

GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Sebastian Sprenger

Die Kleinterzrückung als harmonischer Topos des amerikanischen Musicals

Die aufsteigende Kleinterzrückung des tonalen Zentrums stellt eine im amerikanischen Musical mittlerweile geradezu klischeehafte Wendung zur Erzeugung erhöhter musikalisch-esspressiver Intensität dar, die in ungezählten Songs zu beobachten ist. Um ihre spezifische Qualität musiktheoretisch darzustellen, wird im vorliegenden Aufsatz auf das u.a. von Jacques Handschin und Hermann Pfrogner entwickelte Modell der ›relativen Helligkeitswerte‹ der Töne einer diatonischen Skala je nach ihrer Position in der als Quintenkette vorgestellten Diatonik zurückgegriffen. Anhand dreier Beispiele – Leonard Bernsteins *Tonight* (*West Side Story*, 1957), Kurt Weills *Speak low* (*One Touch of Venus*, 1943) und Alan Menkens *Out There* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1996) – wird zudem untersucht, wie die Distanz der tonalen Zentren im Rahmen einer primär an diatonischen Verläufen orientierten Melodik im Einzelfall überbrückt wird.

In American musicals the shift of tonal center up by minor-third represents a downright cliché for heightening musical-expressive intensity that can be observed in countless songs. In order to illustrate the specific quality of this shift, the present article employs among other things the model of “relative brightness values” (*relative Helligkeitswerte*) developed by Jacques Handschin and Hermann Pfrogner, which describes the tones of a diatonic scale according to their position in a diatonic system understood as a chain of fifths. The examination of three examples—Leonard Bernstein’s “Tonight” (*West Side Story*, 1957), Kurt Weill’s “Speak low” (*One Touch of Venus*, 1943), and Alan Menken’s “Out There” (*The Hunchback of Notre Dame*, 1996)—will reveal how, within melodies confined primarily to diatonic processes, the distance between tonal centers can at times be spanned.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Bernstein; brightness values; Handschin; Helligkeitswerte; Kleinterzrückung; Menken; minor-third shift; Musical; musical; Out There; Pfrogner; Speak low; Tonight; Weill

I.

»Die Kleinterzrückung als harmonischer Topos des amerikanischen Musicals« – das klingt verdächtig nach einer jener Abhandlungen, die bestrebt sind, die mangelnde wissenschaftliche Dignität ihres Gegenstandes durch besondere Trockenheit und Sprödigkeit der Darstellung zu kompensieren. Selbst unter denjenigen, die musikalische Sachverhalte mit technischen Termini zu benennen vermögen,

würden wohl die wenigsten, befragt nach einer für das amerikanische Musical besonders typischen Wendung, spontan die aufsteigende Kleinterzrückung anführen, und doch würde eine entsprechende Passage, selbst auf dem Klavier vorgetragen, sofort und gleichsam automatisch die Assoziation genau dieses Genres erwecken. Wahrscheinlich ist diese Asymmetrie eine spezielle Ausprägung des allgemeineren psychologischen Sachverhalts, dass die Mechanismen des Wieder-Erkennens größtenteils unbewusst ablaufen.¹ Das Gesicht eines geliebten Menschen sei's real oder auf einer Fotografie zu identifizieren, heißt nicht, dieses Gesicht mit all seinen Charakteristika auch zeichnen zu können. Dazu bedarf es besonderer Schulung, und ebenso erfordert es oft erstaunlich langes Nachdenken, wenn wir uns Rechenschaft darüber ablegen wollen, wie und anhand welcher spezifischen Merkmale wir beim Hören von Musik oft innerhalb weniger Sekunden ein Stück von Bach von einer Komposition Vivaldis oder eine Mahler-Symphonie von einer Strauß'schen Tondichtung unterscheiden können, selbst wenn uns das betreffende Werk als solches unbekannt ist.

II.

Freilich wird kein Mensch behaupten wollen, die besagte Rückung sei eine Erfindung der Herren Porter, Bernstein & Co.; vielmehr wird man ihren Ursprung intuitiv in der Musik des 19. Jahrhunderts mit ihrer ausgeprägten Vorliebe für mediantische Relationen aller Art, wenn nicht gar in gewissen Chromatismen im Gefolge der *Seconda prattica* verorten. Gestatten Sie mir daher, aus der gewiss unübersehbaren Fülle möglicher Referenzbeispiele zwei kurze Passagen von Schubert und Bizet herauszugreifen und an diesen auf einige Punkte hinzuweisen, die uns in den Erzeugnissen des Broadway wiederbegegnen werden (Bsp. 2).

