nicht so deutlich.

¹⁷² Wolfram Steinbeck 1982, S. 102.

¹⁷³ Die musikalische Form baut sich aus Sicht der Ästhetik nach Faltin als System von Beziehungen auf, als syntaktisches Gebäude. Der Begriff ist wertend und nicht deskriptiv, er beruht auf den erlebten Zusammenhalt der Struktur, welche kein festgelegtes Gerüst ist, sondern das Ergebnis von Mikro- und Makrobeziehungen, die von jedem Hörer anders empfunden werden; sie variieren als syntaktisches Gebäude, da die Vorerfahrungen des einzelnen Hörers eine Rolle bei der Wahrnehmung spielen.

¹⁷⁴ Paul Hindemith 1937, S. 201.

zwischen beiden Komponisten belegt werden soll. Für Faltin ist der Parameter Melodik und seine Veränderung die Möglichkeit, die Bedingungsvariablen oder auch seine Syntaxbegriffe näher zu bestimmen.¹⁷⁵ Wie der Hörer die Wiederholung eines Ausschnittes direkt im Anschluss empfindet und inwieweit sich eine leichte oder stärkere Veränderung des Vordersatzes von der Wiederholung auswirkt, konnte schon in dem Kapitel 2.3, Seite 49, über die Versuchsreihe von Faltin gesehen werden.

Der vorhandene Sinn der Beziehungen in der musikalischen Form einer Melodie lässt sich aus dem Notenbild nicht erkennen. Er entsteht erst im Prozess der ästhetischen Wahrnehmung, bei welchem die Melodik eine wichtige Position einnimmt. Der ästhetische Aspekt kann jedoch nicht mit wahrnehmungspsychologischen Aussagen erfasst werden, da er kaum auf intersubjektive Regeln zurückzuführen ist. Erst zum Zeitpunkt der Wahrnehmung wird die Strukturierung des Stückes für den einzelnen Hörer deutlich, wird deutlich, ob es sich bei der Melodie um eine einzelne oder doch um mehrere kleine, nicht zusammenhängende Motive handeln könnte. Die Diskussion dieses Parameters in den Analysen gibt die Möglichkeit die Untersuchungen von Peter Faltin bezüglich der Struktur und ihre Veränderungen zu bestätigen und Aussagen über die Melodieähnlichkeit machen zu können.

Auch die Untersuchungen von Carol L. Krumhansl¹⁷⁶ konzentrieren sich auf diesen Parameter, um die Zugehörigkeit eines Tons zum Kontext zu analysieren. Ihre Frage tritt bei der gesonderten Betrachtung der Melodiestimme von den Musicalsongs ins Zentrum des Interesses: Inwieweit passt die Melodie des zweiten Songs zur Melodie des bereits vorgestellten? Bei diesem Vergleich spielt jedoch nicht nur die Melodik als Tonverknüpfung eine Rolle. Auch die Harmonik beeinflusst die musikalische Verknüpfung.

¹⁷⁵ Peter Faltin 1979, S. 90.

¹⁷⁶ Ihre Besprechung erfolgt im Kapitel 2.3.3, ab Seite 67.

3.1.3 Der Parameter Harmonik

In Verbindung mit der Melodik erfolgt auch die Betrachtung der Harmonik, welche die Musik als Gesamtphänomen sieht. Die Harmonik gilt als feststehender Terminus für die akkordischen und harmonischen Sätze der Musik. In den Analysen konzentriert sich die Betrachtung der Harmonik auf die Funktionen der Akkorde innerhalb des Tongefüges, mit Blick auf die klangliche Konstellation, um so Gemeinsamkeiten oder auch Besonderheiten hervorheben zu können.

Peter Faltin vermerkt in seinen Untersuchungen, dass ein Erleben von Harmonik von den syntaktischen Veränderungen her weitgehend unverändert bleibt.¹⁷⁷ Im Gegensatz dazu stehen bei Faltin die Parameter Rhythmus und Melodik. In den Kompositionen seiner Untersuchung wurden bei diesen Parametern die Veränderungen des Nachsatzes deutlicher von den Probanden wahrgenommen.¹⁷⁸

Die Resistenz der Harmonik ist durch die grundlegend vorhandene Stabilität des Parameters in seiner Wirkung erklärbar, welche sich positiv auf die allgemeine Struktur eines Musikstückes auswirkt.

Auch wenn Peter Faltin in seinen Untersuchungen belegt, dass eine Variation der Harmonik nicht im gleichen Maße zu einer Veränderung im musikalischen Erleben führt, darf bei meiner Frage nach der Ähnlichkeit dieser Parameter nicht ausgeschlossen werden.

Der Parameter Harmonik umfasst auch das Element der Tonart. Diese wird nicht als fester, sondern als variabler Bestandteil des jeweiligen Songs gesehen.¹⁷⁹ Die Betrachtung der Tonarten und der Funktionen in den Analysen muss so gestaltet werden, dass ein harmonischer Vergleich zwischen den Songs auch bei differierenden Tonarten möglich ist. Die Wahl der Funktionsbezeichnung ermöglicht die Schaffung einer stabilen Vergleichsebene. Eine Tonika, der Grundton des tonalen Zentrums, bleibt in allen möglichen Tonarten in seiner Funktion bestehen und wechselt nicht zur Dominante. Der Begriff Tonika ist hier

¹⁷⁷ Peter Faltin 1979, S. 103.

¹⁷⁸ Eine genaue Betrachtung seiner Untersuchung erfolgt in Kapitel 2.3.1, Seite 51.

¹⁷⁹ Anmerkungen zu Beginn der Arbeit auf Seite 8 wiesen bereits auf die Schwierigkeiten einer schriftlichen Noten-Fixierung von Musicals hin. Viele Songs finden sich in der Literatur in unterschiedlichen Tonarten. Im schlimmsten Fall ist eine Aussage über die Originaltonart nicht möglich. Es gilt hier das harmonische Verhältnis, welches die Tonalität ausmacht.

signifikanter als eine Notennennung, jedoch nicht in Bezug auf die Tonart, sondern bezogen auf die Melodie. Eine Tonart-Kopplung erfolgt so nicht und die Bezeichnungsart vermittelt eine Stabilität aufgrund der gleich bleibenden Funktionen bei wechselnder Tonart. Wichtig in meinen Analysen ist der Hinweis auf einen eventuellen Tonartwechsel, auch wenn dieser nur für einige Takte gilt. Ein Vergleich der Musikausschnitte ohne Funktionsbezeichnung, mit der Nennung der jeweiligen Notenhöhen, ist nur sehr eingeschränkt bei variierenden Tonarten möglich. Die Akkordfunktionen werden bewusst gemäß der klassischen Harmonielehre bezeichnet, wobei die jeweils gerade etablierte Tonart zugrunde gelegt wird. Die Frage nach der Bevorzugung von Hauptklängen oder Nebenklingen, ebenso die Vorliebe für spezielle Klangkombinationen, soll in den Analysen ansatzweise dokumentiert werden, um daraus weitere Gemeinsamkeiten für den Vergleich hervorheben zu können. Mit der Wahl der Bezeichnung in Anlehnung an die Harmonielehre wird auf eine bestehende Bezeichnungsart zurückgegriffen, welche eine Verbindung zwischen klassischem Lied, Jazz-Song und Musicalsong schafft. Diese Vorgehensweise empfiehlt sich, da, wie bereits im Kapitel zum Musicalsong deutlich wurde, die Songs nicht als reine Jazz-Songs eingeordnet werden können.¹⁸⁰

Die Funktionsbezeichnungen erfolgen in den Besprechungen nach der Abbildung der Melodie, ohne zusätzlich darunter abgebildete Noten, jeweils für die einzelnen Themen. Um eine Funktionszuordnung zu den jeweiligen Melodietönen möglich zu machen, werden die Funktionen der Takte in Gruppen zusammengefasst, wobei jeder Akkordwechsel eine Funktion bildet. Zwischen den horizontalen Strichen, welche die Taktstriche symbolisieren, teilt sich der Takt auch im alla breve in mindestens vier Einheiten, da auch den so genannten off beats eigenständige Akkorde zugewiesen bekommen können und pro Takt nicht selten vier Akkordwechsel stattfinden. Bleibt der Akkord über eine weitere Zählleinheit liegen, wird dies in den Analysen mit einem '-' symbolisiert.

Beispiel: |(S -)(D) D |

¹⁸⁰ Kapitel 1.1.2, Seite 9.

Die Klammer um eine Funktion (D) verweist auf ihren harmonischen Bezug zu dem anschließenden Akkord, welcher als Tonika des vorangehenden Akkords und nicht als Dominante der zugrunde liegenden Tonart betrachtet wird. Ein auf den vorangehenden Akkord bezogener Klang wird in Klammern und unterstrichen dargestellt: (S).

Die harmonische Auflösung des oberen Beispiels |(S -)(D) D | ergibt im Alla-breve-Takt in C-Dur: Auf der ersten betonten Zählzeit des Taktes erklingt ein Subdominantseptakkord.¹⁸¹ Die Subdominante bezieht sich jedoch nicht harmonisch auf die Tonart, sondern auf den, hier nicht verzeichneten, vorangehenden Akkord. Im *off beat* bleibt der Akkord bestehen. Die Dominante auf der zweiten betonten Taktzeit richtet sich in ihrer Funktion nicht nach der Grundtonart, sondern der nachfolgende Akkord G-Dur wird als Tonika betrachtet und es steht dann ein D-Dur Akkord. Die abschließende Dominante ist harmonisch wieder C-Dur.

Die Funktionen am Ende einer Wiederholung oder am Song-Ende beziehen sich immer nur auf die Takte der zweiten Klammer des zugrunde liegenden Arrangements. Verweilen die Akkorde über mehr als einen Takt in einer anderen tonalen Umgebung, wechsle ich zur besseren Lesbarkeit in die neue Tonart. Ein Katalog mit allen Funktionen und einer Aufschlüsselung findet sich im Supplement der Arbeit ab Seite 312.

Der dritte Parameter, welcher neben der Melodik und Harmonik das musikalische Erleben stark prägt, ist der Rhythmus. Dieser wird auch in den Untersuchungen von Peter Faltin, jedoch nicht bei Carol L. Krumhansl betrachtet.

¹⁸¹ Innerhalb der Analysen werden die einzelnen Akkordfunktionen nicht mit der 7 für den Septakkord bezeichnet. Im Jazz ist der Vierklang mit der tonalen Sept eine Norm, anders als in der klassischen Harmonielehre, in welcher der Dreiklang dominiert und ein Septakkord nicht automatisch tonal passend ist.

3.1.4 Der Parameter Rhythmus

Die nachfolgenden Erläuterungen sollen den Einfluss des Rhythmus' auf das musikalische Erleben und somit auch auf die Empfindung der Ähnlichkeit bekräftigen.

Vereinfacht erklärt ist Rhythmus der Pulsschlag innerhalb eines metrischen Gerüsts und bildet die Agogik des vorgegebenen Metrums¹⁸², oder die Ordnung der Bewegung, oder der Zeiten, die für den menschlichen Sinn wahrnehmbar und deutlich fassbar sind. Die Relation der musikalischen Teile zueinander, zum Beispiel die Abgrenzung von Zeiteinheiten, bezieht sich auf den Rhythmus in einer Melodie. Rhythmus, ein ästhetisches Phänomen, welches an kein bestimmtes Substrat gebunden ist und eine feste Definition erschwert, ist eine Gliederung. Der Drang nach Einteilung der Schläge lässt die Instabilität dieses Parameters erahnen. Ihm muss eine Strukturordnung zugewiesen werden, sie bildet sich nicht von Beginn an.

Prinzip des Rhythmus ist die Formation, die aus zwei korrespondierenden Teilen besteht. Bei diesen Teilen handelt es sich nach Peter Faltin um das Zusammenspiel von Melodie und Harmonie mit dem Rhythmus, erst hier formt sich der dynamisch labile Rhythmus zu einem konstruktiven dynamischen Moment.¹⁸³ Im Rahmen seiner Untersuchungen deutete Faltin eine »Hypersensibilität der Wahrnehmung« gegenüber diesem Parameter an.¹⁸⁴ Syntaktische Eingriffe bewirken extrem entgegengesetzte Urteile. Variationen, die innerhalb dieses Parameters vorgenommen werden, werden sofort registriert und wirken sich bei allen Bedingungsvariablen negativ auf die Strukturordnung aus. Für meine Befragung und meine Analysen ab Kapitel 4.1 bedeutet dies im Rückschluss, dass bei Songs mit ähnlichem Rhythmus auch ein ähnliches Resultat bezüglich des musikalischen Erlebens erzielt werden müsste. Der Umkehrschluss sagt aus, dass Songs, deren Rhythmen differieren auch schlechtere Beurteilungen

¹⁸² Hartmut O. Häcker / Kurt-H. Stapf 2004, S. 811 – 812.

¹⁸³ Peter Faltin 1979, S. 118.

¹⁸⁴ Peter Faltin 1979, S. 113.

erzielen. Ob und inwieweit die Resultate von Peter Faltin zum Parameter Rhythmus auch auf die Ergebnisse meiner Analysen übertragen werden können, wird die Gegenüberstellung der Songs in den Analysen verdeutlichen.¹⁸⁵

Natürlich beinhaltet der Parameter Rhythmus nicht nur den Faktor der Abgrenzung von Zeiteilen. Ein Attribut, welches in diesen Bereich aufgenommen werden muss, ist das Tempo, welches die Geschwindigkeit des gesamten Ausschnittes oder auch nur eines Teilabschnittes bezeichnet. Der Grundpuls – das Tempo – des Stückes bildet das musikalisch zeitliche Gerüst, auf welchem der Parameter Rhythmus baut. Das ‚zeitliche‘ Verhältnis der Notenwerte zueinander verändert sich nicht durch das Tempo. Die Tempovariationen modifiziert die wahrnehmbare Musik nicht wie bei der Rhythmusvariante. Tempo ist eine allgemeine Aussage zur Geschwindigkeit des Stückes. Von vielen der vorgestellten Musicalsongs gibt es unterschiedliche Tempi-Aufnahmen, aufgrund fehlender diesbezüglicher Angaben der Komponisten.

Dieser Fakt braucht jedoch für meine Befragung nicht beachtet werden, da eine Tempo-Modifikation immer noch ein Erkennen des Songs ermöglicht. Erst eine extreme Tempoabweichung, welche auch den Charakter des Stückes ändern würde, wirkt sich auf die Wahrnehmung und das musikalische Erleben aus.

Die gerade vorgestellten Parameter Rhythmus, Melodik und Harmonik bilden die Schwerpunkte meiner musikalischen Betrachtung der Songs. Wie und auf welche Weise sich der Aufbau der Analysen gestaltet und ob es Parallelen zur klassischen Analyse gibt beziehungsweise an welcher Stelle die Konzepte von Peter Faltin und Carol L. Krumhansl in meine Betrachtung einfließen, erläutert das nachfolgende Kapitel 3.2.

¹⁸⁵ Im Anhang der Arbeit auf Seite 310 wird der Rhythmus am Beispiel eines Musicalsongs intensiver betrachtet.

3.2 Analyseaufbau

Der dritte große Bereich der Arbeit ab Kapitel 4 beinhaltet die Analysen der Song-Paare, welche bei der Befragung vorgestellt wurden. Strukturiert in drei Themenbereiche beginnen die Analysen im ersten Abschnitt mit einem kurzen Überblick zum jeweiligen Song. Dieser Überblick bildet keinen Analysebestandteil, wird jedoch als Zusatzinformation jeweils vor die Analysen des einzelnen Song-Paares gestellt. Dieser Einführung folgen die Songanalysen. Hierbei wird eine erste Aufteilung der Songs in Strophe und Refrain vorgenommen. Die Melodiebetrachtung konzentriert sich auf die Parameter Melodik, Rhythmus und Harmonik, welche für jedes Thema gesondert und nacheinander besprochen werden. Bei manchen Themen erfolgt eine gemeinsame Besprechung von zwei oder den drei Parametern.

Im nächsten Analyseschritt folgt der direkte Vergleich beider Songs. Innerhalb des Vergleichs wird hierbei immer das Beispiel von George Gershwin zuerst vorgestellt. Beginnend mit eventuellen Gemeinsamkeiten im formalen Bereich, werden im weiteren Verlauf einzelne Themen, Motive und Figuren nebeneinander gestellt, um eine vorhandene Ähnlichkeit oder Gemeinsamkeit der unterschiedlichen Parameter dokumentieren zu können. Den Vergleichsbeginn bilden die Ausschnitte der Befragung. Nur für diese Ausschnitte kann zum Notenbild auch das musikalische Erleben betrachtet werden. Anstelle des gesamten Arrangements ist in den einzelnen Analysen nur die Melodiestimme verzeichnet. Jeweils zu Beginn der Analysen verweise ich auf das von mir ausgewählte Arrangement, beziehe mich jedoch innerhalb der Analysen nur auf die Melodiestimme. Trotz der Reduzierung des Arrangements auf die Melodiestimme ist es möglich:

- den Rhythmus und seine Besonderheit zu betrachten. Die Arrangements bewegen sich rhythmisch meist parallel in den Begleitstimmen und Melodien.
- die Motiv- und Figuraufteilung zur analytischen Betrachtung vorzunehmen.
- die Funktionsakkorde anhand der Melodiestimme in der Analyse zuzuordnen.

Bei der Besprechung der rhythmischen Eigenschaften in den Analysen konzentriere ich den jeweiligen Melodieausschnitt auf den Parameter Rhythmus. Die Notenwerte werden dafür zur Verdeutlichung auf einer gleich bleibenden Tonhöhe verzeichnet.

Parallel zu den abgebildeten Melodiestimmen wird die Möglichkeit gegeben, alle Musikausschnitte der Analysen auf einem Tonträger in ihrem klanglichen Gesamtbild zu hören. Die Audiobeispiele dienen neben der abgebildeten Melodiestimme auch als Zusatzinformation. Ein Verweis auf das jeweilige Audiobeispiel des beiliegenden Tonträgers erfolgt als Fußnote in den Analysen.

3.2.1 Analysebegriffe

Die Begriffe innerhalb der Analysen orientieren sich an der traditionellen Terminologie. Um dennoch auftretende Missverständnisse zu vermeiden, folgt eine kurze Erläuterung der primär verwendeten Begriffe:

- Das **Thema** bezeichnet eine zusammenhängende Tonfolge, die sich, im Fall der vorliegenden Songs, meist über eine Länge von vier bis acht Takten erstreckt. Das Thema bezieht nicht nur den Parameter Melodik ein, sondern auch die Parameter Rhythmus und Harmonik.
Kleinere Melodieeinheiten, deren Bezeichnung als Thema aufgrund von Größe oder melodischen Zusammenhängen schwierig sind, werden als **Phrase** bezeichnet.
- Ein **Motiv** umfasst melodische Zusammenhänge, welche über zwei oder drei Takte ausgearbeitet sind und sich aneinandergereiht zu einem Thema formen lassen.
- Kleinere Notengruppen im Motiv gelten in den Analysen als **Figur**. In den Song-Besprechungen wird deutlich, dass eine Figur in vielen Beispielen direkt im Anschluss noch einmal innerhalb des Motivs wiederholt wird. Die Figur ist primär rhythmisch, melodisch oder harmonisch bestimmt, wobei sie meist nur auf einen Faktor bezogen ist und nicht wie das Motiv auf alle Merkmale.

- Eine Figur- oder Motivwiederholung in einer anderen Tonart oder Tonhöhe ist im Rahmen der Analysen eine **Sequenz**. Im Vergleich dazu steht **Skala** nur für die Stufenbewegung in Motiven oder Themen, welche in Sekundbewegungen auf- und abwärts schreiten und nicht für eine ganze Sequenz.

Die Bezifferung der einzelnen Themen bei der Gliederung des Songs beginnt stets bei dem ersten Strophenthema. Ihre Zählung wird im Refrain fortgeführt, so werden Missverständnisse und die Betrachtung falscher Themen oder Motive beim Vergleich der beiden Ausschnitte vermieden. Die wiederkehrenden Themen eines Songs werden innerhalb der Analysen mit dem gleichen Buchstaben beziffert. Eine leichte Variante von A wird als 'A bezeichnet. Als Synonym für „Thema“ wird in den Analysen auch der Ausdruck „Abschnitt“ verwendet. Die Reihenfolge der zu besprechenden Song-Abschnitte in der Analyse richtet sich nach den Ausschnitten der Befragung. Wurden Ausschnitte des Refrains gewählt, wird dieser vor der Strophenanalyse besprochen.

Einteilungsarten

Bei meiner Einordnung der Musicalsongs in Grundtypen orientiere ich mich in den Analysen an die von Lehman Engel¹⁸⁶ vorgeschlagenen Kategorien, zum Beispiel:

- *Ballad*: Bezeichnung für ein Liebeslied, welches von einem melodiosen, fließenden Duktus bestimmt ist.
- *Charm song*: dieser Song-Typ soll Optimismus verbreiten, musikalisch ist er geradliniger angelegt als die *ballad*.
- *Comedy song*: er setzt sich auf komische Weise mit den Widrigkeiten des Lebens auseinander.

Die Song-Paare werden in der nachfolgenden Kapitel-Reihenfolge besprochen:

¹⁸⁶ Lehmann Engel 1977, S. 6. Weitere Begriffe für die Songeinteilung von Lehmann Engel, die es neben den aufgestellten gibt, sind unter anderem: *list songs* (aufzählende Songtexte), *throwaway* (Auftritte und Abgänge begleitende Songs), *eleven o'clock song* (markiert den Höhepunkt kurz vor Musicalschluss), *rhythm song* (beherrscht von Bewegungsimpulsen), *patter song* (humorvoller, fast rezitativer Song).

- 4.1 »But Not for Me« und »All the Things You Are«
- 4.2 »Do, Do, Do« und »The Way You Look Tonight«
- 4.3 »Embraceable You« und »I Won't Dance«
- 4.4 »A Foggy Day (In London Town)« und »A Fine Romance«
- 4.6 »Funny Face« und »I'm Old Fashioned«
- 4.7 »How Long Has This Been Going On?« und »Ol' Man River«
- 4.8 »Sam & Delilah« und »Sure Thing«
- 4.9 »'S Wonderful« und »The Folks Who Live on the Hill«

Die Kapitelreihenfolge gleicht der Reihenfolge der Befragung. Hierbei handelt es sich nicht um eine bestimmte Klassifizierung, die Reihenfolge entstand durch die alphabetische Auflistung der Gershwin-Songs.

Im Anschluss an die ersten vier Analysen werden in einem Zwischenfazit, Kapitel 4.5, ab Seite 176, die Merkmale der ersten Paare zusammengefasst und besprochen. Die dort aufgestellten Merkmalslisten werden im Anschluss an die achte Analyse für alle Song-Paare besprochen.

4. Die Song-Analysen

4.1 »But Not for Me« und »All the Things You Are«

4.1.1 Allgemeine Informationen

4.1.1.1 »But Not for Me«

Die ersten Takte des Songs »But Not for Me« aus dem Musical »Girl Crazy« bilden den Auftakt der Befragung und auch die ersten Ausschnitte für die Analyse. Die literarische Vorlage des Stückes von Guy Bolton und John McGowan wurde von Ira Gershwin für die Bühne umgeschrieben. Am 14. Oktober 1930 feierte das Musical im Alvin Theatre unter dem Dirigat von George Gershwin Premiere.¹⁸⁷ Das Musical »Girl Crazy« folgte zeitlich der Neufassung von Gershwins »Strike Up the Band« von 1930. Es präsentierte sich jedoch thematisch von einer ganz anderen Seite, ohne politische Anspielungen. In »Crazy for You«, entstanden 1992 in Anlehnung an »Girl Crazy«, mit zum Teil bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht in Musicals enthaltenen Songs, wurde dieser Song erneut ins Repertoire aufgenommen. Das bekannte Liebeslied von George Gershwin liegt auf dem beigefügten Tonträger in der Studio Broadway-Produktion von 1990 vor.¹⁸⁸

4.1.1.2 »All the Things You Are«

In der Befragung wurden die Takte der Gershwin-Strophe dem Refrainanfang von »All the Things You Are« aus dem Broadway-Musical »Very Warm for May« gegenübergestellt. Das Broadway-Musical von Jerome Kern feierte am 17. November 1939 Premiere, wurde jedoch aufgrund mangelnden Publikumsinteresses bereits nach 59 Aufführungen wieder abgesetzt. Dennoch

¹⁸⁷ David Ewen 1991, S. 188.

¹⁸⁸ Verwendeter Tonträger: George Gershwin: Girl Crazy, Track 18. Die Broadway-Neuaufgaben bekannter Musicals in den 90er Jahren stehen in der Tradition der ursprünglichen Aufführungen. Ihre musikalische Interpretation orientiert sich an den Notenmaterialien und Vertonungen der 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Vorrangiges Ziel der Produktion war die möglichst authentische Wiedergabe des ursprünglichen Musical-Klangs.

gehört »All the Things You Are« mit dem Text von Oscar Hammerstein II. heute zu den bekanntesten Songs Jerome Kerns.

Erneut erklang der Song in dem Film »Till the Clouds Roll By« aus dem Jahr 1946, dessen Vollendung Jerome Kern nicht mehr miterlebte.

Die vorliegende Aufnahme wurde am 5. bis 7. Januar 1963 unter der Leitung von Nelson Riddle mit Ella Fitzgerald in Los Angeles aufgenommen.¹⁸⁹

Die vorliegende Melodiestimme, wie die aller folgenden Songs, wurde der verwendeten Tonträgeraufnahme rhythmisch angepasst. Die Song-Abschnitte werden in der Abfolge Gershwin-Strophe, Kern-Refrain, Gershwin-Refrain und Kern-Strophe besprochen. Diese Reihenfolge resultiert aus den gewählten Befragungsausschnitten der Gershwin-Strophe und des Kern-Refrains, welche in ihrem Gesamtzusammenhang zuerst betrachtet werden.¹⁹⁰

4.1.2 »But Not for Me« - Strophe

The image shows three lines of musical notation for the chorus of 'But Not for Me'. The first line is labeled 'A' and contains 11 measures. The second line is labeled 'A'' and contains 10 measures. The third line is labeled 'B' and contains 2 measures. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The key signature is G major, and the time signature is 4/4. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The first line ends with a double bar line, the second line with a double bar line, and the third line with a double bar line. The number 191 is written at the end of the third line.

Abb. 4.1.1

Befragung: Die in diesem Arrangement 23 Takte lange Strophe, Abbildung 4.1.1, des Gershwin-Songs »But Not for Me«, deren letzter Takt schon den Themenaufakt zum Refrain bildet und im Abschnitt des Refrains verzeichnet ist,

¹⁸⁹ Verwendeter Tonträger für den Refrain: Fitzgerald, Ella: The Jerome Kern Songbook, Track 3. Für die Strophe: McNair, Sylvia: Sure Thing. The Jerome Kern Songbook, Track 10.

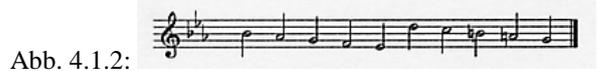
¹⁹⁰ Alle vorgestellten und analysierten Song-Ausschnitte der Arbeit liegen auf dem beiliegenden Tonträger jeweils auch als vollständiger Song vor.

¹⁹¹ George & Ira Gershwin 1998, Vol. 2, S. 66 – 69. XXXXXXXXXX.

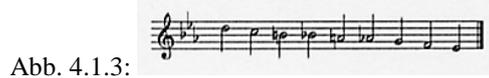
kann in drei Phrasen gegliedert werden. Das erste Segment, Thema A, hat eine Länge von acht Takten, ihm schließt sich Thema A' mit sechs Takten plus drei Schlägen an. Das Strophenende bildet Thema B mit einer Länge von acht Takten plus Auftakt. Für meine Befragung wurden die ersten beiden Themen ausgewählt.

Thema A und A' / Melodik und Rhythmus: Thema A beginnt mit einer fünffachen Tonwiederholung. Die Wiederholung stellt das melodische Charakteristikum der Strophe dar.¹⁹² Dennoch wirkt die Melodie mit den gleichmäßigen Viertelnoten nicht langweilig, hervorgerufen durch die Interpolation eines aufwärts gerichteten Sekundgangs im jeweils sechsten Thementakt. Innerhalb des Arrangements wird dieser Eintönigkeit eine chromatische Abwärtsbewegung in den Begleitstimmen, rhythmisch in Halben, entgegengesetzt.

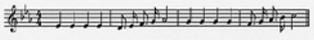
Abschnitt A, welcher als Sequenz um eine Terz erhöht wiederholt wird (Thema A'), formt in vereinfachter Form eine absteigende Reihe aus Sekundsritten in der Melodie. Ein Verzeichnis der nacheinander erfolgten Tonschritte in Abbildung 4.1.2 ergibt für die Themen A und A' die Skala:



Zusammengestellt zu einer abwärts gerichteten Skala in Abbildung 4.1.3 wird der Ambitus von d'' nach e' deutlich.



Die abwärts gerichtete, durch mehrfache Tonrepetition lange, Melodielinie der Strophen Themen in Sekunden wird jeweils innerhalb der letzten zwei Thementakte wieder mit einer direkten, aufwärts gerichteten diatonischen Leiter sowie einem abschließenden Sextsprung in die VI. Stufe der Tonart aufgefangen. In Thema A' geschieht dies durch einen Abwärtssprung in die III. Stufe. **Harmonik:** Harmonisch weisen die Themen A und A einen Reichtum auf, der im Vergleich zur schlichten und geraden Melodie sehr kontrastreich erscheint: Es-Dur: T - D^{5<} - | d - S^{5<} - | T^{5<} - ⁷ - | - S d D | T ⁶ - - | D⁷ - - - | T ⁶ - - | S⁶ - - - | // G-Dur: T - D^ü - |

¹⁹² Eine Tonwiederholung innerhalb eines Taktes bildet in der Musicalliteratur keine Seltenheit, wie am Beispiel des Gershwin-Songs »Lady be Good« von 1924  deutlich wird. Es handelt sich hierbei um die ersten Takte des Liedes. Beispiel 1.2.

D - S^ü - | // Es-Dur: T - - - | Drg. - // G-Dur: S⁶ D | Tp - - - | D - - - | T - - . Der gesamte Abschnitt A umfasst harmonisch den Tonika- sowie Dominantbereich und wechselt in A' in die harmonische Umgebung von G-Dur. Vereinzelt bilden sich aus nur einem Akkord, die Mehrzahl der Takte formt sich jedoch aus zwei oder mehreren verschiedenen Akkordfunktionen.

Thema B / Melodik: Das abwärts schreitende Skalen-Motiv im Quartumfang, welches in den letzten acht Takten insgesamt viermal wiedergegeben wird, bildet die melodische Überleitung zum Refrain. **Rhythmus:** Rhythmisch betrachtet ist die punktierte Viertelnote dieser Sequenz der einzige Moment der Strophe, in welchem Gershwin von seinem strikten geraden und gleichmäßigen Rhythmus der Viertelnoten und halben Noten abweicht. **Harmonik:** Ein Blick auf die Harmonien verdeutlicht die Aufteilung des Themas mit den Einschnitten nach dem ersten vollständigen Takt und nach dem dritten Takt: G-Dur: T | - T Sg - | // Es-Dur: Sp⁷ - - - | - - - - | D⁷ - S - | D⁷ - S⁶ - | Sp⁷ - - - | D⁷ - - - | S⁶ - - - |. Die tonale Abwärtsbewegung der Bassstimme in diesem Thema kann als Variante der Stimmbewegung von Thema A betrachtet werden.

4.1.3 »All the Things You Are« - Refrain

Befragung: Die Bezeichnung der Themen beginnt mit dem ersten Motiv der Strophe, welche ab Seite 110 analysiert wird. Für meine Befragung wurde der Refrain-Beginn des Songs gewählt. In der Abbildung 4.1.4 sind dies die Takte drei bis 16, plus Auftakt, mit der Tonart des Arrangements As-Dur.

Abb. 4.1.4

Formal lässt sich der Refrain in zwei Hauptthemen aufspalten, B und C. Das erste Thema, bestehend aus acht Takten, wird leicht variiert um eine Quart nach unten versetzt, direkt im Anschluss wiederholt, Thema B'. **Thema B / Melodik:** Das Thema charakterisiert sich durch den melodischen Taktwechsel von Takten einer Tonhöhe und Takten mit Intervallsprüngen. Melodisch werden im vorliegenden Arrangement die Tonrepetitionen mit fallenden Terzparallelen unterlegt. Das Merkmal charakterisiert alle Refrainfiguren, welche sich aus Viertelnoten mit gleicher Tonhöhe bilden. **Rhythmus:** Das Thema B wird rhythmisch durch den Eindruck einer Beschleunigung in der Melodie geprägt. Dieser Eindruck entsteht durch die Notenfolge: ganze Note, punktierte halbe Note, Viertelnote mit Halber in der Melodiemitte und abschließender Ganzen. **Harmonik:** Auch bei diesen

¹⁹³ Jerome Kern 2000, S. 6 – 9. Bei diesem Notenbeispiel werden die letzten drei Takte der Notenvorlage innerhalb der Analyse nicht berücksichtigt, sie umfassen ein langes as mit dem Akkord der Tonika unterlegt, ohne harmonische Bewegung. Beispiel 1.3.

Abschnitten B und B', wie schon in der Gershwin-Strophe, kann die Tendenz festgestellt werden, dass einer einfachen Melodie einfache Akkordwechsel gegenüber steht: f-Moll: t - - -⁷ | s - - t | // As-Dur: D - Tp D | T - - - | S - - - | // C-Dur: D - - - | T - - - | - - - - | t - -⁷ | s - - t | // Es-Dur: D -⁹ Tp - | T - - - | S - - - | // G-Dur: D - - - | T - - - | -⁶. Die beiden Themen bilden sich harmonisch hauptsächlich aus Tonika und Dominante, jedoch mit wechselnden Tonarten. Harmonisch steht der melodisch markanten, rhythmischen ganzen Note in der Begleitung eine einzige Akkordfunktion gegenüber. Die Ganze mit übergebundener Halben am Themenende bekräftigt den Tonartwechsel, verstärkt durch die Modulation von D-Dur nach G-Dur.

Thema C / Melodik und Rhythmus: Die Triolen des Themas umfassen tonal bis zu einer Oktave und bewegen sich in großen Intervallen. Die Sonderstellung des Themas innerhalb des Refrains wird durch die Abwärtssprünge im Umfang von mindestens einer Sext verstärkt. Im Gegensatz dazu stehen die Refrainthemen, welche aus kleinen Intervallen ausformuliert werden. **Harmonik:** Harmonisch findet eine Rückmodulation zu G-Dur statt: G-Dur: T - -⁷ | S^{6/5} - - - | - D S^{6/5} D | T - - - | - - - - | S^{6/5} - - - | - - TG - / TP - - - | // As-Dur: T - - - /. Etwa Zweidrittel des gesamten Themas verweilen harmonisch in dieser Tonart, eingeleitet am Ende von Thema B'.

Thema B'' / Melodik und Rhythmus: Mit der Themenausarbeitung B'' wird dem Hörer wieder ein bereits bekannter Melodieausschnitt als Variation vorgestellt. B'' ist melodisch und rhythmisch in der ersten Hälfte angelehnt an das Ausgangsthema B. Die thematische Nähe wird auch in der Wahl der unterlegten Akkordfunktionen, besonders in den ersten fünf Takten, deutlich. **Harmonik:** Harmonisch in der Refraintonart As-Dur präsentiert sich das Thema mit einer klassischen Kadenz am Song-Ende: f-Moll: t - -⁷ | s - - t | // As-Dur: D⁷ ⁹ Dp D | T - - - | S -⁷ - | - - - - | T - - - |^v - - - | S - - - | - - D⁹ - | T - - - |.

Refrain / Melodik: Die Reflexion der gesamten Refrain-Melodiestimme präsentiert vereinfacht melodisch zwei Sekundgänge in zwei Ebenen:

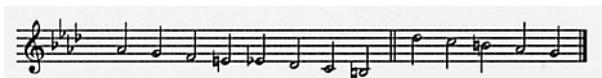
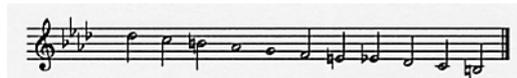


Abb. 4.1.5:

Der zweite Abschnitt von Abbildung 4.1.5 nach dem Doppelstrich formt sich aus den Tönen, welche die tonale Oberstimme der Melodie im Quartabstand bilden. Rhythmisch betrachtet handelt es sich ebenfalls um zwei getrennte Melodielinien. Zum einen der obere Sekundgang, hier rechts in Abbildung 4.1.5, im Song rhythmisch aus halben Noten oder punktierten Halben bestehend und gleichzeitig der untere Gang, geformt aus Viertelnoten. Ausnahmen bilden nur die Noten, welche die Funktion eines Abschnittendes übernehmen.

Die Eigenart der vorgestellten zwei Melodiereihen liegt nicht nur in ihrer Parallelität innerhalb des Songs, sondern in der Möglichkeit der Hintereinanderreihung der Sekundgänge. Als Ergebnis entsteht in Abbildung 4.1.6 ein großer Sekundgang d''- h, zusammengesetzt aus der oberen Sekundreihe d''- g' sowie der zweiten Reihe as'- h. Ein Vertauschen und Verbinden beider Reihen führt zur abwärts schreitenden Tonskala:



Die Betrachtung dieser Melodielinie verdeutlicht, dass es nicht möglich ist für das dritte Thema des Stückes zwei nebeneinander laufende Intervallgänge, wie in B und B', mit teils verschränkt erscheinenden Sexten, aufzustellen.

Auffallend im gesamten Refrain sind die häufig auftretenden Schritte im Umfang der Sekunde, die im oberen Beispiel zu erkennen sind. Aus lyrischer Sicht betrachtet erscheinen sie immer innerhalb eines Satzes und nicht am Ende.

Die Funktionen des gesamten Refrains sind harmonisch durch den Wechsel zwischen den Bereichen f-Moll und G-Dur gestaltet, mit As-Dur als Basistonart. Die Melodiebesonderheit und gleichzeitig Charakteristika des Refrains, die parallel verlaufenden Sekundgänge, sind auch innerhalb des Ausschnitts, welcher für die Befragung verwendet wird, vorhanden.

4.1.4 »But Not for Me« - Refrain

Formal analytisch zusammengefasst bildet der Refrain, Abbildung 4.1.8, die Verknüpfung von zwei Themen à acht Takte, plus einer Variante mit neun Takten.¹⁹⁵

The image shows a musical score for the refrain of 'But Not for Me'. It consists of four staves of music in G major, 4/4 time. The first staff is labeled 'C' and ends with a double bar line. The second staff is labeled 'D' and ends with a double bar line. The third staff is labeled 'C' and ends with a double bar line, followed by a double bar line and then 'D'' on the same staff. The fourth staff is a single-measure phrase ending with a double bar line, labeled '196'.

Abb. 4.1.8

Thema C / Melodik: Das Thema C kann in zweimal vier Takte segmentiert werden. Das zweite Viertakt-Motiv ist eine exakte Repetition des ersten. Beginnend mit dem Auftakt vor dem Doppelstrich, formt sich das Thema C melodisch aus Sekundbewegungen innerhalb einer Terz, während D sich aus aufsteigenden Sekunden mit abschließendem Terzsprung bildet. **Rhythmus:** Rhythmisch strukturiert sich das Thema immer abwechselnd aus Viertelnoten und einer längeren Note. Die Halben und Ganzen treten hier alternierend auf, wobei die ganze Note immer harmonisch im Rahmen des Durklangs der I. Stufe verweilt. Beide Parameter Melodik und Rhythmus zeichnen sich durch eine auffallende Gleichmäßigkeit innerhalb der Melodiestimme aus. **Harmonik:** Insgesamt zeigt das Thema schwerpunktmäßig Durklänge auf der I. und V. Stufe:

¹⁹⁵ Für die Befragung wurden von dem Gershwin-Refrain und der Kern-Strophe keine Ausschnitte gewählt. Dennoch werden beide Song-Teile besprochen, dies gilt auch für die nachfolgenden Analysen, um vorhandene Gemeinsamkeiten zum Befragungsausschnitt hervorheben zu können.

¹⁹⁶ Beispiel 1.5.

Es-Dur: $D^7 T D^7 | T - D^7 Tp^7 | - D^7 T D^7 | T - - - | - D^7 T D^7 | Tp - - - | D^7 - - - | T^7 - - - |$. Die melodische Subdivision in zwei mal vier Takte wird auch harmonisch mit dem erneuten Einsatz des Dominantklanges auf unbetonter Zählzeit markiert. Als Differenz zu den ersten vier Takten steht in den letzten drei Takten immer nur eine Funktion für den gesamten Takt und leitet über in den zweiten thematischen Abschnitt. Markant ist der melodische Terzumfang im Zusammenspiel mit den Klängen Durtonika, Durdominante und Durtonika-Parallele.

Thema D / Melodik: Eine vergleichbare, jedoch noch kleinere Aufteilung in vier Zweitaktfiguren, kann im Thema D durchgeführt werden, wobei die ersten drei Zweitaktfiguren motivisch untereinander eng verwandt sind. Die erste Zweitaktfigur des Themas erklingt leicht variiert noch zweimal. Neben der Erniedrigung um eine Sekunde pro Wiedergabe vergrößert sich das Intervall, welches in den immer gleich bleibenden Spitzenton führt. Die, durch den Ton aufgebaute Spannung wird in der dritten Wiedergabe durch absteigende Terzintervalle gelöst. Das Auffallende des Melodieabschnitts ist der zentrale chromatische Schritt, rhythmisch hervorgehoben durch eine Halbe, auf betonter Zählzeit. **Rhythmus:** Vergleichbar mit Thema C dominiert auch hier die rhythmische Einheit der Viertel sowohl für die Noten als auch für die Pausenwerte. **Harmonik:** Nicht so klar wie beim vorangehenden Abschnitt stellt sich jedoch die Spaltung in zwei mal vier Takte bei diesen Funktionen heraus: Es-Dur: $T^7 - - - | T^{5<} - S - | S^{6/5} - - - | Drg. - T Tp | - - D^7 T | T^{5<} - S^{6/5} - | - - - - | - - D^7 -^3 |$.

Thema C und D': Die beiden Refrain abschließenden Themenabschnitte C und D' ergeben sowohl in den Harmonien: Es-Dur: $D^7 - T D^7 | T - D^7 Tp^7 | - D^7 T D^7 | T - - - | - D^7 T D^7 | D^7 - - - | D^7 - - - | T^7 - - - | - - S^{5<} T^7 | T^{5<} - S - | S^{6/5} - Tp S^{6/5} | Drg. - T TG | - Tp - TP^{7+5} | S^{6/5} - - - | D^7 - - - | T D T - | T - - - |$ als auch in dem Aufbau der Melodie keine neuen Impulse. Die Variante D' entsteht durch eine Verkürzung des ursprünglichen Themas, es werden Takt sechs sowie sieben ausgelassen und den Abschluss bilden rhythmisch drei Takte in ganzen Noten. Melodisch wird die Variante in Sekundschritten mit einer punktierten übergebundenen Halben ausformuliert. Wollte man einen Vergleich der Binnenstruktur von D und D' vornehmen, erhielte man a – a' – a'' – b gegenüber a

– a''' – b', wobei b' auf vier Takte ausgedehnt erscheint. C als eine exakte Wiederholung des Ausgangsthemas, auch in den Funktionen, komplettiert die Liedform C – D – C – D'.

Insgesamt formen sich die Funktionen eng um die Dreiklänge der Durtonika, Subdominante und Durdominante, wobei vielfach nur eine Akkordfunktion pro Takt gewählt wird. Am Themenende von C dominiert die Durtonika und zu Beginn von D und D' erhält die Subdominante As-Dur großes Gewicht, während zu Beginn von C neben der Durtonika die Durdominante auffällt. Melodisch verknüpft der Refrain Gegensätze miteinander. Der Gleichmäßigkeit von C steht die Melodieentwicklung von D gegenüber.

4.1.5 »All the Things You Are« - Strophe

Charakteristikum der Strophe des Jerome-Kern-Songs, Abbildung 4.1.9, ist eine fünfmalige melodische Abwandlung des Ausgangsmotivs A.¹⁹⁷



Abb. 4.1.9

Motiv A / Melodik: Das Motiv in der Länge von zwei Takten, besteht melodisch aus einem Sekundbogen, welcher nach einem Sprung mit der Intervallgröße von mindestens einer Quarte beginnt. Diese Melodielinie bewegt sich innerhalb der zwei Takte in vier Intervallschritten auf- und dann wieder abwärts. Die Erhöhung der ersten Intervallbewegung jeweils um eine Sekunde bildet die Variante des Zweitakt-Motivs. Durch diese Wendung entsteht in der Strophe ein Spitzentonmuster über mehrere kleinere diatonische Skalen, siehe Abbildung



4.1.10. Abb. 4.1.10:

Eine melodische Variante des ersten Taktes bildet das Finale der Strophe mit den drei Tonhöhen d', g' und a'. **Rhythmus:** Die rhythmische Version der punktierten Achtelnote mit Sechzehntel erscheint im ersten Takt des Motivs und wird melodisch mit einem Sprung erreicht. Melodisch wird zweimal eine Variante des ersten Taktes von Motiv A wiedergegeben. Rhythmisch bildet die Strophe in Kollation zu allen bisher besprochenen Abschnitten der beiden Songs eine Sonderstellung. Die sonst starren Viertelnoten werden hier durch Achtel und punktierte Achtel mit Sechzehntel ausgetauscht. **Harmonik:** Die Möglichkeit einer Aufteilung in Zweitaktfiguren wird durch den Akkordwechsel jeden dritten Takt unterstützt: G-Dur: T - - - | - - - - | D⁷ - - - | - - - - | T - - - | - - - - | D⁷ - - - | Tp^v - D⁷ - | T - - - | - - - - | Tp - - - | - - - - | T - - - | D⁷ - - - | T - - - | S⁷ - - - |. Kern

¹⁹⁷ Beispiel 1.6.

¹⁹⁸ Der zweite Sekundgang nach dem Doppelstrich zeigt die vorderen Noten diatonisch sortiert.

unterlegt die meisten Zweitaktmotive harmonisch mit nur einem einzigen Akkord, um den sich die gesamte Figur tonal bewegt, bevorzugt sind dies die Tonika und die Dominante von G-Dur. Die zweite Strophenhälfte hebt sich durch die zusätzliche Verwendung der Durtonika-Parallelen von der ersten Hälfte ab.

Die finalen vier Takte der Strophe charakterisieren sich melodisch in Anlehnung an die ersten vier Takte durch den Quart- und Quintsprung, ausgehend von d'.

Zusammenfassung: Auffälligstes Merkmal der Abschnitte sind die, immer wiederkehrenden, Partien gleich bleibender Tonhöhen. Diese Simultaneitäten sind in Bezug auf die Struktur beobachtbar. Welche Gemeinsamkeiten sich **wie** auf das musikalische Erleben auswirken können, so wie Faltin es in seinen Untersuchungen vorstellt¹⁹⁹, soll im nachfolgenden Kapitelabschnitt durch die Gegenüberstellung beider Songs erläutert werden.

¹⁹⁹ Faltin 1979; eine genauere Betrachtung seiner Untersuchungen erfolgte in dem Kapitel 2.3, ab Seite 49.

4.1.6 Gemeinsamkeiten der Songs

4.1.6.1 Ergebnisse der Befragung

Der Vergleich der gerade einzeln besprochenen Song-Abschnitte von »But Not for Me« von George Gershwin und »All the Things You Are« von Jerome Kern soll dazu beitragen, die Frage nach der Ähnlichkeit in der Musik beider Komponisten zu klären. Innerhalb aller Vergleiche dienen die Untersuchungsmethoden von Peter Faltin und Carol L. Krumhansl²⁰⁰ als Basis zur Klärung der Hauptfrage nach der Ähnlichkeit.

Bei der Befragung erzielte dieser Ausschnittsvergleich bei 46 Teilnehmern 32-mal, 69,57 Prozent, die Aussage »gleicher Komponist«. Zusätzlich zu diesem Resultat gab es noch Kommentare wie: »fast gleiches Tempo« oder auch »häufige Tonwiederholung«.²⁰¹

Der ausführliche Vergleich der beiden Songs soll die Merkmale und Figuren exponieren, welche das musikalische Erleben prägen und bei der Betrachtung des Notenbildes den Eindruck von Ähnlichkeit hervorrufen.

4.1.6.2 Formaler Vergleich

Ein Blick auf die gesamte Struktur der beiden Refrains, welche rhythmisch im Alla-breve-Takt stehen, präsentiert melodisch je eine Zweiteilung. Die Betrachtung des Gershwin-Songs »But Not for Me« in Es-Dur ergibt die gewohnte Aufteilung in Strophe und Refrain. Die Strophe, welche in Themenblöcke mit leicht variierender Länge geteilt werden kann, Thema A aus acht beziehungsweise Thema A' aus sechs Takten plus drei Taktschlägen beinhaltet zwei verschiedene musikalische Ausarbeitungen. Der Refrain, thematisch teilbar in zwei große Abschnitte à 16 und 17 Takte, ermöglicht eine weitere Teilung in jeweils zwei Themen.

²⁰⁰ Carol L. Krumhansl 1995; eine genaue Betrachtung ihrer Untersuchungen erfolgte im Kapitel 2.3.3, ab Seite 67.

²⁰¹ Aussagen dieser Art können Hinweise über das Beurteilungsverfahren und die Wahrnehmung der Befragten geben.

Im Vergleich dazu steht die Liedform von »All the Things You Are«. Aufgeteilt in Refrain und Strophe weist der Song in G-Dur und f-Moll nur zwei Themen und ein Motiv mit Varianten auf. Motiv A mit 'A'ormt die 16 Takte lange Strophe und Thema B mit den Varianten 'BB" und ein achteinhalb Takte langes Zwischenthema C bilden den Refrain.

Beide Musicalsongs werden nach Lehman Engel²⁰² der Kategorie Ballade zugeordnet und sind auf den vorliegenden Tonträgern sehr frei und getragen in der gesanglichen Interpretation.

4.1.6.3 Ausschnitte der Befragung

Welche Übereinstimmungen ergeben sich bei einem Vergleich der Parameter im Hinblick auf die Syntaxbegriffe von Faltin? Die Abbildung 4.1.11 zeigt die Takte der Befragung. Es wurden hierbei jeweils nur die ersten acht Takte aufgezeichnet. Die Aufnahme für die Befragung wiederholte im weiteren Verlauf bei Gershwin das Thema um eine Terz erhöht und »All the Things You Are« begann in der Befragung erst im hier verzeichneten dritten Takt. Der Ausschnitt der Befragung endet mit dem Themenende B'. Da es sich bei B' um die Wiederholung von B als Sequenz handelt, sind alle zu hörenden Elemente in den acht Takten von Jerome Kern abgebildet.

Melodik: Eine Kollation der Gershwin-Strophe mit dem Kern-Refrain, Abbildung 4.1.11, weist primär in beiden Liedabschnitten melodisch das Hauptcharakteristikum der Tonwiederholung auf.



Abb. 4.1.11:

203

Gemeinsam ist beiden Ausschnitten in 4.1.11 auch die Wiederholung des absteigenden Sekundgangs. Außerhalb der Befragung wiederholt »All the Things You Are« das Thema eine Quart tiefer und Gershwin erhöht die Repetition um

²⁰² Lehman Engel 1977. Seine Einteilung der Musicalsongs wurde in dem Kapitel 3.2, Seite 97 vorgestellt.

²⁰³ Die obere Notenslinie stammt aus der Gershwin-Strophe Takt 1 – 8, das untere Beispiel aus den Refraintakten von Kern 1 – 8. Beispiele 1.7 und 1.8.

eine Terz. Bei beiden ist das Thema A'/B' als Transposition des Ausgangsthemas zu betrachten. Diese Wiederholung und der melodische Sekundgang, die in der Befragung nicht vorgestellt wurden, können beim Erleben der gesamten Songs den Eindruck von Gemeinsamkeiten verstärken.

Die Melodie der Ausschnitte weicht meist nur eine Sekunde voneinander ab, wodurch hier nicht nur die Ähnlichkeit durch einen ähnlichen Melodieverlauf, sondern auch durch eine Tonnähe hervorgerufen wird. Die Impression der Tonnähe bewirkt, dass die beiden Ausschnitte ohne hörbaren melodischen Bruch hintereinander gestellt werden können. Die Frage von Carol L. Krumhansl in Bezug auf die Kontextzugehörigkeit kann daher positiv beantwortet werden. Dieser nicht hörbare Bruch gilt nur für die absolute Tonhöhe und den Rhythmus, nicht für den harmonisch-tonalen Parameter. Eine Evaluation in Bezug auf Falten ergibt hier beim Vergleich der Struktur eher eine Ähnlichkeit durch Melodik als einen Kontrast oder eine Verschiedenheit. Im musikalischen Erleben ruft die Gegenüberstellung der Melodieausschnitte den Eindruck von Ähnlichkeit hervor. Dieses Ergebnis für das musikalische Erleben gilt nur für den Vergleich der Ausschnitte, welche in der Befragung den 46 Personen vorgestellt wurden und ist nicht automatisch auf alle Elemente der Songs übertragbar. **Rhythmus:** Ein weiteres Merkmal beider Ausschnitte ist der rhythmische Wechsel von Viertelnoten und Takten mit ganzer oder punktierter halben Note. Aus rhythmischer Sicht wird bei dem Vergleich der oberen Ausschnitte ebenfalls der Eindruck der Ähnlichkeit erweckt. Beide Komponisten bevorzugen für die Tonwiederholungen Viertelnoten, welche im Jerome-Kern-Ausschnitt nur durch die gesangliche Interpretation einmal zu einer punktierten Viertelnote umgeformt werden. **Harmonik:** Harmonisch zeigen sich in der oberen Gegenüberstellung der Ausschnitte Kontraste, welche sich jedoch nicht so deutlich auf das Erleben auswirken, wie zum Beispiel eine Verschiedenheit durch Melodik und Rhythmus. Inwieweit welcher Parameter jedoch das musikalische Erleben beeinflusst, ist aus der Befragung, welche lediglich die Möglichkeit zwischen »gleicher Komponist« und »zwei Komponisten« bot, nicht zu beantworten. Gershwin entwickelt das Thema harmonisch mit den Hauptklängen in Dur auf der I., IV. und V. Stufe: Es-Dur: T - D^{5<} - | d - S^{5<} - | T^{5<} - ⁷ - | - S d D | T ⁶ - - | D⁷ - - - | T ⁶ - - | S⁶ - - - |, im Vergleich zu Kern: f-Moll: t - - - ⁷ | s - - t | // As-Dur: D - Tp D | T - - - | S - - - | //

C-Dur: D - - - | T - - - | - - - - |. Kern wechselt in dem Abschnitt die harmonische Umgebung zweimal und lässt dabei die Akkordfunktionen auch mehrmals über die Länge eines ganzen Taktes liegen. Chromatisch absinkende Terzparallelen mit übermäßigen Dreiklängen stehen diatonischen Quintsequenzen im Arrangement gegenüber. Bei der Reflexion der Funktionen spielt die Tonalität eine Rolle. Auch wenn es beim Vergleich der Funktionen wenig Parallelen gibt, zeigt ein Blick auf die Töne, getrennt von den Funktionen, eine melodische Nähe. Diese tonale Nähe, welche bei den Ausschnitten 4.1.11 im Notenbild ablesbar ist, ist jedoch nicht automatisch in der Tonaufnahme hörbar.

Bei den anderen Song-Teilen kann nur von dem musikalischen Erleben **einer** Person gesprochen werden. Es muss jedoch bei allen Vergleichen, die mit den Begriffen aus den Untersuchungen von Faltin beurteilt werden, beachtet werden, es wird in meiner Befragung nach einer Ähnlichkeit zwischen zwei, nicht extra komponierten Ausschnitten gefragt.

4.1.6.4 Vergleich von weiteren Motiven und Figuren der beiden Songs

Könnte für den gerade besprochenen Ausschnitt, Abbildung 4.1.11, das musikalische Erleben neben der Strukturordnung betrachtet werden, so steht in den Vergleichen der restlichen Song-Ausschnitte das musikalische Erleben im Hintergrund. Bei den nachfolgenden Beispielen werden nur die Notenbilder verglichen, ohne Implikation der Wahrnehmung. Die Selektion dieser Ausschnitte erfolgte aufgrund von Ähnlichkeiten, welche sie im Notenbild aufweisen. Gegenübergestellt werden können zum Beispiel drei Takte von Gershwins Thema B den Takten der Strophe von Jerome Kern.

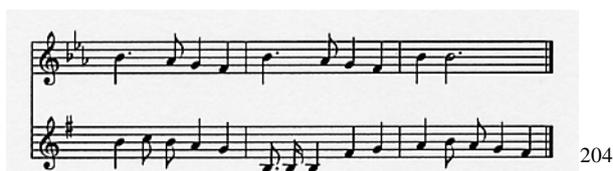


Abb. 4.1.12:

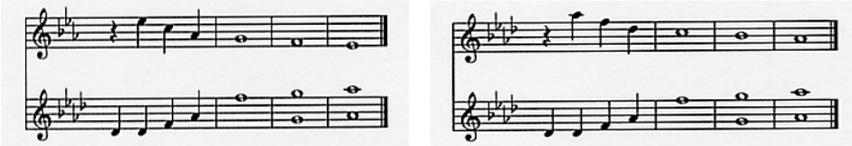
Das Spitzentonomuster im ersten und dritten Takt des unteren Beispiels in Abbildung 4.1.12, im Ambitus einer Quart, welches ein Charakteristikum der

²⁰⁴ Der obere Ausschnitt stammt aus der Strophe von Gershwin 17. – 19. Takt, die untere aus der Strophe von »All the Things You Are«, 10. – 12. Takt. Beispiele 1.9 und 1.10.

Jerome-Kern-Strophe bildet, erscheint in Ansätzen auch im oberen Notenausschnitt der Gershwin-Strophe. Dort ist es als Einheit nur einmal über eine Terz zu sehen und ansonsten bewegt sich dieses Quartintervall innerhalb der Sekundbewegung nur in Stufengängen abwärts, siehe Kapitel 4.1.2, Seite 100. Allein die Melodiebewegung verdeutlicht, dass bei einem sukzessiven Erklingen der Ausschnitte der Eindruck eines kompletten Themas entsteht. Interessanterweise sind die beiden Ausschnitte von Abbildung 4.1.12 rhythmisch variantenreich im Verhältnis zu den anderen Parametern. Die Harmonik bildet mit dem Einsatz nur weniger Akkorde eine Ruhe und eine Stetigkeit. Die Melodie bewegt sich überwiegend in Sekundsritten, wodurch eine Gleichmäßigkeit und fließende Bewegung vermittelt wird. Werden die beiden Funktionsreihen, die erste von Gershwin: Es-Dur: $Sp^7 - - - | - - - - | D^7 - S - |$, der schwerpunktmäßig seine Figur innerhalb des Dreiklangs auf der IV. Stufe bewegt mit der, sich auf der Durtonika stützenden zweiten Funktionsreihe von Kern betrachtet: G-Dur: $T - - - | Tp - - - | - - - - |$, entsteht in der Gegenüberstellung der Eindruck von Verschiedenheit aufgrund unterschiedlicher Akkorde.

Melodische Ähnlichkeiten können auch in den letzten Takten der Songs, Abbildung 4.1.13, analysiert werden. Jerome Kerns Song-Ende formt sich aus einem aufsteigenden Dreiklang mit Sprung in die Sext und anschließend aufsteigendem Sekundgang, bei einer Oktavierung der beiden folgenden Noten. Parallel dazu steht der Gershwin-Song mit absteigendem Dreiklang und zwei Sekundsritten abwärts in die Schlussnote.

Zur Veranschaulichung zeigt das rechte Notenbeispiel von Abbildung 4.1.13 beide Ausschnitte in der gleichen Tonart.

Abb. 4.1.13:  205

Harmonisch in der jeweiligen Originaltonart ergeben sich folgende Differenzen und Übereinstimmungen bei Gershwin: Es-Dur: $TG Tp - TP^{7+5} | Sp^7 - - - | D^7 - - - | T D T - |$ und bei Kern: As-Dur: $T^v - - - | S - - - | - - D^9 - | T - - - |$. Die

²⁰⁵ Die Enden der beiden Songs werden hier jeweils gekürzt, bei Gershwin um einen Takt, bei Kern um die letzten drei Takte.

Übereinstimmungen konzentrieren sich auf die beiden letzten Takte mit dem Einsatz von Dominante und Tonika. Der Unterschied und auch die Gemeinsamkeit liegen in der melodischen Ausarbeitung, wobei beide zu dem gemeinsamen Schlussston streben, der I. Stufe. Das zweite Notenbeispiel, welches die Ausschnitte in der gleichen Tonart abbildet, verdeutlicht dies.

4.1.7 Fazit

Die im Rezeptionsprozess der Befragung erlebten Ähnlichkeiten unterscheiden sich in diesem Beispiel²⁰⁶ von der Ähnlichkeit oder den Gemeinsamkeiten, welche eine schriftliche, an der Partitur orientierte, Analyse offenbart.

Die musikalischen Gemeinsamkeiten, die der Hörer auch ohne vorhergehende schriftliche Analyse heraushören kann, sind zum Beispiel die gleichen Bewegungen der Melodie oder ähnliche Rhythmusfiguren. Die Merkmale der beiden Parameter Melodik sowie Rhythmus sind prägend, auch für den Eindruck des musikalischen Erlebens. Auch in den anderen Ausschnitten dominieren bei der Betrachtung des Notenbildes die Ähnlichkeiten dieser Parameter, wobei beachtet werden muss, dass die Ergebnisse sich nicht auf erlebte, sondern auf analytisch fassbare Ähnlichkeiten beziehen. Manche Gemeinsamkeiten, wie zum Beispiel die absteigenden Sekundreihen über mehrere Notenzeilen, werden vom Hörer nicht als Ähnlichkeit wahrgenommen. Sie können so transparent nicht gehört werden, sondern treten erst bei der Betrachtung des Notenmaterials hervor. Jedoch prägen diese Momente den Gesamteindruck der Ähnlichkeit, auch wenn sie nicht offensichtlich wahrnehmbar sind.

Der tonale Umfang, in dem sich die einzelnen Exempel bewegen, verändert sich im Vergleich von der Strophe zum jeweils zugehörigen Refrain kaum und liegt bei einer Nebeneinanderstellung der beiden Songs fast zu weit auseinander, als dass von einem gemeinsamen oder gleichen Tonraum gesprochen werden kann. Da sich die Musicalsongs jedoch meist im tonalen Ambitus $b - g''$ bewegen, kann auch hier ein gemeinsamer tonaler Rahmen $és - es''$ festgestellt werden. Dieser

²⁰⁶ »All the Things You Are« / »But Not for Me«.

Oktavumfang ist identisch mit dem gesamten Tonbereich des Gershwin-Songs, der Kern-Refrain umfasst b - f^{''}. Es wird so auch eine tonale Nähe festgestellt, die für die Tonalität und die Frage, ob der zweite Ausschnitt eine passende Fortspinnung zum ersten Ausschnitt darstellt, positiv ausgelegt werden kann.

Letztendlich bleibt die Frage: Gibt es eine wahrnehmbare Ähnlichkeit bei diesem Musikpaar, die, ausgehend von dem bereits als ähnlich wahrgenommenen kleinen Ausschnitt auf beide Songs übertragen werden kann?

Die Attribute des befragungsrelevanten Ausschnittes können auch an anderen Song-Abschnitten beobachtet werden, woraus bei diesen beiden Songs eine Ähnlichkeit durch Melodik sowie durch Rhythmus entsteht. Parallel zur melodischen Starre, hervorgerufen durch die Verwendung einer Tonhöhe im Takt, wird in beiden Songs die Sekundreihe über mehrere Takte vorgestellt. Die leichten rhythmischen Varianten der Songs sind auf die gesangliche Interpretation der Tonaufnahmen zurückzuführen. Bei der Harmonik von Verschiedenheit oder Unähnlichkeit zu sprechen ist schwierig. Hauptunterschiedsmerkmal sind die Tonarten, einerseits Es-Dur bei Gershwin und As-Dur sowie G-Dur bei Jerome Kern.

Die Frage nach der wahrnehmbaren Ähnlichkeit kann für diese beiden Songs, mit Ausnahme der Strophe von Jerome Kern, positiv beantwortet werden.