Beiden Beispielen gemeinsam ist – bei allen stilistischen und espressiven Differenzen – eine Technik der Überraschung, die wie beim ›klassischen‹ Trugschluss Hörerwartungen zugleich erfüllt und enttäuscht. Beim Modellfall des Trugschlusses, der Progression $D^{[7]}-Tp$ wird ja einerseits der in der Dominantharmonie enthaltene Leitton ›korrekt‹ in den Grundton der jeweiligen Tonart aufgelöst; unser harmonisches Gehör, das nach dem Dominantseptakkord den Tonikadreiklang erwartet, wird jedoch in die Irre geleitet: Der erwartete und auch eingelöste Melodieschritt erscheint somit in ungewöhnlicher Beleuchtung.

1 Vgl. Gombrich 1984, 12ff.

Beispiel 1: Franz Schubert, Streichquintett C-Dur D 956, i, T. 53–61, Particell

Beispiel 2: Georges Bizet, *Carmen*, Prélude, T. 9–16, Particell

Die Beispiele von Schubert und Bizet hingegen, die sich funktional etwa als D-tP deuten ließen, spielen mit einer, wenn ich so sagen darf, minder expliziten Erwartung des mitteleuropäisch sozialisierten Höreres, derjenigen, dass der Grundton der Dominanthermonie im nächsten Akkord, der Tonika, als Quinte wiederkehrt. Diese Konvention wird in beiden Fällen respektiert; der betreffende Ton wird jedoch nun exponiert als Terz eines Akkords, den wir bei Schubert (Bsp. 1) eher

als neue Tonika, bei Bizet (Bsp. 2) eher als Statthalter der grundsätzlich unangefochtenen alten interpretieren würden. Ich hoffe, nicht allzu voreilig subjektive Höreindrücke zu verallgemeinern, wenn ich sage, dass dieser gemeinsame Ton durch die überraschende harmonische Fundierung eine ungeahnte Aufwertung erfährt: Statt der vergleichsweise blassen Existenz als Quinte, die ja in der Harmonik des Generalbasszeitalters nicht weniger als etwa in der des Jazz als überflüssig gilt und daher selbstverständlich eliminiert werden kann – etwa im Rahmen von Quintfallsequenzen –, erfolgt nun eine ›Beförderung‹ zu jenem Ton, der über das Geschlecht des ganzen Akkords entscheidet und für dessen besondere ›Farbe‹ verantwortlich ist.

Es scheint mir an dieser Stelle eine klärende Bemerkung vonnöten, denn es könnte irritieren, dass ich hier zur Demonstration der aufsteigenden Kleinterzrückung zwei Passagen zitiere, bei denen die unmittelbar aufeinander folgenden Akkordgrundtöne tatsächlich eine große Terz fallen. Das Kleinterzverhältnis, um das es hier geht, besteht also nicht zwischen Akkordgrundtönen, sondern zwischen der bis dahin mehr oder weniger eindeutig in Geltung stehenden Tonika und ihrer ›Ablösung‹ (bei Schubert) bzw. ihrem temporären Statthalter (bei Bizet). Damit sind auch gleich jene zwei Typen genannt, die im Musical-Bereich anzutreffen sind: einmal die längerfristige Verlagerung des tonalen Zentrums, also das, was in der Sprache der Harmonielehre der ›Übergang in eine neue Tonart‹ heißt, sodann die temporäre Ausweichung, die eher das farbliche Spektrum der bestehenden Tonart erweitert als eine neue etabliert. Wiewohl die Übergänge zwischen beiden Formen in der Praxis bisweilen fließend sind, ließe sich als ein Kriterium zur Unterscheidung doch die Frage angeben, ob und in welcher formalen Dimension die Komposition zur einmal verlassenen Grundtonart wieder zurückkehrt. Im Rahmen der Gesamtarchitektur des ersten Satzes (ja gar im Rahmen von dessen Exposition) von Schuberts Streichquintett wäre freilich selbst die berühmte Wendung nach Es-Dur als temporäre Ausweichung anzusprechen, während es tatsächlich viele Songs gibt, die etwa in D-Dur beginnen und in F-Dur schließen oder diesen Verschiebungsprozess des tonalen Zentrums gar noch sequenzieren und so auf eine übergeordnete Einheit der Tonart verzichten. Hier haben die Komponisten des Broadway jene Entscheidung vollzogen, die nach Anton Webern zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Tonalität letztlich den Todesstoß versetzte: »Es war eigentlich kein Grund mehr vorhanden, wieder in die Grundtonart zurückzukehren, und damit war die Tonalität geliefert.«² In diesem

2 Webern 1960, 49.

Sinne wäre also auch Andrew Lloyd Webber als ein post-tonaler Komponist anzusprechen, da sein Umgang mit Tonartverhältnissen ohne den Verlust an Verbindlichkeit und Zusammenhang stiftender Kraft eines tonalen Zentrums im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert undenkbar wäre. Zur Demonstration sei hier sein Song *There is more to love* aus *Aspects of Love*³ genannt, der in H-Dur beginnt, sich im weiteren Verlauf nach D-Dur und sodann nach F-Dur wendet und schließlich mit einer Codetta in C-Dur endet. Es liegt mir fern, einen solchen Tonartenplan in einer Komposition von 1989 als kompositorische Kühnheit zu rühmen, aber das Beispiel zeigt doch immerhin, dass auch die ›Leichte Musik‹ auf ihre Weise auf die Erschütterungen der traditionellen Tonalität reagiert.

III.

Den »philosophischen Liebhaber«, der – nach Sulzer – »sich nicht begnügt zu fühlen, was für Eigenschaften jedes Werk der Kunst in seiner Art haben müsse, sondern die Gründe der Sachen, so weit es möglich ist, sie zu erkennen, wissen will«⁴, kann die bloße Beobachtung, dass die Kleinterzrückung ›gut klingt‹ und ein beträchtliches emotionales Potential aufweist, freilich nicht befriedigen. Er wird also nach ›dem Grund‹ oder ›den Gründen‹ der Dinge fragen, selbst wenn er sich der Vergeblichkeit solchen Tuns nur allzu bewusst ist. Erlauben Sie also auch mir, die Frage nach der besonderen Eigenart der Kleinterzrückung und ihrer sinnlichen Qualitäten zu stellen und wenn auch nicht zu beantworten, so doch einige Vermutungen zu nennen, aus welcher Richtung nach meiner Ansicht erhellende Aussagen zu diesem Phänomen zu erhoffen sind. Einen ersten Hinweis vermochte vielleicht die obige Bemerkung über die Aufwertung eines Tones bei der Umfunktionierung von einer eher indifferenten Akkordquinte zur leuchtenden Dur-Terz zu liefern.

Indes, ich möchte hier – getreu dem auf die wissenschaftliche Erkenntnis gemünzten Stoßseufzer: »Es gibt keine Antworten, es gibt nur Querverweise« – auf einen Gedanken rekurrieren, der um die Mitte des 20. Jahrhunderts von mehreren

3 Es ist mir bewusst, dass Lloyd Webber als Brite nicht eigentlich in den Gegenstandsbereich des vorliegenden Aufsatzes fällt. Aber da es hier nicht primär um nationale Charakteristika, sondern um allgemeine musiktheoretische Probleme geht, scheint es mir legitim, hier auf seine Musik zu rekurrieren, zumal stilistische Affinitäten zu seinen transatlantischen Kollegen – und gegenseitige Beeinflussungen – auf der Hand liegen.

4 Sulzer 1792, 370.

Musikwissenschaftlern teilweise unabhängig voneinander formuliert, von der ›praktischen‹, d.h. auf die Analyse von Werken und Werkausschnitten gerichteten Musiktheorie, soweit ich ersehen kann, jedoch erstaunlich wenig rezipiert wurde. Ich meine die Idee, die für das Verhältnis von Akkorden und Tonarten längst als fundamental postulierte Quintverwandtschaft auch auf das Verhältnis der Einzeltöne untereinander anzuwenden und von dort her den Tönen eine wie auch immer begrifflich zu fassende Wertigkeit oder Funktionalität zuzusprechen. Jacques Handschin sprach in diesem Zusammenhang vom ›Toncharakter‹⁵ und bestimmte diesen aus der Stellung, die der einzelne Ton innerhalb der als sieben-gliedrige Quintenkette darstellbaren Diatonik einnimmt.