4.2 »Do, Do, Do« und »The Way You Look Tonight«

Der musikalische Vergleich stellt die beiden Musicalsongs »Do, Do, Do« von George Gershwin und »The Way You Look Tonight« von Jerome Kern gegenüber.

4.2.1 Allgemeine Informationen

4.2.1.1 »Do, Do, Do«

Dieser Song gehört heute zu den bekanntesten Beiträgen aus dem Musical »Oh Kay« von 1926.²⁰⁷

Zu den letzten Proben des Musicals im *Imperial Theatre New York* kamen die Fans scharenweise und am 8. November „am Abend der offiziellen Premiere hätte jeder im Saal von Anfang bis Ende mitsingen können“,²⁰⁸ überließ den Gesang jedoch unter anderem Gertrude Lawrence als Kay und Oscar Shaw in der männlichen Hauptrolle des Jimmy Winter.

Keine seiner Kompositionen sei schneller und müheloser aus seiner Feder geflossen, so George Gershwin. Ira hatte den sprachlichen Einfall des dreifachen ‚Do, do, do‘ und ‚Don’t, don’t, don’t‘, woraufhin die Brüder ins Arbeitszimmer im fünften Stock gingen und den Song in einer halben Stunde schrieben. Jahrelang wurde der Song in den Rundfunkanstalten aus moralischen Gründen boykottiert. Einige damalige Sängerinnen fassten die Worte ‚do‘ und ‚don’t‘ als zweideutige Anspielung auf, wobei der kokettierende Song mit seinem Aufzählcharakter nichts dergleichen im Sinn hatte.²⁰⁹

Im Gegensatz zu vielen anderen Musickompositionen, wie zum Beispiel »Funny Face«²¹⁰, wird in der vorliegenden gesanglichen Interpretation auf dem Tonträger der gesamte vorgegebene Text ohne Kürzungen wiedergegeben. Ella Fitzgerald singt sowohl den weiblichen als auch den männlichen Part.

²⁰⁷ Verwendeter Tonträger: George Gershwin: Oh, Kay!, Track 10. Ein weiterer bekannter Song des Musicals ist zum Beispiel »Someone to Watch Over Me«.

²⁰⁸ David Ewen 1991, S. 118.

²⁰⁹ David Ewen 1991, S. 120.

²¹⁰ Der Song wird zusammen mit »I’m Old Fashioned« in Kapitel 4.6, ab Seite 184 besprochen.

4.2.1.2 »The Way You Look Tonight«

Neben »A Fine Romance« gehört die Ballade »The Way You Look Tonight« aus dem Film »Swing Time« von 1936 zu den Klassikern Jerome Kerns.²¹¹

Die Arbeiten zu diesem Filmprojekt, zu dem Dorothy Fields die gesamte Lyrik schrieb, erwiesen sich als nicht ganz unkompliziert. Der Hauptdarsteller Fred Astaire wollte mit Ginger Rogers manche Szenen bis zu 40-mal zur Perfektionierung proben, wodurch der Zeitplan immer wieder gesprengt wurde. Zusätzlich gab es zu Anfang Unstimmigkeiten in Bezug auf den Filmtitel, welcher von ‚Never Gonna Dance‘ zu ‚Swing Time‘ zu ‚Stepping Toes‘ und wieder zurück zu ‚Swing Time‘ wechselte.²¹²

Trotz dieser Anfangsschwierigkeiten des Musicals wurde der Song 1936 mit dem Oscar gekrönt.²¹³

4.2.2 »Do, Do, Do« - Strophe

Befragung: Die 16-taktige Strophe kann in vier Phrasengruppen à vier Takte aufgeteilt werden. Den Probanden wurden in der Befragung die Takte der Motive A' und C vorgestellt. Ich spreche bewusst von Phrasen beziehungsweise Motiven und nicht von Themen. Das Merkmal eines Themas, der in sich geschlossene Gedanke, geformt aus Motiven ist hier nicht vorhanden.

214

Abb. 4.2.1

Motive A und A' / Melodik und Rhythmus: Die Motive A und A' präsentieren melodisch den, für diese Strophe charakteristischen kleinen Melodiebogen, ein Spitzentonomuster, aufgestellt aus einer diatonischen Sekundreihe, im Umfang

²¹¹ Verwendeter Tonträger: Fitzgerald, Ella: The Jerome Kern Songbook, Track 9.

²¹² Michael Freedland 1981, S. 129ff.

²¹³ Gerald Bordmann 1980, S. 360.

²¹⁴ George & Ira Gershwin 1998, Vol. 1, S. 189 – 192. Beispiel 2.1.

einer Terz, beginnend auf der IV. Stufe von Es-Dur. Zwischen diesem, zweimal wiedergegebenen Charakteristikum der Motive im ersten und dritten Takt, steht rhythmisch eine punktierte halbe Note als Figur-Abgrenzung. Den Abschluss von A bildet rhythmisch ebenfalls eine punktierte Halbe. In der Variante A' wird die Phrase mit einer ganzen Note beendet. Rhythmisch bilden drei Viertelnoten plus zwei Achtel und anschließender Halben im Viervierteltakt das Gegenstück zum Sekundschrift, dem elementarsten melodischen Mittel. **Harmonik:** In der Harmonik unterstreichen die Funktionen von Motiv A die Motivschlichtheit: Es-Dur: S - D⁷ - | T - - - | S - D⁷ - | T - - - | und A': Es-Dur: S - D⁷ - | T - - - | (d - - -) | TP⁷ - - - |. Die Aufteilung der vier Takte in zwei Figuren ist auch bei der Wahl der Harmonien von Motiv A ersichtlich, ebenso die harmonische Verbindung zueinander. Der melodisch wörtlichen Wiederholung der ersten beiden Takte steht eine identische Akkordwahl gegenüber.

Das Motiv A verknüpft die ersten beiden Strophentakte und deren Sequenz zu einer Einheit. Der dritte und vierte Takt im Klangzentrum von g-Moll und C-Dur differieren in der melodischen Ausarbeitung und der Harmonik.

Motiv B / Melodik: Melodisch bewegt sich das Motiv B nicht wie A und Anur in Sekunden. Der aufsteigende Sekundgang, welcher beim Abwärtsgang durch die Verwendung von auf- und abwärts gerichteten Terzen auf vier Takte ausgeweitet wird und den Umfang einer Oktave erreicht, kann als Erweiterung der Figuranfangsbausteine von A aufgefasst werden. Beginnend auf gleicher Tonhöhe, steigt die Melodie des Spitzentonmusters im Umfang einer Quinte, im Vergleich zur Terz des Motivs A. Vergleichbar ist jedoch auch hier die allgemeine Bewegung der Figuren im Bogen. **Rhythmus:** Rhythmisch formt sich das Motiv wie Motiv A, jedoch mit zwei weiteren Achtelnoten. **Harmonik:** Der Funktionsvergleich von A mit B: Es-Dur: S - D⁷ - | T - Tp - | S - - - | T - - - | dokumentiert, wie ähnlich sich die beiden Ausschnitte auch funktionsharmonisch sind. Der fehlende Durdominant-Akkord, im dritten Takt auf Schlag Drei, wird ausgeglichen durch eine Durtonika-Parallele im zweiten Takt, die harmonisch zur Subdominante führt. Dieser Akkordeinsatz im zweiten Takt hält harmonisch die Melodie der vier Takte zusammen. Eine Aufteilung in zwei Zweitaktfiguren ist hier nicht sinnvoll. Die Merkmale deuten eher auf eine thematische Zusammenführung der zwei Motive.

Motiv C / Melodik und Rhythmus: Melodisch als Variante von A formt sich C mit bereits vorgestellten tonalen und rhythmischen Mitteln. Aus Viertelnoten und punktierten Halben geformt, ermöglichen Terzsprünge eine abwärts schreitende Melodie und mehrere Stufengänge, ohne einen großen Tonumfang. Beginnend mit einem aufwärts gerichteten Terzsprung von der Sept in die Sekunde mit Ende auf der IV. Stufe, schreitet die diatonische Skala über vier Takte harmonisch zur Tonika abwärts. **Harmonik:** Die Funktionen von C: Es-Dur: D - (D⁷ -) | TP⁷ - - - | D - D^v - | S - D⁷ harmonisieren eine Phrase, welche sich zentriert im Klangzentrum der Dominante bewegt. Sie grenzt sich von der verdurten Durtonika-Parallelen sowie der Subdominante der vorherigen Takte ab. Dieses Motiv erscheint harmonisch wie eine lang gezogene, zum Refrain hinführende Kadenz mit Parallelklängen. Der Terzsprung zu Figurbeginn verweist auf das melodische Charakteristikum des Refrains.

Zusammenfassung: Der Liedform entsprechend hat die Strophe den Aufbau A – B – A' – C. Bei der Wahl von größeren Motiv-Einheiten von je acht Takten mit einer Figurvariante in der zweiten Hälfte würde sich die Form A – A' ergeben. Der Bogen ist die melodische Hauptbewegungsform aller Strophentakte. In A, A und C erstreckt er sich jeweils über zwei Takte und in B über die Länge der Viertaktphrase. Tonal findet eine Zirkulation um die IV., V. und VI. Stufe statt.

Rhythmisch betrachtet ist das Merkmal der Strophe die Bewegung von drei Viertelnoten und zwei Achtelnoten innerhalb eines Taktes mit einer Sequenz abschließenden punktierten Halben. Dies gilt nicht für Motiv B. Der Rhythmusaufbau spiegelt sich in immer wiederholenden Einheiten wider. Die ersten beiden Takte wiederholen sich rhythmisch identisch, wobei die zweite Hälfte der Motive A' und C über die Länge einer Viertelnote innerhalb des letzten Taktes variieren. Die Funktionen verstärken die Sonderstellung von C, welche durch den Rhythmus bereits angedeutet wird.

Arrangement: Auffallend im vorliegenden Arrangement ist die Gegenbewegung von Bass und Oberstimme. Der Bass auf betonter und die Oberstimme auf unbetonter Taktzeit charakterisieren die gesamte Strophe.

4.2.3 »The Way You Look Tonight« - Komplett-Analyse

Befragung: Der formale Aufbau des Songs, in diesem Arrangement in Es-Dur, bildet mit der Abweichung von der gewohnten Aufteilung in Strophe und Refrain eine Sonderstellung für die Musical-Literatur.

The image displays a musical score for 'The Way You Look Tonight' in E-flat major. The score is divided into several sections, each on a new line of music. Section A is the first line, starting with a vertical bar line. Section A' is the second line, starting with a double bar line. Section B is the third line, starting with a double bar line. Section B' is the fourth line, starting with a double bar line. Section A is the fifth line, starting with a double bar line. Section C is the sixth line, starting with a double bar line. The score ends with a vertical bar line and the number 215.

Abb. 4.2.2

Kern wählte hier den Gesamtkomplex als Form. Im Unterschied zu dem Komplex »A Fine Romance«, in welchem die Themen zweimal hintereinander erscheinen, und eine Zweiteilung bilden, erfolgt in »The Way You Look Tonight« eine Wiedergabe des Komplexes ohne Wiederholung. Für die Befragung wurden die Takte drei bis zehn dem Gershwin-Ausschnitt gegenübergestellt.

²¹⁵ Jerome Kern 2000, S. 154 – 157. Beispiel 2.2.

Die thematische Aufteilung des Songs ergibt: A – A' – B – B' – A – C mit den Taktlängen 15 – 17 – 8 – 8 – 13 – 7. Zusammengefasst in größere Takteinheiten für A und B kann eine Liedeinteilung in A – B – A – C vorgenommen werden.

Thema A / Melodik und Rhythmus: Beginnend auf der diatonisch V. Stufe von Es-Dur, als rhythmisch ganze Note, führt die Melodielinie des Themas A abwärts in die I. Stufe, welche zusätzlich durch die rhythmische Wahl der Ganzen betont wird. Der abwärts gerichtete Quintsprung wird melodisch aufgefangen und betont durch kleine diatonische Bögen, wobei die drei hintereinander folgenden Bögen jeweils um einen Ton nach oben versetzt wiedergegeben werden. Diese Bögen ergeben melodisch ein Spitzentonmuster. Den melodischen Höhepunkt bei gleichzeitigem Spannungsabbau bildet es'', wobei der Sprung in die Oktave, melodisch ein totes Intervall, eine zusätzliche Betonung darstellt. Zusätzlich wird die Bewegung rhythmisch durch zwei ganze Noten betont. Der kleine nachfolgende Melodiebogen bewirkt ein Ausklingen des Themas. In diesem ersten Thema A formt sich ein aufgestellter Sekundgang mit einer Melodielinie von es' nach b' wobei der Schlussston in der Oktave erscheint, siehe Abbildung 4.2.3. Die Aufstellung der Reihe gestaltet sich aus dem Material der rhythmischen ganzen Noten unter Hinzufügung des Anfangstons as vom achten Takt und den Spitzentönen des dritten, fünften und siebten Taktes.



Abb. 4.2.3:

Markanter und wahrnehmbarer als die parallel zueinander schreitenden Sekundgänge ist hierbei das rhythmische Mittel der Ganzen.

Das Thema A, aufgebaut aus Tonrichtungswechsel, legt den melodischen Schwerpunkt in Sekund-Intervallschritten, rhythmisch eingerahmt von ganzen Noten auf der Tonika mit Terz Umgebung. Die Sekundintervall-Figuren beginnen im zweiten Takt auf dem thematisch tiefsten Ton der Melodie. Die Spitzentöne der Melodie bewegen sich ebenfalls in Sekundsritten auf- und abwärts, jedoch mit Schwerpunkt auf der Dominante b'. **Harmonik:** In den ersten 15 Takten wird die melodische Schlichtheit des Bogens harmonisch hauptsächlich getragen durch das Klangzentrum der Durtonika: Es-Dur: T - - - | Tp - - - | S - S^{6/5} - | D⁷ - - - | T - - - | TP⁷ - - - | S^{6/5} - - - | D⁷ - - - | T⁷ - - - | - - - - | S - S^{6/5} - | T⁶ - D⁷ - | T - T⁶ - | S⁶ - D⁷ - | T - T⁶ - |. In den Funktionen kann die Segmentierung in 4 + 4 + 7

Takteinheiten vorgenommen werden. Diese Einteilung ist auch motivisch möglich, jedoch nicht eindeutig. Die Verwendung einer Akkordfunktion pro Takt wird in dem Arrangement durch den Einsatz des Basses verstärkt, besonders in den ersten sechs Takten.

Thema A' und A / Melodik und Rhythmus: Themenvariante A' verknüpft die wörtliche Wiederholung der Melodie mit einem vorangestellten Auftakt und einem zusätzlichen Pausentakt am Ende. Zurückzuführen ist diese rhythmische Version auf die gesangliche Interpretation der Aufnahme. Die Pausentakte, bisher als Markierung des Themenendes von A' und A, fallen bei der zweiten Wiedergabe von A weg. Die Überleitung zum nächsten Thema erfolgt im 13. Takt. Die hier verzeichneten rhythmischen Differenzen in den drei A-Varianten sind persönliche Interpretationen der Sängerin auf dem Tonträger. Sie sind im Arrangement nicht verzeichnet. **Harmonik:** Die Varianten in den Akkorden: Es-Dur: S⁶ - D⁷ - | T - - - | Tp - Tp⁷ - | S - S - | - - D⁹ - | T - - - | TP - - - | S^{6/5} - - - | D⁷ - - - | T⁷ - - - | - - - - | S - S^{6/5} - | T⁶ - D⁷ - | T - T⁶ - | S^{6/5} - D - | T - T⁶ - | S^{6/5} - D⁷ - | sind minimal. Hier setzt Kern auf die wörtliche Repetition, wobei beachtet werden muss, dass der erste Takt von A als Themenaufakt betrachtet werden kann und bei einem Funktionsvergleich außen vor gelassen werden muss. Der letzte Takt, rhythmisch eine Pause vor B, steht ebenfalls außen vor. Auch die dritte Wiedergabe, ab dem 49. Takt, mit den Funktionen: Es-Dur: T⁶ - - - | - - - - | S - S^{6/5} - | D⁹ - - - | T⁹ - - - | TP⁷ - - - | S^{6/5} - - - | D - - - | T⁷ - - - | - - - - | S - Sp⁷ - | Dp - D⁷ - | T - ⁶ - | unterscheidet sich nur in kleinen rhythmischen und funktionalen Ausarbeitungen von A und kann aufgrund der vielen Gemeinsamkeiten auch bei einer Abweichung der letzten drei Takte als eine Variante von A betrachtet werden.

Thema B und B' / Melodik und Rhythmus: Charakteristikum des Themas B ist die Repetition des Anfangstons', rhythmisch in Halben, und melodisch mit anschließenden Skalen aus Terz- und Sekundintervallen. Auch in diesem Ausschnitt gliedert die ganze Note die Melodie und unterteilt sie in Einheiten. Melodisch markiert das Thema B die Grundsubstanz, mit der Jerome Kern in diesem Song bevorzugt variiert: kleine Melodiebögen, welche rhythmisch aus Viertelnoten und Halben aufgebaut sind. Die tonale Variation besteht zu Beginn durch die Terzerhöhung und nachfolgenden leichten Varianten der

Intervallschritte. Die bisherige Verwendung der Begleitstimme als Gegenpol zur Basstimme fällt bei diesem Thema weg und wird erst ab der Motivmitte von A erneut aufgegriffen. **Harmonik:** Harmonisch formt sich das Grundgerüst aus der tonalen Tonika, jedoch innerhalb des Themas und seiner Variante B' in dem Klangzentrum von Ges-Dur: T - - - | // Es-Dur: D - - - | s - - - | // Ges-Dur: D⁷ - - - | T - - TG | - - T^v - | D⁹ - - - | - - - - | T - - - | T^v - - - | Sp⁷ - - - | D⁷ - - - | T⁷ - - // Es-Dur: T | T - - - | D⁷ - - - | - - - - |.

Phrase C / Melodik und Rhythmus: Die finalen Takte des Songs stellen eine neue melodische Figur vor, die absteigende Sekundbewegung, beginnend auf unbetonter Zählzeit. Diese Elemente schreiten melodisch einmal in die II. sowie einmal in die VI. Stufe und haben innerhalb des diatonischen Gefüges die schwächeren Positionen. Innerhalb des Gesamtgefüges vom Song bilden die letzten sieben Takte eine Sonderstellung. Interpretatorisch nur gesummt, bewegen sie sich einerseits in den markanten Sekundschritten und bilden einen Melodiebogen, jedoch differiert der Einsatz der Akkordfunktionen. **Harmonik:** Die Funktionen der Phrase C konzentrieren sich auf die Hauptakkorde der Tonart Es-Dur: S^{6/5} D⁷ - | T - T⁶ - | S - D - | S TG D⁷ S⁶ | T - D⁷ - | T⁷ - - - | - - - - |. Der Akkordwechsel erfolgt jedoch nicht mehr favorisiert nur zu Taktbeginn, sondern zusätzlich noch innerhalb des Taktes. Der vierte Takt weist zudem vier unterschiedliche Akkorde auf.

Allgemeine Merkmale des Songs: Die ganze Note in den Themen A und A' als Element des Parameters Rhythmus erfüllt mehrere Aufgaben:

- 1) Als Auftakt steigert sie die Spannung, die Erwartungshaltung des Hörers, innerhalb der Melodie mit dem einfachen Mittel des Ritardandos.
- 2) Sie hebt die rhythmische Figur: punktierte Viertelnote mit Achtelnote, welche vor oder nach ihr erscheint, hervor.
- 3) Die Ganze zerteilt das Thema in Takteinheiten. Spätestens jeder dritte Takt bildet mit der Ganzen eine Ruheposition, melodisch erreicht durch einen Sekundschritt und weiter geführt mit einem Sprung in die zweite Ganze oder mit einem kleineren Intervall aufwärts in eine nachfolgende Viertelnote.

Diese aufgezählten Merkmale gelten für alle Themen des Songs, wobei die Themen A und A' den regelmäßigen Einsatz in jedem zweiten und dritten Takt

aufweisen. Alternieren in A Bewegung und Ruhepunkte pro Takte respektive jeden zweiten Takt, so dominieren die gleich bleibenden Ruhepole in B.

Im Resümee kann der Rhythmus des Songs als gleich bleibend bezeichnet werden. Merkmal von A und B ist der Einsatz der ganzen Noten, welche die Viertelnoten umschließen, wobei in B die Halbe als Element hinzutritt. Seine Themen unterlegt Jerome Kern mit einem sehr eng gesteckten Funktionsrahmen. Selbst B, welches melodisch neue Aspekte in den Abschnitt einbringt, wird nur in der Oberfläche ‚erneuert‘ und bleibt in den vorgegebenen Normen des Fundaments. Dieses Fundament formt sich im Schwerpunkt aus der I. Stufe, der V. Stufe der Tonarten Es- und Ges-Dur. Die Funktionsattribute gelten auch für die übrigen Motive.

Melodisch fällt bei dem ganzen Song besonders der geringe Tonumfang auf. Die Melodie umfasst die Oktave es' - es'' im Bereich des Liedtextes. Das g'' zu Beginn der Abschlussequenz wird vom Sänger nur gesummt.

4.2.4 »Do, Do, Do« - Refrain

Motivisch strukturiert in vier Abschnitte à acht Takte ergibt der, in diesem Arrangement 32 Takte lange Refrain die Themenauflistung: D – E – D' – E'.

The image displays four musical staves, each representing a thematic section of the refrain. The first staff is labeled 'D' and the second 'E'. The third staff is labeled 'D'' and the fourth 'E''. Each staff contains an 8-measure melodic phrase in 4/4 time, starting on B4. The notation includes bar lines, repeat signs, and a measure number 216 at the end of the E' section.

Abb. 4.2.4

Thema D / Melodik: Die vorherrschende Melodiebewegung, das Spitzentonomuster, mit dem Motivanfang- und Motivendton auf b' bildet den Pol, um welchen sich die Melodie klanglich formiert. Im Hinblick auf die Figur des Dreiklangs und den Aufbau aus Terzintervallen überwiegt im Thema D melodisch der Terzsprung. **Rhythmus:** Rhythmisch in Viertelnoten komponiert, bildet sich die Figur des Themenzentrums aus ganzer, Viertelnote und punktierter halben Note. Die punktierte Halbe übernimmt die Aufgaben der Abschlussfigur und der Auftaktfigur zur wörtlichen Wiederholung. **Harmonik:** Melodisch formt sich Thema D aus Dreiklangsbrechungen, harmonisch mit den Dreiklängen von Es- und G-Dur sowie funktional mit: Es-Dur: $D^{7-5} | T^6 - - - | TP^7 - - - | Tp^7 - - S^6 | D^7 - - - | T - - - | TP - - - | Tp - - S^6 | D^7 - -$.

Thema E / Melodik: Melodisch konzentriert sich das Thema auf die diatonischen Skalen. Im Vergleich zu allen anderen Motiven des Songs steht hier der

²¹⁶ Beispiel 2.3. Für die Befragung wurde von diesem Song-Abschnitt kein Ausschnitt gewählt.

melodische Abwärtsgang im Vordergrund. Aufgefangen durch Intervalle im Umfang von Quarten erfolgen bis zur Themenmitte drei kleine Abwärtsbewegungen hintereinander. **Rhythmus:** Den Sekundsritten der Melodik steht im Parameter Rhythmus eine punktierte Variante gegenüber. Rhythmisch wird anstelle der Figur der punktierten Achtelnote und Sechzehntel die punktierte Viertelnote mit Achtelnote verwendet, wodurch das Thema sich auch rhythmisch von D abhebt. **Harmonik:** Thema E unterbricht die Dreiklangsbildung und zeigt funktional andere Harmonien: B-Dur: T | S - T - | S⁷ - Tp - | S - Sp⁷ D⁷ | T - D - | T - Tp - | S - D - | T - - - | d - -. Bereits die Aufspaltung der acht Takte in zweimal vier Takte, mit der zugrunde liegenden Tonart, stellt die Sonderposition heraus.

Thema D': Die Intervallbewegungen der ersten Figuren in den Refrainthemen D und D' sind melodisch an Motiv A der Strophe angelehnt. Hinweisend auf das Motivende und die Repetition des Themas D, entsteht in D eine Art melodisches Ritardando, harmonisch vertont durch die Funktionen: Es-Dur: D | T⁶ - - - | // C-Dur: T - - - | t - - S // Es-Dur: D⁷ - - + | T⁶ - - - | T⁷ - - - | S - - - | S^v - - -. Die funktionale Differenz zu D entsteht in den letzten Takten, in denen sich Gershwin auf die Durtonika und Subdominante bezieht. Rhythmisch erfolgt eine starke Anlehnung an Thema D.

Thema E' / Melodik und Rhythmus: Das Refrain abschließende Thema' E entsteht aus einer melodischen und rhythmischen Version von E und in den letzten vier Takten aus D-Elementen und bildet den musikalischen Zenit des Refrains. Die melodische Ausarbeitung vom Strophen-Thema C mit den Abwärtssritten wird auch im Thema E wieder verarbeitet. Diese Möglichkeit des Themenaufbaus mit der Zusammensetzung aus zwei Motiven beziehungsweise Figuren des Abschnitts wurde bereits in der Strophe im Motiv C vorgestellt. **Harmonik:** Hinsichtlich der Akkordwahl und dem Song-Ende erfolgt eine andere harmonische Ausarbeitung. Es-Dur: D⁺ | T - - - | Tp - - T | S - TP - | S⁶ - D - | T - TP - | S⁶ - - D | T - - - | - D T - |.

Zusammenfassung: Insgesamt kann der Refrain als Koketterie der Strophenmotive betrachtet werden. Rhythmisch zeigt auch die Strophe die ‚drei Viertel mit zwei Achtel‘-Variante. Funktional bilden die zwei divergenten

Themen D und E eine Grundähnlichkeit durch die Favorisierung bestimmter Funktionen. Neben den Hauptakkorden Durtonika, Subdominante und Durdominante harmonisiert Gershwin den Refrain zusätzlich mit Parallelen. Wie bereits in der Strophe setzt Gershwin auch im Refrain alle vier Takte eine Ganze als rhythmischen Ruhepol. Diese Ganze als markantes Attribut bildet ebenfalls im Song von Jerome Kern ein Hauptmerkmal. Welche weiteren Gemeinsamkeiten ob nur strukturell oder auch in Bezug auf das musikalische Erleben, zwischen diesen beiden Songs ersichtlich sind und welche Syntaxbegriffe sich auf die Parameter hinsichtlich der Strukturordnung sowie dem musikalischen Erleben zuordnen lassen, soll im nachfolgenden Abschnitt geklärt werden.

4.2.5 Gemeinsamkeiten der Songs

4.2.5.1 Ergebnisse der Befragung

Der Eindruck des musikalischen Erlebens dieses Song-Paares »Do, Do, Do« / »The Way You Look Tonight« ist zuerst in den Befragungsergebnissen ablesbar. Insgesamt kreuzten 30 Personen, 65,22 Prozent der Befragten, eine Ähnlichkeit beider Songs mit der Angabe »gleicher Komponist« an. Plakativ ist bei den Ergebnissen, dass drei Personen, 6,6 Prozent, zu keinem Ergebnis kamen, sondern als Kommentar daneben schrieben, sie hätten sich nicht entscheiden können. Die relativ niedrige Zahl von etwa 28,18 Prozent negativer Antworten kann durch den musikalischen Unterschied im Tempo zustande gekommen sein, der einen Ähnlichkeitseindruck verwischt. Gesichert kann diese Aussage jedoch nicht getätigt werden.²¹⁷

Welche Parameter und Figuren sich in welcher Art auf die Ähnlichkeit im musikalischen Erleben des Befragungs-Ausschnitts auswirken, soll der genauere Vergleich beider im Folgenden erklären.

4.2.5.2 Formaler Vergleich

Strukturell werden hier »Do, Do, Do« von George Gershwin, in der klassischen Aufteilung des Songs in Strophe und Refrain sowie »The Way You Look Tonight« mit einem Liedblock von 68 Takten verglichen. Gegenübergestellt werden die Themenaufteilungen bei Gershwin: Strophe A – B – A' – C und Refrain D – E – D' – E' mit dem Liedblock von Kern mit der Aufteilung A – B – A – C. Alle drei Song-Abschnitte, Strophe, Refrain und Gesamtkomplex, unterteilen sich jeweils in vier große Themenabschnitte, wobei der Strophenaufbau mit drei unterschiedlichen Motiven von Gershwin den Themenaufbau des gesamten Kern-Songs mit drei unterschiedlichen Themen

²¹⁷ Bei den Ausschnitten handelt es sich um das Thema A' mit Motiv C von Gershwin und den Anfang von Kerns Song. In den ersten Ausschnitten steht der Kern-Ausschnitt dem Motiv A von »Do, Do, Do« gegenüber, welches rhythmisch mit A' identisch ist und C von Gershwin wird in einem späteren Ausschnitt mit Thema B von Kern verglichen.

widerspiegelt. Diese formale Ähnlichkeit im Hinblick auf die Motiv-Verteilung, kann bezüglich des strukturellen Vergleichs positiv bewertet werden.

4.2.5.3 Ausschnitte der Befragung

Eine Aussage zum musikalischen Erleben ist bei diesem Song-Vergleich nur in Bezug auf das Thema A von Jerome Kern und den Motiven C und A' von Gershwin möglich, Abbildung 4.2.5. Da die beiden Motive A' und A von Gershwin einen hohen Ähnlichkeitsgrad aufweisen, können die Beobachtung von A' auf A übertragen werden. Diese Ähnlichkeit wird noch einmal durch die Gegenüberstellung im zweiten Notenbeispiel, Abbildung 4.2.6, deutlich.

Der Abschnitt A²¹⁸ beider Songs wurde melodisch und rhythmisch aus zweitaktigen Figuren komponiert, rhythmisch mit einem starken Akzent auf der langen Note. »The Way You Look Tonight« präferiert die ganze Note alle zwei bis drei Takte in seinen Themen. Die »Do, Do, Do« - Strophe arbeitet ebenfalls mit Ruhepolen in Form von Ganzen oder punktierten Halben in diesen regelmäßigen Abständen. Es ist eines der Charakteristika, die bei den Befragten als Gemeinsamkeit erlebt wurden.

Melodik: Den musikalischen Bereich zwischen diesen rhythmischen Polen arbeiten Kern und Gershwin melodisch mit kleinen Melodienbögen aus, welche ebenfalls als Ähnlichkeit im musikalischen Erleben wahrgenommen werden. Der tonale Umfang dieser Melodiebögen beträgt in beiden Ausschnitten der ersten Motiv-Hälfte eine Terz. Kern erweitert diesen Bogen einen Takt später als Gershwin, ebenfalls auf den Tonumfang einer Quinte. Die Quinte wird beiderseits in einer diatonischen Skala in Sekundschritten mit rhythmischen Viertelnoten erreicht. Eine Gegenüberstellung des Notenmaterials demonstriert die Gemeinsamkeiten in den Figuren.

Abb. 4.2.5:

219

²¹⁸ Siehe auch »Do, Do, Do«, Seite 120, und »The Way You Look Tonight«, Seite 123.

²¹⁹ In dem Notenbeispiel sind die Ausschnitte der Befragung abgebildet. Hör-Beispiel »Befragungspaar 2«.

Rhythmus: Auch rhythmisch verbinden Gemeinsamkeiten die beiden Songs. Beide Komponisten bilden ihre Melodie aus Viertelnoten mit einer kleinen Variante, einer Achtelnote am Taktende. Bei Gershwin werden zwei Achtelnoten zu einer rhythmischen Einheit. Bei Kern gehört die Achtelnote zur vorangehenden punktierten Viertelnote. Im Grundrhythmus stehen ein Viervierteltakt und ein Alla-breve-Takt nebeneinander. Besonders auffällig in den ersten vier Takten ist die rhythmische Gleichheit, ein Takt aus Viertelnoten mit anschließender ganzen oder punktierten halben Note. Die rhythmisch jeweils identische zweite Motiv-Hälfte, aus Viertelnoten, erstreckt sich über 1,5 Takte, danach variieren die Ausschnitte, um den letzten Takt wieder auf einer Ganzen zu beenden.

Harmonik: Die hier auftretende Figurähnlichkeit wird durch die gleiche Tonart und zusätzlich durch vergleichende Funktionen der Harmonien deutlich, von George Gershwin: Es-Dur: S - D⁷ - | T - - - | (d - - -) | TP⁷ - - - | D - (D⁷ -) | TP⁷ - - - | D - D^v - | S - D⁷ | und Jerome Kern: Es-Dur: S - S^{6/5} - | D⁷ - - - | T - - - | TP⁷ - - - | S^{6/5} - - - | D⁷ - - - | T⁷ - - - | - - - - |. Die funktionale Ähnlichkeit bliebe auch bei unterschiedlichen Tonarten bestehen. Der Funktionsvergleich ergibt den bevorzugten Gebrauch der Klänge T, Tp, Sp, S und D sowie den Akzent der Akkordwechsel auf dem jeweils ersten Taktschlag. Obwohl die Harmonik laut den Untersuchungen Faltins²²⁰ bei einer Veränderung nicht so große Divergenzen im musikalischen Erleben hervorruft wie andere Parameter, wirkt sich dennoch eine Grundähnlichkeit zusätzlich positiv auf den Hörer aus.

Zusammenfassung: Für die Ausschnitte der Befragung kann eine melodische, rhythmische und harmonische Ähnlichkeit im musikalischen Erleben und bezogen auf das Notenbild festgestellt werden.

Eine melodische Gleichheit wird durch den Terzabstand der beiden Melodielinien verhindert. Die Ähnlichkeit durch Rhythmus wird durch die Alternation von Viertelnoten und langen Noten erzeugt.

In diesem Beispiel passen die Syntaxbegriffe, die sich aufgrund der Betrachtung des Notenbildes ergeben zur Impression, die das musikalische Erleben hinsichtlich der Syntaxbegriffe erzeugt. Auch die Tonalität spielt hier eine wichtige Rolle. Der untere Ausschnitt, welcher sich pro Figur um je eine Sekunde

²²⁰ Siehe Kapitel 2.3.1, ab Seite 51.

erhöht, kann als Verbindung zum anderen Ausschnitt betrachtet werden. Diese Takte wirken als eine Art melodische Variante, welche hintereinander gestellt im musikalischen Erleben den Eindruck eines Gesamt-Stückes hervorrufen und die Frage, ob der vorgegebene Kontext zum nachfolgenden passt, kann positiv beantwortet werden. Für dieses Beispiel trifft die Aussage von Krumhansl²²¹ zu, dass die Tonalität sich auf das musikalische Erleben auswirkt. Es muss jedoch beachtet werden, dass beim nacheinander Erklängen der beiden Ausschnitte vom Hörer auch ein Intervallsprung wahrgenommen wird, da der Übergang zum nächsten Ausschnitt auf einer ähnlichen Tonstufe erfolgt.

Obwohl nur in diesem Ausschnitt auch vom musikalischen Erleben neben dem Vergleich des Notenbildes gesprochen werden kann, ergibt die Gegenüberstellung des Motivs A von Gershwin, welches nicht in der Befragung vorgestellt wurde, mit dem Befragungsausschnitt von Kern Ähnlichkeiten, die auch auf das musikalische Erleben übertragen werden können. Auffällige Gemeinsamkeiten zum gerade vorgestellten Ausschnitt ermöglichen dies.



Abb. 4.2.6:

222

Besonders in diesem Ausschnitt 4.2.6 fällt zusätzlich die harmonische Ähnlichkeit ab dem fünften Takt auf, mit den Funktionen: Es-Dur: S - D⁷ - | T - - - | S - D - | T - - - | von Gershwin und Kern: Es-Dur: S^{6/5} - - - | D⁷ - - - | T⁷ - - - | - - - -|. Beide Abschnitte werden mit Durtonika, Durdominante und Subdominante harmonisiert. Die melodischen Merkmale unterscheiden sich nicht im starken Maße von den Ausschnitten der Befragung. Die wahrgenommene Ähnlichkeit kann daher auch auf diesen Ausschnitt von Gershwin übertragen werden.

²²¹ Siehe Kapitel 2.3.3.1, Seite 70.

²²² Die Ausschnitte zeigen jeweils Abschnitt A der Songs, plus Motiv B bei Gershwin. Das obere Gershwin-Thema ist ab dem 1. Takt abgebildet, und das Kern-Thema ab dem 3. Takt. Es handelt sich hierbei um den Abschnitt der Befragung. Beispiele 2.4 und 2.5.

4.2.5.4 Vergleich von weiteren Motiven und Figuren der beiden Songs

Die Melodiebewegung im kleinen Bogen über eine Terz oder Quart ist nicht nur Merkmal der gerade vorgestellten Ausschnitte. In allen Thema-A-Varianten von Kern, insgesamt 45 Takte, steht dieser Bogen als Akzent. Der rhythmische Wechsel zwischen Viertel-Bogen-Bewegung und ganzen oder halben Noten präsentiert sich ebenfalls bei Gershwin in Strophe und Refrain. Im Unterschied zur Strophe zeigt das Refrainthema D, Abbildung 4.2.7, jedoch melodisch einen Terzsprung zum oberen Ton des Bogens, der, wie die Einzelanalyse verdeutlicht, eine Variante des Strophenmotivs darstellt.



Abb. 4.2.7:

Das Motiv C von Gershwin und der Themenanfang B von Kern präsentieren bei einem Vergleich ebenfalls Gemeinsamkeiten, Abbildung 4.2.8. Beide Ausschnitte zeigen melodisch den Sekundgang mit anfänglichem Terzsprung und beide Male alternieren Takte aus Viertelnoten mit Takten aus längeren Notenwerten, wie auch schon in den Befragungs-Ausschnitten gesehen werden konnte.



Abb. 4.2.8:

223

Harmonisch nicht in der gleichen Tonart, trotz gleicher Vorzeichen, bildet sich der untere Abschnitt von Kern mit den Funktionen: Es-Dur: s - - - | // Ges-Dur: D⁷ - - - | T - - TG | - - T^v - |, während George Gershwin über die gesamte Länge im tonalen Raum von Es-Dur verweilt: Es-Dur: D - (D⁷ -) | TP⁷ - - - | D - D^v - | S - D⁷ - |.

Die Gegenüberstellung der beiden Parameter Melodik und Harmonik bewirkt differierende Ergebnisse in der Strukturordnung. Neben der Ähnlichkeit durch Melodik steht hier die Verschiedenheit durch Harmonik, im Hinblick auf den Funktionsvergleich. Eine exakte Aussage zum musikalischen Erleben kann bei diesen Ausschnitten, welche außerhalb der Befragung stehen, nicht gemacht werden.

²²³ Abgebildet sind die vier letzten Takte der Gershwin-Strophe und die 35. – 38. Takte der Kern-Strophe. Beispiele 2.6 und 2.7.

Neben den tonalen Ähnlichkeiten ergeben sich für andere Ausschnitte der Songs auch starke rhythmische Gemeinsamkeiten, welche im musikalischen Erleben zu einem Ähnlichkeitseindruck führen. Der Eindruck der rhythmischen Ähnlichkeit wird jedoch durch die unterschiedlichen Tempi verwischt. Der Kern-Song nähert sich im Tempo einer Ballade an, während »Do, Do, Do« ein moderates Tempo vorgibt.²²⁴

Für die Abschnitte A wurden bereits die rhythmischen Gemeinsamkeiten hervorgehoben. Eine übergreifende Rhythmusbetrachtung präsentiert weitere Merkmale, zum Beispiel im Gershwin-Refrain und dem gesamten Kern-Song die ganzen Noten in regelmäßigen Abständen, Abbildung 4.2.9. Im Unterschied zur Semantik bei Kern dienen die Ganzen bei Gershwin hauptsächlich der Figurmarkierung.



Abb. 4.2.9:

225

Kern komponiert rhythmisch die Ganzen in seinem ersten Thema direkt aufeinander folgend und widerspricht so dem Einsatz als Figurabgrenzung. Harmonisch mit auffallenden Gemeinsamkeiten ähneln die Funktionen des Refrains von Gershwin: Es-Dur: T⁶ - - - | TP - - - | Tp⁷ - - S⁶ | D⁷ - - - | T - - - | TP - - - | Tp - - S⁶ | D⁷ - - + | //B-Dur: S - T - | S⁷ - Tp - | S - Sp⁷ D⁷ | T - D - | dem Anfang des Jerome-Kern-Songs: Es-Dur: T - - - | Tp - - - | S - S^{6/5} - | D⁷ - - - | T - - - | TP⁷ - - - | S^{6/5} - - - | D⁷ - - - | T⁷ - - - | - - - - | S - S^{6/5} - | T⁶ - D⁷ - |. Beide Ausschnitte beginnen im tonalen Raum von Es-Dur und werden durch die Dur- und Mollvariante der Durtonika-Parallelen sowie den drei Hauptklängen charakterisiert.

²²⁴ Das Metronom-Tempo der Songs in den vorliegenden Aufnahmen liegt etwa bei 84 Einheiten in Halbe für »Do, Do, Do« und 69 Einheiten in Viertel bei »The Way You Look Tonight«.

²²⁵ Der Ausschnitt stellt die ersten Takte des Refrains von Gershwin und die Anfangstakte vom Kern Song vor. Beispiele 2.8 und 2.9. In diesem Notenbeispiel werden die Taktarten angepasst und aus dem Viervierteltakt von Gershwin ein Alla-breve-Takt geformt. Melodisch erfolgt keine Veränderung.

Obwohl die Ähnlichkeiten im formalen Bereich bei einer Frage nach dem musikalischen Erleben für die Befragung keine große Rolle spielten, zeigen sich im Hinblick auf einen pauschalen Vergleich unter Berücksichtigung der Strukturordnung der beiden Komponisten jedoch grundlegende Gemeinsamkeiten in der Zusammensetzung ihrer Akkorde.

Die Elementarähnlichkeit durch Harmonik wird durch die gemeinsame Tonart Es-Dur verstärkt. Die Verbindung durch eine Tonart und dem bevorzugten Melodieraum einer Oktav es' - es'' beeinflussen den Ähnlichkeitseindruck positiv. Es besteht somit bereits eine tonale Grundähnlichkeit, unterstützt durch die bevorzugten Basisakkorde, Durtonika, Durdominante und Subdominante sowie deren Nebenakkorden, schwerpunktmäßig Parallelen. Diese Gemeinsamkeiten der Parameter Melodik und Harmonik erzeugen bei einem Vergleich der Songs im musikalischen Erleben den Eindruck von Ähnlichkeit.

4.2.6 Fazit

Die vorhergehenden Betrachtungen erwecken bei einer Analyse des Notenbilds, besonders der Melodiekonturen der Komponisten den Eindruck, als hätte sich Kern 1936 bestimmte melodische und rhythmische Figuren aus dem, zu dieser Zeit schon bekannten, Gershwin-Song ‚ausgeliehen‘. Für Kern wäre so die Möglichkeit entstanden, mit bereits bekannten und erfolgreichen Elementen, einen neuen Song zu kreieren. Die melodische Ähnlichkeit reicht fast bis zur Gleichheit über kurze Figurphasen der Songs. Die Impression der Gleichheit in der Struktur wird durch kleine Differenzen verhindert, die jedoch im musikalischen Erleben nicht so sehr ins Gewicht fallen.

»Do, Do, Do« arbeitet gesanglich respektive melodisch in der Interpretation mit sehr kurzen Notenwerten, die Viertelnoten werden, wie im Jazz sehr beliebt mit Staccatopunkten versehen und wirken dadurch kürzer. Einen Gegensatz dazu bilden die Notenwerte des Kern-Songs, welche hier immer in voller Länge gesungen werden.

Die Gegenüberstellung beider Songs verweist auf strukturelle Gemeinsamkeiten im Parameter Melodik, welche auch von den Befragten wahrgenommen wurden und sich auf das musikalische Erleben auswirkten.

Der melodische Bogen im Umfang einer Terz oder Quint ist Charakteristikum beider Songs und bewegt sich rhythmisch in beiden Songs schwerpunktmäßig in Viertelnoten. Trotz dieser Ähnlichkeit im Rhythmus verwischt eine Tempodifferenz von 84 zu 69 Metronomschlägen auf den vorliegenden Tonträgern den Eindruck dieser Gemeinsamkeit, welche die Betrachtung des Notenmaterials zeigt. Dennoch kann auch beim Rhythmus von einer Ähnlichkeit ausgegangen werden.

Eine abschließende Bewertung mit Zusammenfassung aller Syntaxbegriffe und Parameter ergibt eine Ähnlichkeit durch Melodik und Rhythmus sowie in Bezug auf die Harmonik Verschiedenheit, welche jedoch durch die gleiche Tonart Zusammenhalt erhält.

Auch die Frage nach dem Passen des einen zum anderen Kontext kann positiv beantwortet werden. Das nacheinander Erklingen der beiden Ausschnitte führt tonal und melodisch nicht zur Vorstellung neuer Elemente. Die melodischen und rhythmischen Elemente des Gershwin-Songs »Do, Do, Do« werden in dem Kern-Song »The Way You Look Tonight« erneut vorgestellt.

4.3 »Embraceable You« und »I Won't Dance«

4.3.1 Allgemeine Informationen

4.3.1.1 »Embraceable You«

Dieser Song wurde ursprünglich für das nie aufgeführte Musical »East is West« komponiert. Der Produzent Florence Ziegfeld verlor jedoch das Interesse an dem Projekt bevor Gershwin den Vertrag endgültig unterschreiben konnte.²²⁷

Der erste Akt des Musicals »Girl Crazy« von 1930 bildete schließlich den musikalischen Rahmen für die langsame Ballade, die als ‚Hit‘ der Aufführung vorgesehen war. Heute gehört »Embraceable You« zu jenem halben Dutzend Gershwin-Klassikern, deren ausdrucksstarke Melodien unvergänglich geworden sind.²²⁸

4.3.1.2 »I Won't Dance«

Die 1933 entstandene Novelle »Gowns by Roberta« von der Schriftstellerin Alice Duer Miller²²⁹, bildete die literarische Grundlage des Musicals »Roberta« von Jerome Kern, welches in Zusammenarbeit mit Oscar Hammerstein II entstand und den Rahmen des Songs »I Won't Dance« bildete. Das Broadway-Musical feierte am 18. November 1933 im New Amsterdam Theatre in New York mit diesem Song Premiere. Für die Filmversion von 1935 mit Fred Astaire und Ginger Rogers schrieben Dorothy Fields und Jimmy McHugh das Libretto etwas um.²³⁰

4.3.2 »Embraceable You« - Refrain

Befragung: Der Song von George Gershwin weist die formale Zweiteilung in Refrain und Strophe auf. Der Refrain des Songs wird aufgrund seiner Verwendung innerhalb der Befragung zuerst besprochen. Von diesem Song wurde

²²⁷ David Ewen 1991, S. 172.

²²⁸ David Ewen 1991, S. 191. Verwendeter Tonträger: Gershwin, George: Girl Crazy, Track 8.

²²⁹ Lebensdaten: 28. Juli 1874 bis 22. August 1942.

²³⁰ Verwendeter Tonträger: Whiting, Margaret: Sings the Jerome Kern Song Book, Track 4.

das erste Refrain-Thema plus dem ersten Motiv von Thema C für die Befragung gewählt. In dem vorliegenden Arrangement steht der Song in G-Dur.

The image shows four staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff is labeled 'B' and contains four measures: a quarter rest, quarter, quarter, quarter; quarter, quarter, quarter, quarter; eighth, eighth, quarter, quarter; quarter, quarter, quarter, quarter. The second staff is labeled 'C' and contains four measures: quarter, quarter, quarter, quarter; quarter, quarter, quarter, quarter; eighth, eighth, quarter, quarter; quarter, quarter, quarter, quarter. The third staff is labeled 'B' and contains four measures: quarter rest, quarter, quarter, quarter; quarter, quarter, quarter, quarter; eighth, eighth, quarter, quarter; quarter, quarter, quarter, quarter. The fourth staff is labeled 'D' and contains four measures: quarter, quarter, quarter, quarter; quarter, quarter, quarter, quarter; quarter, quarter, quarter, quarter; quarter, quarter, quarter, quarter. A measure number '231' is at the end of the fourth staff.

Abb. 4.3.1

Nach Themen strukturiert, beinhaltet der Refrain die Liedform-Variante B – C – B – D.

Thema B / Melodik und Rhythmus: Charakteristikum des ersten Refrain-Themas B ist die Viertelpause zu Taktbeginn mit der anschließenden, aufsteigenden diatonischen Leiter in Viertelnoten, beginnend auf unbetonter Zählzeit. Dieser Takt mit seinem Aufbau im *alla breve* leitet nach einmaliger Wiederholung in die zweite, eineinhalb Takte langen Figur über. Die Figur formt sich aus der dreifachen Repetition der V. Stufe, mit der rhythmischen Progression: Achtel-, Viertel-, übergebundene Viertel- in die ganze Note. Das erste Motiv wird eine Quart versetzt direkt im Anschluss wiederholt. Splitten lässt sich B anhand dieser Erläuterung melodisch und rhythmisch in Figureinheiten von 1 + 3 + 1 + 3 Takten. Der jeweils erste Takt zählt nicht zu der Dreiertakteinheit, da er melodisch im zweiten Takt wiederholt wird. **Harmonik:** Diese Figur-Strukturierung wird besonders deutlich bei der Betrachtung der Funktionen: G-Dur: T - - - | - S - - | D - - - | - - - - | S⁶ - - - | DG - D - | T - D - | T - - - |. Der zweite Akkord beziehungsweise der zweite Takt steht in seiner Funktion

²³¹ George & Ira Gershwin 1998, Vol. 2, S. 77 – 80. Beispiel 3.1.

außerhalb der anderen Themen-Takte. Ein Vergleich mit den Funktionen der zweiten Thema-B-Wiedergabe ergibt lediglich Divergenzen im letzten Takt, welcher bereits die harmonische Überleitung zur neuen Phrase bildet. Die Tonika erscheint in diesem Takt erst auf der zweiten betonten Zählzeit des Taktes: G-Dur: T - - - | - S - - | D⁷ - - - | - - - - | S⁶ - - - | DG - D - | T - D - | - - T - |.

Thema C / Melodik: Eine neue melodische Komponente wird im musikalisch von Thema B eingerahmten Thema C vorgestellt. Im Unterschied zu den aufsteigenden Sekundbewegungen verbindet Gershwin in diesem Thema musikalisch einen Terzsprung mit einer anschließenden Wechselbewegung. Diese Bewegung erweckt optisch durch Terz abwärts, Sekunde aufwärts und Sekunde abwärts den Eindruck eines Treppenabstiegs. Diese Bewegung wird nur innerhalb dieses Themas ausgearbeitet. Die ersten vier Takte modellieren sich aus der Wiederholung des ersten Taktes mit anschließender Sequenz des dritten und vierten Refraintaktes. Die zweite Themenhälfte präsentiert melodisch zuerst die Terz mit Wechselnote und im Anschluss daran die D-Dur-Tonleiter, rhythmisch in Viertelnoten, beginnend auf der III. Stufe. **Rhythmus:** Insgesamt ergibt die Betrachtung des Parameters Rhythmus keine neuen Merkmale für dieses Thema. Das rhythmische Merkmal von B, die Viertelpause zu Beginn fällt hier weg. **Harmonik:** Die Betrachtung der Akkordfunktionen: G-Dur: S //e-Moll: t - - | - - - - | d - - - | - - T - | //G-Dur: D - v - | S - T SP | D - - - | - - - - | verdeutlicht den anfänglichen Schwerpunkt im tonalen Zentrum von e-Moll, der parallelen Molltonart. Zeitgleich mit der Vorstellung des zweiten Motivs, welches melodisch um eine Sekunde versetzt erscheint, wechselt die Tonart in G-Dur. Dieser Einsatz von Moll und Dur bildet die Trennung der ersten Motiv-Figur zur Zweiten.

Thema D / Melodik: Das Abschlussthema D, welchem die bereits angesprochene Wiedergabe von B vorangeht, verknüpft die Figuren aller Refrainabschnitte. Die Dreitonfigur des ersten Motivs erscheint hier in umgekehrter Reihenfolge am Anfang sowie im fünften Takt aufwärts. Der sechste Takt von Thema C wird melodisch eine Sekunde versetzt interpretiert. Die Figur der Stufenbewegung wird in allen Themenformulierungen im sechsten Takt eingesetzt und endet auch in diesem Thema mit einer Achtelnote im nachfolgenden Takt. Die Wechselnote, ein melodisches Element der Motive von Thema C, wird von Gershwin als Figur auch

Molldreiklänge, verweisen auf C. Die lang gezogene Kadenz, mit dem klaren Ende auf der verdurten Tonika, verbindet D mit B.

Der Ton-Ambitus des gesamten Refrains von »Embraceable You« beträgt nur eine kleine None. Der Umstand des geringen Tonumfangs ist in der Musicallyliteratur sehr häufig anzutreffen. Dieser Kunstgriff ermöglicht auch einem nicht so stimmungswaltigen Sänger die Übernahme von Gesangspartien.²³³

²³³ Bei vielen damaligen Musicalstars, wie zum Beispiel Fred Astaire, lag der Schwerpunkt nicht nur auf dem Gesang.

4.3.3 »I Won't Dance« - Refrain

Befragung: Ungewöhnlich bei diesem Musicalsong ist der, in diesem Arrangement, 60 Takte lange Refrain in C-Dur. Der Themenaufbau: C – D – C' – D' – D – E – F – C – D – D'' stellt zusätzlich zum Notenmaterial in der Anzahl der Themen und Themenvarianten die Sonderstellung des Refrains heraus. Die ersten 16 abgebildeten Takte wurden in der Befragung vorgestellt.

The musical score consists of 16 measures of music in C major, arranged in eight staves. The chords and their positions are as follows:

- Staff 1: Measure 1 (C), Measure 2 (C), Measure 3 (C), Measure 4 (C), Measure 5 (C), Measure 6 (C), Measure 7 (C), Measure 8 (C).
- Staff 2: Measure 9 (D), Measure 10 (D), Measure 11 (D), Measure 12 (D), Measure 13 (D), Measure 14 (D), Measure 15 (D), Measure 16 (D).
- Staff 3: Measure 17 (C'), Measure 18 (C'), Measure 19 (C'), Measure 20 (C'), Measure 21 (C'), Measure 22 (C'), Measure 23 (C'), Measure 24 (C').
- Staff 4: Measure 25 (D'), Measure 26 (D'), Measure 27 (D'), Measure 28 (D'), Measure 29 (D'), Measure 30 (D'), Measure 31 (D'), Measure 32 (D').
- Staff 5: Measure 33 (E), Measure 34 (E), Measure 35 (E), Measure 36 (E), Measure 37 (E), Measure 38 (E), Measure 39 (E), Measure 40 (E).
- Staff 6: Measure 41 (F), Measure 42 (F), Measure 43 (F), Measure 44 (F), Measure 45 (F), Measure 46 (F), Measure 47 (F), Measure 48 (F).
- Staff 7: Measure 49 (C), Measure 50 (C), Measure 51 (C), Measure 52 (C), Measure 53 (C), Measure 54 (C), Measure 55 (C), Measure 56 (C).
- Staff 8: Measure 57 (D), Measure 58 (D), Measure 59 (D), Measure 60 (D).

Repeat signs (||) are placed at the beginning and end of several sections: after measure 8, after measure 16, after measure 24, after measure 32, after measure 40, after measure 48, and after measure 56. Vertical bar lines are placed at the beginning and end of each staff.

Abb. 4.3.2

²³⁴ Jerome Kern 2000, S. 52 – 57. Beispiel 3.3.

Thema C / Melodik und Rhythmus: Den ersten Themenabschnitt des Kern-Songs charakterisieren zwei Hauptarten von Taktaufbauten:

- a) Die erste Taktart formt sich aus melodischer Wiederholung, vielmehr dem Verweilen auf der gleichen Tonhöhe, rhythmisch aus zwei Viertelnoten mit anschließender Halben oder auch einer Achtelnote plus Viertelnote mit anschließender Halben. Eine Variante von a) bildet die ganze Note als taktfüllendes Element.
- b) Die zweite Taktart bildet sich aus einer Melodiebewegung, beginnend auf der diatonischen VI. in die I. Stufe mit einem Takt beendenden Sekundschrift aufwärts, rhythmisch in Viertelnoten.

Beide Figurvarianten umfassen nur jeweils einen Takt und bilden, immer abwechselnd hintereinander aufgereiht, das Thema C, mit sieben Takten Länge. Insgesamt dreimal werden die Figuren wiedergegeben. Im Anschluss daran erklingt eine übergebundene ganze Note, zur Markierung des Motiv- und gleichzeitigen Themenendes. **Harmonik:** Auch funktionsharmonisch liegen diese beiden Taktvarianten immer abwechselnd vor: C-Dur: T - - - | S⁶ - S D | T - - - | S⁶ - S D⁷ | T - - - | S⁶ - S D⁷ | T - -⁷ - | T⁷. Takt eins erklingt im Akkordrahmen der Durtonika und Takt zwei startet auf dem Durakkord der IV. Stufe und endet auf der V. Stufe. Die stetige Wiederholung der zwei Takte wird dreimal mit den Akkorden sowie melodisch wiedergegeben und kann zusätzlich im Song-Text beobachtet werden. Insgesamt dreimal wird der gleiche Anfangssatz gesungen: »I won't dance! – Don't ask me! – I won't dance! – Don't ask me! – I won't dance! – Monsieur with you!«. Lediglich der letzte Satzteil ändert sich.

Thema D / Melodik und Rhythmus: An diese textliche Absage schließt sich das fünf Takte lange Thema D, rhythmisch aus Viertelnoten mit abschließender langen Note. Melodisch wird der Abschnitt durch Terz- und Sekundschrift, einem ‚Treppenabstieg‘ in den ersten drei Takten charakterisiert. Die abschließenden zwei Takte markieren mit einer langen Note das Phrasenende. **Harmonik:** Harmonisch präsentieren die fünf Takte keine neue Variante: C-Dur: T⁷ - - - | S⁷ - - - | s - D⁷ T | - - - - | S⁶ - - D|. Mit dem Schwerpunkt auf dem tonalen Grundton und der Subdominante reihen sie sich an das melodisch umrahmende Thema C.

Das zweite Thema D, die Takte 24 – 28, bildet melodisch und rhythmisch eine exakte Wiederholung des ersten Themas D, mit leichten harmonischen Differenzen: C-Dur: T - S | S⁷ - - - | s - D⁷ T | - - - - | S⁶ - - - | im ersten und letzten Takt.

Thema D': Die Harmonien der Phrase D' gleichen bis auf die Kürzung des letzten Taktes dem Thema D: C-Dur: T⁷ - d⁷ | S⁷ - S⁶ - | s - D⁷ T | - - - - | B. Bei melodisch gleicher Ausarbeitung liegt die Differenz lediglich im Rhythmus des vorletzten Taktes.

Thema C': Ein Blick auf C präsentiert in Takt fünf eine rhythmische Variante des ursprünglichen Taktes von C. Kern tauscht den ersten mit dem fünften Takt aus Thema C. Auch harmonisch werden bei der Wahl der Akkorde leichte Veränderungen vorgenommen: C-Dur: T - - - | S - - D⁷ | T - - T⁷ | S⁶ - - D⁷ | T - - T⁷ | S⁶ - - D⁷ | T - - T⁷ | S⁶ - - D⁷ | T - - T⁷ | T⁷. Kern verhindert so mit den schlichtesten Mitteln eine exakte wörtliche Wiederholung in allen Parametern.

Thema E / Melodik: Melodisch und harmonisch gegensätzlich zum ersten größeren Refrainabschnitt C und D, welche diese auch mit einem neuen melodischen Thema umschließt, steht die dritte in diesem Refrain eingebaute Sequenz. Diese elf Takte des Themas plus einem Viertelschlag bilden melodisch drei Viertakteinheiten. **Rhythmus**: Rhythmisch werden die melodischen Einheiten jeweils durch eine lange Note begrenzt. Die Motive des Themas sind rhythmisch und melodisch identisch. Die ersten beiden Takte bestehend aus Viertelnoten und die zwei, Motiv abschließenden Takte aus punktierter Viertel-, Achtel- und ganzer Note mit einer Pause, sind im Hinblick auf den Parameter Rhythmus äquiparabel mit der Phrase D. **Harmonik**: Das besondere Merkmal dieser Bögen sind ihre wechselnden Harmonieumgebungen. Es wird jeweils nur die Tonika einer Tonart gespielt: As-Dur, Des-Dur und H-Dur: As-Dur: T - - - | - - - - |⁷ - - - - | - - - - | // Des-Dur: T - - - | - - - - |⁷ - - - - | - - - - | // H-Dur: T - - - | - - - - | // C-Dur: T⁷ - - - | -. Eine genauere Reflexion der einzelnen Figuren im Hinblick auf die Folge der Melodiestufen dokumentiert in der ersten Figur die Stufen: III, V, VI, III, II, I, V, VI, VII, in der zweiten Figur: V, VI, I, III, II, I, V, VI, VII, und in der abschließenden Figur: I, III, V, I, VII, V, II, III, IV. Keine der Figuren weist die IV. Stufe auf. Erst am Ende des gesamten Abschnittes wird die IV. Stufe von H-Dur, die III. Stufe von C-Dur verwendet. Alle drei Varianten beginnen auf

differierenden Tonhöhen ihres tonalen Rahmens, jedoch zusammengefasst auf der III., V. und I. Stufe, den Stufen, die den Dreiklang bilden. Bezogen auf C-Dur sind dies die Durtonika, tiefalterierte Sext und Sept.

Thema F: Im Anschluss an dieses harmonisch und melodisch außergewöhnliche Thema schließt Jerome Kern den viereinhalb Takte langen Abschnitt F, eine Mischung aus melodischen und harmonischen Figuren von C und D: C-Dur: $T^7 - B^7 | TG - - - | Tp - - - | S^6 - S D | D$. Der erste Takt gleicht dem ersten Takt von Thema D und im zweiten Takt werden rhythmische Gemeinsamkeiten zu Takt eins des nachfolgenden Themas verarbeitet.

Thema C und D / zweite Wiedergabe: Die Refrainabschnitte C und D am Song-Ende stellen eine identische Wiedergabe in den Parametern Melodik und Harmonik der ersten Themen C und D dar: C-Dur: $D - - | T - - - | S^6 - S D^7 | T - - - | S^6 - S D^7 | T - - - | S^6 - S D^7 | T - - - | T - - d^7 | S - - - | S - D^7 T | - - - - | -$, wobei hier im letzten Takt nicht die Sept der Durtonika hinzugenommen wird. Insgesamt werden diese Themen C und D über eine Länge von zwölf Takten im Refrain dreimal vorgestellt.

Thema D' / Melodik und Rhythmus: Den Abschluss des Refrains bildet die fünf Takte lange D " Phrase, melodisch bestehend aus einer aufsteigenden Intervallreihe mit abschließender Umspielung der Tonika und c" Schlussnote. Diese Interpretation von D " ergibt ein Zusammenspiel von melodischen und rhythmischen D- und C-Elementen und kann als Weiterführung des vorangehenden Abschnitts D betrachtet werden. **Harmonik:** Funktional in C-Dur: $T^7 - - | S - - - | S - D^7 T | - - - - | - - - - |$ gleichen die Harmonien des dritten Taktes denen des zweiten Taktes in C.

4.3.4 »Embraceable You« - Strophe

Rhythmisch und melodisch modifiziert, im Hinblick auf den Refrain des Gershwin-Songs, formt sich seine Strophe, in diesem Arrangement aus 20 Takten mit dem Motiv A, seinen Varianten und einer Überleitung.

Abb. 4.3.3

Motiv A, A' und A'' / Melodik und Rhythmus: Beginnend auf der VI. Stufe von G-Dur schreitet die Melodie zur Tonika im synkopischen Rhythmus abwärts, im Wechsel von Achtel- und Viertelnoten, wodurch der diatonische Stufengang einen besonderen Reiz erhält. Der punktierten Halben als Ruhepol folgt mit einem aufwärts gerichteten Terzsprung eine weitere diatonische Leiter, diesmal beginnend auf der III. Stufe und endend auf der Quinte. Rhythmisch dargestellt als ganze Note. Diese beendet jeweils melodisch die Motive A, A' und auch A'', die je eine Länge von vier Takten haben.

Die zweite Skala, Takt dreiund vier aus Motiv A, wird als Anfangsfigur von Motiv A' wiederholt und endet mit einem Nonensprung aufwärts, aufgefangen durch einen Quartsprung ab- und einer kleinen Terz aufwärts, in die V. Stufe. Diese melodische Verkettung signiert auch die Motive A'' und A'''. Die zweite Hälfte des ersten Motivs wird zum Anfang des Zweiten. Die Motive A, A'' verarbeiten melodisch stetig abwärts gerichtete Skalen, aufgefangen durch einen abschließenden Sprung. **Harmonik:** Als harmonische Grundlage der diatonischen Skala steht in der ersten Hälfte von A'' und in der zweiten Hälfte von A''' nicht D-

²³⁵ Beispiel 3.4. Die Song-Strophe wurde nicht in die Befragung eingebunden.

Dur, sondern H-Dur bei gleichem Anfangston von \mathcal{A}' . Die Harmonien der ersten drei A-Motive markieren die Teilung in Viertakteinheiten mit den einzelnen Skalen sowie wiederum deren Spaltung in Figuren der Größe von zwei Takten: G-Dur: T - D - | T - - - | D - - - | - - - - | Tp - D S⁶ | D - - - | Es - - D⁷ | T - - D⁷ | T - D - | T - - - | //H-Dur: D - - - | T - - - |. Auffallend ist das regelmäßige Verweilen einer Funktion über eine Länge von zwei Takten. Die Aufteilung in Zweitaktfiguren vollzieht sich somit durch Melodik, Rhythmus und Harmonik.

Motiv A''' / Melodik und Rhythmus: Das Motiv A''' endet auf der Durtonika und leitet in die, sich rhythmisch in der Tondauer vergrößernde Überleitung zum Refrain. Die Differenz zu den vorangehenden Motiven existiert nicht nur durch die Länge dieser Variante. Im vierten Takt startet bereits auftaktig die Überleitung. Ab dem zweiten Takt differiert jedoch das Motiv. Mit Quart-, Terz- und Sekundsprüngen aufwärts und Sept abwärts mit abschließendem Schritt in die I. Stufe, Fis-Dur, formiert die Figur den Abschluss des Motiv-A-Komplexes.

Harmonik: Dieser Komplex von dreieinhalb Takten zeichnet sich aus durch eine Verengung der benutzten Intervalle mit den Funktionen von H-Dur: D - - - | T - - - | //G-Dur: Sp⁷ - - D | T - - -.

Überleitung / Melodik: Im Gegensatz zu den vielen Akkordwechselln, welche im Abschnitt Harmonik besprochen werden, und dem dadurch erzielten Akkordreichtum steht der Parameter Melodik. Innerhalb der Strophe hat die Überleitung den geringsten Tonumfang, sie umfasst unter Einbeziehung des Auftaktes tonal eine Quarte. Jeder Takt mit Ausnahme des Drittlezten weist nur höchstens zwei Tonhöhen auf. Drei der insgesamt fünf Takte sind eintonig. Diese Konzentrierung der Melodie auf die Tonhöhe h' lenkt die Aufmerksamkeit auf den Parameter Rhythmus. **Rhythmus:** Rhythmisch bilden diese drei Einton-Takte drei Formen.

- 1) nur aus Achtelnoten,
- 2) nur aus Viertelnoten und
- 3) geformt aus einer Ganzen als Abschlusstakt.

Die Augmentation formt sich rhythmisch in der Überleitung der beiden vorletzten Takte in Achtel- und halben Noten im Vergleich zu Viertel- und ganzen Noten der letzten Takte. **Harmonik:** Harmonisch aufgebaut mit den Akkorden: G-Dur: T | //A-Dur: d T d T | d T d T | t S t S | t - - - | präsentiert das Abschlussmotiv, die

Überleitung zum Refrain, einen Akkordreichtum. Erfolgt sonst der Akkordwechsel beim Taktwechsel, so konzentrieren sich hier in fünf Takten 16 Akkordwechsel. Der Akzent liegt hierbei auf den Durakkorden der IV. Stufe und I. Stufe sowie den Mollakkorden der V. Stufe.

Durch die Zusammenfassung der Motive entsteht für die Strophe die Auflistung: A – A' – A'' – A''' – Ü. Eine Zusammenfassung von je zwei A-Motiven zu einem acht Takte langen Motiv führt zur Liedform A – A' – Ü.

4.3.5 »I Won't Dance« - Strophe

Die zwölf Takte lange Strophe komponiert Kern mit einer anschließenden Überleitung von vier Takten, rhythmisch als ein langsam ansteigendes Ritardando über die gesamte Länge.

The musical notation is presented in three horizontal staves. The first staff, labeled 'A', shows a melodic line with various note values and rests. The second staff, labeled 'B', continues the melody. The third staff, labeled 'Überleitung', shows a simpler melodic line. Vertical bar lines separate the measures, and a double bar line with repeat dots is at the end of the first staff.

Abb. 4.3.4

Die Teilung der Strophe, welche nicht in der Befragung vorgestellt wurde, kann in zwei Abschnitten vorgenommen werden. Die zwei Themen umfassen für Thema A fünf Takte plus einer Achtelnote und sechs Takte plus Auftakt von einer Achtelnote mit drei Viertelnoten für Thema B. Den Strophenabschluss bildet eine Überleitung, beginnend nach dem ersten Doppelstrich mit einer Länge von vier Takten.

²³⁶ Beispiel 3.5. Im Arrangement in C-Dur.

Thema A / Melodik: Tonal beginnend auf dem e'' bewegt sich die Melodie des Themas A in ‚Treppenstufen‘ bis zum e' abwärts, mit den Intervallschritten: Terz abwärts und Sekunde aufwärts. Diese, wie alle Figuren der Strophe, endet nach zwei Takten. In den nachfolgenden Thementakten kann diese melodische Figur des Terzsprungs mit abschließendem Sekundschritt in verschiedenen Richtungen herausgestellt werden. **Rhythmus:** Rhythmisch wird das Ende der melodischen Terzbewegung mit dem Wechsel von Achtelnote auf Viertelnote, auf unbetonter Zählzeit, akzentuiert. Das zweite und letzte Themen-Drittel von A segmentieren sich identisch. Der zweite Motivtakt bildet sich aus einer Tonhöhe mit der rhythmischen Variante von zwei Viertelnoten plus Halben. Der erste Takt verarbeitet die Achtelbewegungen melodisch mit Terz- und Sekundschritten. **Harmonik:** Die Funktionen des ersten Themas: C-Dur: T D⁷ T⁶ S | - D S D | T - - - | D - - - | T - - - | T verknüpfen harmonisch Strophe und Refrain. Im Zentrum stehen Tonika, Dominante und Subdominante, die Durakkorde der I, IV. und V. Stufe. Das Thema, welches harmonisch eine Aufteilung in je zwei Takte zulässt, mit einem Takt als Themenbeginn, präsentiert auch bei der Repetition der Takte zwei und drei in Takt vier und fünf harmonisch die gleichen Akkorde.

Thema B / Melodik und Rhythmus: Dominieren rhythmisch die Achtelnoten im Thema A, charakterisiert sich Thema B durch Viertelnoten. Dieser Abschnitt baut sich melodisch nur aus einer Figur auf, bestehend aus drei Viertelnoten in abwärts schreitenden Sekunden, auf g' beginnend. Die Figur wiederholt sich fünfmal sowie einmal um eine Quart nach oben transponiert. Zwei rhythmische Varianten stehen hierbei im Vordergrund:

- 1) schwerpunktmäßig nur in Viertelnoten und
- 2) mit zwei Achtelnoten und Viertelnote.

Den Themenabschluss bildet eine Prolongation der Figur um eine weitere Sekunde. **Harmonik:** Die Akkordfunktionen wechseln in der Mitte des Themas: C-Dur: T - d | T D⁷ T - | D⁷ T - - | - D⁷ T - | T - - - | S⁶ - - - | D⁷ - - - |. Anfangs aus Dominante und Tonika geformt, alterniert funktional in der zweiten Hälfte die Tonika mit der Subdominante.

Überleitung: Die vier Takte umfassende Überleitung, rhythmisch aus Halben, bewegt sich in zwei diatonischen Melodiebögen im Umfang einer Terz. Die

Überleitung stellt pro neue Note einen neuen Akkord: C-Dur: T - ⁷ - | - - D⁷ - | T - - - | S⁶ - D⁷ - |. Summarisch bilden hier die Kadenzakkorde die Überleitung.

Arrangement: Innerhalb des Arrangements werden die Achtelbewegungen der Melodie durch Dreiklänge in der Begleitung charakterisiert, welche in Parallelbewegung abwärts schreiten. Dieses Merkmal gilt für die ersten beiden Takte, unterlegt von einem, in großen Intervallen, springenden Bass.

Rhythmisch fällt in beiden Refrains auf den ersten Blick ein ähnlicher Einsatz der Pausen auf betonter Zählzeit auf. Welche weiteren Gemeinsamkeiten auch außerhalb des befragten Ausschnittes noch vorhanden sind, untersucht der nachfolgende Kapitelabschnitt.

4.3.6 Gemeinsamkeiten der Songs

4.3.6.1 Ergebnisse der Befragung

In beiden Song-Beispielen »Embraceable You« von George Gershwin und »I Won't Dance« von Jerome Kern wird die Strophe musikalisch nicht einbezogen und auch in der Befragung wurde sie den Testpersonen nicht vorgestellt. Die Befragungsergebnisse der Refrains dokumentieren, dass ein musikalisches Erleben den Eindruck von großer Ähnlichkeit erzeugte. 38 Befragte kreuzten die Option »gleicher Komponist« an. Kommentare wie »gleiches Stück« oder »gleiches Stück andere Interpretation« am Rand des Befragungsbogens bezeugen und bestätigen dieses Ergebnis zusätzlich. Der Vergleich beider Songs rief den Eindruck von Ähnlichkeit im musikalischen Erleben hervor.

Welche Gemeinsamkeiten Ballade und Swing aufweisen, soll die nachfolgende Besprechung konkretisieren? Können die Merkmale herausgestellt werden? Welche Parameter sind hierbei vorrangig?

4.3.6.2 Formaler Vergleich

Beide Songs weisen die klassische Aufspaltung in Strophe und Refrain auf. Der Vergleich der formalen Merkmale zeigt die Struktur der Gershwin-Strophe, mit den Motiven A – A' – A'' – A''' – Ü über 20 Takte. Dem gegenüber steht die 16

Takte lange Strophe von Kern mit den Themen A – B – Ü. Eine Zusammenfassung der kleinen Motiv-A-Varianten von Gershwin in acht Takte lange Abschnitte ergibt auch bei seiner Strophe die Liedform von A – A' – Ü. Diese Aufteilung kann mit den drei thematischen Abschnitten von Kern verglichen werden, wobei die Überleitung im Kern-Song, im Vergleich zu seinen anderen Themen verhältnismäßig kurz ist. Formal betrachtet zeigen die Strophen Ähnlichkeiten, die jedoch in den vorweg aufgestellten Parametern nicht klassifiziert werden und auch für die Befragung nicht zur Diskussion stehen. Innerhalb der Befragung wurde nur jeweils ein Abschnitt gewählt.

Der motivisch klar aufgebaute Refrain mit den Themen B – C – B – D von Gershwin steht im Vergleich zum Refrain von Kern, welcher aus zehn kleineren Themen aufgebaut ist. Die Refrainthemen bei Kern sind von sehr divergenter Länge. Der längste Abschnitt ist nur sieben Takte lang. Ein formaler Vergleich beider Refrains ergibt keine Gemeinsamkeiten, es überwiegen die Differenzen, im Gegensatz zu den Gemeinsamkeiten in den Parametern Melodik und dem Rhythmus.

Im Nachfolgenden werden die Themen- und Motiv-Ausschnitte genauer miteinander verglichen, die Ähnlichkeiten aufweisen, wobei die, in der Befragung vorgestellten Ausschnitte in den drei ersten Abschnitten 4.3.5, 4.3.6 und 4.3.7 betrachtet werden.

seiner Motive vor und wiederholt es in jedem zweiten Takt. Gershwin positioniert den Takt als Motiv abschließendes Element, alle zweieinhalb Takte. Sowohl in seinem Thema B als auch in C findet sich die charakteristische Figur.

Neben diesem Merkmal der gleich bleibenden Tonhöhe stehen in beiden Ausschnitten aufwärts schreitende Sekundschritte mit abwärts gerichteten größeren Intervallen. Diese Figuren leiten die Melodie in ein neues Motiv oder ins Themenende. **Harmonik:** Ein abschließender Blick auf die Funktionen der beiden Ausschnitte von Gershwin: G-Dur: T - - - | - S - - | D - - - | - - - - | S⁶ - - - | DG - D - | T - D - | sowie von Kern: C-Dur: T - - - | S⁶ - S D | T - - - | S⁶ - S D | T - - - | S⁶ - S D⁷ | T - - - |, ergeben leichte Ähnlichkeiten, deren Einfluss auf die Wahrnehmung jedoch gering ist. Anfangs- und Endtakt sind jeweils in der Durtonika, wobei bevorzugt Durdominant- und Subdominant-Klänge die mittigen Akkorde gestalten. **Zusammenfassung:** Der Ausschnitt kann sowohl im Hinblick auf das musikalische Erleben als auch auf die Struktur untersucht werden. Bei diesen Ausschnitten wird das musikalische Erleben stärker durch vorhandene gemeinsame Merkmale im Rhythmus als durch die Harmonik geprägt. Der prägendste Parameter ist der Rhythmus, der in diesem Beispiel auch separat betrachtet wurde. Er weist innerhalb der Struktur starke Ähnlichkeiten auf, welche auch das musikalische Erleben beeinflussen. Markant bei dem Parameter Melodik ist die Ähnlichkeit in der Melodielinie, wobei von einer Ähnlichkeit der Melodik nicht gesprochen werden kann, da nur jeweils kleine Figurelemente Ähnlichkeiten aufweisen. Die Funktionen der zwei Ausschnitte, die in unterschiedlichen Tonarten stehen, bilden keinen Kontrast, es arbeitet nicht einer der Ausschnitte mit völlig anderen Funktionen, sondern lediglich ein Takt bewegt sich in einer anderen Tonart.

Die Tonalität dieser Ausschnitte steht bei dem Vergleich der Songs hier im Hintergrund. Unterschiedliche Tonarten, differierende Tonräume, einmal e' - d'' und bei Kern c - a', würden bei der Frage nach der Kontextzugehörigkeit ein negatives Ergebnis erzielen. Die Tonalität bewirkt in diesem Beispiel demnach keine Ähnlichkeit durch Kontextzugehörigkeit.

4.3.6.4 Vergleich von weiteren Motiven und Figuren der beiden Songs

Zusätzliche Gemeinsamkeiten werden durch Merkmale und Elemente in weiteren Ausschnitten dokumentiert. Gershwin komponierte die Melodie des Themas C, dessen erstes Motiv auch in der Befragung vorgestellt wurde, in einer Art, welche mit dem ‚Treppenabstieg‘ von Kern in Thema D verglichen werden kann.



Abb. 4.3.7:

Im gesamten Thema C findet sich diese Figur, einmal in der hier abgebildeten Tonhöhe und einmal versetzt um eine Sekunde im ersten Takt.

Alle Wiederholungen des Abschnitts D von Kern präsentieren dieses Motiv über drei Takte. Das Thema D von Kern stellt das Motiv zweimal hintereinander in einer Länge über zwei Takte vor. Diese Treppenfigur verknüpft melodisch Thema C von Gershwin und Thema D von Kern, die Stimmen bewegen sich in der Linie gleich, differieren jedoch in der Tonart. Eine Transposition der Kern-Figur nach G-Dur erzielt eine identische Tonfolge mit den gleichen Intervallen des Gershwin-Ausschnittes. Eine Ähnlichkeit durch Harmonik ist jedoch innerhalb der Ausschnitte nicht vorhanden. Die Reflexion der beiden Themen im Hinblick auf die Harmonien ergibt bei Gershwin: G-Dur: S // e-Moll: t - - | - - - | d - - - |, mit einem harmonischen Akzent auf der parallelen Molltonart, und bei Kern: C-Dur: T⁷ - d⁷ | S⁷ - S⁶ - | s - D⁷ T | den Schwerpunkt in den Kadenzharmonien.

Eine weitere rhythmische Gemeinsamkeit bilden die gleichmäßigen Viertel für diesen kleinen Abschnitt, der sich jedoch nicht durch rhythmische Besonderheiten auszeichnet.

Eine weitere Vergleichsmöglichkeit bieten die Themen B von Gershwin sowie D und D' des Refrains von Kern und dem Thema B von Kern. Hier ist die melodisch gleiche Bewegung der Viertelnoten in kursorischen Sekundschritten besonders ausgeprägt.

²³⁹ Der Ausschnitt zeigt den Anfang von Gershwins Thema C und Takt 2 – 4 von Thema D' aus »I Won't Dance«, Beispiele 3.8 und 3.9. Es handelt sich bei den Ausschnitten um die jeweils letzten Takte der Ausschnitte der Befragung.



Abb. 4.3.8:

240

Diese Figur der zwei nacheinander stehenden Sekundschrötte bildet aufwärts gerichtet zum einen das Charakteristikum des Gershwin-Themas, zum anderen formt die Figur abwärts gerichtet den jeweils zweiten Takt in allen Thema-D-Varianten von Kern. Eine Umwendung der Figur stellt das Abschlussthema des Gershwin-Songs vor.

Die Simultaneität beider Abschnitte im Parameter Melodik führt zu einem Gesamteindruck der Ähnlichkeit von beiden Songs, welcher durch die Verwandtschaft im Parameter Rhythmus verstärkt wird. Die Ähnlichkeit bezieht sich jedoch nur auf das Notenbild, für das musikalische Erleben kann bei diesem Ausschnitt keine gesicherte Aussage gemacht werden. Wenn die Ausschnitte Personen vorgespielt werden, könnte sich die großen Ähnlichkeiten bei dem Rhythmus positiv auf den Parameter Melodik auswirken, da die vorhandenen melodischen Gemeinsamkeiten deutlicher hervortreten, als bei differierenden Rhythmen.

²⁴⁰ Abgebildet sind die ersten Takte des Refrains von Gershwin und die ersten Takte des Themas B von Kern, ohne die Auftakt-Achtelnote. Beispiele 3.10 und 3.11.

4.3.7 Fazit

Es bleibt die Frage, wieso werden die vorgestellten Song-Abschnitte von den Befragten als ähnlich wahrgenommen? Auffällig und einprägsam in beiden Ausschnitten ist die Pause zu Taktbeginn. Dieser rhythmische Kunstgriff wird in den Refrains gleichermaßen verarbeitet. Beiden Songs im *alla breve* wird mit dieser Pause die Betonung auf der ersten Taktzeit genommen. Die Melodieelemente beginnen im Thema B von Gershwin und C von Kern somit je auf unbetonter Zählzeit. Dieses Merkmal wird durch seine Wiederholungen zum Charakteristikum beider Songs und prägt sich dem Hörer durch mehrfache Wiedergabe der Motive als gemeinsames Merkmal der Parameter Rhythmus und Melodik in der Befragung ein.

Neue Motive, die nicht dieses Rhythmus-Element beinhalten, werden von diesem Motiv umrahmt. Im nachfolgenden, zweiten Befragungs-Ausschnitt erkannte der Hörer das Rhythmusmerkmal wieder, wodurch eine positive Bewertung des Erlebens von Ähnlichkeit erfolgte. Wichtig für die Wahrnehmung von Gemeinsamkeiten ist auch die Verwendung gleicher Notenwerte, nicht nur der gleiche Pausenansatz. Beide Komponisten verarbeiten rhythmisch essenziell Viertelnoten mit anschließender langer Note oder mit mehreren Noten gleicher Tonhöhe. Dieser Wechsel wird als Regelmäßigkeit bewertet und kann zusammen mit dem Charakteristikum der Pause als Stilelement der Ausschnitte betrachtet werden. Die tonale und rhythmische Verwandtschaft sowie die aufwärts gerichtete Melodielinie werden beim Hörer als Ähnlichkeit wahrgenommen. Es entsteht eine melodische und rhythmische Ähnlichkeit.

Die Strophen beider Songs weisen rhythmische Veränderungen im Vergleich zum Refrain auf. Die Refrains werden rhythmisch durch Viertelnoten sowie größeren Werten charakterisiert und das Hauptmerkmal beider Strophen bilden die Achtelnoten, welche sowohl auf betonter als auch auf unbetonter Taktzeit eingesetzt werden.

Zusätzlich vergleichbar ist die Melodiebewegung der Strophen-Themen, deren Gemeinsamkeit die Grundbewegung der abwärtsgerichteten Motive ist.

Die Überleitung am Ende beider Strophen wechselt jeweils die Bewegungsrichtung und verweilt im Gershwin-Song auf gleicher Höhe und in einem Melodiebogen im Kern-Song.

Bezogen auf den Parameter Harmonik gibt es einige gemeinsame Merkmale. Als ähnlich wahrgenommen werden können die, im Quintenzirkel nebeneinander stehenden Tonarten der Songs, G-Dur und C-Dur. Ausgehend von der Funktionsharmonik steht der C-Dur-Akkord als Subdominante bei Gershwin und G-Dur bildet die Dominante bei Kern. Die Dominante bildet neben der Tonika im Kern-Refrain einen akkordischen Schwerpunkt und verstärkt die Verbindung beider Songs. Diese Tonarten vermitteln in ihrer Harmonik eine Grundähnlichkeit die, im Gegensatz zum Klang, vom Hörer wahrgenommen werden kann und sich somit auf das Erleben auswirkt. Problematisch ist jedoch, dass diese Ähnlichkeit nur dann entsteht, wenn beide Songs in diesen Tonarten vorgestellt werden und keine Veränderung der Tonarten vorliegt.

Abschließend kann für diese beiden Songs gesagt werden, dass die Stilmittel des einen Komponisten sich auch im Song des anderen Komponisten wieder finden und beim Hörer den Eindruck hervorrufen, es könne sich um Songs eines Komponisten handeln.

4.4 »A Foggy Day (In London Town)« und »A Fine Romance«

4.4.1 Allgemeine Informationen

4.4.1.1 »A Foggy Day (In London Town)«

Entstanden ist die Komposition aus dem Film »A Damsel In Distress« von 1937 innerhalb einer Stunde, wenn den Aussagen der Gershwin Brüder geglaubt werden darf. Diese zeitliche Kürze gelang ihnen im Vorfeld nur bei dem Song »Do, Do, Do«, welches im Kapitel 4.2 besprochen wurde. Obwohl Ira Gershwin dem theatralischen Song den Titel »A Foggy Day in London Town« gab, wurde er nur unter dem Namen »A Foggy Day« mit dem Zusatz in Klammern (In London Town) bekannt.²⁴¹

4.4.1.2 »A Fine Romance«

Die Ballade »A Fine Romance« aus dem Film »Swing Time«²⁴² geht ins Ohr! Jerome Kern komponierte sie 1936 und strukturierte sie musikalisch so, dass der Zuhörer bereits nach dem ersten Hören in der Lage war mitzusingen oder zu summen. Insgesamt besitzt der Song vier Strophen, welche aber sehr selten alle vier auf einer Tonträgeraufnahme zu finden sind. Meist vermischen sich bei den Aufnahmen textlich die verschiedenen Strophen.

Auf dem hier vorliegenden Tonträger singt Ella Fitzgerald den kompletten weiblichen Part des Songs, die erste und dritte Strophe.²⁴³ Die anderen zwei Strophen, die für den männlichen Sänger vorgesehen sind, werden ausgelassen. Dorothy Fields schrieb den Song-Text ohne eine Melodie vor sich zu haben. Jerome Kern gab ihr nur den Hinweis, dass es eine sarkastische Liebesballade werden solle.²⁴⁴

²⁴¹ Verwendeter Tonträger: Fitzgerald, Ella: George and Ira Gershwin Songbook, CD 2, Track 6.

²⁴² Der Film stammt aus dem Jahr 1936 und stimmt seine Handlung komplett auf die Tanzkünste von Ginger Rogers und Fred Astaire ab.

²⁴³ Verwendeter Tonträger: Fitzgerald, Ella: The Jerome Kern Songbook, Track 2.

²⁴⁴ http://www.dorothyfields.co.uk/song_fineromance.htm (04-02-20).

4.4.2 »A Foggy Day (In London Town)« - Refrain

Befragung: Der 35 Takte lange Refrain, Abbildung 4.4.1 von »A Foggy Day (In London Town)« in F-Dur kann melodisch in vier Themen gesplittet werden: C – D – C' – E. Die Themenabschnitte weisen drei unterschiedliche Ausarbeitungen mit einer Variante auf. Für die Befragung wurde das Thema C mit dem ersten Motiv des nachfolgenden Themas gewählt.

The musical score consists of four staves of music in 3/4 time, F major. The first staff is labeled 'C' and ends with a double bar line. The second staff is labeled 'D' and ends with a double bar line. The third staff is labeled 'C'' and ends with a double bar line. The fourth staff is labeled 'E' and ends with a double bar line and the number 245. The music features various rhythmic patterns, including triplets and long notes.

Abb. 4.4.1

Thema C / Melodik: Im Thema C stehen die Tonhöhenwechsel immer auf betonter Taktzeit, wobei sich die Intervalle im Rahmen einer Sekunde bis zur Terz bewegen. Ausnahmen bilden die Schlusstöne des vierten und achten Taktes. Das Thema beginnend auf \acute{c} schreitet in großen Intervallen aufwärts und in kleineren Schritten abwärts bis \flat . Die melodischen Rückschritte, symbolisiert durch die absteigenden Intervalle, erzeugen beim Hören eine Spannung, welche sich im Schlusston des Themas auflöst. **Rhythmus:** Rhythmische Hauptmerkmale des ersten Refrainthemas C, welches sich aus Motiv-Einheiten von jeweils vier Takten formiert, sind lange Noten. Thematisch interessant ist das Merkmal des Tonhöhenwechsels bei synchroner Veränderung der Rhythmusfigur. Als Beispiel

²⁴⁵ George & Ira Gershwin 1998, Vol. 2, S. 293 – 296. Beispiel 4.1.

kann der Wechsel von Viertelnoten zu einer Halben mit einer übergebundenen punktierten Halben genannt werden, Takt eins und zwei. Insgesamt bilden die langen Notenwerte mehr als 60 Prozent des Themenumfangs und die vorangehenden zwei Viertelnoten stehen immer auf der gleichen Tonhöhe. **Harmonik:** Beginnend auf der I. Stufe von F-Dur schreitet das erste Motiv über die Subdominante zur Durdominante. Das zweite Motiv wechselt von F-Dur für zwei Takte in die Parallele. Diese harmonische Steigerung: F-Dur T - - d⁷⁻⁵ | - - - | s^{6/4} - - D | - - - - | T - t⁷ - | // d-Moll: t - - - | S - - // F-Dur: D | - - - - | spiegelt sich auch in der Melodieausarbeitung wider. Die Betrachtung der Ausarbeitung der Themen C und C' ergibt identische Funktionen, mit leichten Differenzen, bezogen auf die rhythmische Interpretation.

Thema D / Melodik: Auch dieses Thema kann in Motive mit vier Takten aufgeteilt werden. Melodisch bildet das Thema D mit den abwärts schreitenden Intervallen ein Gegenstück zum Thema C. Baut sich Thema C melodisch aufwärts steigend auf, so steht eine absteigende Tendenz von e'' nach d' im Vordergrund von Thema D. Diese absteigende Tendenz formt sich nicht im Wechsel auf- und abwärts, sondern stetig abwärts und wird unterbrochen durch eine einzelne Figur in der Motiv-Mitte. **Rhythmus:** Nicht nur melodisch, sondern auch rhythmisch zeichnet sich das Thema durch Neuerungen in Form der Viertel-Triolen aus. Die musikalische Analyse der drei Viertel-Triolen in diesem Thema, beginnend mit der Triole auf der VII. Stufe, zeigt bei Verwendung der jeweiligen Anfangsnoten e''-a'-c'' eine Akkordaufspaltung von A-Dur. Die zweiten vier Motiv-Takte bilden harmonisch und rhythmisch eine Variante zum ersten Motiv. **Harmonik:** Der Tonika-Septakkord von F-Dur bildet das harmonische Grundgerüst des zweiten, sich schwerpunktmäßig in Terzen bewegendes Themas D. Signifikant bei einem Vergleich der Funktionen von Thema D: F-Dur: T⁺⁷ - - DG⁷ | T⁹ - - - | S⁺⁷ - - s⁶ | - - - | T⁺⁷ - - // G-Dur: D | - - - - | T - - S | - - - // F-Dur: D | mit dem Thema C ist der Abschnitt ab dem jeweils sechsten Takt. Beide Themen wechseln die harmonische Umgebung und kehren kurz vor Ende zur Ausgangstonart zurück.

Thema E / Melodik und Rhythmus: Das Thema E bildet das Finale des Refrains und stellt eine Variante des ersten Themas dar. Rhythmisch mit Synkopen spielend, zieht Gershwin ab dem zweiten Motiv scheinbar das Tempo an, indem er nur noch Viertelnoten und keine Halben zur Melodiegestaltung verwendet. Erst

am Song-Ende erscheinen wieder längere Notenwerte. Die Figur des zweiten Motivs, rhythmisch aus Viertelnoten, wechselt stetig die Melodierichtung sowie die Intervallsprünge und bildet die Kontradiktion zum Ruhepol. Als Ruhepol bezeichne ich die Schlussnote vor den abschließenden Endtakt des Refrains mit halben Noten und den abschließenden ganzen Noten. **Harmonik:** Funktionsharmonisch präsentiert sich dieses Thema von den unterschiedlichsten Seiten: F-Dur: $d^7 - - T^9 | - - - T^7 | S^7 - - DD^9 | - - Tp Sp^{7-5} | T - S^6 - | T^{+7} - S^6 - | Tp^7 - DD^9 - | Sp^7 - D^7 - | T T^{+7} D^7 T^7 | S^7 s^6 Tp^6 s^6 | T^7 - - - |$. Die Akkordwechsel der ersten vier Takte auf der unbetonten finalen Zählzeit des Taktes stehen synchron mit dem Rhythmus der Melodie. Der melodische Schwerpunkt liegt auf der letzten Viertelnote des Taktes, die übergebunden in den folgenden Takt führt. Der Synkopeneindruck wird somit didymisch akzentuiert, durch Akkord- und Tonhöhenwechsel.

Zusammenfassung: Der Refrain bildet die perfekte Mischung der harmonischen Variationsbreite mit Schlichtheit sowie dem melodisch bevorzugten Terz-Intervallen.

4.4.3 »A Fine Romance« - Komplett-Analyse

Die gewohnte Liedform mit Strophe und Refrain gibt es bei diesem Filmsong nicht. Der Song ist in der ausgewählten Aufnahme durch eine acht Takte lange instrumentale, hier nicht aufgezeichnete, Überleitung getrennt. Der zweite Teil wiederholt exakt den hier verzeichneten ersten Abschnitt.

The image shows three staves of musical notation for the song 'A Fine Romance'. The first staff is labeled 'A' and contains 11 measures of music. The second staff is labeled 'B' and contains 11 measures of music. The third staff is labeled 'B'' and contains 11 measures of music. The notation includes treble clef, 4/4 time signature, and various musical symbols like rests, notes, and triplets. The number 246 is written at the end of the third staff.

Abb. 4.4.2

Beide Abschnitte sind im musikalischen Aufbau in allen Parametern identisch, Unterschiede existieren lediglich im lyrischen Bereich. Eine analytisch genauere Reflexion und Abbildung des Notenmaterials erfolgt aus diesem Grund nur für die erste Hälfte des Songs, Abbildung 4.4.2.

Befragung: Das 33 Takte lange Stück kann in acht Abschnitte gegliedert werden, welche wiederum in verschiedene Themen und Motive aufgeteilt werden können. Die ersten beiden Themen des Songs wurden den Probanden vorgestellt.

Thema A / Melodik: Das erste Thema des Songs, welches nach der Vorstellung von Thema B, melodisch identisch wiederholt wird, ist unterteilbar in Zwei-Takt-Motive. Hierbei wird die erste, sich über zwei Takte erstreckende Motiv-Figur insgesamt dreimal wiederholt. Es erfolgt jedoch keine identische Antwort in allen Parametern, sondern das Motiv wird als Sequenz wiederholt. Der Melodieverlauf und der Rhythmus sind in den Motiven identisch, nur die Tonhöhe wurde verändert. Die finale Viertelnote jeden zweiten Taktes zählt einerseits melodisch

²⁴⁶ Jerome Kern 2000, S. 34 – 37. Beispiel 4.2.

zur Wechseltonfigur, wird jedoch auch melodisch zum nächsten Motiv gezählt. Deutliche wird dies bei Einbeziehung der Lyrik. Immer auf der unbetonten letzten Zählzeit des Taktes beginnt ein neuer Satz oder Teilsatz.²⁴⁷ Der jeweilige zweite Takt der Motive erscheint in zwei melodischen Varianten. Die erste Variante, die Wechselnote stellt den Schwerpunkt des Taktes dar und wird auf leichter Zählzeit erreicht. Die zweite Variante bildet eine Abwärtsbewegung beendet durch eine Sekunde und einen großen Intervallsprung. **Rhythmus:** Auftaktig beginnend mit einer Viertelnote, entsteht eine, rhythmisch betrachtet, anschließende Abfolge mit einer ganzen Note, Viertelnote und Figur abschließenden Halben. Rhythmisches Merkmal und auch wahrnehmbarer Akzent im musikalischen Erleben ist die Ganze, welche immer mit einem neuen Akkord eingeführt wird und nie den Akkord des Vortaktes übernimmt. Bei einem kleinen Motiv von zwei Takten fällt diese Ganze besonders markant auf und der Eindruck der Besonderheit sowie Wichtigkeit wird durch ihre Lage innerhalb der Melodie verstärkt: sie bildet die jeweils tonale untere Grenze des Motivs. Diese untere Grenze bewirkt jedoch auch eine Abgrenzung zum vorangehenden Motiv, wodurch das gesamte Thema eher als eine Zusammenfügung einzelner Motive erscheint und nicht als eine Verknüpfung zu einem Thema. **Harmonik:** Harmonisch präsentiert sich Thema A schlicht. Die Funktionen bewegen sich im Durtonika- und Durdominantbereich: C-Dur: T | T - - - | - - - - | D⁷ - - - | D⁹ - - D⁺ | T - - - | - - - - | D⁷ - - - | - - - in einer klaren Gliederung von je zwei Takten. Eine melodische Analyse des gesamten Themas mit besonderer Noten-Berücksichtigung der Ganzen dokumentiert einen Septakkord in C-Dur, in der Reihenfolge c-h'-e'-g'. Die Aufspaltung des Septakkordes hält melodisch die Motive zusammen.

Thema A / zweite Wiedergabe: Die Wiederholung des Themas A, nach der Wiedergabe von B, differiert funktional leicht im Vergleich zur ersten Interpretation A: C-Dur: D⁷ - | T - - - | - - - D^v | D⁷ - - - | D⁹ - - D⁺ | T - - - | - - - - | D Sp⁷ Drg D⁷ | - - - , wobei diese Unterschiede vorwiegend im vorletzten Takt zu

²⁴⁷ Der Text beginnt mit dem Auftakt auf Schlag Zwei-&: A Fine romance! With no kiss-es! A fine romance, my friend, this is! We should be like a cou-ple of hot to-ma-toes, – But you're as cold as yes-ter-day's, ashes po-ta-toes. – A fine romance! You won't nest-le, A fine romance, you won't wrest-le! I might as well play bridge with my old maid aunts! I have-n't got a chance. This is a fine romace! (Jerome Kern 2000, S. 34 – 37).

finden sind. Dieser Takt unterstreicht den Funktionsreichtum der ersten Hälfte von B'.

Thema B / Melodik und Rhythmus: Das zweite Song-Thema gestaltet sich rhythmisch und melodisch im Gegensatz zum Song-Anfang mit chromatischen und diatonischen Skalen. Die Individualität des Themas B liegt rhythmisch in der Vierteltriole auf betonter Zählzeit, chromatisch abwärts geführt, welche zweimal in diesem Abschnitt vorgestellt wird. Nicht nur die Triole, der gesamte Triolentakt mit dem Finalton im neuen Takt schreitet chromatisch abwärts mit dem Intervallumfang einer Quart: c' nach g' und a' nach e'. Das Motiv endet auf der Anfangsnote des nachfolgenden Motivs, wobei die ganze Note als Motiv unterteilendes Mittel in diesem Abschnitt ausgelassen wird. **Harmonik:** Die harmonischen Funktionen des Themas: C-Dur: D | T - - - | - - T^v Drg | Sp⁷ - D⁷ - | Sp⁷ - D⁷ - | T⁶ - - - | - - - S | TG⁷ - - - | Sp⁷ - unterstützen die Zweiteilung der Melodie nach dem vierten Takt. Im Vergleich zum ersten Motiv umfasst das zweite Motiv tonal eine Sept anstatt eine Dezime.

Thema B': Den Abschluss der gesamten Strophe, im Anschluss an eine identische Wiedergabe des ersten Themas A, bildet eine melodische Variante der Motive von A und B. Ihre Charakteristika, einmal die ganze Note als Ruhepol in jedem zweiten Takt und zum anderen die Viertel-Triole innerhalb eines chromatischen beziehungsweise diatonischen Abwärtsgangs, formen sich zu einer Einheit und bilden das dritte Thema B' mit den Akkordfunktionen: C-Dur: D⁷ | T - - - | - - S^{6/5} - | s^{6/5} - - - | S - S^v - | T - - - | D⁷ - - - | T - - - | - - - - |.

Ein Hauptmerkmal des Themas B', der Unterschied zu B, ist die Ausarbeitung der mittleren sechs Themen-Takte, welche Abbildung 4.4.3 zeigen.

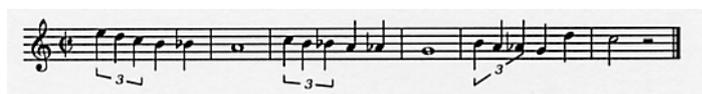


Abb. 4.4.3:

248

Die Triolen im Thema B im ersten, dritten und fünften Takt von Abbildung 4.4.3, werden in drei melodischen Ausarbeitungen vorgestellt. Die erste Triole schreitet in großen Sekunden abwärts, die zweite Triole bildet eine Wiederholung der Thema-B-Triole und richtet sich chromatisch abwärts und die Figur der dritten Triole vermischt beide Merkmale mit großen sowie kleinen Sekunden.

²⁴⁸ Beispiel 4.7, der erste Takt mit Auftakt ist hier nicht verzeichnet.

Dieses Thema B bildet melodisch den Gegensatz zu den anderen Motiven. Auffällig sind die Terzsprünge aufwärts zwischen den einzelnen Figuren.

Zusammenfassung: Nicht nur melodisch, auch harmonisch ist die Aufspaltung in die Themen A – B – A – B' nachvollziehbar. Thema A formt sich aus den Akkorden Durtonika und Durdominante im Vergleich zum Thema B mit seiner Variante, welche die Subdominante hinzunimmt. Der gesamte Song steht rhythmisch im *alla breve* und wird durch den Bass in der vorliegenden Aufnahme verstärkt. Die Basslinie schlägt immer auf betonter Taktzeit Viertelnoten, alternierend mit einer Viertelpause. Ab der zweiten Hälfte des Ausschnitts erscheinen im Bass Halbe, wobei im Takt ein Abwärtssprung im harmonischen Rahmen des Akkordes gemacht wird. Der neue Takt beginnt mit einem Aufwärtssprung. Wie in der Melodie, so vollzieht sich auch im Bass die Linie im letzten Takt chromatisch abwärts. Kern markiert das melodische Ende des Absatzes mit einer chromatischen Abwärtsbewegung aller Stimmen. Diese Bewegung als Merkmal der gesamten Melodie bildet somit auch ihr Ende. Aufgefangen durch Aufwärtsintervalle von Sext bis Oktave, bietet der Song eine gute Mischung aus Intervallsprüngen sowie Sekundschritten und bewegt sich tonal innerhalb eines festgesteckten Tonrahmens.

4.4.4 »A Foggy Day (In London Town)« - Strophe

Als Liedform bildet die Strophe einen Aufbau der Themen A – A' – B, wobei A und A' jeweils nur eine Taktlänge von vier Einheiten aufweist und zu einem größeren Thema A zusammengefasst werden könnten, woraus sich die Form A – B mit jeweils acht Takten ergäbe. Rhythmisch etwas anders und melodisch mit kleineren Intervallen im Vergleich zum Refrain formen sich die 16 Strophenakte des Gershwin-Songs in F-Dur, Abbildung 4.4.4.

Abb. 4.4.4

Thema A und 'A' Melodik: Thema A charakterisiert sich durch einige Merkmale, welche im Refrain nicht mehr aufgegriffen werden. Die Melodielinie des Themas schreitet über vier Takte lang absteigend in die ~~Die~~ ^{Die} Besonderheit und der wahrnehmbare Schwerpunkt des Themas und ihrer Variante liegen jedoch weniger in der Melodiebewegung, als vielmehr im Rhythmus. Die Themenvariante A' fügt als besonderes Element zum diatonischen Melodiebogen die mehrfache Wiedergabe der VII. Stufe hinzu. **Rhythmus:** Achtelnoten mit Sechzehntel bilden das rhythmische Zentrum des Themas und seiner Motive, anders als Viertelnoten und punktierte Halbe innerhalb des Refrains. Die mehrfache Wiedergabe der VII. Stufe in A erfolgt in der rhythmischen Variante: punktierte Viertelnote mit zwei Sechzehntel, zweimal hintereinander funktionell im Durtonika-Gegenklang. **Harmonik:** Die Funktionen der Themen A und 'A

²⁴⁹ Beispiel 4.3. Aus dem Song-Abschnitt wurde kein Ausschnitt für die Befragung gewählt.

enden mit einem melodischen Quintsprung harmonisch in a-Moll: F-Dur: T - - - | s^{6/5} - - - | T⁺⁷ - T⁷ - | s^{6/5} - D⁹ - | T - - - | // a-Moll: D - - - | t - - - | S - - .

Thema B / Melodik: Der Melodiebogen als Merkmal des Themas A fehlt in B, hier dominiert der Terzsprung, alternierend auf- und abwärts in den ersten beiden Takten sowie im letzten Themenabschnitt. Eingeleitet mit einer Achtelnotentriole formt sich das Thema B ab dem dritten Takt aus Wechselnoten, deren tonaler Abstand einer Sekunde sich im vorletzten Takt auf eine Terz vergrößert.

Rhythmus: Die Intervallveränderung vom fünften auf den sechsten Thementakt wird nicht allein durch einen Achtelauftakt eingeleitet, dieser Takt stellt auch rhythmisch eine Besonderheit dar. Es werden hier erstmals in dem Song Synkopen als rhythmisches Mittel eingesetzt. Die melodische Spannung, die sich durch diesen Effekt aufbaut, löst sich in der Intervallvergrößerung auf. Gleichzeitig mit Beginn des melodischen Terzeinsatzes verschiebt sich auch die Melodie rhythmisch wieder auf die betonte Zählzeit. **Harmonik:** Funktional wird der Synkopenrhythmus des fünften und sechsten Taktes nicht unterstützt: a-Moll: S // F-Dur: s^{6/5} - D - | T⁷ - - - | // a-Moll: t - - - | - - S - | t - // F-Dur: T^v - | s^{6/5} - D - | T - Sp - | T - - - |. Neue Akkordeinsätze erfolgen immer auf betonter Zählzeit, auch wenn einzelne Einsätze auf den nachfolgenden Taktzeiten folgen. Im ersten Moment bildet der vierte Takt scheinbar eine Ausnahme. Es wird jedoch klar, dass innerhalb des Taktes kein kompletter Akkordwechsel stattfindet.

Zusammenfassung: Es präsentiert sich rhythmisch in dieser Strophe eine interessante, seltene Vielfalt. Das erste Thema, beginnend auf einer übergebundenen Viertelnote mit nachfolgender Sechzehntel auf gleicher Tonhöhe, wechselt sofort in punktierte Achtelbewegung. Den zweiten Takt prägt eine lange Note mit anschließenden Achtel- und Viertelnoten. Als rhythmische Individualität führt Gershwin in B eine Achteltriolen ein, die übrige Melodie erscheint im Aufbau von Achtelnoten und Viertelnoten. Diese rhythmische Vielseitigkeit überträgt sich nicht auf den Refrain.

Die Einzel-Besprechungen beider Songs verdeutlichen die Sonderstellung der Gershwin-Strophe in den Parametern Rhythmus, Harmonik und auch Melodik. Anknüpfungspunkte für den Vergleich zum Kern-Song finden sich hauptsächlich im Refrain von Gershwin. Welche Parameter-Gemeinsamkeiten Ähnlichkeiten hervorrufen, wird im folgenden Kapitelabschnitt besprochen.

4.4.5 Gemeinsamkeiten der Songs

4.4.5.1 Ergebnisse der Befragung

Die Auswertung der Versuchsreihe lässt mit der Aussage »gleicher Komponist« von 76,1 Prozent positiver Antworten auf eine Ähnlichkeit der Songs »A Foggy Day (In London Town)« und »A Fine Romance« respektive ihrer Ausschnitte schließen. Dieses Musikpaar erzielte den Eindruck der Ähnlichkeit nicht nur durch einzelne Figuren oder Elemente. Der Gesamteindruck ergab eine Ähnlichkeit beruhend auf mehreren Gemeinsamkeiten. Diese Impression wurde auch in den Aussagen der Personen festgestellt, die als Begründung zum Beispiel »gleicher Sänger« oder »gleiches Orchester« angaben. Diese Aussagen verdeutlichen zudem, dass die Instrumentation und auch der Sänger sich auf das Ergebnis auswirken, wenn ein klares »Ja« oder »Nein« bei der Frage nach der Wahrnehmung durch die anderen Parameter nicht möglich ist.

4.4.5.2 Formaler Vergleich

Kann von einer Ähnlichkeit der beiden Ausschnitte gesprochen werden? Oder widerlegt die intensive Betrachtung der Ausschnitte die Ergebnisse der Befragung? Welche Simultaneitäten in welchen Parametern weisen die Songs auf?

Ein Blick auf die Liedform, bei Gershwin ausschließlich auf den Refrain, verdeutlicht einen gleichen Aufbau mit vier Sequenzen: C – D – C' – E, gegenüber A – B – A – B' von Jerome Kern. Beide Ausschnitte verarbeiten Themenlängen von je acht Takten, bei einer Länge des Gesamtkomplexes von 34 Takten für »A Fine Romance« und 35 Takten beim Gershwin-Refrain.

Innerhalb des Parameters Rhythmus differiert das Tempo im Wert von etwa 17 Einheiten laut Metronomangabe²⁵⁰. Inwieweit das musikalische Erleben dieser

²⁵⁰ Gershwins sehr frei vorgetragener Strophe folgt ein Refrain mit dem Metronomtempo von 52 in Halben im Vergleich zu 69 bei »A Fine Romance«.

beiden Songs Ähnlichkeiten hervorruft, soll im ersten Vergleich für die Befragungsausschnitte erläutert werden.

4.4.5.3 Ausschnitte der Befragung

Im Notenbeispiel 4.4.5 sind die ersten Takte der Ausschnitte, welche den Befragten vorgespielt werden, verzeichnet. Die Fortsetzung des Gershwin-Ausschnittes, es handelt sich um Thema D, wird in dem zweiten Notenbeispiel 4.4.6 abgebildet. Die vier Takte der Befragung stehen am Anfang. Additional zu den abgebildeten Takten von Kern folgt auf der Aufnahme noch das komplette Thema B, für welches hier stellvertretend Thema B, Abbildung 4.4.7, besprochen wird. Die Einbeziehung von Bin diesem Kapitelabschnitt soll dokumentieren, dass die Gemeinsamkeiten, welche in der Befragung wahrgenommen wurden, sich nicht nur auf einige wenige Takte in den Songs beschränken. **Melodik:** Die Ganzen als rhythmische Ruhepole werden in beiden Ausschnitten der Befragung nie melodisch mit einer Sekunde eingeleitet, sondern immer mit einem größeren Intervall. Bei Jerome Kern folgt darauf das Charakteristikum der zwei Sekundschritte und steht im Gegensatz zu der gleich bleibenden Tonhöhe des Gershwin-Songs.



Abb. 4.4.5:

251

In beiden abgebildeten Ausschnitten dominieren melodisch die Zweitontakte. Im gesamten Ausschnitt von Gershwin wird kein Takt mit mehr als zwei unterschiedlichen Tonhöhen vorgestellt. »A Fine Romance« hat diesen Taktaufbau im ersten Themen-Zweidrittel und wechselt dann zum Dreiton-Takt. Es entsteht im musikalischen Erleben eine melodische Ähnlichkeit. Diese ist jedoch in der Struktur nicht so deutlich ersichtlich, die Melodiebewegung erscheint divergent. **Rhythmus:** Auffälligstes rhythmisches Merkmal beider Ausschnitte ist die ganze Note. Sie illustriert die Raffinesse der beiden Songs in den Parametern Melodik und Rhythmus. Gershwins Refrain verwendet diese

²⁵¹ Die Noten zeigen die ersten Takte des Gershwin Refrain-Abschnitts C und die ersten Takte des Kern-Songs. Beispiele 4.4 und 4.5.

lange Note meist als Überleitung von einer Halben zu einer weiteren halben oder ganzen Note. Kern setzt dieses Element immer als Takteinheit ein. Kompositorisch verknüpft er es mit einem Auftakt im vorangehenden Takt. Beide Komponisten arbeiten rhythmisch mit Ganzen, Halben und Viertelnoten, wodurch ebenfalls der Eindruck von Ähnlichkeit durch Rhythmus im musikalischen Erleben hervorgerufen wird. Im Vergleich zur Melodik ist die Rhythmusähnlichkeit der Songs im Notenbild deutlicher erkennbar, wobei darauf geachtet werden muss, dass der Taktaufbau der beiden Ausschnitte versetzt zueinander steht.

Die rhythmische Besonderheit der jeweiligen zweiten Song-Themen, Abbildung 4.4.6 und 4.4.7, welche ebenfalls in der Befragung vorgestellt werden, sind die Triolen.



Abb. 4.4.6:

252

Gershwins Thema D, Abbildung 4.4.6, weist rhythmisch drei Triolen auf, welche melodisch im Stil der bisherigen Refrain-Themen bleiben und ein- oder zweitonig sind. Die Sonderstellung des zweiten Motivs ab Takt fünf in diesem Ausschnitt wird durch den Beginn mit zwei Triolen deutlich. Rhythmisch endet die Triolen-Figur mit anschließenden zwei Viertelnoten und längerer Note.

Den rhythmischen Aufbau mit drei Triolen zeigt auch das Thema B' von Kern, Abbildung 4.4.7, in welchem die Triolen jeweils zu einem Motiv über zwei Takte gehören und direkt hintereinander folgen.



Abb.4.4.7:

253

Harmonik: Ein Vergleich der Funktionen verstärkt den Gesamteindruck von Ähnlichkeit. Sowohl Gershwin: F-Dur: T - - d | - - - - | s^{6/4} - - D | - - - - | T - t - | // d-Moll: t - - - | S - - // F-Dur: D | - - - - |, als auch Kern: C-Dur: T | T - - - | - - - - | D⁷ - - - | D⁹ - - D⁺ | T - - - | - - - - | D⁷ - - - | - - - bilden die musikalische Begleitung mit Akzenten auf Durtonika- und Durdominantklängen. Zusätzlich nimmt Gershwin noch den harmonischen Rahmen der parallelen Moll-Tonart hinzu. Die Ähnlichkeit wird auch durch den seltenen Wechsel der Akkorde, welche meist

²⁵² Thema D von Gershwin, Beispiel 4.6.

²⁵³ Thema B' von Kern, Beispiel 4.7.

über eine Taktlänge stehen bleiben, erzeugt. Funktional liegen die Gemeinsamkeiten des Abschnitts 4.4.6 von Gershwin: F-Dur: T - - DG⁷ | T - - - | S - - s⁶ | - - - - | T⁺⁷ - - // G-Dur: D | - - - - | T - - S | - - - // F-Dur: D | und des Abschnitts 4.4.7 von Kern: C-Dur: D⁷ | T - - - | - - S^{6/5} - | s^{6/5} - - - | S - S^v - | T - - - | D⁷ - - - | T - - - | in den bevorzugten Akkorden der Durdominante und Durtonika, jedoch in voneinander abweichenden Tonarten. Bei einer tonalen Verbindung bildet die Tonart des Ausschnitts von Kern die Dominante vom Gershwin-Ausschnitt. Sowohl die Gemeinsamkeit als auch die formalen Elemente unterstützen das Ergebnis der Ähnlichkeit bei der Musikwahrnehmung. Es kann jedoch nicht anhand dieser Elemente prinzipiell von einer harmonischen Ähnlichkeit gesprochen werden.

Zusammenfassung: Final zusammengefasst besteht für die Ausschnitte der Befragung in Bezug auf das musikalische Erleben eine rhythmische und melodische Ähnlichkeit, jedoch eine Verschiedenheit durch Harmonik. Diese Verschiedenheit wird durch eine Differenz in der Tonalität verdeutlicht, da sich zwei verschiedene Tonarten gegenüber stehen, aber auch durch eine Differenz der Tonhöhe im zweiten Abschnittsteil. Kerns Melodie basiert auf tiefen Tönen in Verbindung mit melodisch großen Sprüngen, während Gershwin mit allen Melodiebestandteilen aufwärts schreitet. In diesem Zusammenhang wirkt sich die, von Krumhansl vorgestellte Tonalität im ersten Ausschnitt positiv auf die Befragten aus. Der versetzte Einsatz der Figuren ermöglicht eine Aufeinanderfolge der Beispiele. Die erlebte Ähnlichkeit kontrastiert in diesem Ausschnitt mit der strukturellen Ähnlichkeit, welche durch den bereits erwähnten versetzten Einsatz der jeweiligen Figuren nicht so deutlich auf eine melodische Ähnlichkeit in der Wahrnehmung schließen lässt.

4.4.5.4 Vergleich von weiteren Motiven und Figuren der beiden Songs

Eine genauere Analyse der Motive als Gesamt-Erscheinungsbild führt weitere Merkmale auf, die den Eindruck von Ähnlichkeit betonen, speziell zwischen dem Refrain von Gershwin und dem gesamten Song von Kern.

Thema C von Gershwin, die ersten acht Takte von Abbildung 4.4.1, bildet melodisch eine, in der Basis aufwärts schreitende Melodielinie. Dieses Merkmal prägt auch das Thema A von Kern, die ersten Takte von Abbildung 4.4.2. Das nachfolgende Thema von Kern formt sich aus zwei abwärts schreitenden Melodiebögen. Diese musikalischen Motive präsentieren sich auch bei Gershwins Thema D. Die Abschlussphrasen beider Exempels bilden eine Abwärtsrichtung mit einem Aufwärtsbogen am Themenende.

4.4.6 Fazit

Die vorgestellten Melodieabschnitte erzeugen im Prozess der Wahrnehmung eine melodische und rhythmische Ähnlichkeit. Eine Parameter-Veränderung bei einem der beiden Songs kann den Gesamteindruck jedoch bereits verwischen.

In beiden Kompositionen ist der tonale Ambitus bemerkenswert. Ein Thema von George Gershwin umfasst, obwohl die einzelnen Takte nur eine geringe Tonspanne haben, den Umfang einer None. Das erste Song-Thema von Kern umfasst bereits eine Oktave plus Quarte. Der sonst eher kleine Tonumfang der Musicalsongs tritt bei beiden Songs in den Hintergrund. Diesem großen Tonumfang steht die geringe Melodiebewegung zwischen den rhythmischen Ruhepolen, als prägendes Merkmal, gegenüber. Das verbindende rhythmische Element beider Ausschnitte ist die Triole.

4.5 Zusammenfassung der Ähnlichkeitsmerkmale

Die vorangegangenen Analysen ab Kapitel 4.1, Seite 99, stellen Simultaneitäten innerhalb der einzelnen Song-Paare vor. Im Zentrum des Interesses standen die Parameter Melodik, Rhythmus und Harmonik. Im folgenden Kapitel werden die Resultate der ersten vier Analysen zusammengefasst, um die Charakteristika, welche sich in der Musik der einzelnen Komponisten finden, noch einmal hervorzuheben.²⁵⁴ Hierbei konzentriere ich mich ausschließlich auf die beiden Parameter Melodik und Rhythmus, welche wahrnehmungspsychologisch in den ersten Analysen die wichtigste Position einnahmen. Beantwortet werden sollen die Fragen: Haben die hier vorgestellten Songs allgemeine musikalische Gemeinsamkeiten? Gibt es Merkmale, welche im musikalischen Erleben den Eindruck von Ähnlichkeit hervorrufen und sich in mehreren Songs finden?

4.5.1 Gemeinsamkeiten der ersten vier Song-Paare

Die Analyse-Besprechungen der vier ersten Song-Paare weisen musikalische Faktoren auf, welche für die Beantwortung meiner Frage nach einer Ähnlichkeit herangezogen werden können. Die Parameter Melodik und Rhythmus sowie das Element des Figuraufbaus rückten in den Betrachtungsmittelpunkt, hierbei muss beachtet werden, dass nicht allen Parametern in der Wahrnehmung die gleiche Gewichtung zukommt.

Nachfolgend werden nur die Merkmale, welche in den Einzelanalysen den Eindruck von Ähnlichkeit hervorriefen noch einmal zusammengefasst, wobei eine Trennung der Parameter Rhythmus und Melodik vorgenommen wird. Ausschnitte, welche im Vergleich eine rhythmische oder melodische Verschiedenheit erzeugten, werden nicht mehr vorgestellt. Auch wenn bei den Notenausschnitten, welche nicht in der Befragung vorgestellt wurden, nur von einer Ähnlichkeit im Notenbild gesprochen werden kann, werden diese auch in dem Resümee einbezogen.

²⁵⁴ Die tabellarische Darstellung der Befragungsergebnisse steht auf Seite 271.

Das Kapitel lässt die Besprechung des Parameters Harmonik außen vor.²⁵⁵ Die gesonderte Besprechung des Parameters Klang erfolgt im Kapitel 4.10.1, auf Seite 259.

4.5.1.1 Der Parameter Rhythmus

Auffällig bei allen Paaren ist der starke Einfluss des Parameters Rhythmus auf den Eindruck der Ähnlichkeit. Dieser Parameter präsentiert sich in den divergentesten Varianten, jedoch mit deutlich ähnlichen Formulierungen in den Songs. Diese Elemente²⁵⁶ des Rhythmus wirken sich besonders auf den musikalischen Eindruck beim Vergleich beider Songs aus.

Die nachfolgende Besprechung konzentriert sich explizit auf den Rhythmus und reduziert die ausgewählten Noten-Ausschnitte melodisch ebenfalls auf eine Tonhöhe, damit die rhythmischen Besonderheiten klarer hervortreten. Zusätzlich werden die Beispiele in diesem Kapitel ohne Taktangabe und tonale Vorzeichen abgebildet.

Die rhythmischen, regelmäßig gleichen Notenwerte bilden die Gemeinsamkeit des ersten vorgestellten Song-Paares »But Not for Me« / »All the Things You Are«, Abbildung 4.5.1.



Abb. 4.5.1:

257

Das Rhythmusbeispiel 4.5.1 zeigt die Auszüge der Befragung.²⁵⁸ Wie bereits in der Einzelanalyse, Kapitel 4.1, Seite 99 erläutert, besteht die rhythmische Besonderheit in der Regelmäßigkeit von Viertelnoten und der Wiederkehr von

²⁵⁵ Die Betrachtung der Funktionen innerhalb der Einzelanalysen verdeutlichte, dass differierende Tonarten nicht determinierend für negative Beurteilungen im musikalischen Erleben waren. Die tonale Nähe der zu vergleichenden Motive und Figuren spielte, unabhängig von der Tonart eine Rolle. Diese Rolle wird im Kapitelabschnitt zur Melodik einbezogen.

²⁵⁶ Bei diesen Elementen handelt es sich zum Beispiel um vergleichbare Notenwerte und rhythmische Figuren.

²⁵⁷ Verzeichnet sind die ersten Takte der Gershwin-Strophe von »But Not for Me« sowie der Anfang von Kerns Refrain »All the Things You Are«, ab dem dritten Takt.

²⁵⁸ Die Abbildung des Kern-Ausschnitts beginnt hier jedoch erst mit dem dritten Takt der Aufnahme.

Haltenoten. Diese rhythmische Gemeinsamkeit wird besonders bei der Gegenüberstellung deutlich.

Die Haltenoten, welche in dem Beispiel 4.5.1 ab und zu eingesetzt werden, erscheinen als gemeinsames Merkmal der Befragungs-Ausschnitte des Song-Paares »Do Do Do« / »The Way You Look Tonight«, Abbildung 4.5.2, regelmäßiger.



Musikalisch gestalten sich die Takte der Ausschnitte zwischen den längeren Noten rhythmisch in den ersten vier Takten fast identisch, erst ab Mitte des sechsten Taktes variieren sie.²⁶⁰ Zum Charakteristikum der Haltenoten kommt noch die ausgeprägte Verwendung von Viertelnoten hinzu.

Die beiden oberen Ausschnitte 4.5.1 und 4.5.2 zeigen den Rhythmus als Wechsel von Viertelnoten mit längeren Notenwerten oder ganzen Noten, ohne den Einsatz von Pausen als melodisches Mittel. Diese bilden jedoch ein Merkmal in dem Beispielpaar »Embraceable You« / »I Won't Dance«, Abbildung 4.5.3. Die Melodie dieser beiden Songs erhält durch den bewussten Rhythmus Einsatz der Pause auf der ersten betonten Zählzeit des Taktes ein wahrnehmbares und deutlich verbindendes Zeichen.



Charakteristisch bei diesem Beispiel ist auch das Zusammenspiel der Viertelpause mit nachfolgenden gleichmäßigen Viertelnoten sowie die rhythmische Verbindung von Achtelnote und Achtelpause.

Das letzte Song-Paar der ersten Analyse-Gruppe »A Foggy Day (In London Town)« / »A Fine Romance«, Abbildung 4.5.4, präsentiert eine rhythmische

²⁵⁹ Abgebildet sind die ersten Takte von Gershwins Strophe »Do, Do, Do« sowie der Song von Kern »The Way You Look Tonight« ab dem dritten Takt. Beide Ausschnitte wurden in der Befragung vorgestellt.

²⁶⁰ Die melodische Ausarbeitung der Abschnitte ist im Kapitel 4.2 ab Seite 120 verzeichnet.

²⁶¹ Hier sind die jeweils ersten Takte der beiden Refrains »Embraceable You« und »I Won't Dance« abgebildet. Es handelt sich jeweils um die erste Hälfte der Befragungsausschnitte.

Ähnlichkeit, welche, wie am Beispiel erkennbar, immer um einen Takt verschoben erscheint.



Abb. 4.5.4:

262

Es handelt sich hierbei um eine Alternation zwischen Ganzen und Viertelnoten. Wie bereits in den vorangehenden Beispielen formen sich die beiden Ausschnitte musikalisch aus Haltenoten.

Zusammenfassend kristallisieren sich vier rhythmische Hauptmerkmale aus den gerade vorgestellten Ausschnitten der Songs heraus:

1. die Viertelpause zu Taktbeginn,
2. die gleichmäßigen Viertelnoten eines Taktes,
3. die Verbindung von Achtelnote und Achtelpause sowie
4. schwerpunktmäßig die Viertelnoten im Takt sowie die ganzen Noten.

Die aufgezählten Beispiele weisen bereits Merkmale auf, die nicht nur in den jeweiligen Song-Paaren auftreten, sondern auch in den anderen Songs.

Der Pausenschlag als Taktbeginn, verbunden mit nachfolgenden drei Viertelnoten, wird auch im Refrain von »But Not for Me«, Notenbeispiel 4.1.8, aufgegriffen. Gershwins Refrain »Do, Do, Do«, Abbildung 4.2.4, verarbeitet die gleichen rhythmischen Elemente wie seine Strophe, wodurch die musikalische Verknüpfung zum Song »The Way You Look Tonight«, Abbildung 4.2.2, nicht nur auf den Ausschnitt der Befragung reduziert wird. Der vorgestellte Ausschnitt 4.5.3 von »I Won't Dance« präsentiert die gleichmäßigen Viertelnoten, welche auch im Thema B des gleichen Songs vorgestellt werden.²⁶³

Von den analysierten Song-Paaren bilden lediglich die Strophe von »A Foggy Day (In London Town)«, Abbildung 4.4.4, und das Thema A aus »I Won't Dance«, Abbildung 4.3.4, rhythmische Ausnahmen. Beide Ausschnitte bestehen

²⁶² Abgebildet sind die ersten Takte des Gershwin-Refrains und die ersten Takte von Kerns Song.