Dabei verfiel Handschin auf die kuriose Idee, das Aufsteigen innerhalb dieser Quintenkette als ein kontinuierliches, wenn auch abgestuftes Fortschreiten auf einer Skala von maximaler ›Männlichkeit‹/minimaler ›Weiblichkeit‹ hin zu minimaler ›Männlichkeit‹/maximaler ›Weiblichkeit‹ der Einzeltöne zu interpretieren.⁶ So bezeichnete er etwa in Bezug auf die Töne der C-Dur-Skala die beiden quinttiefsten Töne *f* und *c* als die ›männlichen‹, die im Mittelfeld befindlichen Töne *g*, *d* und *a* als ›neutrale‹ und schließlich die beiden quinthöchsten Töne *e* und *h* als die ›weiblichen‹ Elemente dieser »Gesellschaft von Tönen«⁷, eben der Diatonik. Die Vermutung erscheint nicht sonderlich gewagt, dass Handschins gewiss unglückliche Terminologie – Knud Jeppesen nannte sie in seiner Rezension des *Toncharakter* »primitivistisch«⁸ – der ernsthaften Diskussion seiner Gedanken in musikwissenschaftlichen und -theoretischen Kreisen eher abträglich als förderlich war.

Albert Wellek sprach von ›Tonigkeiten‹ – etwa der von einer konkreten Oktavlage unabhängigen *c*- oder *d*-Qualität eines Tones – und zog aus seinen umfangreichen Untersuchungen über verschiedene Typen des (vor allem absoluten) Gehörs den Schluss, »daß auch die Tonigkeiten eine qualitative Ordnung, vergleichbar im Optischen dem Farbtonkreis, eingehen, und zwar nach dem Prinzip der Quinten- beziehungsweise Quartähnlichkeit«.⁹

Es kann im Rahmen dieser Ausführungen nicht darum gehen, Handschins oder Welleks weitverzweigte Theorien adäquat darzustellen, geschweige denn zu dis-

5 Vgl. Handschin 1948.

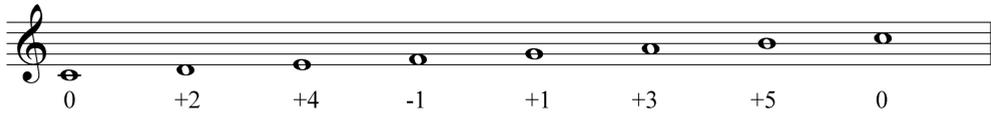
6 Vgl. ebd., 13 ff.

7 Ebd., 7.

8 Jeppesen 1949, 77.

9 Wellek 1963, 81.

kutieren. – Als vergleichsweise leicht zu imaginierendes Modell erscheint mir die von Hermann Pfrogner postulierte Skala ›relativer Helligkeitswerte‹ – in Abgrenzung zu den von der absoluten Tonhöhe bestimmten ›absoluten Helligkeiten‹ –, die dem quinttiefsten Ton einer diatonischen Leiter den niedrigsten, dem quinhöchsten Ton den höchsten Helligkeitswert zuspricht.¹⁰ Die Töne von C-Dur hätten demnach die einzelnen Positionen (Bsp. 3).



Beispiel 3: ›Relative Helligkeitswerte‹ der Töne der C-Dur-Skala

Ich gestehe meine Skepsis, ob die hiermit nur sträflich kurz angerissenen Theorien als wissenschaftlich in dem Sinn zu gelten haben, dass sie zweifelsfrei zu verifizieren bzw. zu falsifizieren wären. Ob man sie als müßige Konstrukte abtut oder ihnen zumindest den Wert anregender Denkmodelle zugesteht, hängt wohl davon ab, ob es in der eigenen Hörerfahrung etwas gibt, was den aus ihnen entwickelten Aussagen über die Beziehungen einzelner Töne zueinander korrespondiert oder nicht. Im Rahmen meiner Überlegungen haben sie den unbestreitbaren, wenn auch nicht unbedenklichen Vorzug, dass sie so etwas wie operationable Größen für derlei vage und ungriffige psychologische Phänomene wie die ›Intensität‹, das ›Leuchten‹ oder die ›Färbung‹ von Tönen liefern. So lässt sich mit ihrer Hilfe etwas beschreiben, was bei der Kleinterzrückung musikalisch vor sich geht, auch wenn die Übersetzung dieser theoretischen Befunde in konkrete Erlebnisinhalte überaus problematisch bleibt.