²⁶³ Der Refrain von Gershwin »Do, Do, Do« ist auf der Seite 128 abgebildet, Kerns Song »The Way You Look Tonight« auf Seite 123 und Thema B von »I Won't Dance« auf Seite 151.

aus Takten mit sechs Achtelnoten und einer Viertelnote als Schwerpunkt, wobei die Viertelnote einmal auf betonter und einmal auf unbetonter Zählzeit steht.

Der Parameter Rhythmus ist signifikant in der Musical-Musik und beeinflusst, wie in den Analysen belegt wird, den Eindruck der Ähnlichkeit. Inwieweit die gerade aufgezählten Merkmale der Song-Paare auf andere Songs übertragen werden können, wird in der zusammenfassenden Betrachtung nach der achten Analyse ab Seite 259 gefragt.

4.5.1.2 Der Parameter Melodik

Der zweite dominierende Parameter für die Wahrnehmung, neben dem Parameter Rhythmus ist die Melodik. Bei vielen Hörern erfolgt die Wahrnehmung eines Songs primär über den Parameter Melodik. Im Vergleich zur Melodik sind die rhythmischen Variationen in den Motiven nicht so vielseitig und gestalten nicht die Einzigartigkeit eines Songs im gleichen Maße wie die Melodik. Einzelne ähnliche melodische Figuren oder Motive werden beim ersten Hören wahrgenommen und wirken sich positiv auf das musikalische Erleben von Ähnlichkeit aus. Generalisiert werden kann dies jedoch nicht.

Die melodisch komplexen Merkmale des nachfolgenden Abschnitts sind zum Teil erst im Notenbild nachvollziehbar. Zu diesen Merkmalen gehören die parallel nebeneinander verlaufenden Sekundgänge. Die Sekundgänge, welche in den Einzelanalysen intensiv betrachtet wurden, bilden ein melodisches Verbindungsmerkmal des Song-Paares »But Not for Me« / »All the Things You Are«, Abbildung 4.5.5 und 4.5.6.²⁶⁴ Neben diesem sehr komplexen Merkmal bildet die Erhöhung des kleinen Melodiebogens mit Spitzentonmuster in regelmäßigen Abständen um eine Sekunde ein weiteres Element der Kern-Strophe, Abbildung 4.5.5. Dieses Merkmal ist vom Hörer auch ohne Notenbild nachvollziehbar.



²⁶⁴ Siehe Seite 181.

²⁶⁵ Thema A von »All the Things You Are«, Beispiel 1.6.

Vergleichbar dazu ist die Erniedrigung der Melodiebewegung um eine Sekunde in regelmäßigen Abschnitten im Refrain von »But Not for Me«.

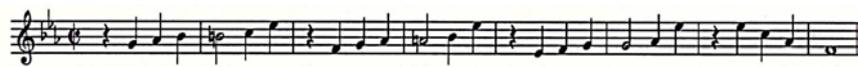


Abb. 4.5.6:

266

Bereits in melodischen Ansätzen wird auch hier das Charakteristikum des zweiten Song-Paares »Do, Do, Do« / »The Way You Look Tonight« aufgegriffen, der Melodiebogen. Dieser tritt als Variante im zweiten Song-Paar auf, Abbildung 4.5.7, als eine Aneinanderreihung der kleinen Melodiebögen mit Spitzentonmuster.



Abb. 4.5.7:

267

Die Gegenüberstellung der beiden Ausschnitte verdeutlicht eine gleiche Melodiebewegung sowie einen Melodiebogen im Umfang einer Terz auf unterschiedlichen Tonstufen, bei leicht variierendem Rhythmus.

Auch im dritten Song-Vergleich, Abbildung 4.5.8 und 4.5.9, bilden diese kleinen Melodiebewegungen mit einem wechselnden Umfang bis zu einer Terz das verbindende Element der beiden Refrains. Der melodische Wechsel von Tonbewegung und tonalem Stillstand,

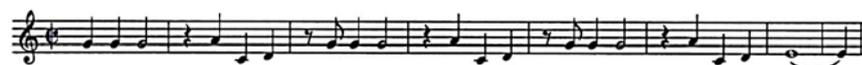


Abb. 4.5.8:

268

ein Merkmal beider Ausschnitte, bildet das verknüpfende Element zum



Abb. 4.5.9:

269

ersten Song »But Not for Me«, Abbildung 4.5.10. Bei diesem Gershwin-Song

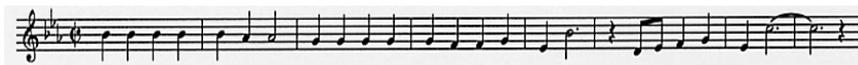


Abb. 4.5.10:

270

²⁶⁶ Thema D von »But Not for Me«, Beispiel 1.5, ab dem neunten Takt.

²⁶⁷ Die Ausschnitte zeigen beide jeweils das Thema A der Songs »Do, Do, Do« / »The Way You Look Tonight«, plus B bei Gershwin. Das obere Gershwin-Thema ist ab dem ersten Takt abgebildet, und der Kern-Ausschnitt ab dem dritten Takt. Beispiele 2.4 und 2.5.

²⁶⁸ Thema C von »I Won't Dance«, Beispiel 3.7.

²⁶⁹ Thema B von »Embraceable Me«, Beispiel 3.6.

²⁷⁰ Thema A von »But Not for Me«, Beispiel 1.7.

werden die Elemente in der Strophe, Abbildung 4.5.10 und im Refrain, Abbildung 4.5.11 aufgegriffen.

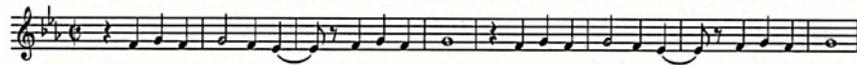


Abb. 4.5.11:

271

Das Charakteristikum der beiden Refrains des dritten Analyse-Vergleichs »Embraceable You« / »I Won't Dance«, die Wechselbewegung, präsentiert die Strophe von »I Won't Dance«, im Umfang einer Terz.

Das abschließende Paar, Abbildung 4.5.12 und 4.5.13, des ersten Analyseblocks wird melodisch durch die Gemeinsamkeit von parallel zueinander verlaufenden Sekundreihen geprägt.



Abb. 4.5.12:

272

Die Wechselbewegung mit dem tonalen Schwerpunkt auf der rhythmisch betonten halben Note steht ein Melodiegang aus Wechselbewegungen bei alternierenden Richtungsverläufen gegenüber.



Abb. 4.5.13:

273

Der Vergleich der vier Song-Paare und die Vorstellung der melodischen Merkmale verdeutlicht die Verflechtung der Merkmale unabhängig vom Song oder Komponisten.

Zusammenfassend handelt es sich um die Merkmale:

1. Ähnlichkeit in Melodiebögen,
2. Verweilen auf einer Tonhöhe pro Takt,
3. unterbrochene Melodiebewegung entweder aufwärts oder abwärts,
4. parallel verlaufende Sekundgänge über zwei Ebenen.

Beide Komponisten verknüpfen in ihren Songs schlichte Komponenten der Parameter Rhythmus und Melodik. Die schlichten Melodieelemente unterstützen hierbei den Rhythmus, welcher stark durch einen Gegenschlagrhythmus geprägt ist.

²⁷¹ Thema C von »But Not for Me«, Beispiel 1.5, die ersten Takte.

²⁷² Motiv A von »A Fine Romance«, Beispiel 4.5.

²⁷³ Motiv C von »A Foggy Day (In London Town)«, Beispiel 4.4.

Dieses Kapitel konzentriert sich auf die Gemeinsamkeiten der acht ersten Songs, bezogen auf die Parameter Melodik und Rhythmus. Die Betrachtungen richten sich hierbei auf die Paare und ihre jeweiligen Gemeinsamkeiten. Vier weitere Analysen sollen belegen, inwieweit sich diese Merkmale auch in anderen Songs wieder finden und übertragen werden können, oder ob es sich um einzeln auftretende Phänomene handelt, die so nur in den bereits vorgestellten Songs auftreten.²⁷⁴

²⁷⁴ Ein intensiver Vergleich mehrerer Song-Ausschnitte zur Betrachtung des zweiten hier aufgestellten Merkmals, dem Verweilen auf einer Tonhöhe, erfolgt in der Zusammenfassung der Ähnlichkeitsmerkmale im Anschluss an die achte Analyse, ab Seite 271.

4.6 »Funny Face« und »I'm Old Fashioned«

4.6.1 Allgemeine Informationen

4.6.1.1 »Funny Face«

Dieser Song aus dem gleichnamigen Musical von George und Ira Gershwin stammt aus dem Jahr 1927. Das erfolgreiche Musical feierte am 22. November im Alvin Theatre Premiere, mit anschließenden 244 Aufführungen.²⁷⁵ Florenz Ziegfeld, der Produzent, gab »Funny Face« als erstes von zwei Musicals²⁷⁶ bei den Gershwins in Auftrag. Seine erste Wahl fiel damals auf den Komponisten Sigmund Romberg, dieser konnte aber den Termin nicht fristgerecht einhalten und bat George Gershwin um Hilfe.

Die Namensgebung des Musicals bereitete zunächst Probleme, »Funny Face« hieß erst »Smarty«, wurde dann umbenannt und mehrere Stücke wurden ausgetauscht. Als es schließlich zum Broadway gelangte, spielte es pro Woche etwa vierundvierzigtausend Dollar ein, damals eine Summe für ein erfolgreiches Stück.²⁷⁷

Der gesamte, hier analysierte Song liegt in dem Notenmaterial in Es-Dur vor und wird auf der Aufnahme von Ella Fitzgerald gesungen.²⁷⁸

4.6.1.2 »I'm Old Fashioned«

»You Were Never Lovelier« hieß die Komödie von 1942, in der Jerome Kern in Kooperation mit Johnny Mercer²⁷⁹, der den Text wie eine Art Semi-Biographie schrieb, diesen Song einbaute. Es war der zweite und gleichzeitig letzte

²⁷⁵ David Ewen 1991, S. 338.

²⁷⁶ Bei dem zweiten Musical handelt es sich um »Show Girl« von 1929.

²⁷⁷ David Ewen 1991, S. 123.

²⁷⁸ Verwendeter Tonträger: Fitzgerald, Ella: George and Ira Gershwin Songbook, CD 3, Track 12. Ella Fitzgerald singt nur den Mädchenpart des ursprünglich als Duett für das Geschwisterpaar Fred und Adele Astaire konzipierten Songs.

²⁷⁹ Lebensdaten: 18. November 1909 bis 26. Juni 1976. Er gehörte zur ‚Oberliga‘ der Textschreiber in Amerika. Aus seiner Feder stammen die Texte zu mehr als 1000 Songs, zum Beispiel zu »Moon River«, »Charade« oder »One for My Baby«.

gemeinsame Film der Musicalstars Fred Astaire und Rita Hayworth vor der Kamera.²⁸⁰

In dem hier verfügbaren Arrangement steht der Song in F-Dur.²⁸¹

Die Betrachtung beider Songs zeigt rhythmische und melodische Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten innerhalb ihrer Refrains, aus denen auch die Ausschnitte für die Befragung gewählt wurden.

4.6.2 »Funny Face« - Refrain

Befragung: Der in diesem Arrangement 33-taktige Refrain, Abbildung 4.6.1, ist in vier Abschnitte teilbar mit der Liedform-Aufteilung: C – D – C – D'. Die Befragung stellt die ersten 13 Takte vor.

Abb. 4.6.1

Thema C / Melodik: Melodisch formt sich Thema C aus zwei Tonhöhen, die im Terzabstand zueinander stehen. Unterteilbar ist es in zwei kleinere, rhythmisch gleiche Takt-Gruppen. Das zweite Motiv, ab Schlag Drei des fünften Taktes auf der lokalen Durtonika, bildet eine Sequenz des ersten Motivs, erhöht um eine Quart, ohne die ersten zwei Viertelnoten im Auftakt. **Rhythmus:** Rhythmisch werden die Motive des Themas von punktierten Halben mit Viertelnoten geprägt.

²⁸⁰ Ihr erster gemeinsamer Film hieß: »You'll Never Get Rich«, mit der Musik von Cole Porter. Rita Hayworth war eine großartige Tänzerin, aber stimmlich passte sie nicht zum Tonfilm und wurde in den meisten Filmen synchronisiert. In »You Were Never Lovelier« übernahm diese Rolle Nan Wynn.

²⁸¹ Verwendeter Tonträger: Fitzgerald, Ella: The Jerome Kern Songbook, Track 7.

²⁸² George & Ira Gershwin 1998, Vol. 1, S. 279 – 282. Beispiel 5.1.

werden die Motive des Themas von punktierten Halben mit Viertelnoten geprägt. Nach zwei Takten des Aufbaus folgt eine, Figur abschließende, rhythmische ganze Note mit übergebundener Halben. **Harmonik:** Die Aufteilung des Themas C mit den Akkordfunktionen: Es-Dur: T - - - | D⁷ - - - | - - - - | D⁷ - - - | - - - D⁷ | T - - - | S⁷ - - - | T - - - | - - - zeigt einen Harmonieschwerpunkt auf der lokalen Durdominante und Durtonika. Rhythmisch und harmonisch verlaufen die ersten vier Takte mit Betonung auf der ersten betonten und zweiten unbetonten Zählzeit des Taktes parallel nebeneinander. Mit dem melodischen Terzsprung als Auftakt zum zweiten Motiv wird nur noch der Taktanfang mit einem Akkordwechsel verbunden und die tonale Umgebung wechselt zur Durtonika.

Thema C / zweite Wiedergabe: Die melodisch wörtliche Repetition dieses Themas C, zwischen den Abschnitten D' und D, weicht im Hinblick auf die Funktionen: F-Dur: T | // Es-Dur: D - - - | - - - - | - - - - | - - - - | T⁷ - - - | - - - - | S - - - | - - - nur in den letzten vier Takten ab. Diese Takte verweisen harmonisch auf das letzte Refrainthema, welches im Gegensatz zu C zuerst die Durtonika mit der Subdominante verwendet. Der Auftakt der thematischen Ausarbeitung liegt auf der Tonika von F-Dur, wechselt dann jedoch sofort zu Es-Dur.

Thema D / Melodik und Rhythmus: Melodisch kann auch dieses Thema wie Thema C in zwei Ausschnitte aufgeteilt werden. Die rhythmische Variante der punktierten halben Note mit Viertelnote alterniert melodisch von dem Terzsprung zum Sekundschrift. Melodisch ist die rhythmische Variante sowohl aufwärts, als auch abwärts gerichtet. Dieser Punkt bildet einen weiteren Unterschied zum vorangehenden Thema, in welchem die rhythmische Figur der punktierten Halben mit Viertelnote melodisch immer abwärts gerichtet ist. Insgesamt bildet das Thema D eine Rhythmus-Variation des Refrain-Anfangs. Die Rhythmusfigur der punktierten halben Note wird übernommen und eine zweite Rhythmusvariante im zweiten und vierten Takt hinzugefügt: Viertelnote, Halbe mit Viertelnote.

Harmonik: Die Funktionsstruktur: F-Dur: D | T - - - | - - - - | t - - - | // Es-Dur: D - - - | T - D - | D - // F-Dur: d^v- | D - - - | T - - richtet sich nicht nach dem Rhythmus des Themas wie dies in der ersten Hälfte von C erkennbar war, sondern verläuft als eigene Linie parallel zur Melodie. Eine klare Abgrenzung der zwei Motive anhand der Akkorde ist hier nicht möglich. In den acht Takten wechselt zweimal der tonale Rahmen. Das Merkmal des zweiten Motivs, die Wiederholung des

Tones g' , harmonisch im Akkord der Dominante, bildet die Überleitung zur erneuten Wiedergabe von C, bei welcher die III. Stufe Ton des Terzwechsels wird.

Thema D' / Melodik und Rhythmus: Die abschließenden acht Takte formen sich aus dem Noten- und Rhythmusmaterial des gesamten Refrains. Die Thema-D-Variante umfasst im Vergleich zum Basisthema einen größeren Tonumfang, von der Sext zur Oktave. Die rhythmische Variante der punktierten Halben und Viertelnote ersetzt die sich wiederholende III. Stufe im Viertelrhythmus und führt zu einer ganzen Note, dem Ende des Refrains hin. Zu Beginn des Themas entsteht durch die absteigende Sekund- und Terzreihe ein melodisch neuer Moment. Dieses kleine Treppenmotiv wird nur in dieser Figur des Abschnittes verwendet, harmonisch mit den in der Strophe bevorzugten Akkorden Durtonika und Durdominante. **Harmonik:** Die Akkordfunktionen: Es-Dur: S - | T - D⁷ - | Dp - T - | S - T⁶ - | - - SP - | D⁷ - - - | - - - - | T S T S | T - - - | ergeben teils ähnliche, an die bisherigen Figuren des Refrains angelehnte, und teils neue Takte. Harmonisch neu sind die beiden finalen Takte, von denen der Vorletzte durch Alteration von Durtonika und Subdominante entsteht.

Zusammenfassung: Insgesamt zeigt der Refrain, wie bereits oben erwähnt den Aufbau C – D – C – D'. Die punktierte halbe Note mit anschließender Viertelnote bildet das dominante rhythmische Merkmal des Refrains. Außer in C' wird es in den Themen und Motiven jeweils zweimal hintereinander vorgestellt. Thema C verwendet die rhythmische Figur melodisch immer im Terzabstand und Thema D in Sekundschritten. Das Abschlussthema D' weist eine Mixtur aus beiden Varianten auf, mit einer Bevorzugung der Sekundbewegung.

Im Kontrast dazu stehen in diesem Arrangement die Begleitstimmen mit dem Gegenschlagrhythmus zur chromatischen Abwärtsbewegungen über ein oder zwei Takte.

4.6.3 »I'm Old Fashioned« - Refrain

Befragung: Der 36-taktige Refrain des Kern-Songs teilt sich melodisch in drei Themen mit acht Takten und einem Thema über 12 Takte, Abbildung 4.6.2. Für die Befragung wurden die ersten zwölf Takte ausgewählt.

Abb. 4.6.2

Thema B / Melodik: Charakteristikum der Melodie vom Thema B ist die Restriktion pro Takt auf höchstens zwei Tonhöhen. Erweitert wird diese Anzahl erst im Laufe des nachfolgenden Themas C auf drei Tonhöhen. Dieser Ambitus wird innerhalb des Refrains nie überschritten. Die Melodie formt sich aus vereinzelt großen Intervallsprüngen, in Verbindung mit gleich bleibenden Tonhöhen, aufgesplittet in zweitaktige Einheiten. Die Ähnlichkeit der beiden ersten Figuren wird durch die drei Parameter Harmonik, Melodik und Rhythmus dokumentiert. Die dritte Figur beinhaltet melodisch im ersten Takt eine Weiterführung und verändert ab dem Takt zwei den Rhythmus sowie die Akkorde. **Rhythmus:** Rhythmisch aufgebaut mit punktierter halben Note plus zwei Viertelnoten, Halben und Viertelnote, kontrastiert nur der erste Ton melodisch in der Tonhöhe. **Harmonik:** Harmonisch ist B klar strukturiert und knüpft eine enge Verbindung zum Rhythmus: F-Dur: T - - - | Sp⁷ - D⁷ - | T - - - |

²⁸³ Jerome Kern 2000, S. 58 – 61. Beispiel 5.2.

Dp - D⁷ - | T - - - | - - - - | S⁶ - - - | TG⁷ - - . Die punktierte halbe Note erscheint jeweils harmonisch mit der lokalen Durtonika. Die Aufteilung in Zweitakt-Motive wird auch durch die Akkordfunktionen des Themas reflektiert. Erst die dritte Figur verändert die vorgegebenen Wechsel auf festgelegter Taktzeit.

Thema D: Das Thema D wiederholt bis zur Abschnittshälfte rhythmisch die ersten vier Takte von B. Das nachfolgende Motiv zeigt besonders harmonisch und melodisch neue Elemente, wobei sich harmonisch die Funktionen: F-Dur: T⁶ - - - | S⁶ - - D⁹ | T - - - | // E-Dur: T - - - | S - - - | T - S^v - | // F-Dur: S⁶ - D - | T - - - | präsentieren, welche nicht mit Thema B übereinstimmen. Ab der Mitte des Themas wechselt die harmonische Umgebung, welche bei der Betrachtung der Melodielinie durch das Abrutschen in die tiefere Oktave transparent wird. Rhythmisch jedoch bleibt die uniforme Taktfigur von zwei Viertelnoten und einer Halben, mit der melodischen Bewegung von Terz abwärts und Quart aufwärts. Diese Figur wiederholt sich in den nachfolgenden drei Takten melodisch und rhythmisch.

Thema C / Melodik: Melodisch präsentiert Thema C die neue Figur des Melodiebogens in Sekundschritten. **Rhythmus:** Das verbindende rhythmische Element aller Refrain-Themen, die punktierte Halbe mit anschließender Viertelnote, melodisch in Sekundbewegung, erklingt hier im Unterschied zum ersten Absatz direkt zweimal hintereinander. Danach wechselt der Rhythmus in Viertelnoten. Der mit den Viertelnoten beschriebene Melodiebogen im Umfang einer Terz aus dem ersten Motiv bildet den melodischen Schwerpunkt des zweiten Motivs. Um eine Terz versetzt gehört er harmonisch noch zu den ersten Takten. Erst nach dieser Figur wechselt das Motiv wieder nach F-Dur. **Harmonik:** Im Unterschied zum Thema B, in welchem alle Akkorde im Funktionsrahmen von F-Dur verweilen, verarbeitet Kern im Thema C kompositorisch Akkorde von F-Dur und g-Moll, der vermollten Subdominantparallelen: F-Dur: TG⁷ | // g-Moll: d - - - | T - - - | d - S d | D - - - | t - - D | t - T⁷ - | t - S - | // F-Dur: D - - - |

Thema B' / Melodik und Rhythmus: Melodisch werden in der zweiten thematischen Hälfte von B Elemente von C und B verwendet. Rhythmus und Melodie werden zu Beginn, in den ersten vier Takten von B, leicht variiert vorgetragen. Die nachfolgenden vier Takte formen sich rhythmisch aus Elementen des zweiten Themas, ab Takt drei. Die finalen zwei Song-Takte wiederholen

rhythmisch den dritten und vierten Takt aus B' mit abschließender langen Note auf der Tonika. **Harmonik:** Thema B', welches harmonisch eng an das Song-Thema B gebunden ist: F-Dur: T - - - | Sp⁷ - D⁷ - | T - - - | Dp - D⁷ - | T - - - | S - T - | D⁶ - T⁶ - | SP⁹ - ⁷ - | T - D⁷ T | Sp - D⁷ - | T - - - | T⁶ - - - |, ist in den ersten fünf Takten funktional identisch mit B.

Zusammenfassung: Insgesamt baut sich der Refrain in der Themenreihenfolge B – C – D – B' auf, mit dem Thema B und seiner Variante als Rahmenthema. Im rhythmischen Hauptmotiv der zwei Themen B und D wird die punktierte Halbe mit zwei Viertelnoten und eine Halbe mit abschließender Viertelnote kombiniert. Die rhythmische Figur bekommt durch die Taktart alla breve synkopischen Charakter. Der Kern-Refrain zeichnet sich zentral durch abwärts gerichtete melodische Sprünge aus, mit Ausnahme des aufwärts schreitenden Motiv-Anfangs. Bemerkenswert, jedoch für die Frage nach der wahrnehmbaren Ähnlichkeit nicht zentral, ist die Hervorhebung des Wortes ‚Love‘ auf unterschiedliche Weisen.



Abb. 4.6.3:

love

Gesungen auf betonter Taktzeit, erreicht durch einen Aufwärtssprung, verweilt das Wort dort über die Länge einer punktierten Halben. Der Aufwärtssprung erfolgt jeweils in die Oktave oder die Quarte.

4.6.4 »Funny Face« - Strophe

Die 24 Takte der Es-Dur-Strophe, Abbildung 4.6.4, können in drei Gruppen mit je acht Takten oder in kleinere Motiv-Gruppen mit vier Takten gegliedert werden.

Abb. 4.6.4

Thema A / Melodik: Der Aufbau des ersten Themas wird durch zwei alternierende Viertelnoten im Abstand einer Sekunde geprägt. Die Tonhöhen wechseln von Takt zu Takt, die Sekundbewegung bleibt jedoch konstant. Insgesamt weisen drei Takte des Themas A diese Figur auf. Das melodische Ergebnis der ersten beiden Takte ist eine Quart umfassende, abwärts gerichtete Skala. Das zweite Motiv verknüpft melodisch die Wechselfigur mit einer daran anschließenden, abwärts gerichteten Skala im Umfang einer Sext. **Rhythmus:** Beide Motive enden auf einer ganzen Note plus übergebundener Note, welche im zweiten Motiv rhythmisch das Themenende markiert. **Harmonik:** Die Aufteilung der Takte in zwei Motive wird auch durch die Funktionsaufstellung verdeutlicht: c-Moll: T - - - | s - - - | D - - - | - s - - | T - - - | s - D - | d - - - | T - - - |. Beide Motive beginnen auf der Durtonika und wechseln zur Mollsubdominante.

Thema A' / Melodik und Rhythmus: Das Thema A formt sich nur als eine melodische, keine rhythmische, Variante und bildet die Sequenz zu A. Vom Aufbau und der Stellung der Wechselfiguren her identisch, differieren nur die Tonhöhe und der abschließende aufwärts gerichtete Stufengang zum Motivfinale, im Gegensatz zum abwärts gerichteten Stufengang von Thema A. **Harmonik:**

²⁸⁴ Beispiel 5.3. Die Gershwin-Strophe stand außerhalb der Befragung.

Themen gesprochen. Die Motive formen sich hier nicht zu einem größeren Thema, sondern bilden für sich kleine Melodie-Einheiten. **Melodik:** Sekund- und Terzintervalle sind das Grundmaterial des eng gesteckten Motivs A, welches eine große Terz umfasst. **Rhythmus:** Das ruhige Vortrags-Tempo des Refrains, Abbildung 4.6.2, markieren punktierte halbe Noten oder Halben auf betonter Taktanfangszeit. Dieses rhythmische Motiv steht im Kontrast zu dem Rhythmus, der in der Strophe vorgestellt wird. Dieser Rhythmus wird in den 16 Takten durch den Wechsel von Achtel- und Viertelnoten dominiert. Längere Notenwerte bilden jeweils das Motivende. **Harmonik:** Ein Harmoniewechsel in Takt zwei versetzt die Melodie in einen Mollcharakter, obwohl sie sich mit dem Nonenakkord Des-Dur immer noch in Dur befindet: F-Dur: T - - - | Des⁹ - - - | D - - - | - - - - |. Dies führt trotz geringer Melodiebewegung beim Hörer zu einer wahrnehmbaren musikalischen Spannung.

Motiv A' und A'': Besteht die Differenz zwischen den Abschnitten A und A' nur in differierenden Schlusstönen, bei Gleichheit in den Parametern Harmonik und Melodik, so zeigt A' neben einer Quarterhöhung des Motivs auch dessen Kontraktur. Nur die ersten drei Takte werden übernommen. Die letzten beiden Takte formen sich aus einer langen Note. Die aufgezeichnete Triole wurde von dem vorliegenden Tonträger übertragen und entstammt nicht dem zugrunde liegenden Notenmaterial. Dieses Motiv A' ist in der Rangfolge der melodischen und rhythmischen Variationen das Entfernteste zum Motiv A mit den Funktionen: F-Dur: T - - - | Tp⁹ - - - | D - - - | Tg - - - |. Diese Isolation der Motiv-Variante entsteht zum einen durch die gesangliche Interpretation, aber auch durch den Beginn auf der II. Tonstufe.

Motiv A''': Motiv A und A' beginnen jeweils auf der VI. Stufe und A''' auf der VII. Stufe. Obwohl melodisch in den ersten beiden Takten stark an Motiv A geknüpft, entfernt sich Motiv A''' harmonisch besonders im zweiten Takt von allen anderen Motiv-Varianten. Die Funktionen erscheinen hier im Gegen- und Parallelklang: F-Dur: T - TG - | Ces - (D -) | D - - - | Tp - - - | D - - - |. Der rhythmische Aufbau mit Viertel- und Achtelnoten in den Motiven erscheint im Strophen abschließenden Motiv mit einem vergrößerten Motiv-Umfang von einer Quart.

Den einzigen rhythmischen Effekt aller Motive bildet die halbe Note im jeweils zweiten Motivtakt auf unbetonter Zählzeit. Sie wirkt als Ruhepol im Zentrum des Motivs nach vorangehender Achtelnote und beschleunigt augenscheinlich den Abschluss des Motivs.

4.6.6 Gemeinsamkeiten der Songs

4.6.6.1 Ergebnisse der Befragung

15 Jahre liegen zwischen den beiden Kompositionen von George Gershwin »Funny Face« und Jerome Kern »I'm Old Fashioned« und dennoch gibt es wahrnehmbare musikalische Ähnlichkeiten? Die Ergebnisse der Befragung zeigen eine deutliche Tendenz zur Ähnlichkeit. Aber durch welche musikalischen Elemente wurde der Eindruck hervorgerufen?

69,6 Prozent der Befragten, 32 Personen, kreuzten als Ergebnis »gleicher Komponist« an. Schriftliche Kommentare gaben Auskunft darüber, dass der Rhythmus, neben der gleichen Sängerin der entscheidende Auslöser für eine positive Antwort war.

4.6.6.2 Formaler Vergleich

Gershwins Song »Funny Face« aus dem Jahr 1927 weist die Liedformen A – A' – B in der Strophe, Abbildung 4.6.4 und C – D – C – D' im Refrain, Abbildung 4.6.1 auf. Mit diesem Song im Moderato²⁸⁷ wird das Jerome-Kern-Beispiel in F-Dur mit den Motiv-Sequenzen A – A' – A'' – A''' innerhalb der Strophe, Abbildung 4.6.5 und den Themen B – C – B' – B'' im Refrain, Abbildung 4.6.2 verglichen. Differenzen bestehen nicht nur in der Anzahl der verschiedenen Themen, sondern auch in deren Längen. Im Gershwin-Arrangement beträgt die Strophenlänge 24 Takte, die Refrainlänge 33 Takte. Im Vergleich dazu erklingt die Kern-Strophe über eine Länge von 17 Takten und der Refrain über eine Länge von 36 Takten.

²⁸⁷ Der Song von Gershwin liegt im Tempo etwa bei 56 Einheiten in Halben im Refrain und Kern bei 52 in Halben ebenfalls im Refrain.

Im Zentrum der Befragung und der Analysebesprechung steht, wie in der Analyse 4.3, auch hier der Refrain. Die melodisch ähnlichen Figuren werden in dem Turnus der Motive und Themen besprochen, wie sie im Gershwin-Song erscheinen. Hierbei konzentriert sich die Ähnlichkeitsuntersuchung in erster Linie auf den Rhythmus, welcher besonders große Gemeinsamkeiten bis Gleichheiten aufzeigt.

4.6.6.3 Ausschnitte der Befragung

Der markante Rhythmus prägt beide Refrains, Abbildung 4.6.1 sowie 4.6.2 und ist das ähnelnde und verbindende Charakteristikum. Das Merkmal wird bereits beim ersten Hören besonders wahrgenommen und innerhalb der Befragung bei der Vorstellung des zweiten Ausschnitts wieder erkannt. Im Vergleich zur Melodie ist die rhythmische Wahrnehmung bei diesem Vergleich für den Zuhörer einfacher in seiner Gesamtheit. Der Rhythmus ist sehr klar strukturiert, wiederholt sich bei Gershwin meist immer direkt im Taktanschluss und konkurriert nicht mit verschiedenen anderen Rhythmus-elementen.

Die zwei folgenden Gegenüberstellungen von Musikausschnitten, Abbildung 4.6.6 und 4.6.7, beinhalten die, in der Befragung vorgestellten Takte der beiden Songs. **Rhythmus:** Der Hörer hatte bei der Song-Vorstellung die Gelegenheit sich im Gershwin-Ausschnitt den Rhythmus einzuprägen, um ihn dann im nachfolgenden Abschnitt von Kern zu erkennen, da auch dieser Passus die rhythmischen Merkmale aufweist.



Abb. 4.6.6:

288

Im rhythmischen Zentrum der beiden Ausschnitte, Abbildung 4.6.6 erklingt die charakteristische Figur der punktierten halben Note mit anschließender Viertel- oder ganzen Note, welche mehrfach in den Ausschnitten und in den Songs wiedergegeben wird. Besonders die rhythmisch gleichen Figuren prägen sich bei einem Vergleich der Ausschnitte ein. **Melodik:** Melodisch schreiten die ersten

²⁸⁸ Das Beispiel zeigt das Thema C von Gershwin (oben) und C von Kern ohne die Viertelnote im Auftakt. Beispiele 5.5 und 5.6.

Motiv-Elemente zur rhythmischen Viertelnote abwärts. Im Anschluss daran erfolgt ein Aufwärtsschritt in den nachfolgenden Takt. Der Unterschied in den Figuren von Gershwin und Kern besteht in den Intervallgrößen. Die Ähnlichkeit, welche das musikalische Erleben beeinflusst, umfasst den Rhythmus und die Melodiebewegung. Melodisch spielt Gershwin in den Themen seines Songs mit Terzintervallen und erzielt so die Impression einer ‚hüpfenden‘ Melodie. Die Viertelnote suggeriert eher einen Auftakt zur nächsten und nicht eine Fortführung der vorhergehenden Figur. Im Vergleich dazu geben Kerns Sekundschritte der Melodie etwas ‚Schreitendes‘ und Zusammenhängendes durch die Ähnlichkeit der Sekunden zueinander. Einzelne melodische Abschnitte werden durch größere Intervalle abgegrenzt. **Harmonik:** Die Funktionen von Gershwin für das Thema C: Es-Dur: D^7 - - - | - - - - | D^7 - - - | - - - D^7 | T - - - | S^7 - - - | T - - - | - - - - | stehen den Funktionen von Kern für sein Thema C gegenüber: g-Moll: d - - - | T - - - | d - S d | D - - - | t - - D | t - T - | t - S - | //F-Dur: D - - - |. Harmonisch erklingt der obere Ausschnitt der Abbildung 4.6.6 in Es-Dur mit dem Schwerpunkt in B-Dur. Der Jerome-Kern-Ausschnitt verweilt in g-Moll und kehrt erst im letzten Takt in die Ausgangstonart F-Dur zurück. Kern komponiert seine Melodie in Viertelnoten mit zusätzlichen Akkorden aus, konträr zu Gershwins Ausschnitt. Die Funktionen beider Ausschnitte aus Abbildung 4.6.7: Es-Dur: D - - - | - - - - | - - - - | - - - - | T^7 - - - | - - - - | S - - - | von Gershwin und Kern: F-Dur: T - - - | Sp^7 - D^7 - | T - - - | Dp - D^7 - | T - - - | - - - - | S^6 - - - | beinhaltet als Gemeinsamkeit den Einsatz neuer Akkorde immer auf betonten Taktzeiten beziehungsweise nur auf der ersten Taktzeit. Dieses Merkmal ist jedoch bei einem Alla-breve-Takt nicht so ungewöhnlich, um es als Charakteristikum beider Songs besonders markieren zu können. **Rhythmus:** Neben der soeben genannten Gemeinsamkeit der Refrains ist der Taktaufbau jedes zweiten Taktes in der Abbildung 4.6.7 von Viertelnote, halber Note und Viertelnote eine weitere rhythmische Verbindung. Mit dieser Struktur der Tonwerte wird mit einfachsten Mitteln ein Gegenschlagrhythmus erzielt und das Motiv rhythmisch aufgewertet.



Abb. 4.6.7:

In den Themen D von Gershwin und B von Kern, Abbildung 4.6.7 folgt dieser Takt dem Takt-Aufbau der punktierten Halben mit Viertelnote. Es handelt sich hierbei um die Figur aus den anderen Themen. Diese Figur wird nicht in den beiden C-Phrasen aufgegriffen, sondern nur in D und B sowie deren Varianten.

Zusammenfassung: Als Fazit für die Ausschnittsvergleiche von 4.6.6 und 4.6.7 im Hinblick auf das musikalische Erleben ist eine große rhythmische Ähnlichkeit erkennbar. Diese Ähnlichkeit wird auch durch die Betrachtung des Notenbildes transparent. Der Parameter ist im Vergleich zur Harmonik und Melodik, für die Wahrnehmung der Wichtigste. Die Melodik erzeugt sowohl im musikalischen Erleben, als auch bei der Strukturbetrachtung Unähnlichkeit. Ein Vergleich der Funktionen ergibt keine starken Gemeinsamkeiten, außer dem vielfach beobachteten Schwerpunkt auf der Dominante, so dass im weiteren Verlauf bei den folgenden Beispielen, welche außerhalb der Befragung standen, nur der Parameter Rhythmus genauer betrachtet wird.

In Bezug auf die Untersuchungen von Krumhansl ist bei diesem Beispiel keine eindeutige Antwort möglich. Der Beginn der Ausschnitte liegt tonal eine Terz auseinander, wobei auch unterschiedliche Tonarten bei diesen Songs vorliegen. Das Ende des Gershwin-Ausschnitts liegt jedoch tonal auf der gleichen Höhe wie der Beginn des Kern-Ausschnitts. Diese gleiche Tonhöhe führt bei den Befragten dazu, dass die unterschiedlichen Tonarten nicht als negativ empfunden werden. Diese Aussage wird auch durch die Befragungsergebnisse bekräftigt, die Hörer empfanden den zweiten Ausschnitt passend zum vorgegebenen Kontext, sie kreuzten die Variante »gleicher Komponist« an.

²⁸⁹ Der Ausschnitt bildet das zweite Refrainthema von Gershwin ab, ohne Auftakt, und die ersten sieben Takte des Kern-Refrains. Beispiele 5.7 und 5.8.

4.6.6.4 Vergleich von weiteren Motiven und Figuren der beiden Songs

Die Verbindung der Themen durch die gemeinsamen, in den Befragungsausschnitten vorgestellten Figuren, bewirkt ebenfalls einen hohen Ähnlichkeitsgrad bei dem Vergleich von Gershwins Thema D, mit dem Thema C von Kern, Abbildung 4.6.8. Thema D beinhaltet die punktierte halbe Note in Verbindung mit dem Gegenschlagrhythmus und das Kern-Thema verarbeitet die punktierte Halbe mit nachfolgender Viertelnote.



Abb. 4.6.8:

Die Figur der punktierten Halben, wie sie im Ausschnitt, Abbildung 4.6.8 ersichtlich ist, wurde im Refrain bereits im Thema B von Kern vorgestellt. Seine Thema-B-Varianten bauen sich mit der rhythmischen Version Viertelnote, halbe Note, Viertelnote auf. In beiden Fällen erscheint dieser Takt innerhalb von acht Takten mindestens zwei Mal. Die Figur wird auch im Gershwin-Thema D aufgeführt.



Abb. 4.6.9:

Ein direktes Nebeneinanderstellen des Themas mit den B-Motiven bei Kern, Abbildung 4.6.9 verdeutlicht bei einer Umstellung der Figuren im unteren Notenbeispiel die Gemeinsamkeiten des Parameters Rhythmus, wie sie im Thema B, Abbildung 4.6.10 zu sehen sind.



Abb. 4.6.10:

Allen besprochenen Ausschnitten und Motiven gemein ist der auftaktige Viertelnotenbeginn mit einer Viertelnote. Funktional zeigen sich bei einem

²⁹⁰ Der Ausschnitt zeigt die jeweils zweiten Themen innerhalb der Refrains, Thema D bei Gershwin und Thema C bei Kern, Beispiele 5.9 und 5.6.

²⁹¹ Das Notenbeispiel präsentiert im unteren Ausschnitt Thema B' von Kern, Beispiel 5.10.

²⁹² Der untere Ausschnitt zeigt Thema B von Kern, Beispiel 5.11.

Vergleich des Themas B': F-Dur: T | Sp⁷ - D⁷ - | T - - - | Dp - D⁷ - | T - - - | S - T - | D⁶ - T⁶ - | SP⁹ - ⁷ - | T - D⁷ T | mit den vorangehenden Funktionen des Themas D von Gershwin keine markanten Gemeinsamkeiten, die sich zusätzlich auf den erlebten Eindruck der Wahrnehmung auswirken.

4.6.7 Fazit

Der Vergleich der beiden Songs von George Gershwin und Jerome Kern verdeutlicht in erster Linie im Refrain rhythmisch auffallende Gemeinsamkeiten. Der Vergleich der Strophen präsentiert in den drei Parametern Rhythmus, Melodik und Harmonik wenig Gemeinsamkeit und würde im musikalischen Erleben den Eindruck von Verschiedenheit hervorrufen. Wichtiger für den Vergleich sind daher die Refrains und ihre jeweiligen Themen und Motive. Die Gegenüberstellung der Motive verdeutlicht, dass bei der Melodik nicht von Kontrast, Unähnlichkeit oder Verschiedenheit gesprochen werden kann. Auch wenn eine melodische Ähnlichkeit hier nicht besonders deutlich hervortritt, sind doch verschiedene Merkmale nennbar, die sich positiv auf die Wahrnehmung auswirken.

In den Ausschnitten der Befragung, Abbildung 4.6.6 und 4.6.7 schreitet die Melodie in Intervallen bis zur Größe einer Quart. Schwerpunktmäßig verweilt die Melodie jedoch auf der gleichen Tonhöhe rhythmisch mit einer Dauer von zwei bis drei Takteinheiten.

Die Resultate der Befragung verstärken die wichtige Position des Rhythmus in diesen Songs. Er prägt das musikalische Erleben der beiden Befragungsausschnitte 4.6.6 und 4.6.7. In den anderen Abschnitten der Songs ist die Ähnlichkeit anhand des Notenbildes ersichtlich. Es kann bei Ausschnitten der Befragung von einer rhythmischen Ähnlichkeit gesprochen werden. Diese Ähnlichkeit ist bei den Ausschnitten besonders ausgeprägt und bildet das stärkste Verbindungselement. Die Melodik tritt hierbei in den Hintergrund.

Die Musikausschnitte des Vergleichs beschränken sich nicht nur auf ein Motiv pro Song, sondern verschiedene Motive des Refrains werden gegenüber gestellt.

Die Betrachtung der Tonalität bekräftigt das Ergebnis der Melodik und der Funktionen im Hinblick auf die Syntaxbegriffe von Faltin. Der Tonraum der beiden Ausschnitte liegt so weit auseinander, dass eine Hintereinanderstellung der Ausschnitte im Hinblick auf die melodische Frage nach der Kontextzugehörigkeit nicht positiv beantwortet werden könnte. Die Befragung sagt jedoch etwas anderes aus und stärkt dadurch die Position des Rhythmus.

4.7 »How Long Has This Been Going On?« und »Ol' Man River«

4.7.1 Allgemeine Informationen

4.7.1.1 »How Long Has This Been Going On?«

Ursprünglich für das Musical »Funny Face« als erste Ballade im zweiten Akt komponiert, wurde der Song von George Gershwin dort jedoch nie verwendet, sondern durch »He Loves and She Loves« ersetzt. Ein Jahr später 1928 wurde er schließlich in dem Auftragswerk »Rosalie« eingesetzt und feierte am 10. Januar 1928 im New Amsterdam Theater in New York Premiere. Für den Film »Funny Face« aus dem Jahr 1957 mit Audrey Hepburn erfolgte eine Neuauflage.

In der vorliegenden Aufnahme singt Ella Fitzgerald den Mädchenpart sowie den Refrain mit der Reprise²⁹³.

4.7.1.2 »Ol' Man River«

Der Song ist Element des Musicals »Show Boat«, welches als das **erste moderne Broadway-Musical** bezeichnet werden kann.

Die begriffliche Einordnung dieses Musicals wechselte in der damaligen Zeit zwischen »all-american musical comedy« und der Bezeichnung der Kritiker »light opera« oder »operetta«.

»Show Boat« ist eines der wenigen Musicals von Jerome Kern, welches sich über Jahrzehnte in Europa etablieren konnte und immer noch bekannt ist. Die Non-Love-Ballade »Ol' Man River« zählt heutzutage vom Bekanntheitsgrad zu den Volksliedern.²⁹⁴ Ursprünglich als schnelle Banjo-Nummer im Musical geplant,

²⁹³ Verwendeter Tonträger: Fitzgerald, Ella: George and Ira Gershwin Songbook, CD 1, Track 12. Ihre Interpretation variiert mit der Refrain-Variante von Jack Buchanan und dem Song-Finale von Adele Astaire.

²⁹⁴ Sigmund Spaeth deutete bei verschiedenen Anlässen an, dass die Melodie auffällige Ähnlichkeiten mit einer Komposition des weniger bekannten Maury Madison hätte, die etwas früher im gleichen Jahr in Paris veröffentlicht wurde, mit dem Titel »Long-Haired Mamma« Madison dachte ebenso und reichte 1928 Klage gegen Kern, Harms und Ziegfeld ein, die Klage konnte jedoch schnell außergerichtlich geregelt werden (Gerald Bordmann 1980, S. 289).

entschied Kern sich für die heute bekannte musikalische Variante in Es-Dur mit der Lyrik von Oscar Hammerstein II.²⁹⁵ Für die Befragung wurden die beiden Song-Anfänge gewählt.

4.7.2 »How Long Has This Been Going On?« - Strophe

The image shows three lines of musical notation in G major, 4/4 time. The first line is labeled 'A' and 'A'' above it, with a double bar line between them. The second line is labeled 'A'' and 'B' above it, with double bar lines on both sides. The third line is labeled 'A' and 'A'' above it, with a double bar line between them. The notation includes treble clef, key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music consists of eighth and quarter notes, with some rests and a final double bar line at the end of the third line.

Abb. 4.7.1

Die 24 Strophentakte des Arrangements in G-Dur, aufgeteilt in je vier Takte, ergeben sechs Motiv-Varianten mit den Hauptmotiven A und B. Als Liedform folgt daraus die Aufteilung: A – A' – A' – B – A – A'. In größeren Takteinheiten, von je acht Takten zusammengefasst, kann die Aufteilung der Motiv-Gruppen von A – B – A vorgenommen werden, wobei auch dann nicht von Themen gesprochen wird. Die Melodieführung und Wiederholung von Figuren behindert eine Zusammenfügung zu einem größeren Thema. **Befragung:** Die ersten drei Motiv-Gruppen wurden dem Ausschnitt des Jerome-Kern-Songs in der Befragung gegenübergestellt.

Motiv A / Melodik: Das Charakteristikum der Strophe, die Abwärtsbewegung in Sekundschritten, wird direkt in dem ersten Takt vorgestellt. Motiv A, ein Dreitonmotiv, schreitet im Ambitus einer Terz in Sekundbewegungen, im ersten Motivtakt nur abwärts, aufgefangen durch einen Terzsprung von der Durtonika in deren Parallele, im zweiten Takt in einen Melodiebogen. **Rhythmus:** Gershwin

²⁹⁵ Verwendeter Tonträger: Jerome Kern: »Show Boat«, CD 1, Track 9.

²⁹⁶ George & Ira Gershwin 1998, Vol. 1, S. 319 – 322, Beispiel 6.1.

konzipierte den Song rhythmisch als langsamen Blues mit punktierten Achtelnoten und nachfolgenden Sechzehntel. **Harmonik:** Harmonisch konzentriert sich das Motiv in G-Dur auf die Durtonika: G-Dur: T - Tp⁷ - | S^{6/5} - D⁷ D⁹ | T - Tp⁷ - | T - - - |.²⁹⁷

Motive A' / Melodik und Rhythmus: Die folgenden zwei Motive von je vier Takten, ab Takt fünf, präsentieren Motiv A, beginnend auf der V. und IV. Stufe. Beide Sequenzen werden als Motiv A bezeichnet, die Veränderung zwischen der zweiten und dritten Motiv-Variante wird lediglich durch eine Transposition der Melodie hervorgerufen. Melodisch stimmen die Halbton- und Ganztonschritte mit Ausnahme des letzten Schrittes bei allen A-Ausformulierungen überein. Die Differenz zu Motiv A liegt in den aufeinander folgenden Sekunden. Motiv A formt sich aus zwei große Sekunden und Motiv A' strukturiert sich durch die Alternation von kleinen und großen Sekunden. **Harmonik:** Die Funktionen vom zweiten Motiv A' ab Takt neun: a-Moll: t - - - | S^{6/5} - D - | t - s - | t - - - |, stützend auf der tonalen Umgebung von a-Moll, ergeben im Hinblick auf die benutzten Akkorde ein anderes Bild als die erste Wiedergabe von Motiv A: h-Moll: S - - - | S^{6/5} - D - | t - s^{6/5} - | t - S - |, welches sich harmonisch im tonalen Raum von h-Moll bewegt. Auch die dritte Variante des Motivs, die dritte Wiedergabe von Motiv A, Takt 21, bewegt sich in h-Moll: t - S - | S^{6/5} - D⁷ - | t - - - | T^v - - - |. Die klare Eingliederung in G-Dur ist nur für Motiv A möglich. Auch wenn die Motive melodisch identische Bewegungen haben, bauen alle ihr harmonisches Grundgerüst mit leicht variierenden Akkorden auf.

Motiv B / Melodik: Motiv B präsentiert sich melodisch und rhythmisch anders. Die vier Motivtakte können in zwei Zweitaktfiguren gesplittet werden und gleichen sich, bis auf die tonale Veränderung des cis'' zum c'' im ersten und dritten Takt. Merkmale sind hier, im Gegensatz zum ersten Motiv, aufwärts schreitende Sekunden mit einem Sextsprung abwärts. **Rhythmus:** Diese vier Takte variieren rhythmisch mit Viertelnoten auf unbetonter Zählzeit und einzeln stehenden Achtelnoten. Die, auf unbetonter Zählzeit erklingenden, Viertelnoten heben sich doppelt durch den Rhythmus und den Sextsprung hervor. **Harmonik:** Dieses Motiv B: A-Dur: T - - d | T - - - | t - - - | S - - - | dokumentiert innerhalb der

²⁹⁷ Die Funktionen der zweiten Wiedergabe von Motiv A sind identisch mit diesen und werden nicht erneut aufgelistet.

Funktionen die gleiche Tendenz wie das vorangehende Motiv A', welches sich ebenfalls aus den drei Hauptakkorden mit Schwerpunkt auf der Tonika gestaltet. In diesen acht Takten konzentrieren sich die Harmonien von A-Dur. Der tonale Rahmen von G-Dur wird scheinbar verlassen. Die Strophe endet mit der Wiederholung der Motive A und A', den ersten acht Takten.

Arrangement: Charakteristikum des Basses im vorliegenden Arrangement ist die gleichmäßige Bewegung der melodisch großen Intervalle in rhythmischen Vierteln. Diese Bewegung wechselt im Verlauf der Strophe zu melodisch großen Intervallen mit rhythmischen Halben.

4.7.3 »Ol' Man River« - Strophe

In der vorliegenden Musicalaufnahme wird dieser Song nicht in der schlichten Aufteilung von Strophe und Refrain vorgetragen.

The image shows a musical score for the song 'Ol' Man River'. It consists of four staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff is labeled 'A' and contains 8 measures. The second staff is separated from the first by a double bar line and contains 8 measures. The third staff is labeled 'A'' and contains 8 measures. The fourth staff is separated from the third by a double bar line and contains 4 measures, ending with a double bar line and the number 298.

Abb. 4.7.2

Befragung: Die Tonaufnahme beginnt mit dem Thema A, welches auch für die Befragung verwendet wird, als Einleitung zum Refrain und erst nach der

²⁹⁸ Jerome Kern 2000, S. 85 – 89, Beispiel 6.2.

Vorstellung des Refrains wird die erste Strophe komplett vorgetragen. Die Aufteilung des Songs in dieser Aufnahme hebt die Wichtigkeit, welche der Musical-Refrain einnimmt hervor. Es finden sich auf Tonträgern selten nur die Strophen eines Songs, öfter jedoch Interpretationen, die sich nur auf den Refrain stützen. Formal strukturiert ist die 25 Takte lange Strophe mit der Themengestaltung in: A – B – A'.

Thema A / Melodik: Auch in dieser Strophe, wie in der Strophe von George Gershwin, fällt die regelmäßige Abwärtsbewegung in Sekundsritten direkt zu Beginn auf. Thema A, aus acht Takten, kann in zwei Viertaktmotive gegliedert werden. Das zweite Motiv, eine Sequenz der ersten Takte wird transponiert um eine kleine Terz abwärts wiederholt. Das Motiv gestaltet sich melodisch aus einer Zweitakt-Figur, zwei Figuren bilden jeweils eine Figureinheit. Die Achtelbewegungen der Thema-A-Ausarbeitungen richten sich immer abwärts, zwei Achtelnoten in Sekundbewegung enden in zwei Viertelnoten gleicher Tonhöhe und wiederholen sich nach einem Aufwärtssprung mit anschließenden Viertelnoten. **Rhythmus:** Die beiden Figuren unterscheiden sich jeweils nur im Aufbau des zweiten Taktes. Die erste Variante bildet sich rhythmisch aus vier Viertelnoten, die melodisch eine Skala aufwärts bilden. Die zweite Variante formt sich aus zwei Viertelnoten und einer halben Note ab- sowie aufwärts und markiert das Motiv- oder Themenende. Rhythmisch erzeugt der Einsatz der zwei Achtelnoten auf der ersten und zweiten betonten Taktzeit den Eindruck eines Dreivierteltaktes, wird jedoch im jeweils zweiten Takt durch einen klaren Rhythmus der Viertel- und halben Noten aufgehoben. Parallel dazu bewegt sich der Bass zur Melodie ebenfalls im Zyklus von je zwei Takten. **Harmonik:** Beginnend auf der V. Stufe, tonal auf der Durtonika, endet das gesamte Thema A in den Funktionen auch wieder auf dem Akkord Es-Dur: T - - - | - - S - | T - - - | - - D⁷ - | T⁷ - - - | - - S⁶ - | T - - Tp⁷ | S^{6/5} D⁷ T - |. Die Aufteilung in zweimal vier Takte ist ebenso bei der Betrachtung der Funktionen feststellbar wie die Teilung der Figurelemente über zwei Takte, welche immer mit Durtonika beginnt.

Thema B / Melodik: Thema B alteriert vom Höreindruck her wieder zum deutlichen Alla-breve-Rhythmus, eine Verschiebung der Melodiebetonung vollzieht sich hier nicht. **Rhythmus:** Ebenfalls aufgebaut aus zwei Vier-Takt-Sequenzen beinhalten die einzelnen Abschnitte rhythmisch zwei unterschiedliche

Takte. Melodisch abwärts startend mit einem Terzsprung und anschließenden Sekundschritten aufwärts, formt sich das Motiv rhythmisch aus Viertelnoten und punktierter Viertel-Achtel-Gruppe. Diese Figur wird im ersten Motiv des Themas dreimal wiedergegeben. Der letzte Takt des Themas entwickelt sich melodisch aus den bereits vorgestellten ersten drei Tönen, mit der rhythmischen Differenz von zwei Viertelnoten und einer Halben. Die zweiten vier Takte bestehen aus einer Sequenz des ersten Motivs, transponiert um eine Terz. **Harmonik:** Funktional verweist Thema B mit Ausnahme des letzten Taktes auf den Durtonika-Gegenklang: g-Moll: t - s s^v | t - s s⁶ | t - s - | t - D⁷ - | t - s⁶ - | t - s^v - | t - s^{6/5} s | t - S⁶ D⁷ |. Das gesamte Thema stützt sich auf den Akkord des achten Taktes, der auf der ersten betonten Taktzeit steht.

Dieses Thema erklingt zwischen Thema A und A', einer Variante des ersten Themas und stellt, wie erläutert wird, melodisch, rhythmisch und harmonisch etwas Neues vor. Zusätzlich verbindet es noch Strophe und Refrain, wie in der Analyse zum Refrain herausgestellt wird.

Thema A': Das Thema A' gleicht melodisch und rhythmisch, bis auf eine kleine Variante, exakt Thema A, jedoch mit Differenzen innerhalb der Akkordwahl: Es-Dur: T - - - | - - S - | // C-Dur: T - - | - - s - | s^v - - - | - - // Es-Dur: T - | Des⁷ - - - | - D⁷ T - | s D - D |. Beginnen beide auf der Durtonika in Es-Dur, wechselt A' danach harmonisch in die Paralleltonart C-Dur. In der harmonischen Überleitung zum Refrain, den abschließenden dreieinhalb Takten, welche eine Sequenz der zweiten Hälfte des ersten Themas darstellen, wechseln die Funktionen wieder nach Es-Dur. Für das musikalische Erleben des Songs im Hinblick auf neue Elemente ist A' jedoch nicht sehr stark positioniert.

Diese melodisch sehr einfache und für den Hörer leicht einprägsame Strophe ist so konzipiert, dass auch die Akkorde leicht und einfach erscheinen, als wolle Kern den Musikern auch diese Schlichtheit übermitteln.

4.7.4 »How Long Has This Been Going On?« - Refrain

Insgesamt 32 Takte Refrain, tonal wie die Strophe in G-Dur, sind nach der Liedform C – C' – D – C'' mit Themen von je acht Takten strukturiert. Die in der Strophe vorherrschenden Sekundschrte sind auch konzentriert im Thema C anzutreffen.

Abb. 4.7.3

Thema C und C'/ Melodik: Charakteristikum des Themas und seiner ersten Variante ist die mehrfache Wiedergabe einer Tonhöhe in den ersten sechs Takten. Erst im vorletzten Takt des Abschnitts fällt die Vervielfachung eines Tones gänzlich weg und wird durch die Intervallsprünge von Sekunde und Terz ausgetauscht. **Rhythmus:** Der mehrfach gleichen Tonhöhe, was in den sechs Takten, mit nur einer Ausnahme im dritten Takt von C und C', zu lediglich zwei Tonhöhen pro Takt führt, steht ein Rhythmus gegenüber, der, wie die Melodie auch erst zum Ende des Themas, ab Takt sechs variantenreicher wird. Den Tonhöhenwechsel komponierte Gershwin in diesem Thema nicht auf betonter Zählzeit und erreichte so mit schlichten melodischen sowie rhythmischen Elementen Effekte. Die letzten zwei Takte des Themas bilden rhythmisch eine

²⁹⁹ Beispiel 6.3. Aus diesem Song-Abschnitt wurden keine Takte für die Befragung gewählt.

Sonderstellung. Der melodische Wechsel im vorletzten Takt wird durch den Einsatz von punktierten Achtelnoten und Sechzehntel im Zusammenspiel mit einer Viertelnote verstärkt. **Harmonik:** Dominiert vom Wechsel der Viertel- und Achtelnoten wird der Rhythmus durch den häufigen Wechsel der Akkorde in den Takten unterstützt: G-Dur: $D^7 - - - | D^v \text{ } ^5 - < | D^7 - - T^7 | S^7 - - s^7 | T - T^v - | S^{6/5} - D^7 T^7 | S - D^7 - | T - - - |$. Der Alla-breve-Rhythmus intensiviert den Eindruck des Blues durch übergebundene Noten, beginnend auf unbetonter Taktzeit.

Thema C, C' und C'': Die Themen C, C' und C'' verbinden sich durch eine identische Melodiebewegung. **Rhythmus:** Die Thema-C-Varianten haben charakteristisch eine leichte Tendenz zu immer mehr rhythmischen Freiheiten. Im Thema C variiert die vorgegebene rhythmische Figur durch Punktierung der Viertelnote oder Wegnahme einer Achtelnote. Thema C'' präsentiert die Varianten der Punktierung und Auslassung schon in einem Takt, das Merkmal der Themenvariante ist hier die fehlende Note auf der ersten betonten Taktzeit.³⁰⁰

Harmonik: Auch in den Akkorden überwiegen die Gemeinsamkeiten. Ein Akkordvergleich weist nur in den letzten Takten Abweichungen auf, wie die Funktion von Thema C': G-Dur: $D^7 - - - | D^v - - DP | D^7 - - T^7 | S^7 - - s^7 | T - T^v - | S^{6/5} - D^7 T^7 | S - D^7 T | t - T^v T^7 |$ und von C'': G-Dur: $D^7 - - - | D^v - - DP | D^7 - D^7 +5 T^7 | S^7 - - s^7 | T - T^v - | S^{6/5} - D^7 T^7 | S - D^7 - | S S^6 T - |$ zeigen. Insgesamt betrachtet formen sich alle Thema-C-Varianten funktional aus den drei Klängen Durtonika, Durdominante und Subdominante mit durchschnittlich zwei Akkordwechseln pro Takt.

Thema D / Melodik: Thema D wird, mehr und anders als im restlichen Refrain und in der Strophe, melodisch durch eine stetige Alteration von Terzen und Sekundsprüngen charakterisiert. **Rhythmus:** Dieser Abschnitt stellt rhythmisch das Gegen- respektive das Verbindungselement zum Strophenthema B dar.

Harmonik: Bei den Funktionen vom Thema D: C-Dur: $T - S - | T - S - | T - S - | T - //$ e-Moll: $t - | d - t - | d - t - | d - t - | //$ G-Dur: $d - Drg - |$ wird jedoch die Zugehörigkeit zum Refrain sehr offensichtlich. Harmonisiert Gershwin im Thema B die ersten Takte in einer anderen Tonart, so wählt er bei Thema D harmonisch die drei Umgebungen von C-Dur, e-Moll und G-Dur.

³⁰⁰ Die gesangliche Interpretation der Aufnahme verschiebt durch rhythmische Veränderungen zusätzlich einzelne Notenwerte.

4.7.5 »Ol' Man River« - Refrain

Rhythmisches Hauptmerkmal des Themas C ist, wie schon in den Strophenthemen ersichtlich, die Verwendung von Achtelnoten auf betonter und Viertelnoten auf unbetonter Zählzeit. In der Befragung wurden aus diesem Song-Abschnitt keine Takte vorgestellt.

| C



|| C'



|| B'



|| C''



|



Abb. 4.7.4

Strukturiert nach dem Liedschema C – C' – B' – C'', unter Beachtung der Themenbenennung innerhalb der Strophe, besteht der Refrain aus 33 Takten.

Thema C / Melodik: Alle Takte verfügen melodisch über den Tonumfang einer Quart, ausgenommen die finalen zwei, aus einer langen Note gebildeten Takte, und dem zweiten Thementakte, welcher eine Quinte umfasst. Der Parameter Melodik wird bei diesem Thema durch Varianten von Wechselfiguren

³⁰¹ Beispiel 6.4.

charakterisiert. Diese Wechselfiguren, nur in Takt zwei durch eine gerade diatonische Aufwärtslinie unterbrochen, entstehen aus der zweifachen Wiedergabe des Ausgangstons mit nachfolgendem Sekund- oder Terzschrift sowie finaler Wechselnote. Mit Ausnahme des ersten Taktes bewegen sich die Wechselfiguren der zweiten Takthälfte in Sekundintervallen. **Rhythmus:** Thema C präsentiert im Verlauf der gesamten acht Takte einen rhythmischen Haupttaktaufbau: zwei Viertelnoten mit anschließender Achtelnote, Viertelnote und Achtelnote. Eine intensivere rhythmische und melodische Betrachtung zeigt, dass es sich rhythmisch gesehen nur um eine einzelne Variante handelt, welche durch melodische Veränderung modifiziert wird. Die Struktur im alla breve erhält durch den zweiten Taktteil in Synkopen einen neuen Rhythmusindruck. **Harmonik:** Der Synkopenrhythmus überträgt sich jedoch nicht auf die Funktionen: Es-Dur: T - Tp - | T - S - | T - S - | T - Tp - | D⁷ - D⁹ - | S^{6/5} - D⁹ - | T - S⁶ - | T - . . Das gesamte Thema kann in harmonische Figuren von je zwei Takten separiert werden. Das gestaltete Themenfinale, funktionsharmonisch in der Durtonika, erstreckt sich über eineinhalb Takte und bildet einen Ruhepol zwischen den Themen C und C'.

Thema C' : Der Unterschied der einzelnen Thema-C-Varianten wird durch Melodiehöhe und Richtung bestimmt. Der Parameter Rhythmus verändert oder erneuert sich nicht. Die Variante in Thema C' bezieht sich nur auf die mittleren Takte drei und vier. Akkordisch variiert das Thema leicht, bedingt durch die vorgegebenen Akkorde: Es-Dur: T | - - Tp - | T - S - | T - Tp - | T - T^v - | D⁷ - S^{6/5} - | - - D⁹ - | T - S - | T - TP^v DG⁷ |, und weicht vom Ausgangsthema ab.

Thema C'' / Melodik: Thema C'' stimmt tonal exakt nur in den ersten beiden Takten mit C überein, jedoch mit C' in den ersten drei Takten, danach variiert es mit den vorgegebenen rhythmischen Merkmalen in der Tonhöhe und formt ein neues Thema. Das C'' Thema, bestehend aus aufsteigenden Motiven, bildet am melodisch höchsten Punkt der Melodie das Liedende. **Rhythmus:** Es fehlt bei diesem Abschnitt die gewohnte lange Note am Ende der ersten Wiederholung. Sie erscheint erst am Song-Ende wieder. Die rhythmische Figur und melodische Bewegung wird einfach weitergeführt. **Harmonik:** Bis auf einen Takt starten in diesem Thema alle acht Takte funktional auf der Durtonika: Es-Dur: T - Tp - | T - S - | T - D - | // c-Moll: t - s - | tP - t - | s - // Es-Dur: D - | T - s^{6/5} D | T - - - |. Diesen

Akzent auf der Durtonika und ihren Parallelen kennzeichnet und verbindet alle Thema-C-Varianten.

Thema B' / Melodik: Auffällig bei allen Thema-C-Varianten ist das Fehlen der tonal IV. Stufe. Kern verwendet als melodische Besonderheit im Refrain die Pentatonik, einzig Thema B' enthält ein a'. Diatonisch exakt müsste es jedoch ein as' in der Melodie sein. Dieser zweite melodische Abschnitt im Refrain formt das musikalische Bindeglied zur Strophe, speziell zum Thema B. **Rhythmus:** Das rhythmisch neue Element im Vergleich zur Strophe bildet die Figur der punktierten Achtelnote mit Sechzehntel. **Harmonik:** Im Unterschied zum Strophenthema verändert sich B' leicht aus akkordischer Sicht: g-Moll: t - D⁷ - | t - s^v D⁷ | t⁶ - s^v - | t - D⁷ - | t - s⁶ - | t - s^v - | t - s^v - | t - // Es-Dur: s^{6/5} D⁷ | T - Tp - |. Das Hauptmerkmal, der harmonische Bezug auf den Durtonika-Gegenklang in Moll, ist jedoch geblieben. Zusammenfassend weisen Refrain und Strophe je zwei Phrasen mit Varianten auf.

Bereits die Einzelanalysen zeigen im melodischen und rhythmischen Bereich Gemeinsamkeiten innerhalb der jeweiligen Strophenthemen. Welche Merkmale zwischen den Songs bestehen, welche Syntaxbegriffe sich auf die Ausschnitte der Befragung im Hinblick auf das musikalische Erleben beziehen und welche Rolle die Tonalität dabei spielt, wird im nächsten Kapitel besprochen.

4.7.6 Gemeinsamkeiten der Songs

4.7.6.1 Ergebnisse der Befragung

Die beiden Songs »How Long Has This Been Going On?« von George Gershwin und »Ol' Man River« von Jerome Kern wurden in der Befragung den Hörern als sechstes Beispiel-Paar vorgespielt. Die Zusammenfassung der Ergebnisse ergab 78,3 Prozent positive und 21,7 Prozent negative Antworten.

Als Hauptgrund oder Hauptmerkmal der Beeinflussung des musikalischen Erlebens ist hier im Vorfeld der Rhythmus zu nennen. Zwei zusätzliche Kommentare der Probanden bezeichneten den Rhythmus als hervorstechende Eigenschaft.

4.7.6.2 Formaler Vergleich

Wie bei den vorangegangenen Analysen wird auch hier zunächst der Blick auf die formalen Merkmale gelenkt, um eventuelle Ähnlichkeiten auch in diesem Bereich hervorheben zu können.

»How Long Has This Been Going On?« in G-Dur mit einer Strophenlänge von 24 Takten hat einen Liedaufbau von A – B – A. Im analytischen Vergleich dazu steht »Ol' Man River« von Jerome Kern in Es-Dur mit einer 25 Takte langen Strophe und der Liedform A – B – A'. Gershwins Refrain mit der Themenaufteilung C – C' – D – C'', innerhalb von 32 Takten, steht dem Refrain »Ol' Man River« mit 33 Takten sowie der Themenaufspaltung C – C' – B' – C'' gegenüber.

Beide Refrains stellen zwei differierende Themen vor, wobei jeweils das erste Thema mit den Motiven in zwei zusätzlichen Varianten auftritt. Diese formalen Simultaneitäten induzieren bei den Befragten keinen Ähnlichkeitseindruck bezüglich des kleinen Ausschnittes, jedoch demonstrieren sie zusätzlich eine Basisähnlichkeit der Songs.

In beiden Strophen bildet das Thema A den musikalischen Schwerpunkt. Der zweite thematische Abschnitt formt Kontraste und betont die Figuren aus dem ersten Thema. Im Hinblick auf die Liedform ist hier A – B – A, unter Einbeziehung der höheren Ordnung im Gershwin-Song zu erkennen, gegenüber A – B – A' des Kern-Songs. Die Differenz zwischen A und A' wird jedoch nicht

durch den Parameter Rhythmus hervorgerufen, sondern besteht nur in der Erhöhung des zweiten Themas.

Hauptelement beider Songs im Motiv-Kontext ist die Sonderstellung jeweils eines Themas in Strophe und Refrain. In beiden Song-Abschnitten stellt dieser Abschnitt neues rhythmisches und melodisches Material vor. Kern verknüpft Thema B aus der Strophe mit dem Refrain durch eine leichte Variante, Thema B'.

»How Long Has This Been Going On« isoliert Motiv B und Thema D stark vom restlichen melodischen Gefüge. Motiv B bildet bei Gershwin den Mittelpunkt der Strophe und lockert musikalische die durch Motiv A geprägte Strophe auf.

Interessant bei diesen zwei Notenausschnitten B von Gershwin und Kern ist die Einmaligkeit, in der sie erscheinen. Alle anderen Strophen- und Refrainausschnitte variieren mindestens noch einmal in den einzelnen Song-Abschnitten, diese jedoch nicht. Thema B von Kern wird modifiziert, aber nicht in der Strophe, sondern erst im Refrain, und Gershwin verwendet Motiv B nicht mehr.

4.7.6.3 Ausschnitte der Befragung

Besprochen werden im Kapitelabschnitt die Ausschnitte der Befragung, dabei handelt es sich um die unten abgebildeten Ausschnitte 4.7.5. Der Passus des Gershwin-Songs ist auf der CD länger als hier verzeichnet, jedoch ohne Einführung von musikalisch neuem Material, daher ist der hier verzeichnete Ausschnitt repräsentativ. Der Befragungs-Ausschnitt von »Ol' Man River« startet und endet exakt wie hier verzeichnet.



Abb. 4.7.5:

302

Melodik: Bereits eine kurze Betrachtung der Notenbilder beider Strophen in Abbildung 4.7.5 verdeutlicht eine starke melodische Ähnlichkeit. Merkmal der Ausschnitte ist die Dreitonfigur. Es stehen zwei abwärts gerichtete Sekunden mit Wiederholung der Figur durch einen Terzsprung in den Ausgangston

³⁰² Die abgebildeten Notenausschnitte sind den Strophenanfängen der beiden Songs entnommen. Das obere Beispiel bildet den Gershwin-Song ab. Beispiele 6.5 und 6.6.

hintereinander. Diese Figur wird beide Male zweimal wiedergegeben und leitet über in einen Melodiebogen. Beide Themenausschnitte der Abbildung 4.7.5 präsentieren melodisch kleine diatonische Sekundgänge in Viertelnoten über eine Terz, welche musikalisch aufgefangen durch ein größeres Intervall, wiederholt werden. Diese hier vorgestellte kleine Figur im Umfang einer Terz, das Hauptmerkmal beider Song-Abschnitte, variiert jeweils in den Tonhöhen.

Gershwin verwendet diese Figur in zwei Varianten: 1) zwei große Sekunden viermal, 2) kleine Sekunden und große Sekunde sechsmal.



Abb. 4.7.6:

303

Kern arbeitet mit den beiden Varianten 1) zwei großen Sekunden hintereinander 12-mal und 2) viermal in der Reihenfolge kleine Sekunde und große Sekunde.



Abb. 4.7.7:

304

Beide Komponisten benutzen nur diese beiden Varianten. Die Option der großen Sekunde gefolgt von einer kleinen Sekunde wird nicht aufgegriffen. Als Resultat entstehen in beiden Strophen diese Figuren als Hauptmerkmale:



Abb. 4.7.8:

305

Rhythmus: Im Abschnitt 4.7.5 formt sich der Melodiebogen rhythmisch aus punktierten Achtelnoten und Sechzehntel. Kern komponierte einen großen melodischen Bogen mit Achtel- und Viertelnoten ohne Punktierung, der über zwei Takte reicht. Rhythmisch bestimmt ein Wechsel zwischen Achtel- und Viertelnoten das Bild von Abschnitt A, wobei auch hier eine Regelmäßigkeit der Figur, wie schon in der Melodik im Vordergrund tritt. Die musikalische Impression wird in zweifacher Hinsicht durch Melodik und Rhythmus geprägt.

Harmonik: Harmonisch analysiert und nebeneinander gestellt ergibt sich folgendes Bild der Funktionen bei George Gershwin: G-Dur: T - Tp⁷ - | Sp⁷ - D⁷

³⁰³ Alle Beispiele von Gershwin werden hier in der Reihenfolge ihres Auftretens im Song vorgestellt.

³⁰⁴ Dieses Beispiel zeigt die Varianten, die Kern in seinem Song einbaut.

³⁰⁵ Nebeneinander werden hier die Ausgangsfiguren von Gershwin – rechts – und Kern – links – gezeigt.

D^9 | T - Tp⁷ - | T - - - | // h-Moll: S - - - | S^{6/5} - D - | und Jerome Kern: Es-Dur: T - - - | - - S - | T - - - | - - D⁷ - | T⁷ - - - | - - S⁶ - |.

Ein Vergleich der Funktionen zeigt auf den ersten Blick die große Differenz der Akkordalternation. Innerhalb der sechs Takte ergeben sich bei Gershwin elf Akkordwechsel und bei Kern sechs. Zusätzlich favorisiert Kern in seinen Motiven nur die Kadenzharmonien und nicht wie Gershwin zusätzlich die jeweiligen Parallelen der Hauptdreiklänge.

Zusammenfassung: Dieser Ausschnitt ermöglicht erneut den Vergleich vom Notenbild auf der einen und dem musikalischen Erleben auf der anderen Seite. Die melodische Ähnlichkeit, die bei der Reflexion der Notenbilder entsteht, kann auch für das musikalische Erleben im Hinblick auf die Wahrnehmung bestätigt werden. Die Melodik bildet bei diesem Ausschnitt im Vergleich zu den anderen Parametern das prägendste Element.

Der Rhythmus zeigt figurweise Ähnlichkeiten, wobei jedoch auch Differenzen aufgezeigt werden können. So strukturiert Gershwin seinen Ausschnitt mit langen Notenwerten, die bei Kern nicht auftreten, der seinerseits Takte mit gleichmäßigen Vierteln zusammenstellt. Es entsteht hier eine rhythmische Ähnlichkeit, wie bei der Melodik im musikalischen Erleben und bei der Betrachtung der Struktur. Die Einbeziehung der Funktionen ergibt eine Ähnlichkeit durch Harmonik. Diese Ähnlichkeit verändert sich jedoch bei der Strukturordnung zur Unähnlichkeit, wenn bedacht wird, dass zwar beide Komponisten die Durtonika für diesen Ausschnitt bevorzugen, jedoch Gershwin in G-Dur und Kern in Es-Dur komponieren.

Insgesamt überwiegt im musikalischen Erleben der Eindruck der Ähnlichkeit. Die Melodie-Figuren sind tonal durch einen Halbton getrennt, wodurch unter Einbeziehung der Untersuchung von Krumhansl zur Tonalität der Eindruck der tonalen Nähe erzeugt wird. Die Befragten nehmen die beiden Ausschnitte als ein Gesamtkomplex wahr. Hinsichtlich ihrer Untersuchung wird die Frage, ob bei einer Hintereinanderstellung der Ausschnitte der Eindruck eines Gesamtkomplexes entsteht, bejaht. Die Erwartungen, welche vom Hörer im ersten Ausschnitt aufgebaut werden, erfüllen sich bei der Wahrnehmung des zweiten Beispiels.

4.7.6.4 Vergleich von weiteren Motiven und Figuren der beiden Songs

Zusätzliche Notenbeispiele, wie die Abschnitte B der beiden Komponisten, Abbildung 4.7.9, lassen auf eine Ähnlichkeit der Songs schließen. Das Motiv beziehungsweise Thema B legt in beiden Strophen den rhythmischen Schwerpunkt auf Viertelnoten. »How Long Has This Been Going On?« beinhaltet Viertel- mit umschließenden Achtelnoten. Im Vergleich dazu erscheint die Figur der punktierten Viertel- mit einer Achtelnote bei »Ol' Man River«. Die Achtelnoten in beiden Beispielen stehen jeweils am Taktende auf identischen Taktzeiten.



Abb. 4.7.9:

306

Auch wenn auf den ersten Blick keine Gemeinsamkeiten innerhalb der Funktionen von Gershwin: A-Dur: T - - d | T - - - | t - - - | S - - - | mit denen von Kern: g-Moll: t - s s^v | t - s s⁶ | t - s - | t - D⁷ - | zu sehen sind, so ist doch der gemeinsame tonale Raum bedeutungsvoll. Der obere Noten-Ausschnitt steht in G-Dur und der untere in g-Moll, dem Durtonika-Gegenklang von Es-Dur.

Ein Vergleich des Motivs A von Gershwin, welches in der Befragung vorgestellt wurde, mit dem Thema B von Kern in Abbildung 4.7.10, präsentiert eine weitere tonale Gemeinsamkeit und Besonderheit. In beiden Themen wird die IV. Stufe der Tonleiter nicht eingebaut.

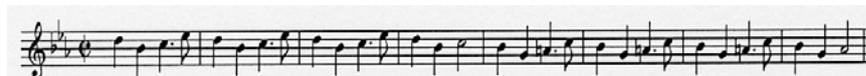


Abb. 4.7.10:

307

Die beiden Motiv A-Variationen von Gershwin verdeutlichen, dass hier die IV. Stufe c'' ins diatonische Gefüge nicht eingebaut wird, sondern nur eine Erhöhung dieser in den Motiven erfolgt.

Weitere Ähnlichkeiten finden sich auch in den Refrains, Abbildung 4.7.11. Beide C-Refrainabschnitte synkopieren rhythmisch durch den Einsatz von Achtelnoten auf leichter Taktzeit.

³⁰⁶ Die Abbildung zeigt Motiv B von Gershwin und Thema B von Kern. Beispiele 6.7 und 6.8.

³⁰⁷ Der Ausschnitt enthält Thema B von Kern, Beispiel 6.9. Motiv A von Gershwin ist drei Abbildungen zuvor zu sehen.



Abb. 4.7.11:

Es erscheint jedoch der Taktaufbau bei Gershwin genau verdreht zu Kern. In den Funktionen zeigt sich ein sehr interessantes Bild Gershwins: G-Dur: $D^7 - - - | D^{\vee} \text{ } ^5 - < | D^7 - - T^7 | S^7 - - s^7 | T - T^{\vee} - |$ im Vergleich zu Kern: Es-Dur: $T - T_p - | T - S - | T - S - | T - T_p - | D^7 - D^9 - |$. Der Vergleich zeigt im ersten Takt von Gershwin eine Umgebung von D-Dur und für Kern Es-Dur. Diese harmonische Nähe ist übertragbar auf den gesamten hier aufgezeigten Ausschnitt 4.7.11.

Die Nähe kann jedoch nicht mit der tonalen Nähe aus dem Ausschnitt der Befragung gleichgesetzt werden. Dort wird die tonale mit der harmonischen Nähe verknüpft, während hier nur die harmonische Nähe vorliegt und die Frage nach der Tonalität sich nicht positiv beantworten lässt. Einzelne Taktabschnitte liegen über eine Oktave auseinander. Dennoch gibt es Ähnlichkeiten und verknüpfende Gemeinsamkeiten zu den Befragungsausschnitten, zum Beispiel zu den, in beiden Refrains vorkommenden, Zwei- oder Drei-Tonhöhen-Takten. Bei Gershwin werden von 32 Takten 27 mit zwei bis drei differierenden Tonhöhen geformt. In dem Refrain von Kern haben 26 von 33 Takten dieses Charakteristikum, der letzte Takt ist melodisch ein Pausentakt.

Wird der Rhythmus der alternierenden Viertel- und Achtelnote aufgehoben, erscheint in beiden Varianten die rhythmische Figur der punktierten Achtelnote mit anschließender Sechzehntel oder im jeweils zweiten Refrainthema D respektive B' die punktierte Viertel- mit Achtelnote. Den Themenabschluss markiert eine ganze Note. Der Nachweis einer Ähnlichkeit zwischen den Strophen und Refrains dokumentiert, dass gemeinsame Elemente aus der Befragung sich auch innerhalb der gesamten Songs finden.

³⁰⁸ Beide Ausschnitte beinhalten den Anfang des Refrains, oben Gershwin unten Kern, Beispiele 6.10 und 6.11.

4.7.7 Fazit

Die Analyse hebt den Schwerpunkt der Gemeinsamkeiten in den Strophen beider Lieder hervor. Wodurch dieser Ähnlichkeitseindruck hervorgerufen und verstärkt wird, soll die zusammenfassende Betrachtung verdeutlichen?

Die beiden Songs bewegen sich tonal in den Räumen G-Dur und Es-Dur. Obwohl in unterschiedlichen Tonarten erscheinen die einzelnen Musikausschnitte in den gleichen Tonräumen. Der Tonambitus im gesamten Gershwin-Song beträgt d' bis es'', die Strophe von »Ol' Man River« es' bis es'' und der Refrain b bis es''. Dieser gleiche Tonraum wirkt sich auf den Ähnlichkeitseindruck bei den Befragten positiv aus.

Beide Kompositionen stammen aus dem Jahr 1927. Eine gegenseitige Inspiration kann somit ausgeschlossen werden. Die Premieren beider Musicals liegen zeitlich innerhalb des Jahres zu nahe beieinander. Das Musical von Kern feierte am 27. Dezember 1927 und »Rosalie« am 10. Januar 1928 Premiere. Eine Übernahme verschiedener musikalischer Elemente ist aufgrund der zeitlichen Nähe nicht möglich.

Auffällig sind dennoch die gemeinsamen Elemente zwischen den Motiven von A und den dazugehörenden Varianten. Bezüglich des Höreindrucks liegen diese Motivfiguren der Songs einen Halbton versetzt voneinander und beide Hauptfiguren umfassen eine Terz.

Dieser Halbtonabstand beeinflusst die Ähnlichkeitswahrnehmung jedoch nicht negativ. Zwei Töne, die eine kleine Sekunde Tonabstand haben, weisen eine große Ähnlichkeit zueinander auf, wie die Untersuchungen von Krumhansl belegen. Von einer Transposition der Melodie zu sprechen, ist jedoch aufgrund der unterschiedlichen Sekundschritte nicht möglich. Eine Tonart-Angleichung würde zwei differierende, jedoch ähnliche Figuren ergeben, die nacheinander vorgetragen von einem Stück stammen könnten.

Ein Unterschied, welcher den Höreindruck dieses Befragungspaares schmälern kann, besteht beim Parameter Rhythmus in der punktierten Achtelnote mit nachfolgender Sechzehntel, im Vergleich zu den zwei Achtelnoten bei Kern. Diese rhythmische Verschiebung ist jedoch nicht so deutlich wahrnehmbar, als

dass es im musikalischen Erleben den rhythmischen Ähnlichkeitseindruck verwischen könnte.

Der gleiche Liedaufbau bei unterschiedlicher Orchestrierung bewirkt durch die gleiche Melodieführung dennoch Gemeinsamkeiten, die den Eindruck der Ähnlichkeit im musikalischen Erleben vergrößern.

Die Gemeinsamkeiten der Strophen heben sich durch die Ähnlichkeiten im Rhythmus, der Melodik und auch der Harmonik klar hervor. Rhythmische Varianten des einen Songs findet der Hörer auch im gegenübergestellten vergleichenden anderen Song. Dadurch entsteht ein gemeinsamer Eindruck der beiden Werke, der sich positiv auf die Ankreuzmöglichkeiten innerhalb der Befragung auswirkt.

4.8 »Sam & Delilah« und »Sure Thing«

4.8.1 Allgemeine Informationen

4.8.1.1 »Sam & Delilah«

Dieser Song gehört wie »But Not for Me« zum Musical »Girl Crazy« aus dem Jahr 1930.³⁰⁹ Das besondere Merkmal des Songs bildet der Reim. Der Text reimt im Slang, ‚Hooch‘ (Schnaps) wird mit ‚Kootch‘ verbunden.³¹⁰

Diese Wörter erscheinen jeweils am Ende einer Phrase und werden über die Länge von mehreren Notenschlägen gesungen. Obwohl von Ira Gershwin als einsilbiges Wort geplant, ließ er sich hinsichtlich der Sangeskraft von Ethel Mermann zu dieser Notenverlängerung umstimmen.³¹¹

4.8.1.2 »Sure Thing«

Der Song »Sure Thing« des Komponisten Jerome Kern und des Librettisten Ira Gershwin für den Film »Cover Girl«³¹² stammt aus dem Jahr 1944. Er zählte zu den ersten seiner Art, in denen die Lieder zur Handlung beitrugen und nicht inhaltlich außen vor der Handlung standen, wie dies in der Anfangszeit der Bühnenmusicals üblich war.

Hauptdarsteller in der MGM³¹³ Film-Version von 1944 waren Rita Hayworth und Gene Kelly, wobei Rita Hayworth auch in diesem Film synchronisiert wurde, diesmal von Martha Mears.³¹⁴

Neben dem Titel-Song und »Long Ago (And Far Away)« gehört der Song zu den drei Songs aus dem Musical, welche auch heute noch einen hohen Bekanntheitsgrad besitzen.

³⁰⁹ Verwendeter Tonträger: George Gershwin: Girl Crazy, Track 12.

³¹⁰ ‚Hootchy-Kootchy‘ bezeichnet den Bauchtanz, den die Amerikaner 1893 auf der Weltausstellung kennen gelernt haben.

³¹¹ David Ewen 1991, S. 188.

³¹² Verwendeter Tonträger für den Song: McNair, Sylvia: Sure Thing. The Jerome Kern Songbook, Track 13.

³¹³ Metro-Goldwyn-Mayer

³¹⁴ Ein weiterer Film mit ihr »You Were Never Lovelier« wird in der Analysebesprechung von »Funny Face« / »I’m Old Fashioned«, Kapitel 4.6, angesprochen.

4.8.2 »Sam & Delilah« - Komplett-Analyse

Dieser Gershwin-Song in C-Dur mit einem harmonischen Einschub von acht Takten in Es-Dur splittet sich wie »A Fine Romance«³¹⁵ von Jerome Kern nicht in Strophe und Refrain, sondern formt sich aus einem Gesamt-Komplex, Abbildung 4.8.1.

The musical score for 'Sam & Delilah' is presented in a single staff with a 4/4 time signature. The score is divided into several sections, each marked with a letter and a double bar line indicating the end of the section. Section A is the first main theme, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Section A' is a variation of A, also in C major. Section B is a contrasting section in E major, indicated by a key signature change to two sharps (F# and C#). Section A'' is another variation of the main theme A, returning to C major. The score ends with a double bar line and a repeat sign, with the number 316 written below it.

Abb. 4.8.1

Insgesamt strukturiert sich der 72 Takte lange Song aus zwei Hauptthemen A und B, mit zwei Varianten von A. Der zweite große Abschnitt, beginnend mit der

³¹⁵ Siehe Seite 165.

³¹⁶ George & Ira Gershwin 1998, Vol. 2, S. 85 – 90, Beispiel 7.1.

erneuten Wiedergabe von A, wiederholt sich und könnte unter Einbeziehung des Textes auch als Refrainvariante betrachtet werden. **Befragung:** In der Befragung wurden von diesem Song die ersten acht Takte des Themas A vorgestellt.

Thema A / Melodik: Das Thema A, welches aus 16 Takten besteht, ist in vier gleich große Motiv-Elemente unterteilbar. Sein erstes Motiv stellt das rhythmische und melodische Hauptmotiv des Themas mit einer Länge von vier Takten vor. Im Verlauf des gesamten Songs wiederholt sich dieses Motiv in differierenden Tonhöhen, wodurch die ausgewählten Takte der Befragung repräsentativ für die Motive der anderen Themen stehen.

Das ‚Dreitonmotiv‘ im Tonhöhenvolumen einer Quart legt den melodischen Akzent jeweils auf der Anfangs- und Endnote. In dem Song erklingt das Thema A mit drei unterschiedlichen melodischen Versionen. Die erste Version strukturiert das Motiv mit dem Anfangston auf der Tonika c'' und einem Quartsprung im Zentrum, das zweite Motiv beginnt auf c'' der V. Stufe der Subdominante, mit einem Quintsprung in der Mitte. Das Themenfinale startet auf der Dominante g' mit einem mittigen Quartsprung. **Rhythmus:** Das schlichte Motiv, rhythmisch aus Viertelnoten und halben Noten, wird durch eine punktierte Achtelnote mit nachfolgender Sechzehntel in der Motivmitte aufgelockert. Die Figur der punktierten Achtelnote mit Sechzehntel, welche in den beiden ersten Motiven den Intervallsprung markiert, bildet auch das rhythmische Merkmal der Themen abschließenden letzten acht Takte. Bereits der dreifache Einsatz dieser kleinen Figur erzielt eine Auflockerung des sonst eher ‚eintonigen‘ Themas. **Harmonik:** Die melodische und rhythmische Zerlegung in einzelne Motive kann auch harmonisch an der Wahl der Akkordfunktionen verfolgt werden: C-Dur: T⁷ - - ⁹ | ⁷ - - ⁹ | ⁷ - - - | S⁹ - - ⁷ | ⁹ - - ⁷ | t⁷ - S - | S⁷ - - - | D⁷ - T⁷ - | t⁶/D - T⁹ - | D⁷ - - TG⁷ | S - - D⁷ | T⁷ - // F-Dur: T - | S - - // C-Dur: D | T⁶ - - - | Sp⁷ - d⁷ D⁹ |. Das erste Motiv über vier Takte steht in der Durtonika, das zweite bewegt sich im harmonischen Rahmen der Subdominante und im dritten Motiv überwiegt die Durdominante. In die finalen vier Takte des dritten Motivs fließen melodisch neue Elemente ein und ergeben eine harmonische Abgrenzung zum restlichen Motiv, sie beginnen in F-Dur.

Der thematische Schwerpunkt des gesamten Songs, mit seinen zwei unterschiedlichen Themen, liegt auf dem Thema A mit insgesamt 64 Takten. Alle

Varianten des Themas differieren innerhalb des Parameters Rhythmus in kleinen Merkmalen. **Thema A / Wiederholung:** Der sich wiederholende Song-Abschnitt von Takt 33 bis Takt 72 startet mit einer exakten Wiedergabe des Themas A. Somit erfolgt hier bereits die zweite Wiederholung des Themas, ohne die Vorstellung neuer Motive. Das zweite Auftreten des Themas A, ab Takt 33, gleicht in den Parametern Melodik und Rhythmus dem ersten Thema und variiert nur leicht in den begleitenden Akkorden: C-Dur: T⁷ - ⁹ - | ⁷ - ⁹ - | ⁷ - ⁹ - | d⁷ T⁷ D⁷ T⁷ | S⁹ - ⁷ - | ⁹ - ⁷ - | - - ⁷ - | - - S^{6/5} - | D⁷ - - T⁷ | D⁷ - - d⁶ | D⁷ - - - | S⁺⁷ - - D⁷ | T⁷ - // F-Dur: T - | S - - // C-Dur: D | T⁶ - - - | t ⁷ S // Es-Dur: D |. Der vierte Takt dieser Wiedergabe alterniert harmonisch zwischen Dominante und Durtonika. Im Vergleich dazu stehen die reinen Durtonika-Takte zu Beginn des Songs.

Thema A' / Rhythmus: Die kleine Rhythmusverschiebung direkt zu Beginn des ersten Motivs von Thema A' verhindern eine exakte Wiederholung des Themas A. Diese Verschiebung findet sich nicht im vorliegenden Arrangement, sondern erst in der Interpretation der Sängerin. **Harmonik:** Harmonisch formen sich jedoch größere Unterschiede, so dass nicht mehr von A gesprochen werden kann: C-Dur: T⁷ - S^v - | TP - T - | T⁷ - - - | ⁹ - ⁷ - | S⁷ - - - | ⁹ - s⁷ - | S - D^v - | TG⁷ d TG⁷ S⁷ TG S⁷ | d⁷ - S⁹ - | T⁷ - D⁷ - | D⁶ - - - | ⁹ - - - | T⁷ - - // F-Dur: T - | S - - // C-Dur: D | T⁶ - - - | D⁻⁹ DD⁷ DG⁷ D⁷ |. Der hier verzeichnete achte Takt wird zum Beispiel akkordisch durch sechs Wechsel gestaltet, bisher bildeten vier Wechsel schon eine seltene Ausnahme. Die hohe Akkordanzahl innerhalb eines Taktes findet sich bei keinem anderen der hier besprochenen Songs. Ein weiterer funktionaler Unterschied steht in der zweiten Themenhälfte. Mehrere Takte bauen harmonisch auf der Durdominante auf. Auch dies ist nicht in diesem Ausmaß im Ausgangsthema ausgeprägt.

Thema A'': Melodisch eine Tonhöhenvariante von A ohne rhythmische Variante bildet A''. Diese Tonhöhenverschiebung überträgt sich auch auf die Harmonien.

Harmonik: Beginnen die anderen Thema-A-Varianten auf der Durtonika, steht die Dominante als tonale Basis von A'', passend zu der Quinterhöhung der Figur: C-Dur: D ⁴⁻³ - D⁷ | - - - - | D⁶ - - - | - Tg^v D⁷ | T⁹ - - - | - - - - | T - - - | - B T⁷ TP⁷ | D - D⁷ - | T⁹ - d - | - - - - | D⁷ T t D⁷ | T⁷ - S⁷ - | DG⁷ - t⁷ D⁷ | T⁶ - - - | - - - -. Das gesamte Thema formt sich um diesen harmonischen Schwerpunkt mit dem Ende auf der Durtonika.

Thema B: Themenabschnitt B kontrastiert in mehreren Elementen mit A und somit mit dem Song, da A den thematischen Schwerpunkt bildet. Es bildet einen Gegensatz zu den anderen Themen, steigert die musikalische Spannung des gesamten Stückes und stellt insgesamt den einzigen Abschnitt außerhalb der Thema-A-Varianten dar. **Melodik:** Das Thema, aufgeteilt in Motive, die über zwei Takte gehen, formt sich melodisch aus auf- und absteigenden Terzen. Drei Terzen, die im Wechsel steigen und fallen, bereiten melodisch den höchsten Ton des Motivs vor, der mit zwei an dieser Alternation anschließenden aufsteigenden Terzen erreicht wird. Das Motiv-Finale bilden zwei absteigende Sekundschriffe. Diese abschließenden Sekundschriffe verstärken zugleich die Wahrnehmung des höchsten Tones. Dieser wird melodisch schnell erreicht, steht rhythmisch auf leichter Taktzeit und stellt durch seine Position eine Art Höhepunkt des Motiv-Endes dar. In dem Song steht das Thema zentral und erscheint nur einmal im Song, ohne Variationen oder sonstige identische Repetitionen. **Rhythmus:** Rhythmischer Mittelpunkt dieses Themas bildet eine ganze Note, als Ruhepol und Motiv-Ende. Der Rhythmus des Themas B mit Achtelnoten und Viertelnoten auf unbetonter Zählzeit steht auch im Gegensatz zu den Thema A-Varianten. Insgesamt auffällig in diesem Song sind die rhythmischen Figuren der punktierten Achtel mit Sechzehntel und die Viertelnote auf der unbetonten Zählzeit, wodurch ein Synkopenrhythmus entsteht. Beide Figuren werden melodisch chromatisch verbunden, wodurch, unterstützt vom vorgetragenen Tempo eine Blues-Stimmung erzeugt wird. **Harmonik:** Insgesamt acht Takte in der Tonart der Dominantparallelen Es-Dur verdeutlichen den Gegensatz zu dem Thema A und seinen Varianten zusätzlich: Es-Dur: T - d⁷ - | S⁷ - T⁷ S | t⁷ - - D⁷ | TP⁷ - S^{6/5} D⁷ | T - - - |. Trotz der veränderten Tonart wechselt das harmonische Zentrum nicht, welches von der Durtonika gebildet wird. Der Charakter des Abschnitts wird nicht nur durch die Länge, sondern auch durch seine Einzigartigkeit geprägt.

4.8.3 »Sure Thing« - Strophe

Hauptmerkmal der 20 Takte von Jerome Kern, Abbildung 4.8.2, ist der melodische Wechsel zwischen rhythmisch gleich bleibenden Noten.

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled 'A', contains 10 measures of music. It begins with a dotted half note, followed by a sequence of quarter notes. The second staff, labeled 'B', contains 10 measures of music, starting with a dotted half note and followed by quarter notes. The notation is in a 4/4 time signature with a key signature of two flats. A double bar line is present at the end of the second staff, with the number 317 to its right.

Abb. 4.8.2

Befragung: In Anlehnung an die Liedform ist eine Gliederung der Strophe in zwei große Abschnitte A – B durchführbar. Beide Themen werden in der Befragung vorgestellt, wobei vom Thema B nur das erste Motiv integriert wurde.

Thema A / Melodik: Jeder Takt des Themas A kann als ‚Einton-Figur mit Wechselnote‘ bezeichnet werden. Der melodische Akzent liegt immer auf der tieferen Note des Taktes, welche eine Sekunde oder Terz tiefer als die Wechselnote erklingt und rhythmisch eine Viertellänge des gesamten Taktes einnimmt. Der Stil und die Betonung liegen jedoch auf dieser einzelnen Note, welche meist auf der ersten betonten Zählzeit des Taktes erscheint. **Rhythmus:** Insgesamt zeigt das Thema rhythmisch lineare Viertelnoten im Zusammenklang mit einer ‚starrten‘ Melodie. Im Themenzentrum fungiert die punktierte halbe Note als Ruhepol, dem die Wiederholung der Sequenz der ersten Takte, erniedrigt um eine kleine Terz, folgt. Das Thema A endet mit einem Quartsprung aufwärts in die punktierte Halbe. **Harmonik:** Harmonisch baut sich A variantenreich, jedoch mit deutlichem Gewicht auf der Durtonika auf: Es-Dur: T - - - | T - T^v - | S^{6/5} D⁷ - - | - - - | T - - - | Tp - - - | Sp TG⁷ - - | - - - | Tp - -. Die mögliche Zweiteilung des Themas in Motive wird auch in den Funktionen deutlich. Das zweite Motiv des Themas, beginnend wieder auf der Durtonika, wechselt, im Gegensatz zum ersten Motiv, in die Parallele. Eine intensivere Reflexion der Melodiebewegung zeigt einen Sekundengang aufwärts, wobei in beiden Motiven über vier Takte jeweils der tiefste Ton liegen bleibt.

³¹⁷ Jerome Kern 2000, S. 132 – 135, Beispiel 7.2.

Thema B / Melodik und Rhythmus: Das Thema B vermischt in seinen elf Takten melodische Starre und Bewegung. Einem eintonigen Vierteltakt mit vorausgehendem Motiv-Auftakt eine Sekunde tiefer, folgt die Figur einer diatonischen Leiter über eine Quart abwärts, rhythmisch aus Viertel-, halben und zwei Achtelnoten aufgebaut. Der abwärts gerichtete Gang, rhythmisch beschleunigt durch den Einsatz von Achtelnoten, wird durch das Intervall der aufsteigenden Sekunde im nachfolgenden Takt aufgefangen. Der finale Sprung in die erhöhte IV. Stufe führt in das zweite Motiv von Thema B, einer Sequenz der ersten vier Takte. Der rhythmische Viertelnoten-Takt wird melodisch um eine diatonische Stufe erniedrigt wiedergegeben. **Harmonik:** Die harmonische Organisation dieses Themas gestaltet sich aufwendiger als das Anfangsthema und wird geprägt durch mehrfache Wechsel der harmonischen Umgebung von Es-Dur nach g-Moll: s | t - - - | - - - - | s - D - | s - - D | s - - - | D - - - | t - D - | // Es-Dur: D - S - | // g-Moll: t d - tp | // Es-Dur: D - - - | - - - - |. Erst am Ende des Themas erscheint wieder die harmonische Umgebung von Es-Dur und leitet in den Refrain über. Die Strophe endet in einem Ruhepol auf der V. Stufe, auf der sie auch begonnen hat. **Arrangement:** Die rhythmische Variante der punktierten Viertelnote im Vergleich zur Viertel- und halben Note in den Motiven ist nicht in der Notenausgabe verzeichnet, sondern nur in der gesanglichen Interpretation von Sylvia McNair zu hören.

4.8.4 »Sure Thing« - Refrain

318

Abb. 4.8.3

Thema C: Thematisch variiert der Refrain, welcher in der Befragung außen vor steht, nur mit dem Hauptthema C. Auffällig ist die klare, mögliche Einteilung nicht nur in die hier gewählten acht, sondern auch in vier und zwei Takte große Abschnitte: C – C' – C''. Die Pointierung der Motiv-Merkmale ermöglicht eine Teilung des Refrains in Abschnitte à vier Takte, mit zwei Hauptmotiven mit unterschiedlichen melodischen und rhythmischen Charakteren. **Melodik:** Thema C besteht melodisch aus Terz- bis Sextsprüngen, abwärts schreitenden Terzsprüngen und aufwärts gerichteten einzelnen größeren Intervallen, wodurch die Melodie in einer tonalen Ebene gehalten wird. **Rhythmus:** Rhythmisch werden einfache Mittel verwendet: Ganze und Viertelnoten. Rhythmisches Charakteristikum aller Refrain-Motive bildet die halbe Note auf unbetonter Taktzeit direkt zu Beginn des ersten Motivs. Refrainthema 'C und C'' präsentieren diese rhythmische Figur häufiger, jedoch melodisch in neuer Umgebung. In C und C'' wird nur die erste Halbe melodisch durch die Wiederholung der Tonhöhe erreicht, ansonsten durch einen Sekundschrift abwärts. Die halbe Note im Thema C bildet den Auftakt zu den absteigenden Dreiklängen, akzentuiert zum einen durch die zweimalige Wiedergabe der ersten Note und auch durch die rhythmische Version der Viertelnote plus Halben, die schließlich in eine von Viertelnoten geprägte Motivfigur überleitet. **Harmonik:** Drei nacheinander gespielte, abwärts gerichtete

³¹⁸ Beispiel 7.3.

Dreiklänge in c-Moll, B-Dur und Es-Dur beginnend auf der V., VII. und V. Stufe bilden summarisch drei Sekundreihen der ersten Motivfigur, siehe Abbildung 4.8.4. Die obere Reihe von g' nach c'' wird vom Hörer deutlicher wahrgenommen, als die beiden unteren und übernimmt die melodisch wichtigere Rolle.



Das zweite Themenmotiv ab Takt fünf variiert mit den sukzessiven Dreiklängen Es-Dur und c-Moll. Diese starten mit dem Abwärtsgang auf der V. Stufe und formen den Sekundgang b' - f'.

Die vorgestellten Septakkorde entstehen jeweils durch die Addition des Endtons, rhythmisch als lange Note dargestellt, welcher harmonisch zu dem vorangehenden Akkord gezählt werden kann. Im Hinblick auf die Funktionen der Harmonien präsentieren sich das Thema C und das erste Motiv von C mit dem Schwerpunkt auf der Tonika: Es-Dur: T - - Tp | Sp⁷ - D⁷ - | T - Tp S⁶ | - - D⁹ - | T - Tp S | - - D⁷ - | T - D⁷ - | S⁶ - D⁷ - | T - Tp - | S^{6/5} - D⁷ - | T - Tp DG⁷ | - - - - |. Die Schlussnote d'' ist die melodische Differenz zwischen den harmonisch stark ähnelnden Motiven C' und C.

Thema C' / Melodik und Rhythmus: Das mittlere Thema C' weicht formal von C und C' durch eine Elongation von vier Takten ab. Der gesamte Abschnitt ist unterteilbar in drei Motiv-Gruppen à vier Takte. Die sechs Achtelnoten auf gleicher Tonhöhe in Takt fünf und neun mit einer beginnenden Viertelnote prägen das Merkmal der Themenvariante'. C mit neuen melodisch und rhythmisch Elementen setzten sich das zweite und dritte viertaktige Motiv aus zwei Taktarten zusammen. Die erste Art strukturiert sich in ‚Einton‘-Takte, einmal eine Viertel- mit angeschlossenen sechs Achtelnoten und einmal rhythmisch als ganze Note. Die rhythmische Steigerung der Spannung durch Achtelnoten wird melodisch in eine Dreitonfigur aufgelöst. Diese Figur markiert die zwei identischen mittleren Takte und bildet den zweiten Takttyp. Dieser schreitet melodisch in Sekunden abwärts. **Harmonik:** Die zweite Hälfte des Themas C' formt sich ab dem zweiten Motiv, Takt fünf, mit den Funktionen: G-Dur: T - - - | D⁶ - d s | d - s D | T - - - | // e-Moll: t - - - | // B-Dur: d - dp - | d - - - | T - d T |. Das dritte Motiv ab Takt neun von C bildet die Sequenz des vorangehenden Motivs, erniedrigt um eine Terz.

³¹⁹ Drei- und Mehrklänge der zwei Motive von Thema C und das erste Motiv von Thema C.

Der Terzerniedrigung folgt harmonisch die Versetzung von G-Dur nach B-Dur. Dadurch bewegen sich alle acht Takte ab dem zweiten Motiv im tonalen Rahmen von G-Dur, einmal in der Paralleltonart und einmal aufbauend auf den Gegenklang.

Thema C'': Das abschließende Songthema bildet die musikalische Zusammenfassung der melodischen Elemente des gesamten Songs. Das erste Motiv beginnt mit Figuren des Refrains. Die Akkorde mit den Funktionen präsentieren im ersten Motiv von Thema C " eine Veränderung ab dem zweiten Schlag von Takt drei: Es-Dur: T - Tp - | S^{6/5} - D⁷ - | T - - S^{6/5} | - - - - |. Die Verschiebung der Zugehörigkeit eines Tones zu einem Akkord ergibt einen Takt umspielenden Akkord, siehe Takt zwei und drei. Das zweite Motiv von C " formt sich aus Elementen des vorherigen Themas und ergibt harmonisch: Es-Dur: T - - - | S - TP - | S⁶ - D - | T - - - |. Dieses Motiv beendet gleichzeitig den Refrain. Die verwendeten Elemente sind einerseits der Rhythmus der sechs Achtelnoten und andererseits der Wechsel von der Viertelnote zur halben Note und wieder zur Viertelnote.

Der Refrain 4.8.3 und seine Strophe 4.8.2 stehen dem formalen Gesamtkomplex von Gershwin gegenüber. In der Befragung wurde die Strophe von Jerome Kern mit dem Anfang von George Gershwin verglichen und gegenübergestellt. Im folgenden Abschnitt werden die Gemeinsamkeiten, die sich bei diesem Vergleich ergeben, besprochen.

4.8.5 Gemeinsamkeiten der Songs

4.8.5.1 Ergebnisse der Befragung

Die Resultate in Bezug auf die Ausschnitte »Sam & Delilah« von George Gershwin und »Sure Thing« von Jerome Kern zeigen, dass nur 13 Personen, etwa 28,30 Prozent der Meinung waren, dass die Songs vom gleichen Komponisten stammen. Zusätzlich fanden sich Aussagen wie »keinerlei Ähnlichkeit« oder »anderer Musikstil«. Insgesamt 71,7 Prozent der Befragten nahmen keine Ähnlichkeit in den vorgespielten Musikausschnitten wahr.

4.8.5.2 Formaler Vergleich

Der Kern-Song im alla breve mit der Strophen-Liedform A – A' – B – B' und C – C' – C'' im Refrain steht in diesem Vergleich dem Gershwin-Song im Viervierteltakt und dem Aufbau A – A' – B – A'' gegenüber. Die erste Simultaneität im formalen Bereich bildet der Librettist Ira Gershwin. 1930 schrieb er den Text für »Sam & Delilah« und 14 Jahre später die Texte für den Film »Cover Girl«.

Der grobe formale Aufbau der Songs differiert. Strophe und Refrain des Songs von Jerome Kern stehen dem Song von George Gershwin gegenüber, welcher in seinem Aufbau mit dem Gesamtkomplex von »A Fine Romance« verglichen werden kann.³²⁰ Bei einer allgemeinen Betrachtung einer großen Anzahl von Songs fällt auf, dass der formale Aufbau in Strophe und Refrain häufiger vorkommt, dennoch findet sich auch ein Gesamtkomplex bei vielen Songs, wie zum Beispiel bei „I Got Plenty o' Nuttin“ aus der Oper „Porgy and Bess“.

³²⁰ Die komplette Analysebesprechung des Songs von Jerome Kern erfolgte im Kapitel 4.4.3, ab Seite 165.

4.8.5.3 Ausschnitte der Befragung

Der musikalische Vergleich beider Songs hebt erste Gemeinsamkeiten in den Themen A hervor, die bei der Befragung vorgespielt wurden und im nachfolgenden ersten Abschnitt abgebildet sind. Der zweite Abschnitt des Befragungs-Ausschnitts von Kern, welcher in 4.8.5 nicht verzeichnet ist, wird im zweiten Notenbeispiel 4.8.6 weitergeführt. In beiden Ausschnitten des Songs von Kern ist der achte Takt von Thema A nicht verzeichnet.

Melodik: Beide Themen der Befragung sind im Taktaufbau melodisch gleich strukturiert, nach dem Erklängen von drei Viertelnoten gleicher Tonhöhe folgt ein Tonhöhenwechsel.



Abb. 4.8.5:

321

In »Sam & Delilah« von George Gershwin wird das komplette Thema A und dessen Variationen aus diesem Tonwechsel gebildet. Innerhalb der Strophe des Kern-Songs, Abbildung 4.8.2, steht die melodische Figur in den Themen A und B. Die melodische Veränderung der Tonhöhe nach mehrfacher Wiederholung der gleichen Tonhöhe erfolgt immer am Taktanfang oder am Taktende. Gleichzeitig folgt nach dem Tonwechsel immer die gleiche Tonhöhe über mehrere Schläge.

Rhythmus: Die Themen A erzeugen neben einer großen melodischen auch eine rhythmische Ähnlichkeit, mit Viertelnoten und punktierter halben Note als Charakteristikum. Die unterschiedlichen Taktarten sollten nicht zu der Annahme verleiten, dass starke Differenzen im Rhythmus entstehen, denn es kann ohne große rhythmische Veränderung aus dem Viervierteltakt von Gershwin ein Zwei-Halbe-Takt geformt werden. Die beiden Themen A, welche für die Befragung ausgewählt wurden, bilden jeweils auch den thematischen Schwerpunkt im Gershwin-Song und der Strophe des Songs von Kern. Beide Themen bilden Akzente und prägen den einzelnen Song sowie das musikalische Erleben, welches schließlich eine Impression in der Wahrnehmung hinterlässt. **Harmonik:**

³²¹ Der Ausschnitt beinhaltet die Takte 1 – 7 von George Gershwin und die Takte 2 – 8 der Strophe von Jerome Kern, Beispiele 7.4 und 7.5. Im weiteren Verlauf des Vergleichs wird bei einer Gegenüberstellung der beiden Notenausschnitte das Alla-breve-Zeichen weggelassen und in die Zahlenvariante umgewandelt.

Harmonisch verweilen beide Themen meist in ihrer jeweiligen Tonika. Dies wird im Ausschnitt von Gershwin C-Dur: T⁷ - - ⁹ | ⁷ - - ⁹ | ⁷ - - ⁹ | ⁷ - - - | S⁹ - - ⁷ | ⁹ - - ⁷ | t⁷ - S - | mit insgesamt vier reinen Durtonika-Takten noch deutlicher als bei Kern: Es-Dur: T - T^v - | S^{6/5} - D⁷ - | - - - - | T - - - | Tp - - - | Sp TG⁷ - - | - - - - |, welcher die Subdominantparallele einbindet.

Zusammenfassung: Beide Ausschnitte können im Hinblick auf das musikalische Erleben und auch unter Einbeziehung der Strukturordnung betrachtet werden. Es bestätigt sich hierbei eine Ähnlichkeit durch Melodik, bei Einbeziehung der Melodiekontur. Eine rhythmische Ähnlichkeit tritt nicht klar erkennbar hervor, obwohl in beiden Ausschnitten bevorzugt Viertelnoten verwendet werden, jedoch differiert die Aufteilung von Vierteln mit anderen Notenwerten. Gershwin konzentriert sich in seiner Ausarbeitung deutlich auf längere Notenwerte als Kern. Ein Merkmal, welches sich zusätzlich für das musikalische Erleben positiv auf die Bewertung beim Hören auswirken kann, ist der Punkt der Tonalität. Die tonale Nähe der beiden Ausschnitte ruft einen Ähnlichkeitseindruck hervor, auch wenn die Ausschnitte in C-Dur und Es-Dur stehen. Das Intervall, welches bei der Nebeneinanderstellung des letzten Tons des Gershwin-Ausschnitts mit dem ersten Ton des Kern-Ausschnitts entsteht, ist nicht zu groß, um als zusammenhängend betrachtet werden zu können. Die Betrachtung der Funktionen zeigt bei beiden Kompositionsausschnitten die Bevorzugung weniger Akkorde, welche meist über mehrere Takte liegen bleiben. Diese Punkte wirken sich auch auf den Eindruck der Tonalität und deren Einfluss auf die Wahrnehmung aus. Eine Transponierung in die gleiche Tonart würde den bevorzugten Gebrauch von Tonika und Subdominante noch transparenter hervorheben. Andererseits würde eine Transposition auch zur Verschiebung der Tonhöhen führen, wodurch sich der melodische Abstand zwischen den Ausschnitten vergrößern würde.

Ob sich die Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten der beiden Songs nur auf den vorgestellten Song-Ausschnitten reduzieren, soll das nachfolgende Kapitel zeigen, in welchem auch noch der zweite Teil des Ausschnitts von Jerome Kern betrachtet wird.

4.8.5.4. Vergleich von weiteren Motiven und Figuren der beiden Songs

Jerome Kern verwendet die Figuren und Motive vom Thema A im gesamten Song. Veranschaulicht werden kann dies mit Thema B von Kern, welches leicht mit dem Figurelement aus A variiert. Vier Töne gleicher Höhe bilden einen Takt und erst auf der ersten betonten Zählzeit des nächsten Taktes erfolgt eine Sekundbewegung in der Melodie und bewegt sich weiter in eine Richtung über die Länge des Taktes. Dieses Thema wird im nachfolgenden Notenbeispiel 4.8.6 im Vergleich gesetzt mit Thema A von Gershwin. Dieses Thema weist die für den oberen Vergleich aufgezählten Ähnlichkeiten ebenfalls auf, da es eine Transposition des Ausgangsmotivs darstellt, welches in der Befragung vorgestellt wurde. Die ersten vier Takte des Ausschnitts von Jerome Kern bilden den Abschluss des Kern-Ausschnitts in der Befragung.



Abb. 4.8.6:

322

Die melodisch auffallendsten Merkmale beider Ausschnitte in 4.8.6 sind die Wiederholung von Tönen gleicher Tonhöhe. Diese gleiche Tonhöhe gestaltet sich in den beiden Ausschnitten rhythmisch unterschiedlich, jedoch kommen alle rhythmischen Varianten in beiden Ausschnitten vor.

- Variante eins beinhaltet die Notenelemente: übergebundene lange Note, punktierte halbe oder ganze Note.
- Variante zwei formt sich aus Viertelnoten mit anschließender langen Note gleicher Tonhöhe und
- Variante drei präsentiert Viertelnoten auf gleicher Höhe im gesamten Takt.

Der Eindruck einer melodischen und rhythmischen Ähnlichkeit wird somit auch durch diese Themen weiter verstärkt und wirkt sich auch auf das musikalische Erleben des gesamten Songs für die Hörer aus.

Der Vergleich der Akkorde und deren Funktionen in den Themen zeigt variantenreiche Takte mit meist mehrfachen Akkordwechseln sowohl bei George Gershwin: C-Dur: D⁴⁻³ - D⁷ | - - - - | D⁶ - - - | - Tg^v D⁷ | T⁹ - - - | - - - - | T - - - | -

³²² Der Ausschnitt präsentiert die Anfangstakte von Thema A'' von Gershwin und Thema B von Kern ohne Auftakt, Beispiele 7.6 und 7.7.

B T⁷ TP⁷ | D - D⁷ - | T⁹ - d - | als auch bei Jerome Kern: g-Moll: t - - - | - - - - | s - D - | s - - D | s - - - | D - - - | t - D - | // Es-Dur: D - S - | // g-Moll: t d - tp | // Es-Dur: D - - - |. Beide Komponisten legen ihren harmonischen Schwerpunkt auf die Dominante, wobei Kern mehrfach die tonale Umgebung wechselt. Die Differenz der Ausschnitte liegt in dem seltenen Einsatz der Akkorde in den ersten Takten des Gershwin-Ausschnittes. Von einer harmonischen Ähnlichkeit kann bei diesem Beispiel nicht gesprochen werden.

Ein weiterer Ausschnitt beider Songs, Abbildung 4.8.7, lässt ebenfalls eine melodische Ähnlichkeit erkennen. Die Verwendung von gebrochenen Akkorden bildet die Themen-Verbindung zwischen B von Gershwin und C von Kern. Gleichzeitig verbindet auch die gemeinsame Tonart Es-Dur die beiden Themen.



Abb. 4.8.7:

323

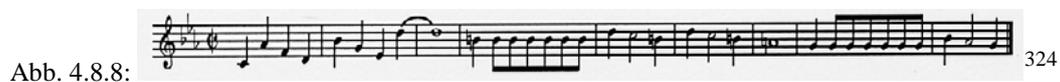
Unterschiedlich ist jedoch die Ausformulierung der Akkorde. Die Dreiklangsbrechung der Melodie strukturiert sich im Gershwin-Song über eine Taktumspielung. Im Vergleich dazu steht der Dreiklang im Kern-Thema als Arpeggio. Und dennoch wird der Akkord als Ganzes perzipiert. Der Hörer nimmt die einzelnen Töne der jeweiligen Takte einzeln wahr und formt sie direkt zu einer Figur, so dass sie melodisch nicht alleine stehen. Diese Gemeinsamkeit der Akkorde wäre jedoch bei einer Vorstellung innerhalb der Befragung nur für einen musikalisch gebildeten Hörer wahrnehmbar.

Nur in den acht Takten des Themas B von Gershwin, deren zweite vier Takte im Notenbeispiel 4.8.7 verzeichnet sind, stehen die Achtelnoten und nicht die Viertelnoten als Notenwerte im Zentrum. Der unterschiedliche Wechsel verhindert eine Gleichheit in den Akkorden für diesen Notenausschnitt. Kern variiert rhythmisch mit den Viertelnoten und wechselt spätestens für jede zweite Note den Akkord: Es-Dur: T - Tp S | - - D⁷ - | T - D⁷ - | S⁶ - D⁷ - |. Gershwin

³²³ Die obere Notenzeile zeigt die Takte 5 – 8 nach dem Tonartwechsel aus Gershwins »Sam & Delilah«. Die untere Zeile bildet Thema C von Kern ab, die Refraintakte 5 – 8. Beispiele 7.8 und 7.9.

hingegen verwendet die gleiche Anzahl an Funktionswechsel: Es-Dur: $S^7 - T^7 S | t^7 - - D^7 | TP^7 - - D^7 | T - - - |$, obwohl er rhythmisch mit Achtelnoten arbeitet. Bei den Takten des Notenbeispiels 4.8.7 kann harmonisch nicht von einer Ähnlichkeit gesprochen werden. Neben den unterschiedlichen Einsätzen der Akkorde gibt es auch Unterschiede in der jeweiligen Wahl der Funktion pro Takteinheit.

Ein weiteres melodisches Merkmal der Songs ist die gleich bleibende Tonhöhe. Die Eintönigkeit innerhalb des Taktes erscheint bei Kern je zwei Takte hintereinander, wobei die Takte in der Höhe um mindestens eine große Sekunde differieren.



Durch die rhythmische Verwendung einer ganzen Note mit übergebundener Viertelnote ergibt sich ein leicht verändertes Bild zu Gershwins Thema-A-Varianten, Abbildung 4.8.9. Gershwin stellt rhythmisch die Viertelnoten mit übergebundener punktierten Halben, gegenüber einer melodischen Eintönigkeit in den Takten.

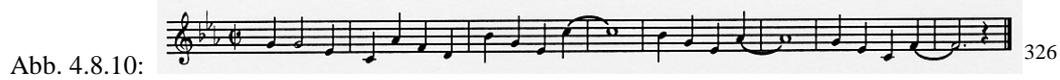


Der erste Dreiklang der Abbildung 4.8.9 umspannt das gesamte Thema, rhythmisch geformt aus Haltenoten in den Tonhöhen $g' - e'' - c''$. Der zweite Dreiklang mit den Tonhöhen $d - h' - g'$ beginnt in der zweiten Themenhälfte mit d' . Er endet nicht rhythmisch auf einer langen Note, sondern auf der punktierten Achtelnote g . Auffällig, wie bereits im Thema von Kern, ist auch hier die mögliche Zerlegung in weitere unterschiedliche Dreiklänge oder ihre Zusammenfügung. Dadurch entsteht musikalisch eine engere Verknüpfung innerhalb des Themas. Gleichzeitig symbolisiert die Melodiebewegung ein Abschnittsende.

³²⁴ Thema C' von Kern, Beispiel 7.10.

³²⁵ Thema A'' von Gershwin, Beispiel 7.12.

Im Vergleich dazu treten die Akkordaufteilungen im Thema C von Kern, Abbildung 4.8.10 immer innerhalb eines Taktes auf, wodurch der Eindruck



eines musikalischen Abschlusses verhindert wird.

Auch die Anfangs-Funktionen bei der Betrachtung der Themen sollten beachtet werden. Sowohl Gershwin als auch Kern beginnen ihre Abschnitte jeweils klanglich auf der Durtonika. Die Funktionsgleichheit der Motiv-Anfänge darf jedoch nicht zu der Aussage einer harmonischen Ähnlichkeit führen. Für den Eindruck genügt nicht nur der Vergleich der Funktionen.

Bezogen auf den Parameter Rhythmus formen sich die vorgestellten Ausschnitte hauptsächlich aus den Elementen der Viertel-, Achtel-, halben und ganzen Noten. Innerhalb einer Figur treten hauptsächlich die punktierte Achtelnote mit Sechzehntel sowie die übergebundene Viertelnote in Verbindung mit der punktierten halben oder ganzen Note auf. Es kann jedoch nur in Bezug auf die einzelnen Motive von einer rhythmischen Ähnlichkeit gesprochen werden, eine Übertragung auf die gesamten Songs ist nicht möglich.

4.8.6 Fazit

Obwohl die Ähnlichkeit der vergleichenden Elemente bei dem Song-Paar »Sam & Delilah« von George Gershwin und »Sure Thing« von Jerome Kern nicht so auffällig ist, wird eine Grundähnlichkeit beider Songs dennoch von den Befragten wahrgenommen. Aber wodurch? Welche Parameter spielen hierfür eine Rolle?

Von einer harmonischen Nähe auf Grund von gemeinsamen Akkorden kann bei den beiden Songs nicht gesprochen werden. Es entsteht eher eine harmonische Verschiedenheit. Eine Nähe innerhalb der Notenhöhe ist jedoch feststellbar, der gemeinsame Bereich reicht von c' bis f'' . Dieser Punkt kann in die Melodik übernommen werden und zählt mit zu den Elementen, die einen Vergleich beider Songs beeinflussen. Dieser Fakt, welcher die Frage nach dem passenden Kontext

³²⁶ Thema C von Kern, Beispiel 7.11.

positiv beantwortet, wirkt sich auf die Wahrnehmung und daher auch auf das musikalische Erleben aus. Die gleiche Notenhöhe weist jedoch auch darauf hin, dass bei einer Transposition in eine gemeinsame Tonart, sich die Tonhöhen voneinander entfernen würden und die Tonhöhe jetzt durch differierende Tonarten verstärkt wird. Dennoch entsteht insgesamt eine melodische Ähnlichkeit.

Den klaren ‚wohltemperierten‘ Tönen der Kern-Aufnahme steht eine teilweise beinahe überzogene Darstellung der Töne einer Broadway-Produktion gegenüber. Die Halbtonschritte des ersten Motivs und seiner Varianten werden bei dieser Aufnahme durch eine sehr starke Betonung hervorgehoben und in den Mittelpunkt der musikalischen Figur gestellt. Der Blues-Charakter wird noch deutlicher. Der Tonwechsel im Sekundschritt ist auch beim Kern-Song wahrnehmbar, jedoch nicht mit dieser Überbetonung und auch nicht als chromatischer Schritt. Hier stehen die Sekundschritte auf der betonten ersten Zählzeit und benötigen keine weitere Betonung. Diese Intervalle mit den vorangehenden oder nachfolgenden Viertelnoten einer Tonhöhe sind das Hauptmerkmal, an dem eine Verbindung beider Songs festgemacht werden kann. Hinzu kommt eine Ähnlichkeit, welche durch den Parameter Rhythmus erzeugt wird. Ein Grund für das Erkennen und Wahrnehmen dieser Ähnlichkeit bei den vorgestellten Ausschnitten ist das getragene Tempo beider und der Schwebezustand des Rhythmus, der ebenfalls in beiden Aufnahmen erkennbar ist. Die genannten Merkmale bilden den Stil dieser Songs und verbinden sie somit auch.

4.9 »'S Wonderful« und »The Folks Who Live on the Hill«

4.9.1 Allgemeine Informationen

4.9.1 »'S Wonderful«

Die außergewöhnliche Gershwin-Ballade von 1927, in der vorliegenden Tonart Es-Dur, stammt aus dem Musical »Funny Face«³²⁷. Die Premiere wurde von Adele Astaire und Allen Kearns gesungen.

Mit dem Text zu dem Song wollte Ira Gershwin neue lyrische Wege vorstellen. Sein Ziel war der Effekt von rhythmischer Konversation. Da der Mensch anders spricht, als er schreibt, versuchte Ira seine Texte der Umgangssprache anzupassen. Er kürzte durch den Wegfall des Wortteils ‚it‘ von dem gesamten Wort ‚its‘ den Titel des Gershwin-Songs zu »'S Wonderful«. Für den Film »An American in Paris« aus dem Jahr 1951 fügte Ira zum Beispiel zusätzlich französische Phrasen in den Text zur Verstärkung seiner Wirkung ein.

4.9.2 »The Folks Who Live on the Hill«

Der Song aus dem Western-Musical »High, Wide and Handsome«, einer Paramount Film-Produktion, feiert am 21. Juli 1937 Premiere. Das vorliegende Arrangement in C-Dur ist das Ergebnis einer wiederholten erfolgreichen Kooperation von Oscar Hammerstein II und Jerome Kern.³²⁸

³²⁷ Mehr Informationen zu dem Musical finden sich in der Analyse des gleichnamigen Songs. Verwendeter Tonträger: Fitzgerald, Ella: George and Ira Gershwin Songbook, CD 1, Track 13.

³²⁸ Verwendeter Tonträger: McNair, Sylvia: Sure Thing. The Jerome Kern Songbook, Track 4. Die Protagonisten des damaligen Films sind Irene Dunne und Randolph Scott.

4.9.2 »'S Wonderful« - Strophe

Befragung: Aufgeteilt in Strophe und Refrain weist die, in diesem Arrangement, 24 Takte lange Strophe mit Ausnahme der letzten acht Takte die Aufteilung von Zwei-Takt-Motiven auf. Die abschließenden acht Takte formen ein Thema aus einem Vier-Takter mit anschließender Variation. Für die Befragung wurden die ersten 16 Takte der Abbildung 4.9.1 gewählt.