Sehen wir uns also an, wie sich die relativen Helligkeitswerte beim Übergang von einer (Dur-)Tonart in die um eine kleine Terz höher gelegene ändern. Ich wähle hier zur Veranschaulichung die Tonarten D-Dur und F-Dur, aber selbstverständlich gilt das hier Festgestellte für jedes andere Tonartenpaar im gleichen Abstand (Bsp. 4).

Wie aus der Gegenüberstellung ersichtlich, nimmt der Helligkeitswert der den beiden Tonarten gemeinsamen Töne um jeweils drei Grade zu. So wie also zwei Farbpunkte von objektiv gleicher Helligkeit dennoch unterschiedlich hell oder intensiv erscheinen, je nachdem ob sie auf einem Gemälde von ansonsten überwiegend helleren oder dunkleren Farben umgeben sind, beginnt der Ton a^1 in

¹⁰ Vgl. Pfrogner 1981, 277 ff.

dem Beispiel aus Lloyd Webbers bereits erwähntem Song *There is more to love* (Bsp.5) beim Wechsel von D-Dur zum insgesamt dunkleren F-Dur mit neuer Kraft zu leuchten.

Example 4 shows two staves of music. The top staff is in F major and the bottom staff is in D major. Below the notes, relative brightness values are indicated in boxes for the first five measures, and as plain numbers for the last five measures.

F. (+3)	(+5)	0	+2	+4	-1	+1	+3	+5	0
D: 0	+2	+4	-1	+1	+3	+5	0	(+2	+4)

Beispiel 4: ›Relative Helligkeitswerte‹ der gemeinsamen Töne von D-Dur und F-Dur

Example 5 is a musical score for the song 'There is more to love'. It features a vocal line with lyrics: "I'd ne-ver let it fade a-way a - gain." and a piano accompaniment. The score includes a key signature change from D major to F major.

Beispiel 5: Andrew Lloyd Webber, *There is more to love*, T. 44–48

Gleichfalls interessant ist es, das Helligkeitsgefälle der einzelnen Akkordtöne in der Progression fis-Moll – A-Dur⁷ – F-Dur und die wechselnden Positionen, die der beibehaltene Ton *a* in den einzelnen Akkorden einnimmt, zu untersuchen. Den Helligkeitswert der einzelnen Akkordgrundtöne habe ich dabei jeweils mit 0 angegeben. Die Entwicklung vom dunkelsten zum hellsten Akkordton, die der gemeinsame Ton *a* dabei durchläuft, ist unübersehbar (Bsp. 6).

Example 6 shows a single staff of music with notes and their relative brightness values below them, illustrating the development of the note 'a' across different chords.

0	-3	+1	0	+4	+1	-2	0	+4	+1
---	----	----	---	----	----	----	---	----	----

Beispiel 6: Andrew Lloyd Webber, *There is more to love*, T.44–48, Vergleich des ›relativen Helligkeitswertes‹ des Tons *a* in den Akkorden fis-Moll, A-Dur⁷ und F-Dur

Diese auf das Verhältnis der einzelnen Akkordtöne zueinander gerichtete Betrachtungsweise vermag vielleicht auch zu erklären, weshalb der Farbwechsel des

beibehaltenen Tones beim Übergang von der Dominante der alten Tonart zur Tonika der neuen intensiver empfunden wird als bei der von der ursprünglichen Tonika ausgehenden Wendung (Bsp. 7).

The image shows two musical phrases on a treble clef staff. The first phrase consists of six notes: G4, B4, A4, G4, B4, A4. Below the notes are intervallic values: 0, +4, +1, 0, +4, +1. A bracket under the first four notes is labeled 'Differenz: +4'. The second phrase consists of six notes: G4, B4, A4, G4, B4, A4. Below the notes are intervallic values: 0, +4, +1, 0, +4, +1. A bracket under the last four notes is labeled 'Differenz: +3'.