Die gewählte Motiv-Zusammensetzung, mit einer als Sequenz wiederholenden melodischen Bewegung über zwei Takte, stellt bei Gershwin eine Seltenheit dar. In der Analyse werden nicht alle Zwei-Takt-Motive mit einer Extra-Bezeichnung versehen, sondern die ersten 16 Takte bilden zusammen das Thema A.

The image displays three staves of musical notation for the first 16 measures of the 'S Wonderful' strophe. The first staff contains measures 1-4, with the letter 'A' positioned above the first measure. The second staff contains measures 5-8, with 'A'' above the eighth measure. The third staff contains measures 9-12, featuring a triplet bracket under the first three notes of the first measure. The number '329' is printed below the third staff.

Abb. 4.9.1

Thema A / Melodik und Rhythmus: Das komplette Thema A besteht aus Takten einer Tonhöhe, rhythmisch dargestellt in Viertelnoten und ganzen Noten im Taktwechsel.³³⁰ Der Taktaufbau steht immer im Gegensatz zur abschließenden Ganzen des zweiten Taktes. Melodisch und rhythmisch betrachtet wirkt die Strophe auf den ersten Blick langweilig. Stetige Notenwiederholungen ohne melodische Varianten treffen auf einen sehr geraden und einfachen Rhythmus von alternierenden Viertelnoten und Ganzen.

³²⁹ George & Ira Gershwin 1998, Vol. 1, S. 304 – 307, Beispiel 8.1.

³³⁰ Ella Fitzgeralds gesangliche Interpretation weicht nur im ersten Takt von der Notation ab, aus vier Viertel- werden zwei Viertelnoten mit anschließender rhythmischen Bluesvariante, der punktierten Viertel- mit Achtelnote.

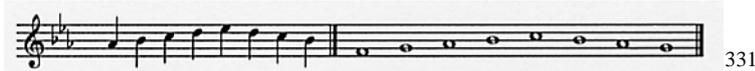


Abb. 4.9.2:

Melodisch besteht das Thema A mit den Zweitakt-Motiven aus zwei, parallel im Terzabstand verlaufenden Sekundgängen. Diese zwei melodischen Einheiten, die auch rhythmisch variieren, erzeugen einen Spannungsaufbau. Es entsteht ein Melodiebogen innerhalb der Strophe durch einen Stufengang, welcher am Ende der Strophe wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Parallel zur Gleichmäßigkeit der Melodiestimme strukturieren sich die Begleitstimmen des Arrangements aus Sprüngen und rhythmischen Wechsel von Viertelpause und Viertelnote. Der musikalische Gegensatz, hervorgerufen durch die parallel verlaufenden Linien in der Melodie, löst erst eine Melodieveränderung im Refrain auf. **Harmonik:** Das Motiv wird siebenmal wiederholt und bewegt sich harmonisch durch alle Akkorde von Es-Dur mit dem Schwerpunkt auf den Dominantklängen: S - s - | S⁶ - D⁷ - | T⁷ - D⁷ - | T⁷ - - - // f-Moll: t - - d^v | t - S - | T⁷ - D⁷⁺⁵ - | T⁷⁺ - - - | Tp - T - | S^v - DG⁷ - | s⁶ - S - | s⁶ - D - | t - D - | t - S - // Es-Dur: T - D - | D - TP - |. Die Teilung der Strophe in Motive mit zwei Takten kann bei den übereinstimmenden Funktionen der jeweiligen ersten Motiv-Taktzeit in Ansätzen beobachtet werden.

Thema A' / Melodik und Rhythmus: Das Thema A weicht nicht nur im Rhythmus vom Grundmotiv leicht ab. Auch formal entstehen Differenzen durch die Motivfigur über vier Takte, bei einer Gesamtlänge von acht Takten. Der erste Takt besteht rhythmisch aus einer Triole, melodisch eintonig. Die Überleitung der Spannung wird durch das rhythmische Element der Triole ^{über}wirkt. Sie deutet auf kommende, neue Rhythmuseinheiten im Refrain hin. Ihm folgen Takte mit Viertelnoten in zwei unterschiedlichen Tonhöhen. Die Abweichung von dem gewohnten Taktaufbau der Strophe wird mittels einer direkten Figurwiederholung dem Hörer verdeutlicht. Diese Wiederholung variiert lediglich im abschließenden Tonunterschied, dort wechselt die ganze Note von der V. in die IV. Stufe. **Harmonik:** Bei einer Trennung der Funktionen in zwei Taktgruppen mit je vier Takten, zeigen die jeweiligen ersten zwei Takte identische Akkorde: Es-Dur: D - -

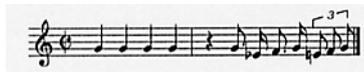
³³¹ Zur Verdeutlichung ist der Sekundgang, welcher sich aus den Vierteln bildet, in Vierteln dargestellt. Der sich aus Ganzen bildende Sekundgang steht in Ganzen. Wie auch das Thema bewegen sich die diatonischen Skalen exakt im Terzabstand zueinander.

- | T - ⁷ - | D - - - | ^{5>} - - - | und | Es-Dur: D - - - | T - ⁷ - | S - - - | s - D⁷ - |. In der zweiten Hälfte verwendet Gershwin einmal eine Dominantparallele in Dur und zum Abschluss eine, in die Dominante schreitende und in den Refrain überleitende Subdominantparallele. Rhythmisch stehen die Töne als zwei ganze Noten, melodisch im Sekundabstand.

Die Wiederholung der Töne auf gleicher Tonhöhe bildet das melodische Merkmal der Strophe. Dieses Merkmal bildet jedoch in der Musicalliteratur keine Seltenheit. Als weiteres Beispiel kann »I'll Build a Stairway to Paradise« von George Gershwin genannt werden, von welchem hier zwei Takte in Abbildung

4.9.3 verzeichnet sind.

Abb. 4.9.3:



332

Bei diesem Song »I'll Build a Stairway to Paradise« wird die ‚Eintonigkeit‘ des ersten Taktes durch Rhythmus und Tonerweiterung im zweiten Takt aufgehoben. Einzigartig, oder nur auf einen Komponisten bezogen, ist diese Art der Melodiebildung nicht, wie auch in der nachfolgenden Besprechung der Strophe »The Folks Who Live on the Hill« von Kern deutlich wird.

³³² Der gesamte Song steht in: George & Ira Gershwin 1998, Vol. I, S. 53 – 56.

4.9.3 »The Folks Who Live on the Hill« - Strophe

Die 18-taktige Strophe des Songs, Notenbeispiel 4.9.4, aus dem Film »High, Wide And Handsome« ist formal in zwei Themen-Abschnitte à acht Takte aufteilbar, Thema A und B plus einer Überleitung mit zwei Takten. Thema B wurde den Probanden in der Befragung vorgestellt.

The image shows two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff, labeled 'A', contains 8 measures of music. The second staff, labeled 'B', contains 8 measures of music, including a triplet in the 7th measure. A double bar line with repeat dots is at the end of the second staff. The page number '333' is visible at the bottom right of the notation.

Abb. 4.9.4

Thema A / Melodik und Rhythmus: Das Thema A bildet sich aus Zwei-Tonhöhen-Takten mit Terz- und Quartintervallen. Rhythmisch geformt aus Viertelnoten präsentieren die ersten vier Takte die Figur des Ton-Wechsels im Quartabstand. Die rhythmisch ganze Note beendet und teilt das Thema in zwei Motive. Die Tonalteration erfolgt auf der unbetonten Zählzeit und erzeugt durch die Verlagerung innerhalb der Betonung einen Synkopenrhythmus. Das viertaktige Motiv endet auf der Sept der Tonart, die den Anfangston für die nächste Figur im Terzabstand bildet und mit einem Sekundschrift auf der Sext als Ganze enden. Melodisch auffallend im Thema A ist der gleich bleibende tiefe Ton g' , tonal die V. Stufe der Tonart. Nur die obere Note alterniert von der VIII. in die VI. Stufe. Die Betrachtung der oberen Töne von A hebt einen Sekundgang von \acute{c} nach \grave{a} abwärts mit g' als Haltepunkt hervor, welcher rhythmisch in der Abbildung 4.9.5 als ganze Note dargestellt ist. Im Vergleich dazu steht die vorangehende rhythmische Einteilung der Melodie in Viertelnoten.



Abb. 4.9.5:

Die vergleichbare Auflösung und deutliche Darstellung einer gleichmäßigen Melodielinie ist für das zweite Thema nicht möglich. **Harmonik:** Harmonisch bauen sich in Thema A zwei Varianten einer Kadenz auf: C-Dur: T - - - | D⁷ - - - |

³³³ Jerome Kern 2000, S. 42 – 46, Beispiel 8.2.

S - D⁷ - | T - - - | // a-Moll: t - - - | s - - - | // C-Dur: D - - - | T - - - |. Die erste Variante startet im dritten Takt mit der Akkordfolge S – D – T. Die zweite Variante ab dem sechsten Takt wechselt von der Subdominante zur Subdominantparallele. Der Einsatz der Akkorde beziehungsweise der Akkordwechsel auf Schlag Eins des Taktes unterstützt zusätzlich die melodische Eintönigkeit.

Thema B / Melodik und Rhythmus: Charakteristikum des Themas B ist die gleich bleibende Tonhöhe jeweils im gesamten Takt. Im Gegensatz zum Thema A erfolgt hier der Tonhöhenwechsel nicht auf unbetonter Taktzeit. Die Takte eins, drei und fünf des Themas B im Notenbeispiel 4.9.4 formen sich jeweils rhythmisch aus Viertelnoten melodisch in gleicher Tonhöhe. Nur der sechste Takt des Themas bewegt sich melodisch in Stufen, rhythmisch in Viertelnoten mit abschließender Halben. Die gleich bleibenden Intervalle des Themas A werden nicht weitergeführt. Prägend für die erste Hälfte des Themas B sind die Intervalle der Quint und Sext. Parallel dazu bilden sich die ersten sechs Takte des Themas rhythmisch aus Viertelnoten, Halben und Ganzen. Die zwei nachfolgenden Takte beinhalten ein neues rhythmisches Element der Strophe, die Vierteltriole.

Harmonik: Funktional bewegt sich das Thema in der Tonika und der Dominante, wobei auch hier die Akkorde immer zu Taktbeginn wechseln: C-Dur: T - - - | Sp⁷ - - - | D⁷ - - - | Tg⁷ - - - | t⁶ - - - | D - - - | S^v - - - | D⁷⁺ - - - | T - ⁷ - | S - D⁷ - |³³⁴. Harmonisch tritt die Subdominante im Vergleich zum ersten Thema in den Hintergrund. Die Eintönigkeit der Melodielinie wird durch die Wahl eines Akkordes pro Takt unterstützt. In diesem harmonischen Merkmal stimmen die Themen A und B überein.

Überraschend innerhalb der Strophe ist der eher selten vorkommende Notenumfang von h - e'', wobei dieser Ambitus erst im Thema B erreicht wird. Thema A umfasst tonal nur eine Quart. Das Intervall entsteht durch den Abstand der beiden Tonlinien. Diese Tonhöhenlinien sind auffällig in beiden Themen, da sie eine Zweiteilung in der horizontalen Ebene ermöglichen. Diese Melodiebildung in zwei Ebenen ist auch im nächsten Melodieabschnitt

³³⁴ Die Funktionen der letzten beiden Takte beziehen sich auf die Pause nach dem Thema B.

nachvollziehbar. **Arrangement:** Die Ausarbeitung des Basses in diesem Arrangement wird rhythmisch aus ganzen sowie halben Noten gestaltet und bewirkt den melodischen Ausgleich von Melodie und Begleitstimmen.

4.9.4 »'S Wonderful« - Refrain

Im Anschluss an die musikalisch sehr schlichte Strophe wirkt der 32-Takte lange Refrain zunächst kontrastreicher, Abbildung 4.9.6. Der Refrain ergibt, aufgeteilt in die klassischen Abschnitte von jeweils acht Takten, eine Aufteilung von B – B' – C – B''. Für die Befragung wurde aus dem Refrain kein Ausschnitt gewählt.

The image shows a musical score for the 32-measure refrain of 'S Wonderful. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes, with some rests. The score is divided into four sections of eight measures each, labeled B, B', C, and B''. Section B starts with a vertical bar line and ends with a double bar line. Section B' starts with a double bar line and ends with a double bar line. Section C starts with a double bar line and ends with a double bar line. Section B'' starts with a double bar line and ends with a double bar line and a measure number 335.

Abb. 4.9.6

Thema B / Melodik: In allen Refrainthemen werden Charakteristika der Strophe aufgegriffen. Der Terzsprung, welcher ein melodisches Merkmal des Themas A ist, bildet auch in Thema B den Schwerpunkt, diatonisch von der Quinte zur Terz. Insgesamt zehnmal wird die Figur der absteigenden Terz im gesamten Refrain vorgestellt. Davon achtmal als kleine Tertz $b - g'$, wie sie zu Beginn des Abschnitts steht. **Rhythmus:** Rhythmisch springt die Terz nach einer punktierten Figur in eine lange Note, meist einer halben mit übergebundener ganzen Note. Das Thema spielt melodisch mit dem Tonikadreiklang $e\flat - g' - b'$, rhythmisch mit Viertelnoten und größeren Notenwerten. **Harmonik:** Die Tonwechsel stehen funktional immer auf betonter Zählzeit. Dies kann bei den Funktionen, welche

³³⁵ Beispiel 8.3.

bevorzugt im Tonikabereich liegen, beobachtet werden; Es-Dur: T - ⁶ - | T - ⁶ - | TP - ^{8<} - | Sg - ^{8<} - | D⁷ - - - | - - D⁷ - | T⁶ - T - | ⁶ - T - |. Somit wird der sehr klar strukturierte Rhythmus durch die Akkordwechsel auf der betonten ersten und zweiten Zählzeit des Taktes verstärkt.

Thema B' / Melodik: Im Vergleich dazu steht die Melodie von B' als Sextakkord es' - g' - b - c ohne Grundton, wie die Aufstellung des Notenbeispiels 4.9.7 nach dem Doppelstrich zeigt.



Thema B ist tonal so schlicht wie Thema B mit nur drei unterschiedlichen Tonhöhen gebaut. Der Abschluss der Variante B' wird durch die Sext gebildet. Die thematische Bearbeitung von B, beginnend auf der Dominante, endet auf der Tonika. Das Thema B' verwendet diese Figur mit Aufwärtsbewegung.

Rhythmus: Der notierte Rhythmus des Tonwechsels auf unbetonter Taktzeit folgt der gesanglichen Interpretation von Ella Fitzgerald und ist nicht in dem verwendeten Notenmaterial abgebildet. **Harmonik:** Harmonisch spiegelt sich hier ein identisches Bild zu Thema B wider, einzig der melodische Schritt, die VI. anstelle der I. Stufe am Ende, unterscheidet B von B': Es-Dur: T - ⁶ - | T - ⁶ - | TP - ^{8<} - | - - ^{8<} - | D - - - | - - D⁷ - | T⁶ - - - | - - -.

Thema C / Melodik und Rhythmus: Ein weiteres melodisches Charakteristikum der Strophe wird im Thema C aufgegriffen, die Tonwiederholung innerhalb eines Taktes. Anders als in Thema A erfolgt die Tonwiederholung erst nach einem Viertelschlag Pause und bildet nicht den jeweiligen Motiv-Auftakt, sondern die Motivmitte. Das d'' wird ab dem dritten Takt insgesamt elf Mal hintereinander angeschlagen, über die rhythmische Länge von vier Takten. Melodisch besteht Thema C in den ersten sechs Takten aus der diatonischen VI. und der VII. Stufe.

Harmonik: Akkordisch gestaltet sich Thema C nicht so einseitig. Einem a-Moll-Akkord im Auftakt, folgen pro Takt die Akkorde G-Dur, D-Dur, G-Dur, D-Dur, d-Moll, C-Dur, F-Dur, B-Dur. Aufgeschlüsselt anhand der Positionen innerhalb von Es-Dur ergibt dies in der Funktionsharmonik: G-Dur: S⁶ | T - - - | D - - - | T - - - | D⁷ - - - | d⁶ - - - | S - - - | // Es-Dur: D - - - | D⁷ - - - |.

Thema B'' : Das abschließende Strophenthema B'' komponiert Gershwin als abwärts schreitenden Dreiklang Es-Dur in halben Noten. Dieses Thema

verarbeitet die Elemente der verschiedenen Strophenmotive in der Melodie und im Rhythmus: Es-Dur: T - - - | T - - - // C-Dur: t - - - | - - S - | s - TG s | - - // Es-Dur: D - | T - S - | T - - - |. Ein Vergleich der Funktionen mit Thema B zeigt nur in der ersten Abschnittshälfte Gemeinsamkeiten. Die funktionale Besonderheit von Thema B'' bildet die steigende Anzahl der Akkorde pro Takt.

Zusammenfassung: Interessant als rhythmisches Hauptmerkmal des Refrains ist die punktierte Viertel- mit anschließender Achtelnote. Die Themen B, B', B'' geben dieses rhythmische Motiv insgesamt neunmal in den Varianten: punktierte Viertel- plus Achtelnote sowie umgekehrt Achtel- plus punktierte Viertelnote wider. Dieser Rhythmus tritt, mit nur einer Ausnahme, immer in Verbindung mit dem zu Beginn dieses Kapitels besprochenen Terzsprung auf.

Ein weiteres rhythmisches Merkmal, welches auch die melodische Verbindung zur Strophe darstellt, ist die regelmäßig von Gershwin verwendete Ganze im Refrain. Hier wird vielfach mit einer übergebundenen Halben oder punktierten Viertelnote der Wert nochmals verlängert. Diese zusätzliche Verlängerung betont rhythmisch die Steigerung auf lange Noten von der Strophe zum Refrain.

Dieses Merkmal der ganzen Note kann bei dem Kern-Refrain nur jeweils am Ende des Themas beobachtet werden.

4.9.5 »The Folks Who Live on the Hill« - Refrain

Ganz anders als seine Strophe, Notenbeispiel 4.9.6, gestaltet Jerome Kern den Refrain seiner Ballade. Überraschend in seiner Länge von 44 Takten in diesem Arrangement weist der Refrain insgesamt zwei unterschiedliche Themen und Variationen auf, in der Abfolge: C – C' – D – C'', siehe Abbildung 4.9.8. Für die Befragung wurde aus dem Refrain kein Abschnitt gewählt.

Abb. 4.9.8

Abweichend von den, für die Musicalsongs, schon fast üblichen acht oder vier Takten pro thematischer Einheit, kreierte Kern hier Themen mit zwölf beziehungsweise dreizehn Takten plus einem sieben Takte langem Thema D in der Refrain-Mitte.

³³⁶ Beispiel 8.4. Das Notenbeispiel 4.9.8 beinhaltet am Ende die Ausarbeitung der Klammer eins und nicht der zweiten Klammer. Auch die Funktionen beziehen sich auf die Klammer eins.

Thema C / Melodik: Melodisch bewegt sich C, beginnend auf der III. Stufe von C-Dur, anfänglich in einer diatonischen Skala in Achtelnoten aufwärts bis zur I. Stufe c'. Die Bewegungen des Parameters Melodik in Terz-Aufwärts- und Quart-Abwärtsschritten abwärts sind bei gleichzeitiger Betrachtung des Rhythmus ausgefallen. Zusätzlich zu einer diatonischen Skala sowie den Terz-Aufwärts- und Quart-Abwärtsschritten bildet die Wechselbewegung mit ihren Varianten ein weiteres Element. Die erste Wechselbewegung führt mit einem Sprung in eine übergebundene Note und wird dreimal im Refrain eingesetzt. Die zweite Art der melodischen Wechselbewegung führt direkt in die Themen abschließende Ganze, mit abschließendem Quartsprung auf unbetonter Zeit. Innerhalb der ersten vier Takte stellt Kern ein Motiv vor, welches im gesamten Refrain immer wieder eingesetzt wird. Das zweite Motiv bildet den melodischen Übergang vom ersten zum dritten Motiv. Das dritte Motiv beginnt, wie das Anfangsmotiv von C, auf der III. Stufe mit einer diatonischen Skala und schreitet ab der Mitte des zweiten Taktes abwärts. Melodisch wird der Beginn des neuen Taktes mit einem Bogen in Sekundschritten und Terzsprüngen markiert, dessen Schlussston auf der Durtonika endet. Die letzten Takte des Themas bilden eine melodische Variante des siebten und achten Taktes mit der Schlussnote c'. **Rhythmus:** Rhythmisch beginnt das erste Motiv vom Thema C mit zwei Halben und einer übergebundenen Achtelnote, melodisch auf gleicher Tonhöhe. Die Achtelnoten, ob übergebunden oder punktiert markieren den Rhythmus des Themas. **Harmonik:** Harmonisch unterteilen sich die zwölf Takte in verschiedene Figurabschnitte: C-Dur: T - ⁷ - | S - D⁷ - | T - ^v - | D⁷ - T⁶ - | D - T⁶ S | D⁶ - S⁷⁺ ⁶ | T - ⁷ - | S - D⁷ - || e-Moll: t - s - | // C-Dur: S⁶ - D⁷ | T - ⁷ - | S - D⁷ - |. Der erste Einschnitt, hier wechselt der Durtonika-Schwerpunkt in die Dominant-Subdominantumgebung nach vier Takten, verläuft parallel zur Änderung in der Melodieführung. Die Melodie des zweiten Motivs schreitet hier in Wechselbewegung abwärts, endet wie Motiv eins auf der VI. Stufe.

Thema C': Das Thema C, harmonisch und melodisch identisch mit C, variiert nur rhythmisch in den Takten drei, vier und acht. Nach der Wiedergabe von C erfolgt eine sieben Takte lange Überleitung, Thema D.

Thema D / Melodik: Hauptcharakteristikum des Themas D ist melodisch die Wechselnote und nicht der diatonische Stufengang. Der Sprung in diese

Wechselnoten-Figur, welcher auch die einzelnen Figuren voneinander trennt, erfährt in sich eine Steigerung. Beginnend mit der Terz, folgt die Quart und Quint bei einem Sprung in die Wechselnote. Nach der Quinte bewegt sich die Figur nur noch in Terz- und Sekundintervallen, mit dem klar erkennbaren Notenwechsel. Diese kleine Variante der Wechselfigur bedeutet für den Gesamteindruck der zweitaktigen Motive des Themas und auch des Refrains musikalisch den Aufbau einer Steigerung. **Rhythmus:** Das Thema D stellt eine neue rhythmische Figur des Songs vor, die Verbindung der punktierten Achtelnote mit einer Sechzehntel. Angedeutet wird diese Figur bereits in den Themen C' und C, jedoch nur sehr vereinzelt. Dennoch wird durch die kurze Vorstellung der Figur eine melodische Verbindung zu dem neuen Thema geschaffen. **Harmonik:** Die Akkorde, die in diesem Thema verwendet werden, bilden eine harmonische Nähe zu den anderen Refrain-Themen, so dass dieses Thema nur melodisch Neues im Refrain vorstellt: e-Moll: t - - - | D - - - | t - - - | - - S // G-Dur: D | T - - - | Tp - d T | S - - - | // C-Dur: S. Der fünfte Takt des Themas, rhythmisch die ganze Note, leitet mit dem vorletzten Takt, der wie ein ausgeschriebener langsamer Triller aufgebaut ist, in die Themenvariante C ". Dieser Takt kann als Auftakt zu den zwei als Motiv-Anfang in den C-Varianten stehenden Halben gesehen werden. Funktional leiten die Subdominantparallelen und die Dominante zur Tonika über.

Thema C " / Melodik und Rhythmus: Die Themenvariante C " ist durch die Veränderung der letzten fünf Takte länger als die anderen C-Varianten. Der zehnte Takt wechselt in der Taktmitte die Melodierichtung und führt in eine lange, jedoch nicht zum Abschluss führende Note, wie dies in den anderen Varianten geschieht. Insgesamt werden in diesem Thema keine neuen Figuren vorgestellt. **Harmonik:** Der Wechsel der Melodierichtung ist in den Funktionen nicht ersichtlich: C-Dur: S - D⁷ - | T - ^v - | D⁷ - T⁶ - | D - T⁶ S | D⁶ - S⁷⁺ S⁶ | T - ⁷ - | S - D⁷ - | // Es-Dur: T - S - | S^{6/5} - TP - | T - S | ^{6/5} - // C-Dur: D⁷ - | T - ⁷ - | S - D - |. Der drittletzte Takt variiert mit einer Sequenz des achten Taktes vom Hauptthema C. Die fünf letzten Takte weichen bei einem Vergleich zu den C-Varianten mit den verwendeten Akkorden ab. Auffallend ist jedoch auch hier, wie bei allen Refrain-Funktionen der harmonische Schwerpunkt auf Durtonika, Durdominante und Subdominante.

Die Betrachtung der einzelnen Song-Abschnitte präsentiert die jeweiligen Merkmale und Besonderheiten. Inwieweit diese musikalischen Elemente für beide Songs gelten, wird im nachfolgenden Abschnitt besprochen.

4.9.6 Gemeinsamkeiten der Songs

4.9.6.1 Ergebnisse der Befragung

Im Vergleich zu den bereits besprochenen Song-Paaren ist eine Ähnlichkeit bei diesen beiden Songs »'S Wonderful« von George Gershwin und »The Folks Who Live on the Hill« von Jerome Kern wahrnehmungspsychologisch schwierig festzustellen. Es ist fraglich, ob Gemeinsamkeiten, die bei einem Analysevergleich des Notenbildes aufgezeigt werden, zum musikalischen Erleben der Ähnlichkeit führen können. Dennoch zeigt sich mit 73,90 Prozent, 34 Befragten, eine klare Tendenz zu einer Ähnlichkeit beider Ausschnitte. Ob dieses Ergebnis eventuell auch durch die gleich bleibende Tonhöhe innerhalb der Takte unterstützt wird, soll im nachfolgenden Kapitel besprochen werden. Viele figurale Gemeinsamkeiten sind nicht auf den ersten Blick beziehungsweise beim ersten Hören wahrnehmbar, sondern nur in Verbindung mit dem Notenmaterial. Ein Vergleich der formalen Elemente bietet Anhaltspunkte für einen Vergleich, in dessen Mittelpunkt die jeweiligen Strophen und der Refrain von Gershwin stehen.

4.9.6.2 Formaler Vergleich der beiden Songs

Zwischen der Entstehung der zwei Songs von George Gershwin und Jerome Kern liegen zehn Jahre. Trotz dieser, in der Musikwelt des 20. Jahrhunderts großen Spanne, finden sich musikalische Figuren in den beiden Songs, die beim Hörer den Ähnlichkeitseindruck hervorrufen. Ein formaler Vergleich der Strophentaktzahl stellt die 24 Takte von Gershwin den 16 Takten von Kern gegenüber.

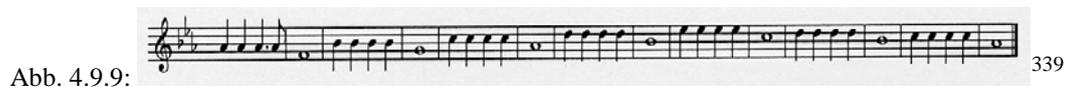
Beide Refrains, Abbildung 4.9.6 und 4.9.8, so unterschiedlich sie formal in ihrer Takt-Anzahl sind, stellen jeweils ein Thema vor, welches eine Sonderstellung im musikalischen Zusammenhang einnimmt. Dieses Thema, eingerahmt von einem

Thema mit Varianten, steht an der dritten Position und wird jeweils nur einmal wiedergegeben.³³⁷ Diese formale Gemeinsamkeit weisen in vergleichbarer Form auch die Refrains des Song-Paares »How Long Has This Been Going On? / Ol' Man River«, Kapitelabschnitt 4.7, Abbildung 4.7.3 und 4.7.4 auf.³³⁸ Der Unterschied, welcher eine Gleichheit im formalen Aufbau der beiden Refrains verhindert, ist das Thema B' von Kern. Im Gegensatz zum Thema C stellt es melodisch und rhythmisch eine Verbindung zur Strophe her.

4.9.6.3 Ausschnitte der Befragung

Der Ausschnitt des Gershwin-Songs, welcher für die Befragung gewählt wurde, setzt sich zusammen aus dem ersten hier abgebildeten Beispiel 4.9.9 und den letzten beiden Takten der oberen Stimme des dritten Notenbeispiels 4.9.11. Der Ausschnitt von Jerome Kern entspricht dem hier abgebildeten zweiten Notenbeispiel 4.9.10.

Melodik: Die Strophe »'S Wonderful«, Abbildung 4.9.1, aus welcher der Ausschnitt gewählt wurde, weist melodisch durchgehend eintönige Takte auf, erst das letzte viertaktige Motiv und seine Wiederholung beinhalten zwei Tonhöhen pro Takt, diese stehen jedoch außerhalb der Befragung. Die Takte des Jerome-Kern-Ausschnitts 4.9.10 spiegeln melodisch ebenfalls diese Eintönigkeit wider, die bei Gershwin besteht. **Rhythmus:** Rhythmisch formt sich das Thema des Notenbeispiels 4.9.9 aus den Wechseln von Viertelnoten und ganzen Noten, welche melodisch zwei Ebenen bilden.



Im Vergleich dazu erscheint die rhythmisch ganze Note als Ruhepol im Kern-Song, Abbildung 4.9.10, nur alle vier Takte und nicht jeden zweiten.



³³⁷ Die Auflistung der Themen B – B' – C – B'' bei Gershwin und C – C' – D – C'' bei Kern verdeutlicht dies.

³³⁸ Bei diesem Paar lauten die Refrainaufbauten C – C' – D – C'' und C – C' – B' – C''.

³³⁹ Das Beispiel zeigt die ersten 14 Takte der Gershwin Strophe, Beispiel 8.5.

³⁴⁰ Abgebildet ist das Thema B von Kern, Beispiel 8.6.

Eine Eigenständigkeit der einzelnen Melodieebenen durch den Rhythmus ist bei 4.9.10 nicht erkennbar. Der Ruhepol wird im jeweils zweiten Takt abwechselnd von einer halben oder einer ganzen Note gebildet. Rhythmisch werden die Zwischentakte, wie bei Gershwin, von Viertelnoten geformt. **Harmonik:** Die Funktionen von »'S Wonderful«: Es-Dur: S - s - | S⁶ - D⁷ - | T⁷ - D⁷ - | T⁷ - - - | f-Moll: t - - d^v | t - s - | T⁷ - D⁷⁺⁵ - | T⁷⁺ - - - | Tp - T - | S^v - DG⁷ - | s⁶ - S - | s⁶ - D - | t - D - | t - S - | und des Kern-Songs: C-Dur: T - - - | Sp⁷ - - - | D⁷ - - - | Tg⁷ - - - | t⁶ - - - | D - - - | S⁷ - - - | D⁷⁺ - - - | weisen mehr Unterschiede als Ähnlichkeiten auf. Bei Gershwin markieren mehrfache Akkordwechsel und Zwischenakkorde den Parameter Harmonik. Kern wechselt die Akkorde ausschließlich zu Beginn des Taktes und verändert hauptsächlich die Dreiklangsakkorde von C-Dur. Wie die Funktionsaufzeichnung verdeutlicht, gestaltet sich der Ausschnitt der Kern Strophe 4.9.10 ähnlich schlicht wie seine Melodie. Insgesamt wechseln die Funktionen in der gesamten Strophe nur drei Mal innerhalb des Taktes. Im Vergleich dazu präsentieren sich mit wenigen Ausnahmen im Gershwin-Song je zwei Funktionen pro Takt, wobei die Melodiebewegung reduzierter ist und die regelmäßig wechselnden Funktionen einen Ausgleich bilden. Gershwin setzt pro betonter Taktzeit einen Akkord und arbeitet klanglich mit Zwischenakkorden, wie am Beispiel der Funktionen ab dem neunten Takt, ersichtlich wird. Die Weiterführung des Ausschnitts, beginnend ab dem neunten Takt, erfolgt im Notenbeispiel 4.9.11 in der ersten Notenzeile.³⁴¹ Harmonisch vergleichend betrachtet komponiert Kern die Song-Begleitung mit einer Funktion pro Takt, wie auch Gershwin in seinem Refrain.³⁴² **Melodik:** Hauptmerkmal beider Songs sind nicht so sehr die aus der Melodie entstehenden Sekundgänge. Sie werden beim Hören ohne vorliegendes Notenmaterial nicht in dem Maße wahrgenommen. Dagegen wahrgenommen werden der Aufbau und die Gleichheit der Takte untereinander, welche nicht nur in den Takten der Befragung vorkommen. Außerhalb der Ausschnitte, welche in der Befragung vorgestellt wurden, steht zum Beispiel auch Thema C des Refrains von »'S Wonderful« mit den gleichen

³⁴¹ Die Funktionen der letzten beiden Takte von Gershwins Ausschnitt lauten: Es-Dur: T - D - | D - TP - .

³⁴² Die Funktionen des Gershwin-Refrains lauten: G-Dur: T - - - | D⁷ - - - | d⁶ - - - | S⁷ - - - | // Es-Dur: D - - - | D⁷ - - - | T - - - | T - - - |.

Merkmale der Tonwiederholung wie die Strophentakte, in denen die längeren Notenwerte als Ruhepole dienen, siehe Notenbeispiel 4.9.11.

Abb. 4.9.11:

343

Als weiteres Vergleichsmerkmal kann auch der Intervall-Sprung von Terz oder Quart in die nächste wiederum gleich bleibende Tonhöhe betrachtet werden, wie im Thema A von Gershwin und zu Beginn der Strophe von Kern, Notenbeispiel 4.9.4 erkennbar ist.

Dieses Charakteristikum, das verbindende Element beider Songs, beeinflusst die musikalische Wahrnehmung sowie das musikalische Erleben. Der Eindruck von harmonischer Unähnlichkeit prägt das musikalische Erleben des Ausschnitts nicht so, wie die gleichmäßigen Bewegungen der Melodik und damit verbunden auch der Parameter Rhythmus, welcher eine große Ähnlichkeit hervorrufen.

Zusammenfassend besteht für diese Ausschnitte eine Ähnlichkeit durch Rhythmus im musikalischen Erleben. Diese Ähnlichkeit bezieht auch den Eindruck mit ein, der bei der Betrachtung des schriftlichen Notenbildes entsteht. Der Eindruck der melodischen Ähnlichkeit wird stark durch die auffälligen Tonwiederholungen und die gleich bleibenden Tonhöhen geprägt und beeinflusst. Unter Einbeziehung der Funktionen kann bezüglich der Harmonik jedoch nur von einer Unähnlichkeit gesprochen werden.

Eine Tonartennähe und auch eine allgemeine tonale Nähe der Ausschnitte liegen nicht vor. Die Frage von Krumhansl, ob der Ausschnitt zum vorgegebenen Kontext passt, müsste hier in Bezug auf die Tonalität verneint werden, obwohl es aus rhythmischer Sicht passen würde, wobei auch die Melodiebewegung schon entgegengesetzt erscheint. Die Tonalität weicht voneinander ab.

³⁴³ Notenbeispiel von oben nach unten: »'S Wonderful« Strophe ab dem neunten Takt, »'S Wonderful« Refrain ab dem 19. Takt, »The Folks Who Live on the Hill« Strophe ab dem neunten Takt. Beispiele 8.7, 8.8 und 8.6.

4.9.6.4 Vergleich von weiteren Motiven und Figuren der beiden Songs

Obwohl der Vergleich der Strophen bei der Betrachtung des Notenbildes sowie im musikalischen Erleben die meisten Ähnlichkeiten aufweist, vermitteln Figuren und Elemente auch in den anderen Song-Ausschnitten außerhalb der Befragung, einen Eindruck von Ähnlichkeit. Dies wird bereits durch die Einbeziehung der Takte aus dem Thema C von George Gershwin deutlich.

Ein weiteres Beispiel ist das Thema A des Kern-Songs, untere Notenzeile in Abbildung 4.9.12. Der markante Terzwechsel kommt auch in den Motiven von B und B' von »'S Wonderful« vor.



Abb. 4.9.12:

Die Divergenz der Motiv-Figuren bildet die Intervallgröße, kleine Terzen bei Gershwin und große Terzen bei Kern. Die Funktionen dieser Abschnitte nebeneinander gestellt verdeutlichen die Betonung der ersten Zählzeit durch den Einsatz von neuen Akkorden, George Gershwin: Es-Dur: T - ⁶ - | T - ⁶ - | TP - ^{8<} - | Sg - ^{8<} - | D⁷ - - - | - - D⁷ - | T⁶ - T - | ⁶ - T - | und Jerome Kern: C-Dur: T - - - | D⁷ - - - | S - D⁷ - | T⁷⁺ - - - | Sg⁷ - - - | S⁶ - - - | D⁷ - - - | T⁶ - - - |.

Rhythmisch setzt Kern die einfachsten Mittel um und erzielt eine Umdeutung der Taktbetonung. Seine Tonhöhenwechsel im Thema A stehen nie auf betonter Taktzeit, sondern immer auf der unbetonten Zeit des Alla-breve-Taktes. Im Gegensatz dazu wird der Tonhöhenwechsel bei Gershwin mit einer rhythmischen Variante eingeleitet und parallel durch eine Funktionserweiterung unterstützt. Die nachfolgende Note rückt ins melodische Blickfeld und zieht die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich.

Diese vorgestellten Ausschnitte, bei denen nicht das musikalische Erleben, sondern nur das schriftliche Notenbild betrachtet werden können, da sie außerhalb der Befragung standen, weisen Ähnlichkeiten in der Melodiekontur, jedoch nicht im Rhythmus auf. Der Einsatz der Funktionen auf der betonten Taktzeit ist

³⁴⁴ Bei dem Ausschnitt 4.9.12 handelt es sich um den Refrainanfang von »'S Wonderful« (o.) und den ersten Takten aus der Strophe von Kerns Song, Beispiele 8.9 und 8.10.

äquivalent, wobei gleichzeitig auch die harmonische Bevorzugung von Durtonika und Duroberdominante auffällt. Rhythmisch gemeinsam ist lediglich die ganze Note alle vier Takte, welche bei Gershwin als übergebundene Note und bei Kern als einzeln stehenden Ganzen erscheint.

Nicht nur der Einsatz der Viertelnoten im Wechsel zur Ganzen, sondern auch die Strophen abschließende Triole, Abbildung 4.9.13, kann in die Liste von Gemeinsamkeiten beider Songs aufgenommen werden.



Abb. 4.9.13:

Rhythmisch variieren die Triolen jedoch leicht voneinander, einmal als Triole in halben Noten und einmal als Vierteltriolen.

Anders wird der Refrain von »The Folks Who Live on the Hill« gestaltet, Notenbeispiel 4.9.8. Rhythmisch ein Wechsel aus Achtelnoten und langen Noten zeigen sich keine markanten Ähnlichkeiten mit »'S Wonderful«. Auch formal in den Arrangements mit 32 gegenüber 44 Takten und einer Themenreihenfolge von B – B' – C – B'' gegenüber C – C' – D – C'' können wenig Gemeinsamkeiten dokumentiert werden und der Refrain nimmt im Vergleich zu den anderen Song-Ausschnitten eine Sonderstellung ein. Einzig die bereits angesprochene Sonderstellung eines Themas verbindet die Refrains.

Der geringen Vergleichsmöglichkeit innerhalb des Refrains steht die Kern-Strophe mit mehreren melodischen und rhythmischen Elementen gegenüber, welche sich im gesamten Gershwin-Song widerspiegeln.

Zusätzlich wird die rhythmische und melodische Ähnlichkeit des Gershwin-Songs mit der Kern-Strophe durch das Vortragstempo beider Songs intensiviert und wirkt sich positiv auf das musikalische Erleben aus.³⁴⁵ Als Abschluss der Besprechung werden die beiden im Kapitelabschnitt 4.9.6.2 angesprochenen Themen der Strophe, welche jeweils eine Sonderstellung bilden, betrachtet.

³⁴⁵ Gershwins Song weist ein Metronomtempo von 69 in Halben und Kern ein Tempo von etwa 80 in Halben innerhalb der Strophe auf.

»'S Wonderful«, dessen Refrainthema B rhythmisch mit punktierten Notenwerten variieren, verzichtet im Thema C, Abbildung 4.9.14, mit einer Ausnahme auf dieses Element, die Melodie bewegt sich rhythmisch in geraden Viertelnoten.



Ein zusätzliches Charakteristikum des Themas ist der geringe Tonumfang über eine Terz. Fünf der acht Takte bestehen nur aus einer Tonhöhe. Diese melodische Ausformulierung mit Sekundsritten steht den großen Intervallen der anderen Motive gegenüber.

Das mittlere Thema des »The Folks Who Live on the Hill«-Refrains, Notenbeispiel 4.9.15 ergibt eine melodische Verbindung zu den anderen



Themen, ist aber rhythmisch ausgefallener. Die Achtelnoten des Themas werden in diesem Abschnitt durch punktierte Figurelemente ausgetauscht. Die Motiv abschließende ganze Note nach dem dritten Takt entfällt und wird an das Ende des Motivs verschoben. Gemeinsamkeiten, ob melodisch oder rhythmisch sind hier nicht vorhanden.

Es ist die Sonderstellung der beiden Themen von Gershwin und Kern, die das verbindende Element darstellen. Diese Gemeinsamkeit begründet auch die Einbeziehung in diese Besprechung. Es sind die divergenten Elemente, welche beim Hörer zum Eindruck der Ähnlichkeit führen, von daher ist es wichtig mehrere Möglichkeiten vorzustellen. Laut den Untersuchungen von Faltin könnte dadurch auch der Eindruck eines Kontrastes entstehen.

³⁴⁶ Thema C von Gershwin, Beispiel 8.11.

³⁴⁷ Thema D von Kern, Beispiel 8.12.

4.9.7 Fazit

Aber welche Faktoren bewirken bei diesem Song-Paar »'S Wonderful« von George Gershwin und »The Folks Who Live on the Hill« von Jerome Kern einen Eindruck von Ähnlichkeit?

Charakteristikum beider Songs sind Ton-Wiederholungen gleicher Höhe bei identischem Rhythmus. Diese Wiederholungen im Takt werden rhythmisch durch alternierende Viertelnoten und langen Noten geformt. Dieses Merkmal prägt sich bereits während des ersten Hörens ein und wird durch die Melodiebewegung in Terzen, dem zweiten Charakteristikum unterstützt. Beide melodischen Merkmale sind sehr einfach aufgebaut und leicht wahrnehmbar.

Ein Tonhöhenunterschied im Umfang einer kleinen Sekunde und eine leichte rhythmische Verschiebung verwischen den starken Ähnlichkeitseindruck etwas, der durch die Themengleichheit von Gershwins Thema B und Kerns Thema A hervorgerufen wird. Diese melodischen Attribute, die der Hörer wahrnimmt, werden zeitlich rhythmisch strukturiert. Die taktweise Alternation von Viertelnoten und längeren Notenwerten formt sowohl »'S Wonderful« als auch die Strophe »The Folks Who Live on the Hill«. Auch harmonisch zeigen diese beiden Abschnitte Parallelen im Funktionseinsatz mit Fokus auf der jeweiligen Tonika und der Dominante.

Es kristallisiert sich bei diesem finalen Paar der Befragung die Relevanz und Position heraus, welche die Melodik und ihre Ausarbeitung bei der Musikwahrnehmung und beim musikalischen Erleben einnimmt. Gerade dieses Beispiel der beiden Songs, deren Entstehungszeitraum zehn Jahre auseinander liegen, weist große musikalische Parallelen auf. Es besteht für die Ausschnitte der Befragung eine melodische und rhythmische Ähnlichkeit. Im Gegensatz dazu weisen die Elemente der Harmonik mehr Differenzen als Ähnlichkeiten auf. Dies wird jedoch durch die große Ähnlichkeit in den ersten beiden Parametern überdeckt.

Die Merkmale der Ausschnitte, die für die Befragung gewählt wurden, finden sich auch im weiteren Verlauf der beiden Songs. In Anbetracht dieser Tatsache kann

zwar nur für den einen Ausschnitt vom Eindruck des musikalischen Erlebens der Ähnlichkeit gesprochen werden, aber auch die Struktur, der Eindruck, der durch die Betrachtung der Notenbilder erweckt wird, verdeutlicht Ähnlichkeit. Die Ähnlichkeit der Motive prägt den allgemeinen musikalischen Eindruck der beiden Werke.

4.10 Zusammenfassung der Ähnlichkeitsmerkmale

Im Anschluss an die Analysen aller acht Song-Paare steht die Frage, ob die gemeinsamen Ähnlichkeitsmerkmale der ersten vier Song-Paare, verzeichnet in Kapitel 4.5.1, ab Seite 176, auf die nächsten vier Analysen übertragen werden können. Gibt es weitere Charakteristika, welche sich erst bei der Betrachtung aller Songs herauskristallisieren?

Dieses Kapitel fasst die Ergebnisse aller Analysen sowie der Befragung zusammen und wertet die Ähnlichkeitsmerkmale analyseübergreifend aus. Im ersten Kapitelabschnitt wird der Parameter Klang, welcher in den Analysen nicht betrachtet wurde, für die einzelnen Song-Paare besprochen. Da das Erleben dieses Parameters auch in die Ergebnisse der Befragung einfließt, wenn auch nur unbewusst, stelle ich seine Besprechung vor die abschließende Zusammenfassung der Ähnlichkeitsmerkmale und vor die Auswertung der Befragung.

4.10.1 Die Besprechung des Parameters Klang

In den einzelnen Analysebesprechungen der Song-Paare ab Kapitel 4.1 wird der Parameter Klang nicht besprochen. Die Vielzahl der Klanginterpretationen verhindert ein klares Ergebnis beziehungsweise eine eindeutige Antwort bezüglich des Klangerlebens.

Um in den Analysen exakte Aussagen über die Wirkung des Klanges oder seinem Einfluss auf die anderen Parameter aufstellen zu können, wäre es nötig gewesen für alle Beispiel-Songs Vergleichspaare in der Befragung vorzustellen, welche jeweils klanglich die gleichen Bedingungen erfüllen. Für jedes Beispielpaar hätten zwei klanglich unterschiedliche Beispielpaare vorgestellt werden müssen, einmal mit differierenden und einmal mit identischen Klangbildern. Erst eine Divergenz in den Resultaten hätte den Einfluss des Klangs auf das musikalische Erleben verdeutlicht. Da aber für die Befragung vorhandenes Tonträgermaterial verwendet wurde, hätte eine intensivere Untersuchung des Parameters Klang zusätzliche Einspielungen erfordert.

Peter Faltin bezieht in seinen Untersuchungen den Parameter Klang ein, jedoch muss bei seinen Beispielen immer wieder beachtet werden, dass die Ausschnitte extra für die Befragung komponiert wurden. Die Frage nach dem Klang konnte so unter optimalen Voraussetzungen untersucht werden.³⁴⁸ In diesem Kapitel, welches Zusatzinformationen außerhalb der Analysen gibt, wird der Klang der einzelnen Vergleichspaare betrachtet, um eventuell vorhandene Gemeinsamkeiten, den dieser Parameter im musikalischen Erleben hervorrufen könnte, vorzustellen. Im klanglichen Zentrum des Interesses stehen hier die Elemente: Instrumentation mit klanglichen Besonderheiten, Sänger und Charakteristika des Tonträger-Arrangements. Es muss noch einmal hervorgehoben werden, dass die nachfolgende Besprechung der Klang-Besonderheiten musikalisch betrachtet rein theoretisch ist. Dennoch braucht keine exakte Trennung zwischen den Resultaten der Befragung und diesem Kapitel vorgenommen zu werden, auch wenn oben bereits auf die Problematik hingewiesen wird. Die Befragten machten sich nicht nur ein klangliches Bild von den Songs, sondern die Ergebnisse dieses Vergleichs flossen auch unbewusst in die Ergebnisse ein. Sollten die Differenzen zu groß gewesen sein, veränderte sich automatisch die allgemeine Beurteilung, auch wenn nicht explizit nach dem Klang gefragt wird.

Inwieweit bei dem Parameter Klang von einer Vielfalt gesprochen werden kann, oder ob die Songs sich klanglich an gewisse Richtlinien orientieren, wird in den Einzelbesprechungen der Paare erläutert. Die Ergebnisse meiner Befragung werden in diesem Kapitelabschnitt nicht besprochen, da nach dem musikalischen Erleben dieses Parameters in der Befragung nicht gefragt wurde.

In der Besprechung der gemeinsamen Merkmale der drei Parameter Melodik, Rhythmus und Harmonik, in Kapitel 4.10.3, wird der Parameter Klang nicht erneut besprochen.

³⁴⁸ Faltin ließ die Takte jeweils mit der Betonung auf die einzelnen Parameter einspielen.

4.10.1.1 »But Not for Me« und »All the Things You Are«

Direkt das erste Song-Paar, Kapitel 4.1, Seite 99, tritt klanglich divergent auf. Der Tonträger des Gershwin-Songs »But Not for Me«, welcher den Befragten in Ausschnitten vorgestellt wird, erklingt in einem Arrangement für **Broadway-Orchester**³⁴⁹, einer Studioaufnahme aus dem Jahr 1990³⁵⁰.

Die Aufnahme des Kern-Songs³⁵¹ liegt in zwei musikalischen Interpretationen vor. Die Aufnahme im Big-Band-Sound, welche für die Befragung verwendet wird, beinhaltet jedoch keine Song-Strophe. Diese wurde als Hörbeispiel für die Strophenanalyse aus einer Aufzeichnung der Sängerin Sylvia McNair aus dem Jahr 1994 geschnitten³⁵². Ihre moderne Art der musikalischen Interpretation wird im Abschnitt »Sam & Delilah« / »Sure Thing«, Kapitel 4.8, Seite 220 genauer betrachtet.

Klanglich wahrnehmbar für den Hörer ist die Differenz in den Gesangsstimmen beider Songs. Ella Fitzgerald singt den Refrain von »Sure Thing« und ein Ensemblemitglied singt den Song-Ausschnitt des Gershwin-Songs, welcher zuerst erklingt. Dieser Punkt ist jedoch nicht für alle Hörer innerhalb der Befragung nachvollziehbar, da hierfür beim zweiten Ausschnitt erkannt werden muss, dass es sich um die Sängerin Ella Fitzgerald handelt. In erster Linie erklingen gesanglich beide Ausschnitte von Frauenstimme vorgetragen.

Klanglich unterscheiden sich die beiden Songs jeweils in kleinen Punkten voneinander und eine Auswertung bezüglich des Parameters Klang führt zu der Frage: Welchen Eindruck bewirkt der Klang bei der Befragung im Hinblick auf das musikalische Erleben? Der Vergleich des Ensemble-Klangs würde als Syntaxbegriff für das musikalische Erleben eine Ähnlichkeit ergeben, wobei sich diese Beurteilung auf die instrumentale Ausarbeitung bezieht. Aber auch unter gesonderter Einbeziehung des Klangbausteins Stimme wird das Ergebnis nicht modifiziert. Beide Aufnahmen erklingen vorgetragen von Frauenstimmen. Auch wenn es sich nicht um die gleiche Sängerin handelt, kann von einer

³⁴⁹ Klanglich kann das Broadway-Orchester als eine Mischung aus Big Band und Symphonieorchester eingeordnet werden. Das große Streicherregister des Symphonieorchesters wird zugunsten eines größeren Bläserregisters, vergleichbar dem einer Big Band, ausgetauscht.

³⁵⁰ Verwendeter Tonträger: George Gershwin: Girl Crazy, Track 18.

³⁵¹ Verwendeter Tonträger für den Refrain: Fitzgerald, Ella: The Jerome Kern Songbook, Track 3.

³⁵² McNair, Sylvia: Sure Thing. The Jerome Kern Songbook, Track 10.

Verschiedenheit nur bei dem Vergleich von einer Frauen- zu einer Männerstimme gesprochen werden.

Zusammenfassend ergibt sich für dieses Song-Beispiel »But Not for Me« / »All the Things You Are« eine Ähnlichkeit durch Klang, welches sich auch positiv auf die Bewertung auswirkt.

4.10.1.2 »Do, Do, Do« und »The Way You Look Tonight«

Für dieses Song-Paar »Do, Do, Do« / »The Way You Look Tonight« lautet die Antwort auf die Frage nach dem musikalischen Erleben und dem dazupassenden Syntaxbegriff für den Parameter Klang Unähnlichkeit³⁵³. Ein kleiner, jedoch für viele Hörer kaum wahrnehmbarer Unterschied ist der Einsatz des Schlagzeugs im Song »The Way You Look Tonight« von Jerome Kern im Vergleich zum Swing des Gershwin-Songs, welches ohne Schlagzeug vorgetragen wird.

Das Gershwin-Beispiel »Do, Do, Do« präsentiert den Klang des Broadway-Orchesters, dessen Zusammenstellung für das erste Vergleichspaar bereits erläutert wurde. Gesanglich, um ein Merkmal des Klangs zu benennen, wird den Befragten die Solostimme von Ella Fitzgerald vorgestellt, nachdem der Gershwin-Song als Duett, Männer- und Frauenstimme erklang. Ein für jeden Hörer wahrnehmbarer Unterschied.

Die Einordnung für ein musikalisches Erleben mit den Syntaxbegriffen, welche Peter Faltin in seinen Untersuchungen verwendet, ergibt eine Verschiedenheit. Diese Verschiedenheit wird auch durch die jeweilige Vortragsstimme geprägt.

Der klangliche Eindruck der Ensemble-Besetzung³⁵⁴ charakterisiert den Kern-Song. Verwandt mit diesem Ensemble-Klang ist das Broadway Orchester, wie es sich auf dem Gershwin-Tonträger findet. Instrumental besteht eine musikalische Ähnlichkeit im musikalischen Erleben, zusammen mit der Ähnlichkeit in den Ausschnittsteilen, die von Frauen gesungen werden. Trotz dieser Gemeinsamkeit ist das Ergebnis für diesen Befragungsausschnitt eine klangliche Unähnlichkeit,

³⁵³ Verwendete Tonträger: George Gershwin: Oh, Kay!, Track 10 und bei Jerome Kern: Fitzgerald, Ella: The Jerome Kern Songbook, Track 9.

³⁵⁴ Big Band-Besetzung im Zusammenklang mit Streichern.

erzeugt unter anderem durch die Männerstimme, welche im Duett von Gershwin in den Eindruck einfließt.

4.10.1.3 »Embraceable You« und »I Won't Dance«

82,6 Prozent der Befragten kreuzten bei diesem Song-Paar »Embraceable You« / »I Won't Dance« die Antwort »gleicher Komponist« an. Dies ist der höchste positive Wert der Befragung. Unter Berücksichtigung dieser Angabe stellt sich die Frage, inwieweit der Parameter Klang dies positiv oder auch negativ bei der Wahrnehmung des Song-Paares beeinflusst hat.

Dem Hörer werden zwei leicht klanglich unterschiedliche Aufnahmen, im Sound des Broadway-Orchesters und der Big Band vorgestellt. Trotz der bereits im vorangehenden Beispiel erwähnten klanglichen Verwandtschaft führt bei diesem Song-Paar die Frage nach dem musikalischen Erleben zu einer klanglichen Verschiedenheit. Ausschlaggebend für diese Beurteilung sind die unterschiedlichen Klangbilder im Gesang. »Embraceable You« wird von einem Mann vorgetragen und im klanglichen Gegensatz dazu erklingt die Stimme von Ella Fitzgerald für den Kern-Song.³⁵⁵

Zusammenfassend kann für dieses Song-Paar festgehalten werden, dass bezogen auf das musikalische Erleben Ähnlichkeit durch die Parameter Melodik und Rhythmus bewirkt wird, gleichzeitig jedoch die klangliche Verschiedenheit dem Eindruck entgegenwirkt. Ob eine Ähnlichkeit im Klang eventuelle ein noch höheres positives Ergebnis erzielt hätte, kann nicht kontrolliert werden, sondern bildet nur eine hypothetische Annahme.

³⁵⁵ Verwendete Tonträger: Gershwin, George: Girl Crazy, Track 8 und Whiting, Margaret: Sings the Jerome Kern Song Book, Track 4.

4.10.1.4 »A Foggy Day (In London Town)« und »A Fine Romance«

Mehrere Gemeinsamkeiten zeichnen den klanglichen Vergleich des vierten Song-Paares aus. Aufgenommen wurde der Gershwin-Song »A Foggy Day (In London Town)« 1959 im Capitol Studio und die Aufnahme von »A Fine Romance« entstand 1963.³⁵⁶ Als wichtigste Gemeinsamkeit beider Songs kann der Arrangeur Nelson Riddle angegeben werden. Seine bevorzugten musikalischen Wendungen oder Instrumente prägen beide Tonträger und bilden eine Gemeinsamkeit. Dem Hörer wird ein Vergleichspaar vorgestellt, welches hinsichtlich der Instrumentation, der Ensemble-Besetzung sowie der Sängerin Ella Fitzgerald klanglich identisch ist.

Daher kann klanglich für diese Punkte von einer Gleichheit gesprochen werden. In beiden Aufnahmen tritt der Big-Band-Sound als instrumentale Begleitung auf, jeweils mit einem zusätzlichen klanglichen Element, welches den Unterschied in der bisher erklingenden Gleichheit bildet.³⁵⁷ Trotz dieser Differenz rufen die aufgezählten Elemente ein ähnliches Klangbild in der Wahrnehmung hervor.³⁵⁸

Inwieweit die gleiche Sängerin bei dem Song-Vergleich eine klangliche Ähnlichkeit hervorruft, kann lediglich mit dem Song-Paar »A Foggy Day (In London Town)« / »A Fine Romance« nicht geklärt werden. Ein Blick auf das nächste Song-Paar »Funny Face« / »I'm Old Fashioned«, welches ebenfalls in beiden Ausschnitten die gleiche Sängerin zeigt, könnte die Aussage, dass im musikalischen Erleben eine Ähnlichkeit im Klang durch die gleiche Sängerin entsteht, bekräftigen.

³⁵⁶ Verwendete Tonträger: Fitzgerald, Ella: George and Ira Gershwin Songbook, CD 2, Track 6 und Fitzgerald, Ella: The Jerome Kern Songbook, Track 2.

³⁵⁷ Dem Klang des Streichersatzes im Gershwin-Song steht das Xylophon bei Kern gegenüber.

³⁵⁸ Zusätzlich kann für den Kern-Song noch angemerkt werden, dass die vorliegende Komplett-Aufnahme von »A Fine Romance« verschiedene Varianten der Verse-Interpretation beinhaltet. Der erste, auch in der Befragung vorgestellte Ausschnitt orientiert sich gesanglich eng an der Notenvorlage von Jerome Kern. Der zweiten Strophe verleiht Ella Fitzgerald ihre persönliche Jazznote, wodurch eine leichte Abweichung von der Notenvorlage erkennbar ist und die dritte Strophe wird von Riddle instrumental moduliert sowie interpretiert.

4.10.1.5 »Funny Face« und »I'm Old Fashioned«

Dieses Song-Paar »Funny Face« / »I'm Old Fashioned« ist das zweite Beispiel, bei dem Ella Fitzgerald beide Song-Interpretationen vorträgt.³⁵⁹ Beide Arrangements der Tonaufnahmen stammen von Nelson Riddle, beide Male klanglich im Big-Band-Sound mit Streichersatz.

Diese beiden Klangcharakteristika bewirken, dass bei der Befragung 69,6 Prozent der Probanden die Variante »gleicher Komponist« ankreuzten. Neben den vorgestellten Ähnlichkeiten im Rhythmus und in den melodischen Figuren³⁶⁰ fügt sich diese Ähnlichkeit durch Klang in das musikalisch wahrnehmbare Gesamtbild ein und wirkt sich positiv auf den Eindruck der Ähnlichkeit im musikalischen Erleben aus. Jedoch vom Eindruck einer klanglichen Gleichheit oder Ähnlichkeit im musikalischen Erleben zu sprechen, würde den Parameter auf die Elemente Stimme und Instrumentation reduzieren. Gleichzeitig hätte diese Aussage auch ein äquivalentes Ergebnis für das fünfte und vierte Paar zur Folge. Dies ist jedoch nicht der Fall, da das Resultat des fünften Paares im Hinblick auf den Ähnlichkeitseindruck schlechter ausfällt.

4.10.1.6 »How Long Has This Been Going On?« und »Ol' Man River«

Kann das Xylophon als besonderes klangliches Merkmal im vierten Song-Paar »A Foggy Day (In London Town)« / »A Fine Romance« genannt werden, so kann das Metallophon in Gershwins »How Long Has This Been Going On« als instrumentale Besonderheit im Zusammenklang mit dem Broadway-Orchester herausgehört werden. Die Studioaufnahme von Kerns »Ol' Man River«, ebenfalls im Sound des Broadway-Orchesters, erzeugt bei einem Vergleich im musikalischen Erleben eine klangliche Verschiedenheit.³⁶¹

Der Gershwin-Ausschnitt ist klanglich mit einem Sologesang für Frauenstimme gegensätzlich zum Ensemble-Vortrag des Kern-Songs, welcher von einem Mann

³⁵⁹ Verwendeter Tonträger: Fitzgerald, Ella: George and Ira Gershwin Songbook, CD 3, Track 12 und Fitzgerald, Ella: The Jerome Kern Songbook, Track 7.

³⁶⁰ Siehe Kapitel 4.6.6, ab Seite 194.

³⁶¹ Diese Aussage bezieht sich nur auf die instrumentalen Interpretationen der Songs.

vorgetragen wird.³⁶² Erst im weiteren, nicht mehr für die Befragung relevanten Teil des Beispiels wechselt der Männersologesang in eine Chorpassage. Bezogen auf das Klangelement Gesang wird bei diesem Songpaar ein Gegensatz wahrgenommen, welcher sich nicht positiv auf den Ähnlichkeitsausdruck auswirkt. Die Orchestrierung beider Songs erzeugt im musikalischen Erleben klangliche Verschiedenheit.³⁶³

Als Kontrast könnte das Streben zum Gemeinsamen, dem Musicalsong genannt werden, wobei diese Gemeinsamkeiten zwar korrekt ist, jedoch für die Wahrnehmung unerheblich.

4.10.1.7 »Sam & Delilah« und »Sure Thing«

Ein klanglicher Vergleich des vorletzten Song-Paares »Sam & Delilah« / »Sure Thing« zeigt auf den ersten Blick beide Songs rhythmisch als Blues, jedoch als langsamen Blues in der Interpretation von »Sure Thing« mit rhythmischen Varianten im Vergleich zur schnellen Version des Gershwin-Songs »Sam & Delilah«³⁶⁴. Der Tempohinweis ist wichtig für den musikalischen Eindruck. Zwei rhythmisch völlig unterschiedliche Songs werden auch dann klanglich verschieden erlebt, wenn die gleichen Voraussetzungen gegeben sind. Dieses Song-Paar präsentiert erneut die Verbindung einer Broadway-Produktion im Vergleich zum Klangbild des Sologesangs mit Klavierbegleitung. Beide Aufnahmen stammen aus den 90er Jahren, aber mit stark variierenden Interpretationen. Sylvia McNairs Interpretationen der Musicalsongs sind modern. Ihre musikalischen Elemente bilden keine Verbindung zu den Aufnahmen aus den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. Im Vergleich dazu knüpft die Gershwin-Aufnahme an den Musicalstil ihrer Entstehungszeit in den 20er Jahren an, wodurch sich klanglich das bekannte Bild des Broadway-Ensembles ergibt.

Zusammenfassend führt die Frage nach dem musikalischen Erleben bei diesem Beispielpaar auch ohne die Betrachtung der Chorus-Begleitung zu einer

³⁶² Verwendete Tonträger: Fitzgerald, Ella: George and Ira Gershwin Songbook, CD 1, Track 12 und Jerome Kern: »Show Boat«, CD 1, Track 9.

³⁶³ Der Gershwin-Song erklingt im Sound des Broadway-Orchesters, wie die Kern-Aufnahme, bei welcher jedoch das klangliche Element des Metallophons hinzugefügt wird.

³⁶⁴ Verwendete Tonträger: George Gershwin: Girl Crazy, Track 12 und McNair, Sylvia: Sure Thing. The Jerome Kern Songbook, Track 13.

klanglichen Verschiedenheit. Zu viele Faktoren: gesangliche, instrumentale und interpretatorische Differenzen bewirken diesen Eindruck. Das Resultat spiegelt die Empfindungen wider, die die Ausschnitte 4.9.9, 4.9.10 und 4.9.11 auf das musikalische Erleben haben, denn auch 71,7 Prozent der Befragten entscheiden sich bei diesem Beispiel für die Variante »zwei Komponisten« und verdeutlichen damit, dass eine wahrnehmbare Ähnlichkeiten nur sehr gering vorhanden ist.

4.10.1.8 »'S Wonderful« und »The Folks Who Live on the Hill«

Ein ähnlich klingliches Ergebnis präsentiert sich auch bei dem letzten Paar der Befragung »'S Wonderful« / »The Folks Who Live on the Hill« beziehungsweise bei ihrer Analysebesprechung. Harmonisch und tonal liegen beide Songs mit den Arrangements in Es-Dur und C-Dur klanglich auseinander.³⁶⁵ Die vorliegenden Tonträgeraufnahmen präsentieren sich in sehr verschiedenen Versionen³⁶⁶, der Song Gershwins klanglich im Big-Band-Sound mit Streichersatz und der Kern-Song wie das vorhergehende Beispiel »Sam & Delilah« / »Sure Thing«, klanglich Piano mit Gesang.

Klanglich weisen diese Songs daher starke Differenzen auf. Zusätzlich ist die gesangliche Interpretation nicht mehr im gleichen Zeitraum zu suchen, sondern liegt fast 40 Jahre auseinander. Die zeitliche Spanne bezieht sich auf die Entstehungszeit der Aufnahmen. Im vorangehenden Beispiel stammen beide Tonträger aus den 90er Jahren. Der in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts unter anderem von Ella Fitzgerald geprägte Stil der Song-Interpretation ist bei jüngeren Aufnahmen mit der Interpretation von Sylvia McNair nicht mehr zu finden. Andere Aufnahmen aus den 90er Jahren, welche innerhalb dieser Befragung verwendet werden, sind Studioproduktionen vom Broadway, die sich an den musikalischen Stil der Musicals aus den 30er Jahren anzulehnen versuchen. Dieser Punkt ist bei der Frage nach der wahrnehmbaren Ähnlichkeit nicht unwichtig, da sich hier abzeichnet, dass die anderen Parameter umso ausgeprägter

³⁶⁵ »'S Wonderful«: Strophe = f bis es'', Refrain es' bis es''.

»The Folks Who Live on the Hill«: Strophe h bis e'', Refrain c' bis e''.

³⁶⁶ Verwendete Tonträger: Fitzgerald, Ella: George and Ira Gershwin Songbook, CD 1, Track 13 und McNair, Sylvia: Sure Thing. The Jerome Kern Songbook, Track 4.

sein müssten, um ein musikalisches Erleben von Ähnlichkeit erzielen zu können. In Bezug auf den Parameter Klang wird Unähnlichkeit wahrgenommen.

Obwohl die beiden zuletzt besprochenen Song-Paare »Sam & Delilah« / »Sure Thing« und »'S Wonderful« / »The Folks Who Live on the Hill« im Hinblick auf den Klang gleiche Rahmenbedingungen aufweisen, beide Gershwin-Songs werden von Ella Fitzgerald gesungen und beide Kern-Songs liegen in einer Interpretation von Sylvia McNair vor, zeigt sich auch hier, wie bei dem 4. und 5. Paar kein gleiches Ergebnis. Bei einem starken prägenden Eindruck des Klanges müssten beide Song-Paare das gleiche musikalische Erleben hervorrufen. Das würde jedoch gleichzeitig den Einfluss des Klanges über den der Parameter Rhythmus und Melodik stellen. Das der Klang jedoch nicht diese Stellung hat, wird in den differierenden Ergebnissen beider Song-Paare deutlich.

4.10.1.9 Zusammenfassung der klanglichen Ergebnisse

Resümierend für alle acht Song-Paare der Befragung kann eine Unähnlichkeit durch den Parameter Klang festgestellt werden. Für die Befragung kann kein separates Ergebnis bezüglich dieses Parameters aufgestellt werden. Die Ergebnisse in diesem Kapitel wurden aufgrund theoretischer Betrachtungen aufgestellt. Die nachfolgende Auflistung fasst die Ergebnisse der acht Teilkapitel, welche die einzelnen Paare betrachtet zusammen.

- »But Not for Me« / »All the Things You Are« weist eine klangliche Ähnlichkeit auf. Das Ergebnis stimmt mit dem musikalischen Eindruck der Befragten überein.
- Die Unähnlichkeit im Parameter Klang des zweiten Paares ist leicht in den Ergebnissen der Befragung ablesbar. Neben dem siebten Paar erhielt die Gegenüberstellung »Do, Do, Do« / »The Way You Look Tonight« das schlechteste Ergebnis bei den Hörern.
- »Embraceable You« / »I Won't Dance«, das Paar mit dem besten Ähnlichkeits-Ergebnis der Befragung, erzeugt eine klangliche Verschiedenheit. Mehrere Faktoren stehen bei dem Paar zueinander in Differenz. Diese Verschiedenheit wird jedoch durch die Ergebnisse der

anderen Parameter ausgeglichen, so dass bei den Befragten die Ähnlichkeit dominierte.

- Das Resultat einer genaueren Betrachtung von »A Foggy Day (In London Town)« / »A Fine Romance« für den Parameter Klang ergibt eine Ähnlichkeit. Ein Grund hierfür kann die gleiche Sängerin sein, diese Annahme ist jedoch erst durch eine zusätzliche Befragung zu bestätigen.
- Für das Paar »Funny Face« / »I'm Old Fashioned« wird eine Ähnlichkeit durch Klang erzielt. Der Einfluss des Parameters auf den Gesamteindruck ist jedoch nicht so deutlich wahrnehmbar. Das Ergebnis der Befragung ist nicht so eindeutig wie bei der Betrachtung des Parameters Klang vermutet werden könnte.
- Das zweitbeste Ergebnis der Befragung erreichte das sechste Paar »How Long Has This Been Going On?« / »Ol' Man River«. Unterstützt wird dieser Eindruck jedoch nicht durch den Parameter Klang, er ergibt eine Verschiedenheit.
- Die Ergebnisse in der Befragung und für den Parameter Klang des Song-Paares »Sam & Delilah« / »Sure Thing« sind identisch. In beiden Fällen entsteht der Eindruck der Verschiedenheit. Die Frage nach dem »gleichen Komponisten« wird negativ beantwortet, wie in der Grafik auf Seite 271 ersichtlich ist.
- Den Abschluss der Befragung bildet »'S Wonderful« / »The Folks Who Live on the Hill«, und auch hier ist es nicht die Ähnlichkeit, die als Ergebnis des Parameters Klang stehen kann, sondern die Unähnlichkeit.

Die Resultatsauflistung des Parameters Klang präsentiert bei den Paaren im Vergleich zu den nachfolgenden Ergebnissen der Befragung Differenzen. Wie das dritte oder auch sechste Paar verdeutlichen, bewirkt nicht eine Einstimmigkeit in allen Parameter-Resultaten einen positiven Gesamteindruck, sondern auch bei Verschiedenheiten im Klang neigen Befragte dazu, eine Ähnlichkeit in den Songs zu sehen. In der Besprechung des Parameters wird in erster Linie seine Bedeutung im Zusammenspiel mit Rhythmus, Melodik und Harmonik deutlich. Wie bereits Faltin in seinen Untersuchungen hervorhebt, ist eine Veränderung des Klangs im Vergleich zu einer Veränderung des Rhythmus für das musikalische Erleben nicht so entscheidend. Die Hauptelemente in der Wahrnehmung der Songs sind die

Parameter Rhythmus und Melodik. Der Klang und die Harmonik beeinflussen den Eindruck eines Stückes erst an der dritten Stelle. Dieses Kapitel hebt noch einmal hervor, dass nicht alle Parameter im gleichen Maße das musikalische Erleben beeinflussen. Dieses flexible »Maß« variiert von Song zu Song. Die musikalischen Veränderungen in diesen beiden Parametern müssen sehr gravierend sein, um den Gesamteindruck des musikalischen Erlebens zu beeinflussen.

4.10.2 Ergebnistabelle der Befragung

Die Ergebnisse meiner Befragung, an der insgesamt 46 Personen teilnahmen, berücksichtigen die acht Ausschnittspaare³⁶⁷, welche in den vorangehenden Analyse-Kapiteln 4.1 bis 4.9, ab Seite 99 beschrieben wurden.

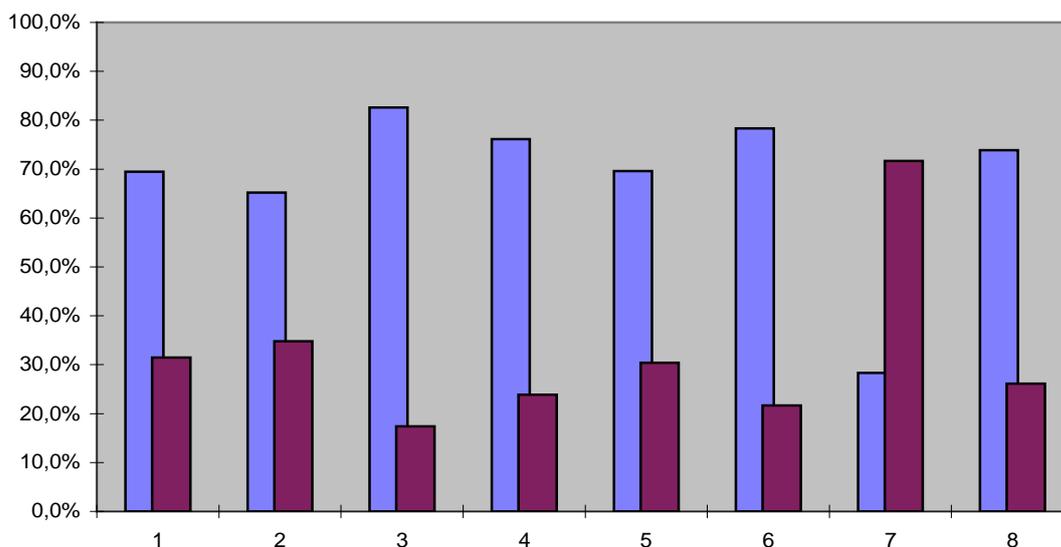


Abb. 4.10.1

Die tabellarische Auswertung der Versuchsergebnisse zeigt eine deutliche Tendenz zu positiven Antworten bezüglich der Frage nach dem gleichen Komponisten.³⁶⁸

Erläuterung der Abbildung 4.10.1:

Die vertikale Achse der Tabelle 4.10.1 symbolisiert die Menge der Befragten in Prozentzahlen, dabei ist $N = 46$ die Gesamtheit der untersuchten Personen, die somit die 100 Prozent in der Tabelle bedeuten. Die Zahlen der horizontalen Achse stehen stellvertretend für die Ausschnittspaare. Die Abbildung der Ergebnisse erfolgt in der Reihenfolge der Befragungsausschnitte. Im Bereich der Grafik-Achsen bildet die linke Säule der Auswertung die Zahl ab, welche für die

³⁶⁷ **Kapitel 4.1:** »But Not for Me« / »All the Things You Are«; **Kapitel 4.2:** »Do, Do, Do« / »The Way You Look Tonight«; **Kapitel 4.3:** »Embraceable You« / »I Won't Dance«; **Kapitel 4.4:** »A Foggy Day (In London Town)« / »A Fine Romance«; **Kapitel 4.6:** »Funny Face« / »I'm Old Fashioned«; **Kapitel 4.7:** »How Long Has This Been Going On?« / »Ol' Man River«; **Kapitel 4.8:** »Sam & Delilah« / »Sure Thing«; **Kapitel 4.9:** »'S Wonderful« / »The Folks Who Live on the Hill«.

³⁶⁸ Nachlesbar sind die Daten der einzelnen Ergebnisse auch in den jeweiligen Analysen.

Ankreuzmöglichkeit »gleicher Komponist« steht und die rechte Säule symbolisiert die Anzahl der Antworten »zwei Komponisten«. ³⁶⁹

4.10.3 Hauptmerkmale aller untersuchten Songs

Im folgenden Abschnitt werden die unterschiedlichen musikalischen Merkmale aller Analysen aufgezählt, welche den Eindruck von Ähnlichkeit hervorrufen. Diese Impression wird innerhalb der Analysen mit Hilfe des Untersuchungsansatzes von Faltin genauer betrachtet.

Im Unterschied zur ersten Zusammenfassung, Kapitel 4.5, Seite 176, werden jetzt Song-Motive und Figuren auch unabhängig von der Paar-Zusammenstellung miteinander verglichen. So wird es möglich Gemeinsamkeiten zwischen allen vorgestellten Songs betrachten zu können, da, wie bereits in der ersten Zusammenfassung deutlich wurde, viele Merkmale als Gemeinsamkeiten mehrerer Songs gelten und nicht nur das Charakteristikum eines Song-Paares bilden. ³⁷⁰

4.10.3.1 Rhythmische Hauptmerkmale aller Motive und Figuren

Im Diskussionszentrum dieses Kapitels stehen ausschließlich die beiden Parameter Rhythmus und Melodik. Es kristallisierten sich in den Besprechungen der Song-Paare diese beiden Parameter als wichtigste Merkmale für die Wahrnehmung heraus.

Ob und in welchem Maße sich die Punkte aus der ersten Zusammenfassung auch auf weiteren acht Song-Beispielen übertragen lassen, wird in diesem Kapitel besprochen. Im ersten Zwischenfazit wurden für den Parameter Rhythmus vier Hauptmerkmale aufgelistet:

1. die Viertelpause zu Taktbeginn,
2. die gleichmäßigen Viertelnoten eines Taktes,

³⁶⁹ Nur die Ergebnisauswertung des Paares »Sam & Delilah / Sure Thing« ist negativ.

³⁷⁰ Im Vorfeld dieses Kapitels wurde der, in den Einzelanalysen außen vorstehende Parameter Klang nacheinander für die jeweiligen Song-Paare besprochen.

3. die Verbindung von Achtelnoten und Achtelpause sowie

4. schwerpunktmäßig die Viertelnoten im Takt sowie die ganzen Noten.

Der gleichmäßige Rhythmus mit Viertel-, halben und ganzen Noten charakterisiert zum Beispiel auch den Abschnitt des Song-Paares »Funny Face« / »I'm Old Fashioned«.



Abb. 4.10.2:

371

Rhythmisch vergleichbar ist der Ausschnitt 4.10.2 mit dem Befragungsausschnitt der ersten Analyse »All the Things You Are« / »But Not For Me«. Bei diesem Noten-Beispiel alterniert die punktierte Halbe oder Halbe mit Viertelnoten und formt rhythmisch das gesamte Thema. In beiden Ausschnitten, der oberen und unteren Notenlinie, erfolgt der Einsatz der punktierten Halben immer auf der ersten betonten Taktzählzeit. Markant ist auch der regelmäßige Einsatz von längeren Notenwerten über eineinhalb Takte. Die gerade vorgestellten rhythmischen Merkmale werden auch bei »A Foggy Day« / »A Fine Romance« verarbeitet, Abbildung 4.4.5.

Ebenfalls rhythmisch vergleichbar mit dem Notenbeispiel 4.10.2 ist der nachfolgende Notenausschnitt aus »Sam & Delilah« / »Sure Thing«³⁷².



Abb. 4.10.3:

373

Das zweite rhythmische Hauptmerkmal der aufgestellten Liste, gleichmäßige Viertelnoten, hier in Verbindung mit Achteln und übergebundenen punktierten Halben prägt diesen Notenausschnitt.

Auffällig in den Notenbeispielen 4.10.2 und 4.10.3 ist neben dem regelmäßigen Einsatz von nacheinander stehenden Viertelnoten ein weiteres Merkmal, die punktierte Halbe auf betonter Zählzeit. In beiden Ausschnitten dieses Beispiels wird jedoch, anders als im vorhergehenden Ausschnitt, die punktierte Halbe auch

³⁷¹ Die obere Notenzeile von 4.10.2 zeigt die ersten Takte vom »Funny Face«-Refrain. In der unteren Notenzeile ist »I'm Old Fashioned« ab dem zweiten Takt abgebildet. Die komplette Analyse des Paares beginnt auf Seite 184.

³⁷² Das Song-Paar wird im Kapitel 4.8, ab Seite 220 ausführlich besprochen.

³⁷³ Die Ausschnitte aus »Sam & Delilah« ab dem ersten Takt und das Thema B von Kerns »Sure Thing« werden nur rhythmisch verzeichnet, Abbildung 4.10.3.

auf die erste unbetonte Zählzeit des Taktes gestellt. **Fünftes Merkmal:** Diese Figur der punktierten halben Note kann als fünftes Merkmal in die begonnene Liste aufgenommen werden. Neben diesen Merkmalen, dem zweiten und fünften der Liste, wird auch das erste Merkmal der Liste, die Viertelpause zu Taktbeginn, in dem Gershwin-Beispiel, Abbildung 4.10.3, verarbeitet.

Ebenfalls aus ganzen Noten, regelmäßigen Viertelnoten im Zusammenspiel mit rhythmischer Wiederholung formt sich das letzte Song-Paar der Befragung »'S Wonderful« / »The Folks Who Live on the Hill«, Notenabbildungen 4.9.9, 4.9.10 und 4.9.11. Auch im Gershwin-Refrain findet sich dieser Rhythmus, wie das Notenbeispiel 4.9.6 der Analyse auf Seite 244 verdeutlicht. Rhythmisch etwas außerhalb steht bei diesem Song-Paar der Kern-Refrain, Abbildung 4.9.8, dennoch stehen die Elemente auch hier im regelmäßigen Wechseln von tonaler Bewegung und Stillstand. Insgesamt beinhalten diese drei Beispiele der zweiten Analysegruppe 4.10.2, 4.10.3 und 4.9.6 alle aufgelisteten Merkmale der ersten Zwischenbilanz.

Ein anderer Rhythmus mit kleineren Notenwerten, Viertel- und Achtelnoten, zusätzlich mit einem Synkopenrhythmus prägt die Songs »How Long Has This Been Going On« / »Old Man River«. Anders als in den bisherigen Beispielen wird der Parameter Rhythmus in Abbildung 4.10.4 aus Viertel- und Achtelnoten im regelmäßigen Wechsel geprägt, nicht wie bisher hauptsächlich aus Viertelnoten mit Halben.



Abb. 4.10.4:

374

Einzig dieses Paar innerhalb der acht Song-Paare hat einen ausgeprägten Synkopenrhythmus über mehrere Takte als verbindendes Element der beiden Songs, welches somit rhythmisch eine Sonderstellung einnimmt. Dieser ungewohnte Rhythmus, welcher das Beispiel als Kontrast zu den übrigen

³⁷⁴ »How Long Has this Been Going On?« ist ab dem ersten Takt des Refrains abgebildet und die untere Zeile zeigt »Ol' Man River« ebenfalls ab dem ersten Refraintakt. Beide Songs werden in Kapitel 4.7 ab Seite 201 besprochen.

Musicalsongs auftreten lässt, bewirkt als verbindendes Element ein Erleben von Ähnlichkeit. Auch wenn der Einsatz von Achtelnoten bei der Wahl einer anderen Taktart wechseln kann, bleibt der Synkopenrhythmus mit der grundsätzlichen rhythmischen Bewegung erhalten. Beide Songs haben dieses, sich abgrenzende Merkmal und streben dies als Gemeinsamkeit an, wie in der dazugehörigen Analyse ab Seite 201 deutlich wird. Die Besonderheit des Rhythmus wird durch den seltenen Einsatz von synkopischen Figuren in den anderen vorgestellten Songs noch hervorgehoben. Vielfach erscheint die halbe Note in verlängerter Variante als punktierte Halbe mit einer Viertelnote oder -pause im Takt, wobei der Einsatz in den Beispielen immer auf betonter Zählzeit oder auf der ersten unbetonten Zählzeit des Taktes erfolgt. Eine übergebundene Note verlängert meist den Wert über zwei Halbe, es wird dadurch jedoch kein Synkopenrhythmus hervorgerufen.

Die Betrachtung dieser zweiten vier Song-Paare, Kapitel 4.6 bis 4.9, unter Berücksichtigung der Merkmale aus der Zusammenfassung der ersten vier Song-Paare, welche in 4.5 aufgestellt wurden, ergibt einen bevorzugten Rhythmusaufbau mit den Notenwerten Viertel, Achtel und Halben. Hierbei erscheint der Rhythmus hauptsächlich in regelmäßigen Schlägen ohne Synkopen oder Rhythmusvarianten.

Zusätzlich zu den bereits festgelegten Merkmalen kann hier, wie bereits erwähnt, noch als fünftes Merkmal die Figur der punktierten Halben in die Liste aufgenommen werden.

Neben dem Parameter Rhythmus bildet auch der Parameter Melodik den wichtigsten wahrnehmbaren Bestandteil, welcher Einfluss auf das Erleben eine Ähnlichkeit ausübt.

4.10.3.2 Melodische Hauptmerkmale aller Motive und Figuren

Wie bereits für den Parameter Rhythmus wurde auch für die Melodik in der ersten Zusammenfassung eine Liste der Merkmale aufgestellt, welche vermehrt in den Song-Paaren vorkommen. Es handelt sich um die Merkmale:

1. Ähnlichkeit in Melodiebögen,
2. verweilen auf einer Tonhöhe pro Takt,
3. unterbrochene Melodiebewegung entweder aufwärts oder abwärts sowie
4. parallel verlaufende Sekundgänge über zwei Ebenen.

Ob diese Merkmale auch auf die vier zuletzt besprochenen Song-Paare übertragen werden können, soll die Besprechung erläutern. Ein auffälliges melodisches Merkmal der ersten vier Song-Paare, welches in den Analysen vorgestellt wurde, ist der auf- und abwärts gerichtete Sekundgang, welcher in den Songs in zwei differierenden Versionen auftritt.

In der ersten Variante bewegt sich die Melodie, obwohl sie zwischen jedem Schritt dieser Leiter durch melodische Wendungen unterbrochen wird, innerhalb eines Themas oder eines größeren Motiv-Abschnitts stetig auf- oder abwärts. Ein Beispiel hierfür ist das erste Refrainthema aus »Funny Face«, Abbildung 4.10.5.



Die aufsteigende Melodie wird bei diesem Song in regelmäßigen Abständen durch Abwärtssprünge in der Bogenbewegung unterbrochen.

Ein weiteres Beispiel bildet das erste Thema aus dem Song-Refrain »A Foggy Day (in London Town)«, Abbildung 4.10.6. Die kompositorische Ausarbeitung der Melodie, welche in langsamen Schritten aufwärts schreitet, gestaltet sich im Unterschied zum vorhergehenden Beispiel 4.10.5 in gleichmäßigen Schritten.



³⁷⁵ Diese neun Takte der Abbildung 4.10.5 werden im Beispiel 5.1 vorgestellt.

³⁷⁶ Beispiel 4.4.

Insgesamt bewegt sich die aufsteigende Melodie in einem nicht nacheinander stehenden Sekundgang, mit größeren Aufwärts- als Abwärtsschritten, von c' nach d''.

Die zweite melodisch differenzierte Variante des Sekundgangs beschreibt eine Figur, die durch Zusammenstellung mehrerer kleiner einzelner Sekundgänge eines Song-Abschnittes entstehen kann. Gleichzeitig bilden auch zwei Melodieabschnitte, die parallel zueinander in Sekunden verlaufen, zusammengestellt einen großen Melodiegang in Sekunden. Diese Melodieverarbeitung mit zwei parallelen Melodielinien stellt nichts Spezifisches der Songs von George Gershwin und Jerome Kern dar. Dies belegen die nachfolgenden Beispiele. Der Ausschnitt 4.10.7 von »'S Wonderful« von Gershwin verarbeitet kompositorisch zwei Melodielinien, rhythmisch aus Viertel- und ganzen Noten.



Abb. 4.10.7:

Die sehr vereinfacht dargestellte Art der parallelen Sekundbewegung, wie in Abbildung 4.10.7, verarbeitet auch Jerome Kern in »The Way You Look Tonight«, Abbildung 4.10.8.



Abb. 4.10.8:

Im Ausschnitt 4.10.8 stehen zwei Melodiegänge parallel nebeneinander und schreiten aufwärts, einer aus Viertel und einer aus Ganzen, welche zusammengesetzt einen großen Melodiegang von es' nach es'' ergeben.³⁷⁹

Ein Beispiel für eine abwärts schreitende Variante ist das erste Thema des Kern-Refrains von »All the Things You Are«, Abbildung 4.10.9:



Abb. 4.10.9:

Auffällig bei diesem Ausschnitt ist die Tonwiederholung oder auch das Verweilen auf der unteren Tonhöhe. Nach einem Sprung in die höhere Ebene werden die

³⁷⁷ Abgebildet sind die ersten Takte von »'S Wonderful«, Beispiel 8.5.

³⁷⁸ Abgebildet ist Thema A von Jerome Kerns »The Way You Look Tonight«, Beispiel 2.9.

³⁷⁹ In der Einzelanalyse 4.2, ab Seite 119 wird auf dieses Phänomen genauer eingegangen.

³⁸⁰ Thema B von »All the Things You Are«, Beispiel 1.8.

unteren Tonhöhen wieder als Ausgangspunkt für weitere Abwärtsschritte verwendet.

Das Merkmal der Tonwiederholung wird auffallend oft in den verschiedensten Themen und Motiven der vorgestellten Songs unterschiedlich stark ausgeprägt verwendet und wird so zu einem musikalischen Charakteristikum. Dieses zweite Melodiemerkmale der Liste³⁸¹ tritt in über der Hälfte der analysierten Songs auf. Maßgebend für die Reihenfolge der nachfolgenden Ausschnitte ist die jeweilige Anzahl der Tonhöhenwechsel beziehungsweise Tonrepetitionen in einem Takt. Der gleichzeitige Blick auf den Rhythmus bestätigt auch das Vorhandensein der im vorhergehenden Kapitel aufgestellten rhythmischen Merkmale für diese Ausschnitte.

Besonders markant sind die Tonwiederholungen bei »The Folks Who Live on the Hill«, Abbildung 4.10.10. In den Parametern Rhythmus und Melodik weist der Song zudem Ähnlichkeiten zum Refrain von »All the Things You are«, Abbildung 4.1.4 auf. Die rhythmische ganze Note in jedem zweiten Takt wird ebenfalls in »The Folks Who Live on the Hill« übernommen, wobei innerhalb der Strophe regelmäßig zwischen Ganzer und zwei Viertelnoten mit halber Note gewechselt wird.



In etwas abgewandelter Form präsentieren sich die Tonwiederholungen des Refrains von »Funny Face«, Abbildung 4.10.11. Bevorzugt werden neben Takten einer Tonhöhe Takte mit zwei Tonhöhen verwendet. Markant ist gleichzeitig auch das Verweilen auf der unteren gleich bleibenden Tonhöhe.



Neben den, auch in dem Ausschnitt 4.10.11 erkennbaren Terzwechsellern, die in etwas abgewandelter Form auch in »'S Wonderful«, im Strophen-Thema A, Abbildung 4.9.1 und im Refrain-Thema B mit Variationen, Abbildung 4.9.6, zu finden sind, gibt es zusätzlich außerhalb des hier abgebildeten Ausschnittes auch

³⁸¹ Verweilen auf einer Tonhöhe pro Takt.

³⁸² Das Beispiel beinhaltet den Strophenanfang von »The Folks Who Live on the Hill« von Jerome Kern, Beispiel 8.2 ab dem achten Takt.

³⁸³ Abgebildet ist der Refrain »Funny Face« ab dem 16. Takt, Beispiel 5.1, ab dem 16. Takt.

Tonwechsel in Sekundsritten in dem Refrain von »Funny Face«, Abbildung 4.6.1.

Das vorangehende Beispiel 4.10.11 kann mit dem Jerome-Kern-Song »I'm Old Fashioned«, Abbildung 4.10.12 verglichen werden. Im Vergleichsmittelpunkt stehen hierbei die rhythmischen Wechsel von punktierter halben Note zur Viertelnote, melodisch verbunden mit Intervallsprüngen.



Neben dem, als fünften Punkt in die Merkmalsliste des Parameters Rhythmus aufgenommenen Merkmal ist melodisch die Eintönigkeit des zweiten und vierten Taktes sowie der Tonhöhenwechsel durch einen Intervallsprung zu erwähnen.

Ein weiteres melodisches Merkmal der Songs ist die Mischung aus Tonhöhenwiederholungen und Sekundsritten innerhalb eines Taktes. Im Song »Sure Thing« von Jerome Kern ist diese Mischung das Hauptmerkmal der Takte, Abbildung 4.10.13. Eingeleitet wird die dreifache Wiedergabe einer Tonhöhe mit einer Tonalteration.



Verknüpfendes Element der bisher vorgestellten Ausschnitte ist das Verweilen auf einer Tonhöhe über mehrere Zählheiten innerhalb des Taktes. In Abbildung 4.10.13 findet sich erstmals ein Ausschnitt mit der rhythmisch kürzesten Taktnote als melodischen Takthöhepunkt. Zusätzlich zeigt dieser Ausschnitt noch das Phänomen eines aufwärts schreitenden Sekundgangs.³⁸⁶ Der tiefe Ton bleibt hier über mehrere Takte liegen.

Diese melodische Variante der Figurbewegung von 4.10.12 präsentiert auch der Gershwin-Refrain »How Long Has This Been Going On?« im Thema C,

³⁸⁴ »I'm Old Fashioned«, Thema B, Beispiel 5.8. Im gesamten Refrain steht die punktierte Halbe melodisch immer in Verbindung mit einem Tonhöhenwechsel und wird umrahmt von gleicher Tonhöhe, wobei sich diese Figur jeweils über zwei Takte erstreckt.

³⁸⁵ Anfang der Strophe »Sure Thing«, Beispiel 7.5.

³⁸⁶ Diese melodische Wendung findet sich im gesamten Jerome-Kern-Song »Sure Thing«.

Abbildung 4.10.14. Hier wird ein Wechsel stets auf der zweiten Achtelnote



des Taktschwerpunktes vorgenommen, einmal auf dem höheren und einmal auf dem melodisch tieferen Ton des Taktes.

Wie bei dem schon vorgestellten Notenbeispiel aus Jerome Kerns »All the Things You Are« ist auch bei »But Not for Me«, die Tonwiederholung oder auch das Verweilen auf einer Tonhöhe pro Takt auffällig.



Es kann hier zusätzlich die insgesamt abwärts schreitende Melodie vorwiegend in Sekundschritten beobachtet werden. Im melodischen Gegensatz dazu steht die aufwärts schreitende Melodie des Ausschnittes von »'S Wonderful«.

Standen bei dem vorgestellten Beispielen die punktierten halben Notenwerte melodisch immer mit einem Tonhöhenwechsel in Verbindung, so wechselt bei »Sam & Delilah« die Tonhöhe jeweils nur nach und nicht auch noch vor der punktierten Halben.



Vor diesem Tonwechsel steht eine übergebundene Note gleicher Höhe.

In der Merkmals-Zusammenfassung der ersten vier Vergleichspaare wird der Melodiebogen anhand des Beispiels »Do, Do, Do« / »The Way You Look Tonight«, Abbildung 4.5.7 vorgestellt. Eine zweite Variante dieser melodischen Ausarbeitung stellt der Ausschnitt »How Long Has This Been Going On?« / »Ol' Man River«, Abbildung 4.10.17 vor.



³⁸⁷ Abgebildet ist das Thema C aus dem Gershwin-Refrain »How Long Has This Been Going On«. Das Beispiel 6.3 stellt die ersten Takte vor.

³⁸⁸ Thema A von »But Not for Me«, Beispiel 1.7.

³⁸⁹ Der Anfang von Thema A von »Sam & Delilah«, Anfang vom Beispiel 7.1.

Dieses Notenbeispiel zeigt den Melodiebogen im Terzintervall vorwiegend erst ab der Figurmitte mit einer anschließenden Abwärtsbewegung. Lediglich in der oberen Notenzeile findet sich die komplette Bogenbewegung, im jeweiligen zweiten Takt des Motivs.

Vergleichbar bei dieser Gegenüberstellung ist auch der Parameter Rhythmus. Wie bereits in den Einzelanalysen, Kapitel 4.7, Seite 201 herausgearbeitet wird, bewirkt die vorhandene Differenz in den Tonarten kein negatives musikalisches Erleben.

In Übereinstimmung mit den Untersuchungen von Faltin, in welchen dem Parameter Melodik ein hoher Stellenwert bezüglich des musikalischen Erlebens zugeordnet wird, präsentiert sich auch bei den vorangehenden Beispiel-Ausschnitten ein melodischer Schwerpunkt.

In den Einzelanalysen der Song-Paare war die Tendenz feststellbar, dass eine Veränderung der Melodielinien nicht automatisch zur Veränderung des Ähnlichkeitseindrucks im musikalischen Erleben führte. Diese Flexibilität der Veränderung bewirkt einen Ähnlichkeitseindruck zweier Stücke, auch bei einer geringen Anzahl gemeinsamer Elemente, oder bei der Übereinstimmung von bestimmten musikalischen Figuren, wie dem Verweilen auf einer Tonhöhe im Takt.

Die Zusammenfassung und Aufstellung der melodischen Merkmale mit Fokus auf den zweiten vier Analysen verdeutlicht, dass nicht nur für den Parameter Rhythmus, sondern auch für den Parameter Melodik alle aufgestellten Merkmale auch in den zweiten vier Analysebesprechungen bestätigt werden können.

³⁹⁰ Die abgebildeten Notenausschnitte 4.10.17 sind aus den Strophenanfängen der beiden Songs »How Long Has This Been Going On?« / »Ol' Man River«. Das obere Beispiel zeigt den Gershwin-Song. Beispiele 6.5 und 6.6.

4.10.4 Einbeziehung von weiteren Songs

Die Betrachtung der 16 Songs sowie ihrer melodischen und rhythmischen Charakteristika führt zu der Frage, ob diese Merkmale nur vereinzelt auftreten und nur für alle vorgestellten Songs gelten. Eine kleine Auswahl weiterer Song-Ausschnitte beider Komponisten soll die Beantwortung der Frage ermöglichen.³⁹¹ Melodisch auffällig sind auch hier die häufig auftretenden Tonwiederholungen, zum Beispiel im Song »Say So« von George Gershwin, Abbildung 4.10.18.



Abb. 4.10.18:

392

Die Melodiebewegung dieses Beispiels kann mit dem Song »'S Wonderful« aus der Befragung verglichen werden. Auch bei diesem Beispiel verweilt das Thema innerhalb der Takte immer nur auf einer Tonhöhe und bewegt sich rhythmisch stets in Viertelnoten mit Ganzen. Bis auf eine Ausnahme wird die Ganze melodisch durch einen Terzsprung erreicht. Melodisch markant bei dem Ausschnitt 4.10.18 ist die Wechselbewegung $c'' - h' - c''$ über die Spanne von je drei Takten, zweimal im Thema.

Auch weitere Ausschnitte anderer Songs präsentieren ebenfalls die gerade aufgezählten melodischen Wiederholungen einer Tonhöhe, hier mit abwärts schreitenden melodischen Sekundbewegungen und rhythmisch die gleichmäßigen Viertelnoten in Verbindung mit den punktierten Halben als Ruhepunkt. Das Gershwin-Motiv aus »That Certain Feeling«, Abbildung 4.10.19 zeigt dieses Charakteristikum in jedem zweiten Takt.



Abb. 4.10.19:

393

Die Pause als Taktbeginn, ein weiteres Merkmal dieses Beispiels, wird ebenfalls in der Rhythmusbesprechung als erstes Merkmal hervorgehoben und sowohl »That Certain Feeling« aus dem Musical »Tip-Toes« von 1925 als auch »I Won't

³⁹¹ Diese Songs, die in diesem Kapitel 4.10.3 besprochen werden, wurden nicht in der Befragung vorgestellt.

³⁹² George & Ira Gershwin 1998, Vol. 1, S. 331 – 334. Es sind hier die ersten Strophentakte »Say So« abgebildet.

³⁹³ George & Ira Gershwin 1998, Vol. 1, S. 159 – 161. Der Ausschnitt 4.10.19 zeigt die ersten Refraintakte von »That Certain Feeling«.

Dance« von Jerome Kern beginnen melodisch erst auf unbetonter Taktzeit. Ein weiteres Beispiel hierfür ist »Pick Yourself Up« von Kern:

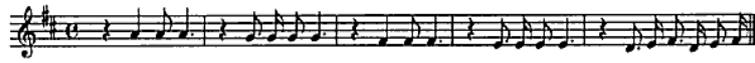


Abb. 4.10.20:

³⁹⁴

Diese kleine Auswahl zusätzlicher Song-Ausschnitte bekräftigt die Aussage, dass es sich bei den aufgezeigten Charakteristika nicht um vereinzelt auftretende Merkmale innerhalb einzeln ausgewählter Beispiele handelt.

³⁹⁴ Jerome Kern 2000, S. 101 – 105. Abgebildet sind die ersten Takte des Songs »Pick Yourself Up«.

4.10.5 Fazit

Der vorherige Abschnitt konkretisiert, dass es rhythmisch und melodisch ähnliche Merkmale gibt, welche öfters in differenten Songs vorkommen.

Besonders der Parameter Melodik beinhaltet musikalisch die Möglichkeit der Stilwiderspiegelung des einzelnen Komponisten. Hier finden sich Wendungen und Melodiefolgen, die ein Erkennen des Komponisten zulassen. Bei zwei Songs mit gleichem Rhythmus trennt der Parameter Melodik diese durch seine unterschiedliche Ausarbeitung. Die Variantenvielfalt bei der melodischen Ausarbeitung ist ausgeprägt. Wenn dennoch Ähnlichkeiten oder Gemeinsamkeiten in den Melodien von zwei Komponisten auftreten, deutet dies auf eine Ähnlichkeit in ihrer Musik. Im Vergleich dazu jedoch verändert sich der Eindruck bei einer gleichen Melodie mit unterschiedlicher Ausarbeitung des Rhythmus nicht so stark. Es werden dennoch die beiden Ausschnitte als zum gleichen Song gehörend erkannt.

Die Befragungs- und Analyseergebnisse ergeben, bei gleichem Rhythmus mit verschiedenen Melodieelementen, eine differierende Perzeption, als dies bei Rhythmusvarianten ist. Ein Grund für dieses Phänomen ist unter anderem die Aufmerksamkeit des Hörers, die sich bei der Wahrnehmung zwischen den Reizen Rhythmus und Melodik meist automatisch zugunsten der Letzteren entscheidet und ihr Aufmerksamkeit schenkt.

Eine Zusammenfassung der Gemeinsamkeiten, welche bei dem Vergleich der Ausschnitte deutlich wurden, ergibt im melodischen und rhythmischen Bereich mehrere starke verbindende Elemente. Die Frage nach dem musikalischen Erleben kann durch die Befragung insoweit beantwortet werden, als dass viele Befragte zu einer Ähnlichkeit in der Musik der beiden amerikanischen Komponisten George Gershwin und Jerome Kern tendieren. Die parallele Betrachtung des Notenbildes der Songs bestätigt diesen Eindruck. Die Merkmale, welche sich herauskristallisierten gelten übergreifend, losgelöst von den Paarkonstellationen für die Songs.

Für den Rhythmus sind dies:

1. die Viertelpause zu Taktbeginn,
2. die gleichmäßigen Viertelnoten eines Taktes,
3. die Verbindung von Achtelnoten und Achtelpause sowie
4. schwerpunktmäßig die Viertelnoten im Takt sowie die ganzen Noten und
5. punktierte Halbe auf der ersten unbetonten Zählzeit des Taktes.

Für den Parameter Melodik können vier Merkmale vorgestellt werden:

1. Ähnlichkeit in Melodiebögen,
2. Verweilen auf einer Tonhöhe pro Takt,
3. unterbrochene Melodiebewegung entweder aufwärts oder abwärts,
4. parallel verlaufende Sekundgänge über zwei Ebenen.

Die aufgezählten Melodiemerkmale bezeichnen Oberpunkte und können in verschiedenen melodischen Varianten auftreten, die jedoch analytisch betrachtet die gerade aufgezählten Grundeigenschaften besitzen.

Im Gegensatz dazu sind die fünf, für den Rhythmus festgelegten Punkte nicht in diesem Maße variabel interpretierbar. Eine punktierte halbe Note bleibt rhythmisch auch bei einem veränderten Tempo oder einer wechselnden Taktart charakteristisch eine punktierte Note.

Dieses Kapitel demonstriert den großen Einfluss der Elemente beider Parameter, bedingt auch durch ihre hervortretenden Eigenschaften.

Der Rhythmus oder auch die Melodik, mit ihrem breiten Spektrum an Variationsmöglichkeiten, beeinflussen bei übereinstimmenden Elementen den Eindruck der Ähnlichkeit in positiver Hinsicht mehr, als dies bei fehlenden gemeinsamen Merkmalen im negativen Sinn geschieht. Der Parameter Klang, welcher im Kapitel 4.10.1 genauer betrachtet wurde sowie die Harmonik, zeigen keine solch prägenden Einflüsse.³⁹⁵

³⁹⁵ Beide Parameter werden von Peter Faltin in seinen Untersuchungen einbezogen (Faltin 1979).

4.10.6 Betrachtung der Tonarten

Eine Besprechung des Parameters Harmonik beinhaltet auch die Betrachtung ihrer Tonarten.

Wie bereits im Kapitel 1.1 über das Musical und seine Songs erläutert wurde, ist das Notenmaterial nicht so fest und unabänderbar aufgezeichnet, wie dies zum Beispiel für Werke der Ernsten Musik gilt. »The key in which a songwriter notates a song is not necessarily the key in which it is offered to the public. It has always been common practice for the publisher (more accurately, an editor working for the publisher) to choose a key to fit the expected market«³⁹⁶. Dies Element der flexiblen Tonarten, welches auch Jon Alan Conrad in seiner Dissertation anspricht, verweist auch auf das damals übliche Verfahren die Songs der Stimmgewaltigkeit des jeweiligen Sängers anzupassen. Für die meisten Musical-Kompositionen schrieben die Komponisten nur die Melodie plus Klaviersatz auf. Die musikalische Ausformulierung oblag den jeweiligen Arrangeuren der Produktion.

Eine Auflistung der Tonarten, die in den vorliegenden 16 Song-Arrangements verwendet wurden, dokumentiert keine breite Fächerung der verwendeten Tonarten. Lediglich fünf verschiedene Varianten³⁹⁷ können verzeichnet werden, wobei As-Dur nur in einem Song-Abschnitt von »All the Things You Are« verwendet wird. Auch wenn keiner der 16 Songs einer Tonart gesichert zugeteilt werden kann, da diese von Arrangement zu Arrangement wechseln können, kann doch aus der vorhandenen Auswahl eine allgemeine Tonarten-Tendenz dieser Beispiel-Songs erkannt werden. Hierbei handelt es sich vornehmlich um Varianten aus dem Dur-Geschlecht mit wenigen Vorzeichen.

Diese Verwendung von ausgesuchten Tonarten bildet eine weitere Grundähnlichkeit, die jedoch keinen markanten Punkt nur zwischen George Gershwin und Jerome Kern bildet, sondern vielmehr als Merkmal für die gesamte Sparte der Musicalsongs betrachtet werden kann.

³⁹⁶ Jon Alan Conrad 1985, S. 10.

³⁹⁷ Es-Dur bei sieben Songs; C-Dur bei vier Songs; G-Dur bei drei Songs; F-Dur bei zwei Songs und As-Dur lediglich bei einem Song-Abschnitt.

Obwohl die geringe Auswahl der verwendeten Tonarten auf eine gewisse klangliche Ähnlichkeit schließen lässt, müssen einige Kriterien beachtet werden. Nicht jedes hier vorgestellte Arrangement ist in der Tonart verzeichnet, in welcher der Tonträger vorliegt. Somit kann es vorkommen, dass zwei Songs, die auf den Aufnahmen klanglich die gleiche Tonart aufweisen, in den abgebildeten Noten nicht identisch sind. Diese Differenz verändert jedoch nicht den Charakter der Analysen. Hinzukommt, dass die einzelnen Songs harmonisch nicht immer nur in der beginnenden Tonart verweilen. Vielfach wechselt ein komplettes Thema oder auch nur ein einzelnes Motiv die Harmonieumgebung.³⁹⁸

Auch wenn zwischen dem Tonträger und den Notenabbildungen Unterschiede bestehen, ist dennoch die Notenfixierung für die Analysen wichtig. Sie unterstützt in erster Linie die Betrachtung der beiden Parameter Melodik und Rhythmus. Anhand des Notenbildes war es möglich, die charakteristischen Merkmale der Parameter, Melodiebögen, Bewegungsrichtungen beziehungsweise rhythmischen Gruppen oder Figuren nachvollziehen zu können. Diese beiden Parameter können unabhängig von einer bestimmten Tonart betrachtet werden und so dient das Notenbild hauptsächlich zur Orientierung und zur Möglichkeit, melodische Figuren parallel zum Tonträger zu betrachten.

Die Flexibilität und Wandlungsfähigkeit der Tonarten ist vergleichbar mit der Vielfalt der Klangmöglichkeiten. Das Gesamtbild des Klangs verändert sich von Aufnahme zu Aufnahme und erschwert eine allgemeine Aussage über das musikalische Erleben dieses Parameters, welcher im nächsten Kapitelabschnitt besprochen wird.

³⁹⁸ Um dieser Problematik gegenüber treten und mit den Funktionen flexibel bleiben zu können, verwendete ich in meinen Analysen zur Benennung der Akkorde die Funktionsharmonik. Vorteil dieser Bezeichnung ist die Möglichkeit der wörtlichen Übertragung der Ergebnisse in eine andere Tonart.

5. Zusammenfassende Schlussbetrachtung

Wie wird eine Ähnlichkeit in der Musik wahrgenommen, welche Elemente beeinflussen den erlebten Eindruck und wie kann sie anhand von Beispielen vorgestellt und nachvollzogen werden?

Diese Fragen bilden den zentralen Ansatz meiner Arbeit über die musikalische Ähnlichkeit der Musicalsongs der amerikanischen Komponisten George Gershwin und Jerome Kern. Ziel der Arbeit ist die Präsentation einer neuen Methode, welche es ermöglicht eine kleinere Auswahl an Musikkritikliteratur synkretisch zu untersuchen.

Dieses Kapitel resümiert die Ergebnisse und Vorgehensweisen meiner Arbeit. Die Ergebnisaussage hinsichtlich der Frage zu Beginn der Arbeit »Gibt es eine wahrnehmbare Ähnlichkeit in den Musicalsongs von George Gershwin und Jerome Kern?« kann positiv beantwortet werden. Eine musikalische Ähnlichkeit zwischen den Musicalsongs der beiden Komponisten George Gershwin und Jerome Kern ist wahrnehmbar.

Den thematischen Auftakt der Arbeit bildeten die Kurzbiographien von George Gershwin und Jerome Kern mit einem Einblick über ihre musikalische Zusammenarbeit.³⁹⁹ Die Betrachtung ihrer Kompositionen fokussierten sich auf die Musicals, speziell die Musicalsongs, wobei ich im Vorfeld der Song-Besprechungen die Betrachtung der Musicalgeschichte mit Erläuterungen zum Musicalsong einbezog.⁴⁰⁰ Ein Resultat dieser Vorbemerkung ist unter anderem meine Definition des Musicals als:

eine Bühnen-, Fernseh- oder später auch Filmproduktion, welche Songs im beliebten Stil und Dialog nutzt, um eine Story zu erzählen. Dieses Unterhaltungsstück bezieht gleichermaßen Schauspiel, Musik, Gesang, Tanz und Szene mit ein.⁴⁰¹

Die Musicalsongs, das musikalische Material dieser Gattung, bildeten das musikalische Ausgangsmaterial meiner Frage. An ihnen sollte die musikalische

³⁹⁹ Kapitel 1.2.3, Seite 20.

⁴⁰⁰ Kapitel 1.1.

⁴⁰¹ Seite 4.

Ähnlichkeit der Werke von George Gershwin und Jerome Kern nachgewiesen werden. Bevor diese Frage in den Einzel-Analysen ab Kapitel 4.1 besprochen werden konnte, musste jedoch zunächst der Terminus Ähnlichkeit genauer betrachtet werden.

Der gesamte Bereich der Arbeit, welcher sich mit diesem Begriff beschäftigte, beginnend mit dem Kapitel 2, war aufgeteilt in drei große thematische Bereiche. Neben der Begriffserläuterung wurden die Ähnlichkeit sowie ihre Semantik für die Naturwissenschaft, die Psychologie und die Musik besprochen.

Meine generelle Definition der Ähnlichkeit lautet:

»Eine Ähnlichkeit bezeichnet eine Verbindung zwischen zwei oder mehr Objekten der unterschiedlichsten Art, die bei einem Vergleich auf wahrnehmungspsychologischer Ebene Gemeinsamkeiten aufweisen, welche dann die Objekte in einer höheren Eben miteinander verbinden«⁴⁰².

Diese Erläuterung des Begriffs konnte unter Implikation verschiedener Betrachtungsrichtungen gezogen werden. Wichtig hierfür war die Integrierung anderer Bereiche außerhalb der Musik, wie die Naturwissenschaft, speziell der Biologie. Die allgemeine Definition ermöglichte eine klare Abgrenzung zum Ähnlichkeitsbegriff innerhalb der Musik.

Die Ähnlichkeitsfrage zwischen mehreren Songs wurde in meiner Arbeit nicht mittels eines Computers, sondern unter Hinzunahme einer Befragung von 46 Probanden untersucht.⁴⁰³ Diese Variante bezog die menschliche Wahrnehmung mit ein, welche von James Jerome Gibson beschrieben wird als:

»eine Leistung des Individuums, nicht eine Erscheinung auf der Bühne seines Bewusstseins. Es ist Tuchfühl-Halten mit der Welt, eher ein Erfahrungen sammeln, als Erfahrungen haben«⁴⁰⁴.

Diese Erfahrungen, welche die Urteilsbildung jedes Probanden beeinflussen, können mit einem Computerprogramm nicht simuliert werden. Diese Definition des Begriffs der Wahrnehmung demonstriert auch ihre Komplexität, die Variation

⁴⁰² Siehe Kapitel 2.2.1, Seite 44.

⁴⁰³ Siehe Kapitel 1.3.

⁴⁰⁴ James Jerome Gibson 1982, S. 257.

welche von Individuum zu Individuum entsteht, daher wurde sie von mir für die Arbeit ausgewählt.

Für meine Befragung wurden gleichermaßen musikalisch gebildete und nicht gebildete Personen ausgesucht.⁴⁰⁵

Meine Befragung teilte sich in zwei Bereiche auf, dem Fragebogen zum Versuch und einem zusätzlichen Fragebogen, welcher die empirischen Daten sammelte, um einen Nachweis erbringen zu können, dass Personen mit unterschiedlichen Vorkenntnissen ausgewählt wurden.⁴⁰⁶ Im zweiten, musikalischen Teil der Befragung, welcher an den Versuchs-Fragebogen gekoppelt war, wurden den Probanden insgesamt acht Musikbeispiele vorgestellt. Die Musikbeispiele setzten sich aus zwei etwa 20 Sekunden langen Ausschnitten, einer fünf Sekunden langen Pause sowie einer längeren Pause jeweils am Ende des Paares zusammen. Die Längen der Ausschnitte und Pausen wurden hierbei nach wahrnehmungspsychologischen Gesichtspunkten gewählt, um eine optimale Perzeption der Stücke für alle Probanden zu erreichen. Natürlich erheben die Resultate der Befragung sowie der Song-Analysen nicht den Anspruch übergreifend für alle Musicalsongs der beiden Komponisten zu gelten. Dies erscheint auch hinsichtlich der kompositorischen Quantität von George Gershwin und Jerome Kern sowie der Wahl von je acht Auswahlstücken nicht ausgewogen. Erst eine wesentlich größere Anzahl von 100 bis 150 Ausschnitten hätte eine Übertragung der Ergebnisse auf alle Songs ermöglicht. Ein Vergleich so vieler Musikwerke hätte jedoch den möglichen Rahmen der Arbeit weit überschritten. Die Funktion der Befragung und der gesamten Arbeit waren nicht, möglichst viele Stücke miteinander zu vergleichen, um eine Aussage treffen zu können wie: für 80 Prozent aller Songs beider Komponisten wurde eine Ähnlichkeit festgestellt. Mein Ziel war die Präsentation einer möglichen Methode zur Beantwortung der musikalischen Ähnlichkeitsfrage. Die Befragung nahm hierbei als zusätzliche Ergebnisquelle einen kleinen Raum ein.

⁴⁰⁵ Die Vorstellung meiner Befragung mit Vorüberlegungen zur Gestaltung und zum Aufbau wurde in meiner Arbeit vor den schriftlichen Analysen sowie der Betrachtung des Begriffs Ähnlichkeit gestellt. Die Besprechung der Ähnlichkeit oder auch ihre Ergebnisse stehen getrennt von der Befragung und werden durch diese im Aufbau nicht verändert. Von daher konnte die Vorstellung und Durchführung der Befragung vor die Ähnlichkeitsbesprechung positioniert werden.

⁴⁰⁶ Die Fragebögen und ihre Auswertung in Grafiken stehen ab Seite 301.

Die Befragung der 46 Probanden mit den acht Beispielen sollte neben den Analysen eine zusätzliche Bestätigung oder Verneinung der Frage: »Gibt es eine wahrnehmbare Ähnlichkeit in den Musicalsongs von George Gershwin und Jerome Kern?« sein.

Die Vorstellung einer neuen Untersuchungsmethode führte in den Vorüberlegungen zur Definition des Begriffs Ähnlichkeit zur Reflexion und Integrierung von bereits bestehenden Ansätzen. Unter Berücksichtigung verschiedener Punkte kristallisierten sich zwei Untersuchungsansätze heraus. Die Untersuchungen von Peter Faltin zur musikalischen Form und Carol L. Krumhansls Untersuchungsmethode zum Einfluss der Erwartung auf den musikalischen Kontext.⁴⁰⁷

In Peter Faltins Untersuchungsmethode, welche von den vorgestellten Untersuchungen den Schwerpunkt in meiner Arbeit bildete, werden zwei Musik-Ausschnitte gegenüber gestellt. Das Erleben der Musik sowie ihre Ähnlichkeit werden dann anhand von Begriffen gefestigt. Peter Faltin belegt, dass bei der Konfrontation zwischen der ästhetischen Erwartung und der erfolgten Wahrnehmung eine psychologische Reaktion entsteht. Die Syntaxbegriffe **Identität, Ähnlichkeit, Kontrast, Unähnlichkeit und Verschiedenheit**, die er für diese Versuche auswählte, um sie mit Hilfe der Parameter Rhythmus, Melodik, Harmonik und Klang zu erläutern, bildeten auch in meiner Diskussion das begriffliche Zentrum. Seine Termini ermöglichen eine exaktere Eingrenzung des Begriffs Ähnlichkeit in die Analysen. Im Unterschied zu Faltin betrachtete ich im Schwerpunkt die beiden Parameter Rhythmus und Melodik anhand bereits existierender Musikstücke und nicht an speziell für die Befragung komponierter und arrangierter Stücke. Eine weitere Differenz bildet die bei mir fehlende Adjektivliste, anhand welcher Faltin das musikalische Erleben abliest. Diese wurde von mir nicht integriert, da ich nicht nach dem musikalischen Erleben in all seinen Varianten gefragt habe, sondern speziell das Erleben der Ähnlichkeit ins Zentrum des Interesses stellte.

⁴⁰⁷ Eine intensive Betrachtung der beiden Untersuchungsansätze erfolgt in Kapitel 2.3, ab Seite 49.

Im Vergleich zu Peter Faltin konzentriert sich Carol L. Krumhansl in ihren Untersuchungen zum Einfluss der Tonalität auf die Hörer-Erwartung. Sie fragt in ihrem Ansatz wie und ob ein Ton zu einem vorgegebenen Kontext passt. Inwieweit werden die von Hörern aufgebauten Erwartungen bei der Perzeption eines Musikstückes erfüllt und welche Konditionen muss der nachfolgende Ton aufweisen, um den Erwartungen zu entsprechen. Dieses Hintergrundwissen der Ton-Ähnlichkeit ermöglichte in meinen Analysen den melodischen Vergleich von Figuren und Motiven sowie den tonalen Abgleich der Ausschnitte. Die Integration ihres Untersuchungsansatzes in meine Überlegungen ermöglichte die Betrachtung der Tonähnlichkeit und auch Motivähnlichkeit in den Analysen und erlaubte im nächsten Schritt eine Aussage zur Ähnlichkeit.

Die Besprechungen der beiden Untersuchungen präsentierte die Ähnlichkeit auf sehr divergente Art. Sieht Faltin sie als Resultat eines ästhetischen Urteils, als eine Wechselwirkung zwischen Struktur und Geschmack, so bildet sie bei Krumhansl das verbindende Moment zwischen zwei Tönen oder Tonfolgen. In meiner Arbeit konzentrierte sich das Interesse auf die Frage inwieweit der nachfolgende Kontext zum vorhergehenden passt beziehungsweise ob eine verbindende Ähnlichkeit erkennbar ist. Die Frage von Faltin, wie Teil A modifiziert werden muss, um zu einem Teil B zu passen, wurde in meiner Arbeit in die Frage umformuliert: stammen Teil A und B vom gleichen Komponisten. Die Betrachtung und Konzentration auf die Tonart und auch die Tonnähe der Ausschnitte bezieht die Untersuchung von Carol L. Krumhansl ein. Der von ihr eingeräumte Einfluss der Tonalität auf den Gesamteindruck der Wahrnehmung konnte nicht bestätigt werden. Die Aussage, dass gleiche Tonarten zum Eindruck der Ähnlichkeit führen, hätte eine Grundähnlichkeit aller Musicalsongs zur Folge gehabt. Hinzu kam die Problematik, dass nicht von einer festgelegten Tonart pro Song gesprochen werden konnte, die harmonische Umgebung wechselte innerhalb der Song-Abschnitte und auch je nach Arrangement.⁴⁰⁸

So hat zum Beispiel das Paar »Embraceable You« / »I Won't Dance« in den Notenbeispielen die Tonarten G-Dur bei Gershwin und C-Dur bei Kern,

⁴⁰⁸ Eine ausführliche Übersicht über die Tonarten gibt Kapitel 4.10.5.

ungeachtet der Harmoniewechsel. Die Nähe der Tonarten zueinander kristallisierte sich bereits bei der Betrachtung von C-Dur und seiner Dominante heraus. In der Befragung erzielte das Paar das beste Ergebnis. Jedoch reichte dies als Bestätigung für eine Ähnlichkeit durch Tonalität nicht aus. Es ist durchaus möglich, dass in anderen Arrangements andere Tonarten verwendet werden, oder auch die Tonarten von Aufnahme und Arrangement nicht übereinstimmen.⁴⁰⁹

Die Ergebnisse der Untersuchungen von Carol L. Krumhansl zur Ähnlichkeit der Töne untereinander flossen in den Analysebereich. Einzelne musikalische Elemente der Musikausschnitte konnten dadurch im Vergleich miteinander besprochen werden.⁴¹⁰

Ausgehend von meiner Definition der Ähnlichkeit wurde die Definition für die musikalische Ähnlichkeit, welche von Barbara Jesser bestimmt wurde, deutlicher.⁴¹¹ Im Vorfeld ihrer Definition standen Gedanken zur Herangehensweise an die Betrachtung einer musikalischen Ähnlichkeit. Im Mittelpunkt stand hierbei auch die Frage, welche bereits vorhandenen Untersuchungsmethoden geeignet wären, um die Musik von zwei Komponisten vergleichen und Ähnlichkeiten hervorheben zu können. Diese Definition von Barbara Jesser:

»Ähnlichkeit ist die Übereinstimmung von musikalischen Parametern zweier (oder mehrerer) Melodien, die von den betreffenden Forschern für den bearbeiteten Melodiekreis oder kulturellen Kontext als wesentlich und strukturbildend erklärt wurden«⁴¹²,

umfasst alle in der Arbeit vorgestellten Punkte, zum Beispiel Tonähnlichkeit, kultureller Einfluss. Zusätzlich wird eine Versuchsreihe integriert. Die allgemeine Definition des Begriffs Ähnlichkeit wird jedoch nicht automatisch in diese Definition eingebunden.

Ihrer Besprechung folgte die Vorstellung zusätzlicher Vergleichsmethoden, die eine größere Anzahl an Musikbeispielen untersuchten.

⁴⁰⁹ Die komplette Analyse dieses Paares findet sich im Kapitel 4.3, ab Seite 140.

⁴¹⁰ Eine genauere Erläuterung zu den Modifikationen, die ich für die Verwendung der beiden Untersuchungen in meiner Arbeit vorgenommen habe, erfolgte im Kapitel 3 ab Seite 86.

⁴¹¹ Siehe Seite 49.

⁴¹² Barbara Jesser 1991, S. 27.

Zwei dieser Ansätze stellen Methoden vor, welche ohne Probanden ausgeführt werden. Luba Ballová erstellte Kataloge, um anhand von gemeinsamen Merkmalen Gruppen und Paare nach Ähnlichkeit zu klassifizieren. Wolfram Steinbecks computergesteuerte Untersuchung verglich eine große Anzahl von Volksliedern, zur Feststellung ähnlicher Melodien.⁴¹³ Bei diesen Methoden wird die menschliche Wahrnehmung innerhalb des Vergleiches nicht integriert. Nachteil beider ist die starke Ergebnisabweichung im Vergleich zu den Versuchen, welche mit Testpersonen unternommen werden. Vorteilhaft ist jedoch die große Werkanzahl, die bei dieser Untersuchungsmethode verglichen werden kann. Mit Probanden sind Vergleiche in diesem Umfang nicht möglich.

Meine Analysen der Song-Paare, welche in der Befragung vorgestellt wurden, sollten die Ähnlichkeit in der Musik der Komponisten belegen oder auch gegebenenfalls widerlegen. Für diese Aufgabe konzentrierte ich meine Ausarbeitungen nicht nur auf harmonische Analysen, sondern integrierte in die Besprechung zum Beispiel den motivischen Aufbau der Melodielinie, den Parameter Rhythmus und die harmonischen Funktionen.

Thematisch unterteilte ich die einzelnen Analysen in drei Bereiche. In den ersten beiden Analyseabschnitten wurden die beiden Songs des Paares jeweils getrennt analysiert. Der dritte Bereich verglich die Motive und Figuren beider Songs. Speziell in diesem Abschnitt arbeite ich mit den Termini von Peter Faltins Untersuchungsmethode. Die Ergebnisse der Analysen verdeutlichen zum Beispiel die wichtige Position, welche in der Besprechung die Melodiestimme für den Vergleich der Arrangements einnimmt. Hinsichtlich aller interessierenden Elemente sind die Vorteile der Melodiestimme in einer Ergebnisliste aufzählbar.

- Ihre Betrachtung ermöglicht einen ersten Eindruck des Songs und des Melodieverlaufs;
- Sie gilt als Zusatzinformation parallel zu den Arrangements;
- Die Melodie bildet die Anhaltspunkte bei der Betrachtung der Harmonik und des Motiv-Aufbaus;

⁴¹³ Beschrieben werden die Methoden im Kapitel 2.4.2, ab Seite 81.

- Und sie bildet die Basis bei der Betrachtung von rhythmischen Besonderheiten.

In der Analysevorbesprechung, Kapitel 3, wurde auf die Methode der Akkordbezeichnung für einen Harmonievergleich verwiesen. Für die Aufschlüsselung der Akkorde musste eine Variante gewählt werden, die unabhängig von der Tonart des Arrangements verstanden werden konnte. Die Bezeichnungen sollten auf andere Tonarten übertragen werden können, ohne die charakteristischen Merkmale des Songs zu verlieren. Eine reine Akkordbezeichnung, wie sie in der Jazzimprovisation als Leitfaden vorkommt, war ungeeignet, da diese nicht direkt etwas über die Position innerhalb des Stückes aussagt. Die von mir gewählten Funktionsbezeichnungen, angelehnt an die klassische harmonische Analyse erlaubten eine Diskussion, unabhängig von der Tonart, jedoch mit Aussagekraft über die Position der Akkorde im Stück. Es konnten so Klangparallelen herausgestellt werden, was bei einer einfachen Akkordbezeichnung nicht möglich gewesen wäre. Jedoch wurde auch die Differenz zur klassischen Harmonielehre deutlich. So stellt im Jazz, anders als in der klassischen Literatur, oder auch innerhalb der Arrangements der Songs der Akkord mit kleiner Sept keine Besonderheit dar. Innerhalb meiner Analysen wurde daher auch vielfach auf die hochgestellte 7 als Hinweis verzichtet.⁴¹⁴ Die Auflistung der Funktionen und ihre Einteilung nach Themen und Motiven innerhalb der Songs ermöglichte gleichzeitig auch die Einbeziehung der Untersuchungen von Krumhansl in den Vergleich. Parallelen in der harmonischen Schlichtheit oder Komplexität des gesamten Aufbaus und die Hervorhebung von Besonderheiten und Ähnlichkeitsmerkmalen wurden so simplifiziert. Ein Resultat der Betrachtung des Parameters Harmonik ist die Bevorzugung der Dreiklänge Tonika, Dominante und Subdominante mit ihren Parallelklängen. Als zusätzliches Ergebnis kann die Bevorzugung einiger Tonarten genannt werden: Es-Dur bei sieben Songs; C-Dur bei vier Songs; G-Dur bei drei Songs; F-Dur bei zwei Songs und As-Dur lediglich bei einem Song-Abschnitt, wobei hier der bereits angesprochene Harmoniewechsel innerhalb der Songs beachtet werden musste.