Beispiel 7: Andrew Lloyd Webber, *There is more to love*, T. 44–48, Vergleich der Änderung des ›relativen Helligkeitswertes‹ des Tons *a* in den Progressionen A-Dur – F-Dur und D-Dur – F-Dur

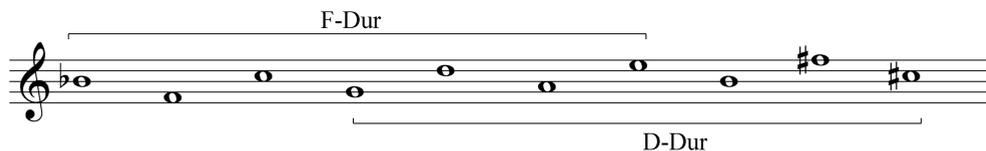
IV.

Analytisch interessanter als jener Typus, bei dem – wie in Lloyd Webbers Beispiel – ein melodisch-harmonischer Verlauf in toto auf eine höhere Tonstufe gehievt wird, ist freilich jener zweite, bei dem diese Rückung in den Verlauf einer Strophe oder eines Refrains integriert ist – interessanter insofern, als hier die Melodik in irgendeiner Weise auf den Tonartenwechsel reagieren muss. Unterstellt man den Broadway-Komponisten ein mehr oder minder ausgeprägtes Ziel auf Eingängigkeit ihrer melodischen Schöpfungen und somit eine grundlegende Orientierung ihrer Melodik an diatonischen Modellen, so stellt sich die Rückung in die Tonart der oberen Kleinterz als nicht unproblematisch dar. Etwas vereinfacht ließe sich die kompositorische Problemstellung etwa folgendermaßen präzisieren: Der Übergang in die neue Tonart soll zwar einerseits als espressiv hervorgehobener Moment erlebt und bestaunt werden, gleichzeitig aber nicht schroff und abrupt, sondern mit einer gewissen ›Glätte‹ und Eleganz erfolgen; kurz: er soll zugleich überraschen und einleuchten und in eben dieser Kombination eine entzückte ›Ach, wie schön!‹-Reaktion heraufbeschwören.

Meine These wäre nun, dass das Denkmodell von der Quintverwandtschaft der Einzeltöne *einen* – gewiss nicht den einzigen und vielleicht auch nicht den wichtigsten – Schlüssel zur Darstellung solcher melodischen ›Glätte‹ liefert.¹¹ Stellt man sich die diatonischen Tonvorräte zweier im Kleinterzabstand befindlicher

11 In einer umfassenden Analyse einer entsprechenden Passage wäre freilich auf Parameter wie Kontinuität des Bewegungsverlaufs, Registerdisposition, aber auch auf rhythmische (und dynamische) Erscheinungen einzugehen.

Dur-Tonarten als eine zehngliedrige Kette reiner Quinten vor, so lässt sich leicht vorstellen, dass der Übergang von einer Tonart in die andere um so abrupter wirkt, je weiter von einem Pol zum anderen gesprungen wird, und umgekehrt, um so geschmeidiger, weicher, unauffälliger, je kleiner der Sprung innerhalb dieser Quintenkette ausfällt (Bsp. 8).



Beispiel 8: Andrew Lloyd Webber, *There is more to love*, T. 44–48, Darstellung des Tonvorrats von D-Dur und F-Dur als zehngliedrige Quintenkette¹²

Sehen wir uns in diesem Zusammenhang drei Beispiele an, zunächst den Beginn des berühmten Songs *Tonight* aus Leonard Bernsteins *West Side Story* (Bsp. 9).

Im Sinne des amerikanischen Standard-Songs handelt es sich bei dem gezeigten Ausschnitt um die (jeweils achttaktigen) Teile A und A', auf die dann – im Notenbeispiel nicht mehr gezeigt – ein gleichfalls achttaktiger B-Teil (»bridge«) sowie die erneut variierte Reprise des A-Teils folgt.