⁴¹⁴ Eine Auflistung der verwendeten Abkürzungen mit Aufschlüsselungen auf Seite 312 sollte Missverständnisse während der Lektüre vermeiden.

Die Integration meiner Befragung in die schriftlichen Analysen erfolgte innerhalb der Songvergleiche⁴¹⁵. Speziell für diese Takte der Songs konnten die Analyseergebnisse und die Aussagen von 46 Probanden verknüpft werden. Die Analyse des ganzen Songs und nicht nur des vorgestellten Ausschnitts diente dazu, mehrfache Wiederholungen von Motiven und Figuren zu zeigen. Vielfach wurden Motive des Befragungsausschnitts im weiteren Verlauf des Songs wiederholt oder variiert. Dadurch konnte eine Übertragung der Probanden-Ergebnisse auf weitere Ausschnitte des jeweiligen Songs vorgenommen werden. Als Fazit der Analysen standen die Kombination verschiedener gemeinsamer melodischer und rhythmischer Elemente sowie die Zerlegung der Songs in Motiv-Einheiten und Harmonien.

Die zusammenfassende Merkmalsliste aller Song-Vergleiche präsentierte im Akzent gemeinsame Elemente in den Parametern Melodik und Rhythmus.

Für die Melodik waren dies die Merkmale:

1. Ähnlichkeit in Melodiebögen – zwei Varianten;
2. Verweilen auf einer Tonhöhe im Takt;
3. unterbrochene Melodiebewegung entweder aufwärts oder abwärts;
4. parallel verlaufende Sekundgänge über zwei Ebenen;

Für den Rhythmus ergaben sich insgesamt fünf Hauptmerkmale:

1. die Viertelpause zu Taktbeginn,
2. die gleichmäßigen Viertelnoten eines Taktes,
3. die Verbindung von Achtelnoten und Achtelpause sowie
4. schwerpunktmäßig die Viertelnoten im Takt sowie die ganzen Noten
5. und punktierte Halbe auf der ersten unbetonten Zählzeit des Taktes.

Den Abschluss des Analysebereichs bildet das Kapitel 4.10.1 über den Parameter Klang. Dieses Kapitel fasst noch einmal die Klangmerkmale und Besonderheiten der einzelnen Song-Paare zusammen. Eine Verschiebung der Ergebnisse oder Interpretationserweiterungen fanden jedoch innerhalb des Kapitels nicht mehr statt. Wie bereits in dem Kapitel erläutert wurde, wäre es, um Aussagen bezüglich des Einflusses dieses Parameters machen zu können, wichtig gewesen den Zuhörern alle Ausschnitte in der vorgestellten klanglichen Kombination und im

⁴¹⁵ Der Vergleich der Song-Motive innerhalb der Paar-Besprechung begann im jeweils dritten großen Bereich der Analysen, beginnend mit den Ausschnitten der Befragung.

Vergleich bei gleichen klanglichen Voraussetzungen vorzustellen. Erst dann wäre eine Aussage hinsichtlich des Klanges und seines tatsächlichen Einflusses auf die Wahrnehmung und auf das Urteil der Probanden möglich gewesen.

Der Vergleich der Musikausschnitte von George Gershwin und Jerome Kern weist Ähnlichkeiten in den verschiedenen Parametern auf, die schlussfolgernd die Aussage zulassen, dass bei den besprochenen Musicalsongs Ähnlichkeiten vorhanden sind sowohl im musikalischen Erleben als auch bei der Betrachtung des Notenbildes.

Diese in meiner Arbeit festgestellte Ähnlichkeit kann jedoch nicht automatisch von den 16 Songs verallgemeinert auf alle Songs von George Gershwin und Jerome Kern übertragen werden.

Es konnten jedoch die festgelegten Merkmale der ersten vier Vergleichs-Paare in den nachfolgenden vier Analysen bestätigt werden, um dann ansatzweise auf andere Songs übertragen zu werden⁴¹⁶.

⁴¹⁶ Siehe Kapitel 4.10.4, Seite 282.

6. Anhang

6.1 Faltin-Noten

Non troppo

VI. I
VI. II
Va.
Vc.
Cb.

Beispiel 1: Das MODELL (Vordersatz)

VI.
VI.

Beispiel 2: IDENTITÄT durch MELODIK (A₁)

VI.
VI.

Beispiel 3: ÄHNLICHKEIT durch MELODIK (A₂)

VI.
VI.

Beispiel 4: KONTRAST durch MELODIK (A₃)

VI.
VI.

Beispiel 5: UNÄHNLICHKEIT durch MELODIK (A₄)

VI.
VI.

Beispiel 6: VERSCHIEDENHEIT durch MELODIK (A₅)

6.2 Abbildung der Fragebögen

Allgemeine Fragen im Vorfeld der Versuchsreihe

Alter

- zwischen 15 und 25 Jahren
- zwischen 26 und 35 Jahren
- zwischen 36 und 45 Jahren
- 46 Jahre und älter

Geschlecht

- weiblich
- männlich

Beruf : _____

Musikalische Voraussetzungen

- spiele ein Instrument
- singe regelmäßig im Chor
- wenn ein Instrument - welches
- musiziere noch regelmäßig
- musiziere seit Jahren nicht mehr
- besitze theoretische Kenntnisse

- bin eher unmusikalisch

Musikverhalten

- höre viel und bewusst Musik
- höre viel Musik, aber eher im Hintergrund
- höre eher keine Musik
- höre nur im Auto Musik

Bevorzugte Musikrichtung (mehrere Ankreuzmöglichkeiten)

- Barock
- Klassik
- Neuere Musik
- Jazz
- Unterhaltungsmusik

Fragebogen

Fast jeder kennt das Phänomen: Sie hören Radio und erkennen das neue Lied eines Ihnen bekannten Interpreten schon bevor der Radiosprecher etwas dazu sagen konnte. Oder schlimmer: Das neue Lied hört sich an wie alle anderen, und Ihnen entschlüpft der Kommentar: „Der kann auch nur den einen Sound“.

– Jeder Komponist oder Interpret hat seinen eigenen Stil, geprägt durch seine Eigenart und durch die Zeit, aus der die Kompositionen stammen. So weisen zum Beispiel zwei Werke aus der Bachzeit mehr Ähnlichkeiten zueinander auf, als Kompositionen von Johann Sebastian Bach im Vergleich mit Karlheinz Stockhausen.

In dem folgenden Versuch soll die Frage beantwortet werden, ob die vorgestellten Musikausschnitte vom gleichen oder von zwei unterschiedlichen Komponisten stammen.

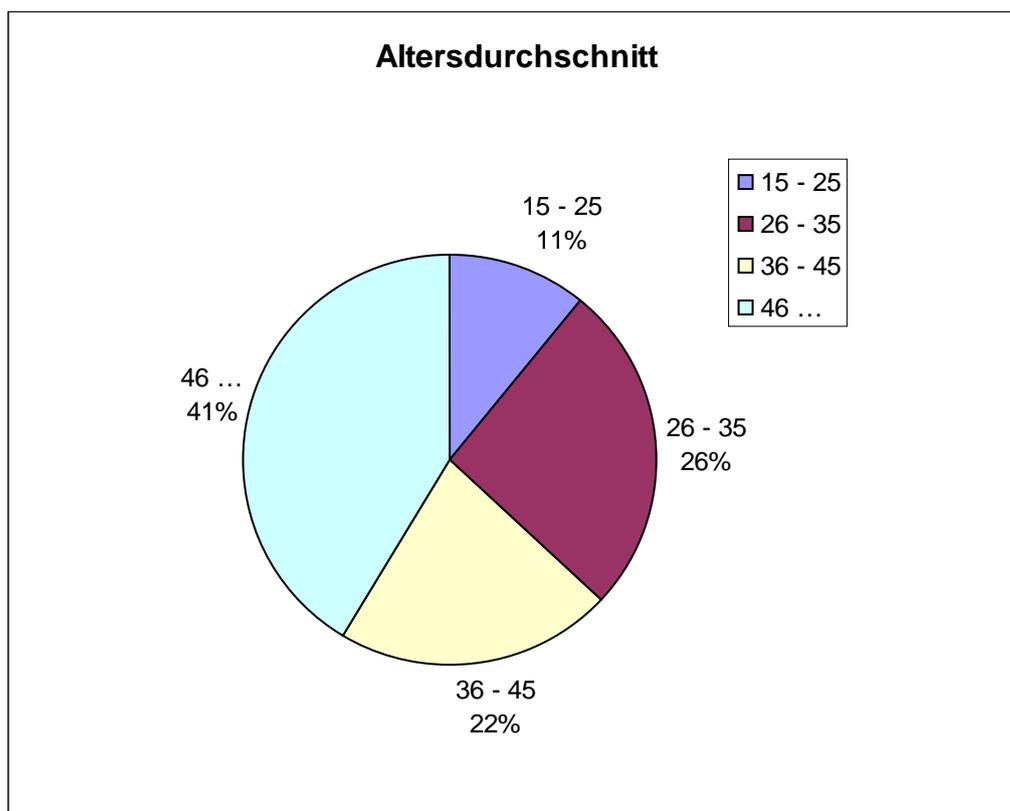
Es werden jeweils zwei Ausschnitte mit einer 5 Sekunden langen Pause hintereinander vorgespielt. Danach folgt eine 20 Sekunden lange Pause, in der Sie Ihre Ergebnisse ankreuzen können.

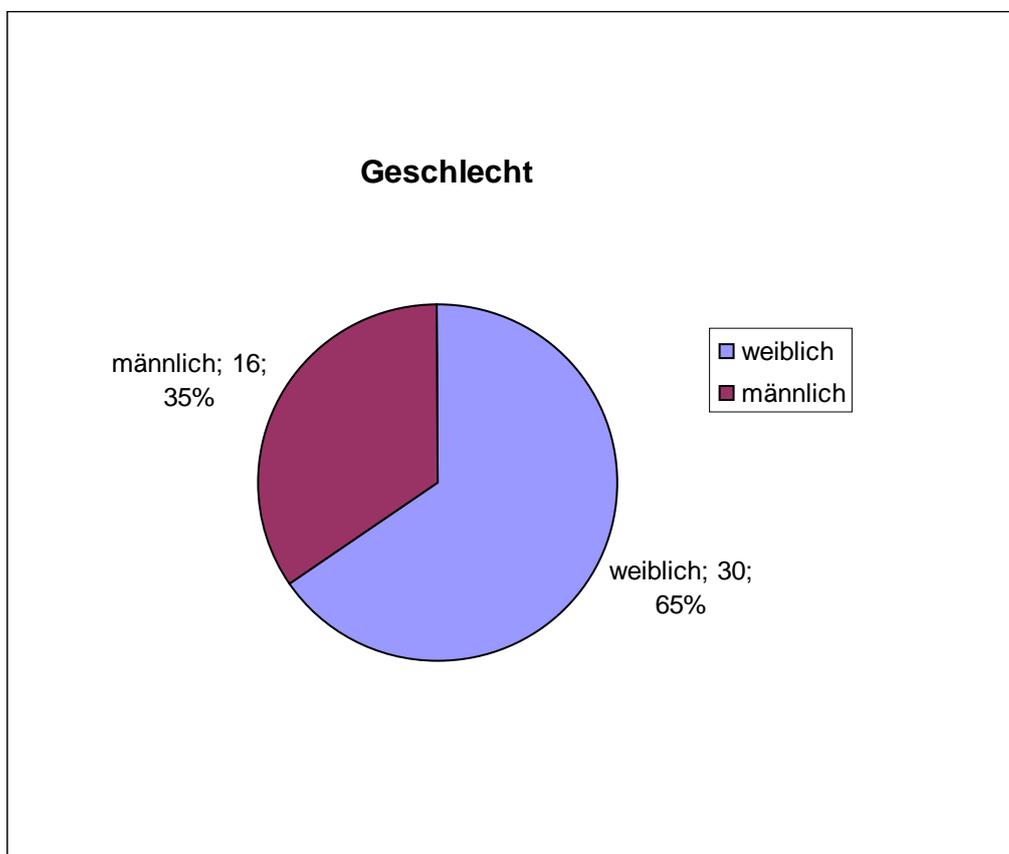
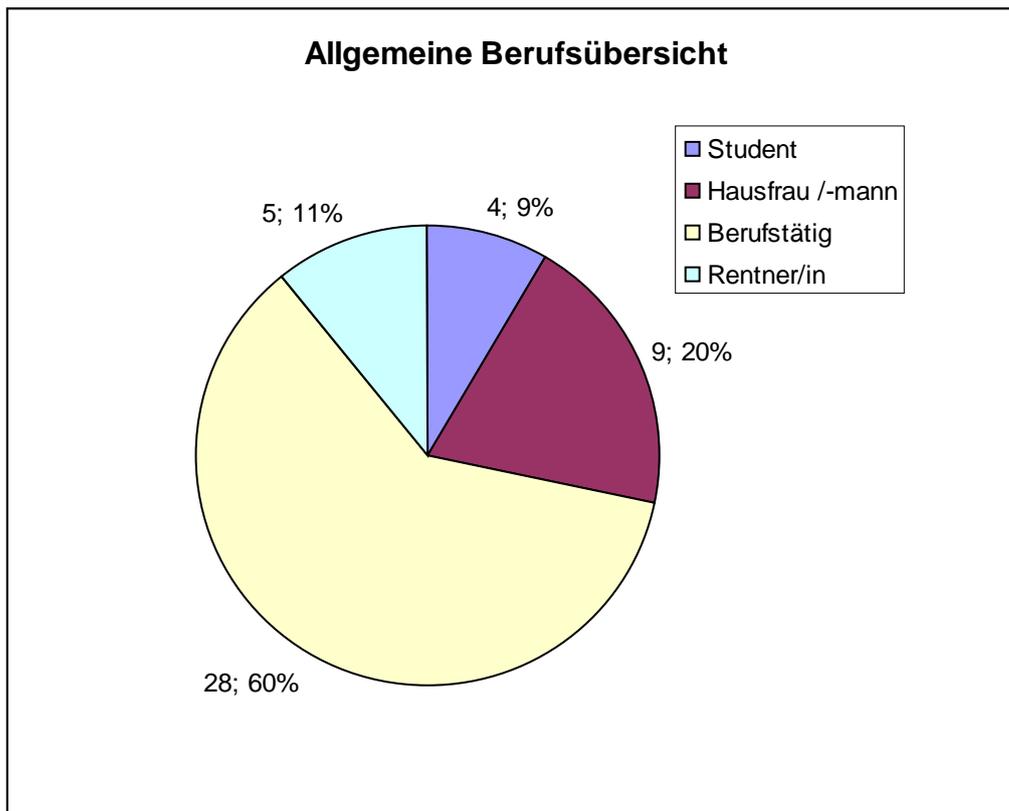
Musikausschnitte	Gleicher Komponist	Zwei Komponisten
1. Beispiel		
2. Beispiel		
3. Beispiel		
4. Beispiel		
5. Beispiel		
6. Beispiel		
7. Beispiel		
8. Beispiel		

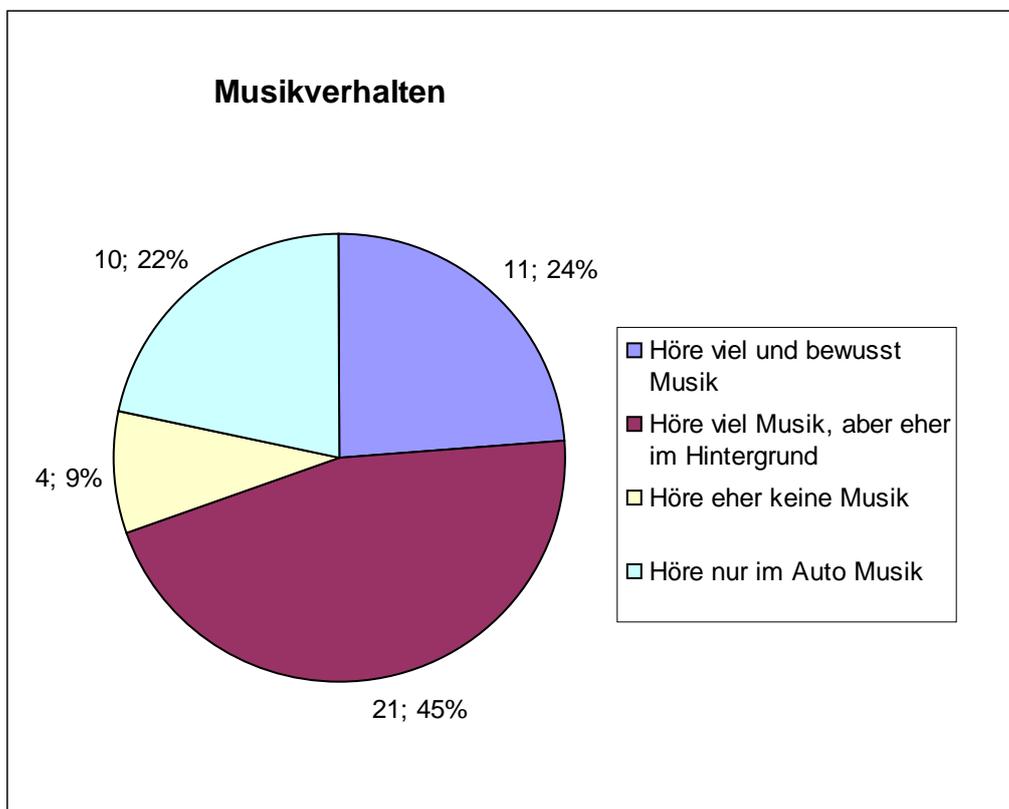
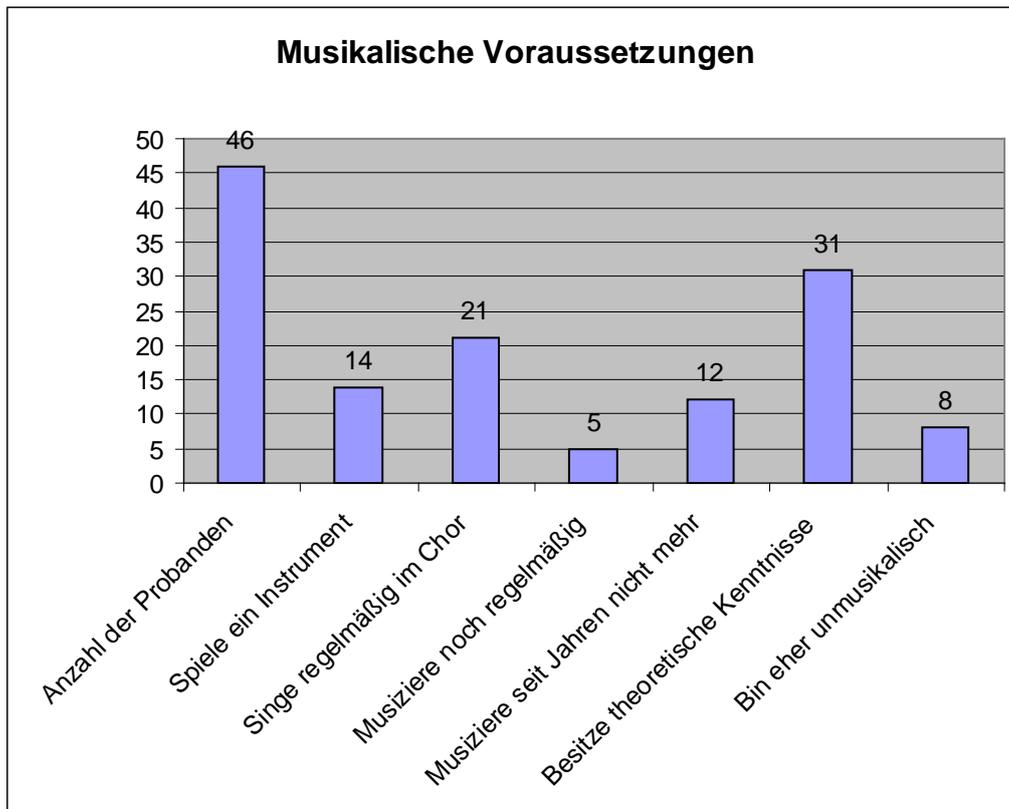
6.3 Versuchsauswertung der Fragebögen

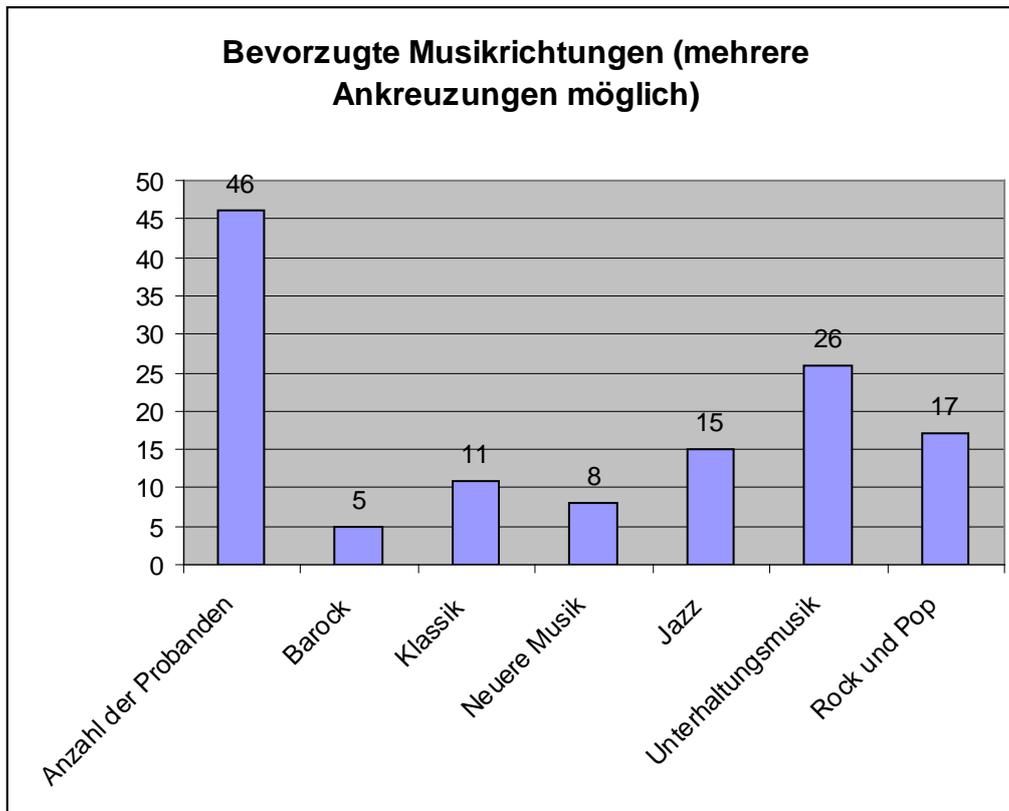
In den nachfolgenden Diagrammen werden die Ergebnisse des allgemeinen Fragebogens, welcher von den 46 Probanden ausgefüllt wurde, dargestellt. Soweit es sich für die Darstellung der Ergebnisse anbot, wurde ein Kreisdiagramm verwendet. Dies war jedoch nur bei den Angaben möglich, deren Ergebnisse bei einer Zusammenfassung 100 Prozent ergaben. In zwei Fällen, in denen auch mehrfache Ankreuzungen möglich waren, wurde zur Ergebnisdarstellung das Säulendiagramm gewählt.

Die Reihenfolge der aufgestellten Diagramme lehnt sich an die Abfolge der Fragen auf dem Bogen. Nicht einbezogen in das vierte Diagramm ist die Frage nach dem Musikinstrument, da es sich hier jeweils um Einzelaussagen handelt, die nicht in einem Diagramm zusammengefasst werden können.









6.4 Das Gedächtnis und seine Aufgaben

Die Rolle des Gedächtnisses ist nicht nur für die Befragung dieser Arbeit interessant. Die wichtige Aufgabe des Gedächtnis' innerhalb der Musikwahrnehmung wurde im Verlauf der Arbeit unter anderem auch in den Versuchsdiskussionen von Peter Faltin oder Carol L. Krumhansl zur Ähnlichkeit der Töne zueinander und zu einem musikalischen Kontext deutlich. Ohne die Fähigkeit des Hörers sich Töne merken zu können, wäre ein Vergleich dieser oder komplexer Musikstücke nicht möglich. »Töne müssen ‚online‘ gehalten werden, um sie zueinander in Beziehung zu setzen und dadurch die Melodie überhaupt zu hören.«⁴¹⁷ Hypothetisch bleibt, inwieweit sich bereits gemachte und im Gedächtnis verankerte Erfahrungen auf neu gewonnene Informationen auswirken. Ein Blick auf den Bereich des Gedächtnisses' soll die thematische Verbindung zur Arbeit aufzeigen.

Die nachfolgende Exemplifikation konzentriert sich auf die Ansätze, welche für die Beantwortung der Ausgangsfrage interessant sind. Die allgemeine Definition:

»Gedächtnis ist die Fähigkeit, Erfahrungen zu speichern und später zu reproduzieren oder wieder zu erkennen, um dies für Erleben und Verhalten nutzbar zu machen«⁴¹⁸

bildet die Einleitung in den Bereich. Diese hier angesprochene Universalität des Gedächtnisses lässt sich auf drei Grundfunktionen zurückführen: Erwerb, Speicherung respektive Einprägen und Abrufen von Informationen beziehungsweise Erinnern. Dieser kurze Satz erläutert schon den Einfluss des Gedächtnisses bei der Befragung der 46 Probanden.

Ein Blick auf die Klassifikation der differenten Gedächtnistypen dient zur Erklärung der gewählten Pausenlänge zwischen den einzelnen Musikausschnitten und Musikpaare innerhalb der Befragung.⁴¹⁹

⁴¹⁷ Manfred Spitzer 2002, S. 115.

⁴¹⁸ Lit: Hans Morschitzky: Gedächtnis – <http://www.panikattacken.de/gedaechtnis/gedaecht.htm>.

⁴¹⁹ Erklärungen und Erläuterungen zum Aufbau der Ausschnitte und zum Einsatz der Pausen des Versuchs werden im Kapitel 1.3.3.1, ab Seite 28 aufgezeigt.

- 1) Das Ultrakurzzeit-Gedächtnis speichert die Eindrücke nur wenige Sekunden. Dieser Gedächtnistyp kann neben dem primären Gedächtnis als zweite Unterkategorie des Kurzzeitgedächtnisses – KZG – betrachtet werden. Im SG – dem Sensorischen Gedächtnis – bleiben die aus der Umwelt aufgenommenen Sinneseindrücke etwa noch 100 Millisekunden nach der Wahrnehmung präsent. Die vorausgegangene Wahrnehmung wird als detailgetreues Abbild des Augenblicks gespeichert und von neuen Eindrücken überdeckt. Im akustischen Bereich wird vielfach auch vom »Echogedächtnis, also davon, dass es uns möglich ist, ein Geräusch oder einen Ton für eine gewisse Zeit – eben wie ein Echo – im Gedächtnis zu haben«⁴²⁰ gesprochen. Aufgrund der zu verarbeitenden Menge verblassen die meisten Informationen oder werden von neuen überschrieben.
- 2) Informationen des sensorischen Gedächtnisses werden teilweise in das Primäre übernommen und können dort für einen Zeitraum von mehreren Minuten bis zu zwei Stunden aufbewahrt werden. Die Aufnahmefähigkeit ist jedoch nicht unbegrenzt. Der Mensch nimmt in jedem Augenblick mehr wahr als ihm bewusst ist und auch mehr als das Gedächtnis aufnehmen kann.
Im Gegensatz zum SG ist das Primäre ein bewusstes Gedächtnis. Mehrfach gegebene Informationen können hierin kodiert werden und bleiben erhalten. Wird einem Probanden eine Masse an Informationen dargeboten, so ist dieser nur in der Lage etwa sieben Einheiten – Buchstaben, Zahlen, Silben oder beziehungslose Wörter – aufzunehmen.⁴²¹ Wichtig bei der Aufnahme und Verarbeitung von mehr Informationen ist die entstandene Gedächtnisspur, das Engramm, dessen Leistungsfähigkeit durch einen Regelkreislauf gefestigt wird.⁴²²
- 3) Informationen aus dem primären Gedächtnis können durch Üben und Gebrauch in das so genannte Langzeitgedächtnis – LZG – dem sekundären Gedächtnis übernommen werden. Dieses Gedächtnis ist in der Lage

⁴²⁰ Manfred Spitzer 2002, S. 116.

⁴²¹ Manfred Spitzer 2002, S. 117.

⁴²² Alan D. Baddeley (1979) nennt das KZG auch Arbeitsgedächtnis. Ein Subsystem zur Verarbeitung verbaler Informationen sowie visuell-räumlicher Informationen. Es dient dem kurzfristigen Halten und Manipulieren von Informationen.

Informationen für lange Zeit, manchmal lebenslang aufnehmen. Differenzierungen innerhalb dieses Speicherraumes beziehen sich auf das Wahrgenommene. Im Langzeitgedächtnis sind nicht nur Rhythmen und musikalische Einzelereignisse gespeichert, sondern auch musikalische Prinzipien. Die Wiedergabe von Inhalten aus diesem Gedächtnis geschieht über das Kurzzeitgedächtnis.

Für die aufgestellten Zeiten pro Gedächtnistyp muss beachtet werden, dass in der Musik zum Beispiel bei der Präsenzzeit nicht exakt mit den ermittelten Zeiten gerechnet werden kann. Das klangliche Erinnerungsvermögen geht weit über diese gerade genannte Zeit hinaus. Ein Ton kann bis zu einer Minute in der Erinnerung bleiben, wenn nicht gleichartige neue Informationen ihn verdrängen. Wäre dies nicht der Fall, wären musikalische Untersuchungen, wie sie im Verlauf der Arbeit vorgestellt werden nicht möglich.

Die Frage nach der Ähnlichkeits-Wahrnehmung integriert das Gedächtnis. Wichtig sind sowohl das Kurzzeitgedächtnis als auch das Langzeitgedächtnis. Im Kurzzeitgedächtnis werden die vorgespielten Töne zu einer Einheit, welche es ermöglicht, den entstandenen Eindruck mit dem nachfolgenden zu vergleichen. Das Langzeitgedächtnis dient hierbei als Unterstützung des Kurzzeitgedächtnisses. Sollte ein Proband einen Song schon kennen, kann er den gerade gewonnenen Eindruck mit dem, in der Erinnerung befindlichen abgleichen.⁴²³

Bei der Festlegung der Pausenlänge wurde zum Beispiel der Faktor des Vergessens berücksichtigt, welcher in Verbindung zum Gedächtnis steht.

⁴²³ Manfred Spitzer 2002, S. 130.

6.4.1 Die Aufgabe des Vergessens

Die Reduktion vieler wahrgenommener Informationen wurde bereits angesprochen. Beim Vergessen gilt das Prinzip: je größer der zeitliche Abstand zwischen Einspeicherung und Erinnerung ist umso mehr wird innerhalb des primären Gedächtnis' vergessen. Und dies ist auch der Punkt, welcher bei der Anordnung der Songausschnitte sowie ihrer zeitlichen Folge, wichtig war.

Es gibt in diesem Zusammenhang die verschiedensten Theorien und Untersuchungen, die diesen Vorgang erklären wollen. Circa 18 Sekunden nach der Wahrnehmung sind nur noch 15 Prozent der rezipierten Daten im Gedächtnis, wenn nicht sofort mit ihnen gearbeitet wird.⁴²⁴ Dazu kommt noch der natürliche biologische Gang. Die Spurenerfalltheorie geht davon aus, dass durch die Auflösung nervlicher Bahnen im Gehirn Informationen verloren gehen. Ein weiterer Grund für das Vergessen kann die Hemmung des Gedächtnisinhalts durch den nachfolgenden oder vorausgehenden Lernprozess, die Interferenztheorie⁴²⁵, sein. Hierbei wird die proaktive Interferenz, bei der früher Gelerntes Späteres stört, von der retroaktiven Interferenz unterschieden, bei der später Erlerntes durch Früheres gestört wird. Sinnarmes, für die jeweilige Person unwichtiges und umfangreiches Material wird eher vergessen und muss bei einer Vergessenstheorie beachtet werden.

Welche Konsequenzen hat dieser Faktor des Vergessens auf die Musikwahrnehmung respektive auf Untersuchungen zur Musikwahrnehmung?

Eine der Elemente, die hinsichtlich der Befragung beachtet werden mussten, war zum Beispiel die Vergessensrate. Hierfür war wichtig, dass der Abstand zwischen den einzelnen Ausschnitten nicht so groß sein durfte, wie zwischen den einzelnen Paaren. Bei der Pause zwischen den Paaren musste darauf geachtet werden, dass die Probanden den vorigen Ausschnitt vergessen hatten, im Gegensatz zu den kürzeren Pausen, die nur das Ausschnittsende signalisieren sollten.

In der Befragung prägten sich die Probanden die Musikausschnitte über einen kurzen Zeitraum im primären Gedächtnis ein. Hierbei ging es vielfach nicht

⁴²⁴ Nathanael L. Gage./ David C. Berliner 1996, S. 283.

⁴²⁵ Walter Edelmann 1993, S. 264.

darum, einzelne Tonhöhen exakt im Gedächtnis zu behalten, sondern die Musik als Gesamteindruck zu speichern, um diesen Eindruck mit dem nachfolgenden Ausschnitt vergleichen zu können.

6.5 Rhythmusbeispiel von George Gershwin

Ein Song-Exempel von George Gershwin »I Got Rhythm«⁴²⁶, Abbildung 6.5.1, welches sich dem Rhythmus ‚widmet‘, führt im Refrain in allen Stimmen, mit Ausnahme des außen vorstehenden Bass, den gleichen Synkopenrhythmus. Die Melodiebewegung formt sich fast ausschließlich in Sekunden und auch der Text handelt vom Rhythmus und konstruiert eine klare Gliederung: »I got rhythm, I got music, I got my man – Who could ask for anything more? I got daisies, In green pastures, I got my man – Who could ask for anything more?«.

Bei einer Positionierung in die unterschiedlichen Song-Typen, die Lehman Engel in seiner Schrift vorstellt, handelt es sich hierbei um einen **charm song, rhythm-ballad**. Hinweis darauf gibt der regelmäßige Rhythmus mit den optimistischen Texten und den Gefühlen, die der Song vermitteln soll.

Abb. 6.5.1:

427

Im Hinblick auf die variablen Parameter von Falten – er verändert für seine Untersuchung immer nur einen der vier Parameter Melodik, Harmonik, Rhythmus und Klang – würde eine Veränderung vom Rhythmus hier den gesamten Song verändern. Der Hörer registriert beim Parameter Rhythmus bereits die kleinste Änderung und dieser Parameter steht bei dem Song im Mittelpunkt, mit

⁴²⁶ Dieser Song von 1930, zu dem wieder Ira Gershwin den Text schreibt, wird direkt in mehreren Musik-Produktionen verwendet. 1930 ist der Song Teil der Broadway-Produktion »Girl Crazy«, 1943 des gleichnamigen Films, 1945 wird er in den Film »Rhapsody in Blue« eingebaut.

⁴²⁷ George Gershwin: I Got Rhythm. Refrain, Takte 1 – 16. Der komplette Song findet sich auf der hier.

Schwerpunkt auf der punktierten Viertel. Die Parameter Melodik und Harmonik treten in den Hintergrund, auch eine Veränderung der Tonart hat keine großen Auswirkungen auf den musikalischen Eindruck.

Aus dem Blickwinkel von Krumhansls Untersuchung kann beobachtet werden, dass die relativ abgehackte Melodie, die sich dem Rhythmus unterordnet, durch das Merkmal zusammengehalten wird, dass die einzelnen Figuren jeweils nach der Viertelpause mit dem Ton beginnen, mit dem die vorangegangene Figur geendet hat.

6.6 In der Arbeit verwendete Funktionsabkürzungen

Die nachfolgende Liste mit den, von mir in der Arbeit verwendeten Abkürzungen zur Bezeichnung der Funktionen, richtet sich nach den Bezeichnungen der klassischen Harmonielehre mit vereinzelt Hinzunahmen der Jazz-Harmonielehre.

Die Auflistung dient als Nachschlageliste, begleitend zu den Analysen.

T	Durtonika – Durdreiklang auf der I. Stufe
T⁶	Durtonika – Durdreiklang mit Sext
T⁷	Durtonika – Septakkord
T⁹	Durtonika – Nonenakkord
t	Molltonika – Molldreiklang auf der I. Stufe
t⁶	Molltonika – Molldreiklang mit Sext
t⁷	Molltonika – Septakkord
t⁹	Molltonika – Nonenakkord
Tg	Durtonika-Gegenklang – Molldreiklang auf der III. Stufe
Tg⁷	Durtonika-Gegenklang – Septakkord
Tg⁹	Durtonika-Gegenklang – Nonenakkord
TG	verdurer Durtonika-Gegenklang – Durdreiklang auf der III. Stufe
TG⁷	verdurer Durtonika-Gegenklang – Septakkord
TG⁹	verdurer Durtonika-Gegenklang – Nonenakkord
Tp	Durtonika-Parallele – Molldreiklang auf der VI. Stufe
Tp⁷	Durtonika-Parallele – Septakkord
Tp⁹	Durtonika-Parallele – Nonenakkord
TP	verdure Durtonika-Parallele – Durdreiklang auf der VI. Stufe
TP⁷	verdure Durtonika-Parallele – Septakkord
TP⁹	verdure Durtonika-Parallele – Nonenakkord
tP	Molltonika-Parallele – Durdreiklang auf der III. Stufe
tP⁷	Molltonika-Parallele – Septakkord
tP⁹	Molltonika-Parallele – Nonenakkord
tp	vermollte Molltonika-Parallele – Molldreiklang auf der VI. Stufe
tp⁷	vermollte Molltonika-Parallele – Septakkord

tp⁹ vermollte Molltonika-Parallele – Nonenakkord

Im weiteren Verlauf der Bezeichnungserklärung werden die Abkürzungen, die jeweils die ⁷ für die Sept, ⁶ für die Sext oder ⁹ für die None als Kennzeichnung haben, jedoch ansonsten mit dem vorangehenden Akkord übereinstimmen, bei den Akkorden, die sich auf die Terzverwandtschaft beziehen, ausgelassen.

S Subdominante – Durakkord auf der IV. Stufe

S⁶ Subdominante – Durakkord mit Sext

S⁷ Subdominante – Septakkord

Sg Dursubdominant-Gegenklang – Molldreiklang auf der VI. Stufe

SG verdurter Dursubdominant-Gegenklang – Durdreiklang auf der VI. Stufe

Sp Dursubdominant-Parallele – Molldreiklang auf der II. Stufe

SP Doppeldominante – Durdreiklang auf der II. Stufe

sG Mollsubdominant-Gegenklang – Durdreiklang auf tieferer II. Stufe

sg vermollter Mollsubdominant-Gegenklang – Molldreiklang auf tieferer II. Stufe

sP Mollsubdominant-Parallele – Durdreiklang auf der VI. Stufe

sp vermollte Mollsubdominant-Parallele – Molldreiklang auf der VI. Stufe

D Duroberdominante, auch vereinfacht als Durdominante bezeichnet – Durakkord auf der V. Stufe

D⁷ Durdominante – Septakkord

D^v Dominantseptnonenakkord mit kleiner None ohne Grundton – verminderter Septakkord auf der VII. Stufe

d Molldominante – Mollakkord auf der V. Stufe

Dp Durdominant-Parallele – Molldreiklang auf der III. Stufe

DP verdurte Durdominant-Parallele – Durdreiklang auf der III. Stufe

dG Molldominante-Gegenklang – Durdreiklang auf der III. Stufe

dg vermollter Molldominant-Gegenklang – Molldreiklang auf der III. Stufe

dP Molldominant-Parallele – Durdreiklang auf der äolischen VII. Stufe

DD Wechseldominante / Doppeldominante – Dominante der Dominante, Durakkord auf der II. Stufe

Klangerweiterungen:

- T⁺** Die Bezeichnung ⁺ gibt den Hinweis, dass die Quinte des Akkordes erhöht wird.
- T⁺⁷** bezieht sich die Erhöhung des nachfolgenden Akkordteils, in diesem Beispiel wird dann die Sept erhöht.
- T⁷⁺** es verändert sich weiterhin die Quinte und die Sept kommt zum Akkord hinzu.
- T^{7>}** bezeichnet eine Verminderung eines Akkordteils, hier der Sept.

Diese Klangerweiterungen gelten nicht nur für die Tonika, sondern für alle Dreiklangsbezeichnungen.

Zwischenklänge:

(x) Zwischenklang – Dieser Akkord in Klammern bezieht sich immer harmonisch auf den folgenden Akkord und nicht auf die zugrunde liegende Tonart.

Beispiel in C-Dur: **T – (D) – Sp**

Hier bezieht sich die Dominante nicht auf C-Dur, sondern auf deren Dursubdominant-Parallelen mit den Dreiklangstönen d-f-a und bildet dann den Durdreiklang: a-cis-e.

In der Klammer können sich auch mehrere Funktionsbezeichnungen befinden, die sich alle auf den ersten Akkord nach der Klammer beziehen.

(x) Zwischenklang – Dieser Akkord bezieht sich harmonisch auf den vorangegangenen Akkord und nicht auf die zugrunde liegende Tonart.

Beispiel in C-Dur: **T – D – (s)**

Hier bezieht sich die Mollsubdominant auf den vorangehenden Akkord, der Dominante g-h-d und bildet dann den Mollakkord c-es-g.

6.7 Inhalt des beiliegenden Tonträgers

6.7.1 Liste der kompletten Musicalsongs

1. »**But Not for Me**«: George Gershwin, Girl Crazy, Nonesuch (Warner Music), Track 18.
2. »**All the Things You Are**«: Fitzgerald, Ella (Interpretin): The Jerome Kern Songbook, arranged and conducted by Nelson Riddle, Track 3.
3. »**Do, Do, Do**«: George Gershwin, Oh, Kay!, Gesamtaufnahme, Track 10.
4. »**The Way You Look Tonight**«: Fitzgerald, Ella (Interpretin): The Jerome Kern Songbook, arranged and conducted by Nelson Riddle, Track 9.
5. »**Embraceable You**«: George Gershwin, Girl Crazy, Nonesuch (Warner Music), Track 8.
6. »**I Won't Dance**«: Whiting, Margaret (Interpretin): Sings the Jerome Kern Song Book, orchestra conducted by Russel Garcia, Track 4.
7. »**A Foggy Day (In London Town)**«: Fitzgerald, Ella (Interpretin): George and Ira Gershwin Songbook, music arranged and conducted by Nelson Riddle, CD 2, Track 6.
8. »**A Fine Romance**«: Fitzgerald, Ella (Interpretin): The Jerome Kern Songbook, arranged and conducted by Nelson Riddle, Track 2.
9. »**Funny Face**«: Fitzgerald, Ella (Interpretin): George and Ira Gershwin Songbook, music arranged and conducted by Nelson Riddle, CD 3, Track 12.
10. »**I'm Old Fashioned**«: Fitzgerald, Ella (Interpretin): The Jerome Kern Songbook, arranged and conducted by Nelson Riddle, Track 7.
11. »**How Long Has This Been Going On?**«: Fitzgerald, Ella (Interpretin): George and Ira Gershwin Songbook, music arranged and conducted by Nelson Riddle, CD 1, Track 12.
12. »**Ol' Man River**«: Kern, Jerome, Show Boat. Studio Cast Soundtrack, CD 1, Track 9.
13. »**Sam & Delilah**«: George Gershwin, Girl Crazy, Nonesuch (Warner Music), Track 12.

14. »**Sure Thing**«: McNair, Sylvia (Interpretin): Sure Thing. The Jerome Kern Songbook, Track 13.
15. »**'S Wonderful**«: Fitzgerald, Ella (Interpretin): George and Ira Gershwin Songbook, music arranged and conducted by Nelson Riddle, CD 1, Track 13.
16. »**The Folks Who Live on the Hill**«: McNair, Sylvia (Interpretin): Sure Think. The Jerome Kern Songbook, Track 4.

6.7.2 Befragungsausschnitte mit Zeitangaben

1. Befragungspaar: »But Not for Me« [00:10 – 00:36] & »All the Things You Are« [00:21 – 00:50].
2. Befragungspaar: »Do, Do, Do« [00:15 – 00:31] & »The Way You Look Tonight« [00:15 – 00:42].
3. Befragungspaar: »Embraceable You« [00:50 – 01:12] & »I Won't Dance« [00:43 – 01:07].
4. Befragungspaar: »A Foggy Day (In London Town)« [01:13 – 01:41] & »A Fine Romance« [00:15 – 00:47].
5. Befragungspaar: »Funny Face« [00:54 – 01:19] & »I'm Old Fashioned« [00:49 – 01:16].
6. Befragungspaar: »How Long Has This Been Going On?« [00:01 – 00:26] & »Ol' Man River« [02:49 – 03:04].
7. Befragungspaar: »Sam & Delilah« [00:37 – 00:58] & »Sure Thing« [00:05 – 00:26].
8. Befragungspaar: »'S Wonderful« [00:12 – 00:38] & »The Folks Who Live on the Hill« [02:54 – 03:11].

6.7.3 Liste aller Musikbeispiele innerhalb der Analysen

- **1.1:** »But Not for Me« – Strophe
- **1.2:** »The Man I Love« – ersten vier Takte im Thema A
- **1.3:** »All the Things You Are« – Refrain
- **1.4:** »All the Things You Are« – sechs Takte ab dem 18. Takt im Refrain
- **1.5:** »But Not for Me« – Refrain
- **1.6:** »All the Things You Are« – Strophe

- **1.7:** »But Not for Me« – Thema A
- **1.8:** »All the Things You Are« – Thema B
- **1.9:** »But Not for Me« – Strophe Takt 17-19
- **1.10:** »All the Things You Are« – Strophe Takt 10-12
- **1.11:** »But Not for Me« – Refrain-Ende, die letzten vier Takte
- **1.12:** »All the Things You Are« – Refrain-Ende, die letzten vier Takte

- **2.1:** »Do, Do, Do« – Strophe
- **2.2:** »The Way You Look Tonight« – komplett
- **2.3:** »Do, Do, Do« – Refrain
- **2.4:** »Do, Do, Do« – Themen A und B
- **2.5:** »The Way You Look Tonight« – ab dem dritten Takt acht Takte
- **2.6:** »Do, Do, Do« – Thema C
- **2.7:** »The Way You Look Tonight« – ab dem dritten Takt in Motiv B.
- **2.8:** »Do, Do, Do« – ersten 12 Takte des Refrains
- **2.9:** »The Way You Look Tonight« – die ersten 12 Takte
- **2.10:** »Do, Do, Do« – Thema C
- **2.11:** »Do, Do, Do« – Thema E'
- **2.12:** »The Way You Look Tonight« – Thema C

- **3.1:** »Embraceable You« – Refrain
- **3.2:** »Embraceable You« – die ersten sechs Takte in Thema B
- **3.3:** »I Won't Dance« – Refrain
- **3.4:** »Embraceable You« – Strophe
- **3.5:** »I Won't dance« – Strophe
- **3.6:** »Embraceable You« – die ersten sieben Takte in Thema B
- **3.7:** »I Won't dance« – Thema C
- **3.8:** »Embraceable You« – die ersten drei Takte in Thema C
- **3.9:** »I Won't dance« – zweiter bis vierter Takt in Thema D'
- **3.10:** »Embraceable You« – ersten vier Takte in Thema B
- **3.11:** »I Won't dance« – ersten vier Takte in Thema B

- **4.1:** »A Foggy Day (In London Town)« – Refrain
 - **4.2:** »A Fine Romance« – Strophe
 - **4.3:** »A Foggy Day (In London Town)« – Strophe
 - **4.4:** »A Foggy Day (In London Town)« – Thema C
 - **4.5:** »A Fine Romance« – Thema A
 - **4.6:** »A Foggy Day (In London Town)« – Thema D
 - **4.7:** »A Fine Romance« – Thema B'
-
- **5.1:** »Funny Face« – Refrain
 - **5.2:** »I'm Old Fashioned« – Refrain
 - **5.3:** »Funny Face« – Strophe
 - **5.4:** »I'm Old Fashioned« – Strophe
 - **5.5:** »I'm Old Fashioned« – Thema C
 - **5.6:** »I'm Old Fashioned« – Thema C
 - **5.7:** »Funny Face« – Thema D
 - **5.8:** »I'm Old Fashioned« – die ersten sieben Takte in Thema B
 - **5.9:** »Funny Face« – Thema D
 - **5.10:** »I'm Old Fashioned« – Thema B''
 - **5.11:** »I'm Old Fashioned« – Thema B
-
- **6.1:** »How Long Has This Been Going On?« – Strophe
 - **6.2:** »Ol' Man River« – Strophe
 - **6.3:** »How Long Has This Been Going On?« – Refrain
 - **6.4:** »Ol' Man River« – Refrain
 - **6.5:** »How Long Has This Been Going On?« – die ersten sechs Strophentakte
 - **6.6:** »Ol' Man River« – die ersten sechs Takte in Thema A
 - **6.7:** »How Long Has This Been Going On?« – die ersten vier Takte in Thema B
 - **6.8:** »Ol' Man River« – die ersten vier Takte in Thema B'
 - **6.9:** »Ol' Man River« – Thema B

- **6.10:** »How Long Has This Been Going On?« – die ersten fünf Takte in Thema C
- **6.11:** »Ol' Man River« – die ersten fünf Takte in Thema C

- **7.1:** »Sam & Delilah« – gesamt
- **7.2:** »Sure Thing« – Strophe
- **7.3:** »Sure Thing« – Refrain
- **7.4:** »Sam & Delilah« – die ersten sieben Takte in Thema A
- **7.5:** »Sure Thing« – Takt zwei bis acht in Thema A
- **7.6:** »Sam & Delilah« – die ersten zehn Takte in Thema A''
- **7.7:** »Sure Thing« – Thema B
- **7.8:** »Sam & Delilah« – fünfter bis achter Takt in Thema B
- **7.9:** »Sure Thing« – fünfter bis achter Takt in Thema C
- **7.10:** »Sure Thing« – Thema C'
- **7.11:** »Sure Thing« – Thema C
- **7.12:** »Sam & Delilah« – Thema A''

- **8.1:** »'S Wonderful« – Strophe
- **8.2:** »The Folks Who Live on the Hill« – Strophe
- **8.3:** »'S Wonderful« – Refrain
- **8.4:** »The Folks Who Live on the Hill« – Refrain
- **8.5:** »'S Wonderful« – ersten 14. Takte
- **8.6:** »The Folks Who Live on the Hill« – Thema B
- **8.7:** »'S Wonderful« – acht Takte ab dem neunten Takt der Strophe
- **8.8:** »'S Wonderful« – acht Takte ab 19. Takt des Refrains
- **8.9:** »'S Wonderful« – Thema B
- **8.10:** »The Folks Who Live on the Hill« – Thema A
- **8.11:** »'S Wonderful« – Thema C
- **8.12:** »The Folks Who Live on the Hill« – Thema D

6.8 Bibliographie

6.8.1 Literaturverzeichnis

- **Altmann, Günter (2001).** *Musikalische Formenlehre. Ein Handbuch mit Beispielen und Analysen.* Mainz: Schott.
- **Ash, Mitchell G./ Geuter, Ulfried (1985).** *Geschichte der Psychologie im 20. Jahrhundert. Ein Überblick.* Opladen: Westdeutscher Verlag.
- **Auhagen, Wolfgang (1994).** Experimentelle Untersuchungen zur auditiven Tonalitätsbestimmung in Melodien. Teil 1 und 2. In Klaus W. Niemöller (Hg.), *Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 180.*
- **Baddeley, Alan D. (1979).** *Die Psychologie des Gedächtnisses.* Stuttgart: Klett-Cotta.
- **Ballová, Luba (1974).** *Methoden zur Quantifizierung der Ähnlichkeiten von Melodien für Musikkataloge.* Brno.
- **Berendt, Joachim Ernst (1959).** *Das neue Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik.* Frankfurt: Fischer Bücherei.
- **Bessler, Heinrich (1959).** Das musikalische Hören der Neuzeit. *Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Bd. 104/ Heft 6,* Berlin.
- **Bogenrieder, Arno (Hg.) (1983).** *Lexikon der Biologie in acht Bänden,* 1. Band. Freiburg: Herder.
- **Bordmann, Gerald (1980).** *Jerome Kern. His Life and Music.* New York: Oxford University Press.
- **Bruhn, Herbert (1988):** Harmonielehre als Grammatik der Musik. In D. Frey (Hg.), *Fortschritte der psychologischen Forschung.* München/Weinheim.
- **Conrad, Jon Alan (Diss. 1985).** *Style and Structure in Songs by George Gershwin. Published 1924 – 1938.* Michigan.
- **Dahlhaus, Carl (1989).** Melodie. In Friedrich Blume (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 9 (Sp. 25 – 55).* Kassel: Bärenreiter.

- **De Witte, Hermann (1976).** *Gleichheit Ähnlichkeit Analogie und verwandte Begriffe*. Winterthur: Divine Light Zentrum.
- **Dorsch, Friedrich (2004).** *Psychologisches Wörterbuch*. Bern: Huber.
- **Edelmann, Walter (1993).** *Lernpsychologie*. Weinheim: Psychologie Verlags Union.
- **Engel, Lehman (1977).** *The Making of a Musical*. New York: Macmillan Publishing Co..
- **Erpf, Hermann (1989).** Analyse. In Friedrich Blume (Hg.). *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 1* (Sp. 449 – 454). Kassel: Bärenreiter.
- **Ewen, David (1953).** *The Story of Jerome Kern*. New York: Henry Holt and Company.
- **Ewen, David (1991).** *George Gershwin. Vom Erfolg zur Größe*. München: Knauer.
- **Faltin, Peter/ Reinecke, Hans-Peter (Hg.) (1973).** *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Köln: Arno Volk/ Hans Gerig KG.
- **Faltin, Peter (1978).** Zur Psychologie des ästhetischen Urteils. Ein Experiment über den Zusammenhang zwischen Sach- und Werturteil. *Die Musikforschung, 31. Jahrgang*, S. 135 – 161.
- **Faltin, Peter (1979).** Phänomenologie der musikalischen Form. Eine experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax. In H. H. Eggebrecht (Hg.), *Beiheft zum Archiv für Musikwissenschaft, Band XXIII*, Wiesbaden.
- **Faltin, Peter (1980).** Musikalische Form als ein psychologisches und ästhetisches Problem, *Die Musikforschung, Jg. 33*, S. 302 – 309.
- **Freedland, Michael (1981).** *Jerome Kern*. New York: Stein and Day.
- **Fricke, Jobst Peter (1989).** Merkmale und Bedingungen des Sprachlichen in der Musik. In *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*. Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 165, (S. 171 – 188), Regensburg.

- **Fricke, Jobst Peter (1993).** Systematische oder systemische Musikwissenschaft? In Systematische Musikwissenschaft. Bd. I/1, S. 181 – 194.
- **Fucks, Wilhelm/ Lauter, Josef (1965).** Exaktwissenschaftliche Musikanalyse. In Franz Meyers (Hg.) *Forschungsberichte des Landes Nordrhein-Westfalen*, Köln.
- **Gage, Nathaniel L./ Berliner, David C. (1996).** *Pädagogische Psychologie*. Weinheim: BELTZ, Psychologie Verlags Union.
- **Gervink, Manuel (2004, Februar 17).** Die Strukturierung des Tonraums. Versuch einer Systematisierung von Zwölftonreihen in den 1920er bis 1970er Jahren. URL <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/fricke/323gervink.pdf>.
- **Gibson, James Jerome (1982).** *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München: Urban & Schwarzenberg.
- **Gilbert, Steven E. (1995).** *The music of George Gershwin*. Michigan: Thomson-Store.
- **Goldmeier, Erich (1937).** Über Ähnlichkeit bei gesehenen Figuren. *Psychologische Forschung, Band 21*, S. 146 – 208.
- **Goldstein, E. Bruce (1997).** *Wahrnehmungspsychologie. Eine Einführung*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag.
- **Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (1991).** *Deutsches Wörterbuch, Band 1*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- **Häcker, Hartmut / Stapf, Kurt-H. (2004).** *Dorsch Psychologisches Wörterbuch*. Bern: Hans Huber.
- **Hehlmann, Wilhelm (1959).** *Wörterbuch der Psychologie*. Stuttgart: Kröner.
- **Hindemith, Paul (1937).** Unterweisung im Tonsatz. *Theoretischer Teil*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- **Hofstadter, Douglas R. (1988).** *Metamagicum. Fragen nach der Essenz von Geist und Struktur*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- **Hofstaetter, Peter R. (1955).** Über Ähnlichkeit. *Psyche. Eine Zeitschrift für psychologische und medizinische Menschenkunde, Band IX*, S. 54 – 80.

- **Horn, Wolfgang (1998).** Satzlehre, Musiktheorie, Analyse, Variationen über ein ostinates Thema. In Nico Schüler (Hg.), *Zum Problem und zu Methoden von Musikanalysen* (S. 11 – 31). Hamburg: Bockel Verlag.
- **Jablonski, Edward (Hg.) (1992).** George Gershwin im Spiegel seiner Zeit. Porträtiert von Zeitgenossen. Zürich: M & T Verlag.
- **Jesser, Barbara (1991).** Interaktive Melodieanalyse. Methodik und Anwendung Computergestützter Analyseverfahren. In Otto Holzapfel (Hg.), *Musikethnologie und Volksliedforschung: typologische Untersuchung der Balladensammlung des DVA, Studien zur Volksliedforschung 12.*
- **Kirchhoff, Sabine / Kuhnt, Sonja / Lipp, Peter / Schlawin, Siegfried (2001).** Der Fragebogen. Datenbasis, Konstruktion und Auswertung. Opladen: Leske + Budrich.
- **Kleinen, Günter / Stoffer, Thomas H. (1998).** Wahrnehmung. In Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil Bd. 9* (Sp. 1837 – 1865). Kassel: Bärenreiter.
- **Kluge, Reiner (1974).** Faktorenanalytische Typenbestimmung an Volksliedmelodien. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- **Knapp, Raymond (2004).** The American Musical and the Formation of National Identity. Princeton: University Press.
- **Knauer, Wolfgang (1998).** Jazz und Sprache. Sprache und Jazz. *Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Bd. 5*, Darmstadt.
- **Krumhansl, Carol L. / Shepard, Roger N. (1979).** Quantification of the hierarchy of tonal functions within a diatonic context. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, Vol. 5, No. 4, S. 579 – 594.
- **Krumhansl, Carol L. (1990).** Cognitive Foundations of Musical Pitch. In D. E. Broadbent, *Oxford Psychology Series No. 17*, New York.
- **Krumhansl, Carol L. (1995).** Effects of Musical Context on Similarity and Expectancy. *Systematische Musikwissenschaft. Bd. III/2*, S. 211 – 247.
- **Mach, Ernst (1902).** Die Ähnlichkeit und die Analogie als Leitmotiv der Forschung, *Annalen der Naturwissenschaft, Band 1*, S. 5 – 14.

- **Marx, Wolfgang (1985).** Freie Ähnlichkeit und Ähnlichkeitsberechnung. In Bruhn/ Oerter/ Rösing (Hg.), *Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen* (S. 513 – 516). München: Urban & Schwarzenberg.
- **Mattusch, Udo (1996).** Möglichkeiten der Ähnlichkeitsbestimmung durch den Strukturabgleich musikalischer Muster. In Jobst P. Fricke (Hg.) *Systematische Musikwissenschaft. Bd. IV/1-2*, S. 35 – 52.
- **Morschitzky, Hans (18. Februar 2004).** Gedächtnis. URL <http://www.panikattacken.de/gedaechtnis/gedaecht.htm>.
- **Müller, Viktor (Diss. 1995).** *Wahrnehmung visueller und akustischer Reize: Neue Verfahren der psychologischen Skalierung*. Tübingen.
- **Nestle, Wilhelm (Hg.) (1977).** *Aristoteles. Hauptwerke*. Stuttgart: Kröner.
- **Poppensieker, Karin (1986).** Die Entwicklung musikalischer Wahrnehmungsfähigkeit. In Sigrid Abel-Struth (Hg.), *Musikpädagogik, Forschung und Lehre, Bd. 23*, Mainz.
- **Reinecke, Hans-Peter (1966).** Tonalität. Der psychologische Aspekt. In Friedrich Blume (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 13* (Sp. 519 – 522). Kassel: Bärenreiter.
- **Serafine, Mary Louise (1988).** *Music as cognition. The development of thought in sound*. New York: Columbia University Press.
- **Shepard, Roger N. (1964).** Circularity in judgements of relative pitch. *Journal of the Acoustical Society of America* 36 (12), 2345 – 2353.
- **Shepard, Roger N. (1982).** Geometrical approximations to the structure of pitch. *Psychological Review*, Vol. 89, S. 305 – 333.
- **Sloboda, John A. (1985).** The musical mind. The cognitive psychology of music. *Oxford Psychology series No 5*, Oxford.
- **Sloman, Steven A./ Rips, Lance J. (Hg.) (1998).** Similarity and symbols in human thinking. *COGNITION: International, Volume 65*, Massachusetts.
- **Spitzer, Manfred (2002).** *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*. Stuttgart: Schattauer GmbH.
- **Steinbeck, Wolfram (1982).** Struktur und Ähnlichkeit. Methoden automatisierter Melodieanalysen. *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Band XXV*. Kassel.

- **Wellek, Albert (1989).** Intervall. in: Friedrich Blume (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 6* (Sp. 1326 – 1365). Kassel: Bärenreiter.
- **Wong, Herb (Hg.) (1988).** *Jazz Fakebook*. Milwaukee: Hal Leonard Publ. Corporation.

6.8.2 Musikalien

- **Gershwin, George & Ira (1998).** *The Songs of George & Ira Gershwin. A Centennial Celebration*, Vol. 1, Warner Brother Publications.
- **Gershwin, George & Ira (1998).** *The Songs of George & Ira Gershwin. A Centennial Celebration*, Vol. 2, Warner Brother Publications.
- **Kern, Jerome (2000).** *Rediscovered*, Warner Brother Publications.

6.8.3 Tonträger

- **Fitzgerald, Ella** (Interpretin): The Jerome Kern Songbook, arranged and conducted by Nelson Riddle, Sammel-Lab, Erscheinungsdatum: 11. Oktober 1990.
- **Fitzgerald, Ella** (Interpretin): George and Ira Gershwin Songbook, music arranged and conducted by Nelson Riddle, 4 CD's, Verve, Erscheinungsdatum: 1. Juni 1998.
- **Gershwin, George:** Oh, Kay!, Gesamtaufnahme, Nonesuch (Warner Music), Erscheinungsdatum: 16. Juni 1995.
- **Gershwin, George:** Girl Crazy, Nonesuch (Warner Music), Erscheinungsdatum: 13. November 1990.
- **Gershwin, George:** Crazy for You. Original London Cast, Rca Records, Erscheinungsdatum: 23. November 1993.
- **Hendricks, Barbara** (Interpretin): Tribute to George Gershwin, EMI Classics, Erscheinungsdatum: 7. September 2001.
- **Kern, Jerome:** Roberta, Universal Records, Erscheinungsjahr: 2002.
- **Kern, Jerome:** Show Boat. Studio Cast Soundtrack, Angel Records, Erscheinungsdatum: 25. Oktober 1990.
- **McNair, Sylvia** (Interpretin): Sure Think. The Jerome Kern Songbook, PolyGram Records, Erscheinungsdatum: 23. August 1994.
- **Whiting, Margaret** (Interpretin): Sings the Jerome Kern Song Book, Orchestra conducted by Russel Garcia, Verve, Erscheinungsdatum: 7. Mai 2002.