Innerhalb des ersten A-Teils ist die Melodik pentatonisch gehalten: Ausgespart bzw. an die Begleitung delegiert sind die Stufen IV – mit der, wie Dahlhaus sagen würde, »pittoresken«¹³ Färbung der lydischen Quarte – und VII. Der Übergang von B-Dur nach Des-Dur nun geschieht in Harmonik und Melodik gewissermaßen phasenverschoben: Während das Orchester bereits in T. 9 die Dominante der neuen Tonart exponiert, ist die Singstimme erst im darauffolgenden Takt, mit dem Ton *des*², eindeutig in der neuen tonalen Region angekommen. Diese »melodische Modulation« scheint mir in zweierlei Hinsicht bemerkenswert:

Zum einen setzt Bernstein mit dem diatonischen Halbtonschritt hier zum ersten und – innerhalb der A-Teile – auch einzigen Mal ein Intervall ein, welches

12 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit ist diese ideelle Quintenkette hier und in den folgenden Notenbeispielen als Kette alternierender reiner Quinten und Quartan dargestellt; die Oktavlage der einzelnen Töne spielt im Rahmen dieser Überlegungen keine Rolle.

13 »Die Modi des 16. Jahrhunderts, die »Kirchentonarten«, verändern in der Restauration des 19. Jahrhunderts ihr Wesen. Sie erscheinen dem Hörer, der in der Tradition der harmonischen Tonalität aufgewachsen ist, als Abweichung von der Norm des Dur und Moll, als expressive oder pittoreske Varianten.« (Dahlhaus 1977, 112f.)

Die Kleinterzrückung als harmonischer Topos des amerikanischen Musicals

MARIA *mf* (warmly)

To - night, to - night, It all be - gan to -

mf *p* *sim.*

night, I saw you and the world went a - way.

To - night, to - night, There's on - ly you to -

cresc. *mf*

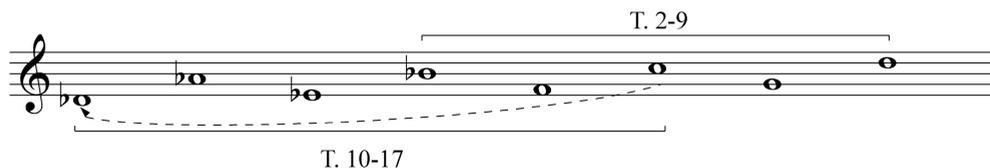
night, What you are, what you do, what you say. To -

mf cresc.

Beispiel 9: Leonard Bernstein, *West Side Story*, *Tonight*, T. 1–17

mit einem relativen Helligkeitsgefälle von 5 Graden (=Quintschritten) das Spektrum der Pentatonik übersteigt, bringt also – im vollen Bewusstsein der Brisanz solcher unausgeführten Zuschreibungen sei es gesagt – mit dem Halbton ein Moment subjektiver Dynamik in die ansonsten eher ›präsubjektive‹ Statik der Pentatonik¹⁴ ein. Zum anderen schillert der Ton *des*² selbst in einer eigentümlichen Ambivalenz: Erscheint er einerseits als Tiefalteration und somit Eindunkelung der III. Stufe von B-Dur (die nicht-alterierte Form der III. Stufe ist nur wenige Takte zuvor erklingen, im Gedächtnis also noch virtuell präsent), so markiert er andererseits auch das Emporheben des tonalen Zentrums – eben von *B* nach *Des* – im Sinne der absoluten Tonhöhe. ›Absolute‹ und ›relative‹ Helligkeitsverhältnisse (in Pfrogners Terminologie) stehen somit in reizvollem Kontrast zueinander.

Der größte Sprung innerhalb der imaginären Quintenkette fällt also mit dem Erreichen eines neuen Formteils zusammen, erscheint somit an hervorgehobener Stelle; den drei Tonqualitäten *b*, *f* und *c*, die beiden tonalen Feldern – der B-Dur-Pentatonik sowie der anschließenden Des-Dur-Hexatonik – gemeinsam sind, kommt indes eine vermittelnde, integrierende Funktion zu (Bsp. 10).



Beispiel 10: Leonard Bernstein, *West Side Story*, *Tonight*, T. 2–17, temporäre Tonvorräte als Quintenkette

Die temporäre Reduktion des in der Melodik verwendeten Tonmaterials erscheint mir dabei als ein besonderes Merkmal von Bernsteins kompositorischer Ökonomie; sie ermöglicht es, den Halbtonschritt als besonders espressives Intervall aufzusparen für einzelne, wohldosierte Momente der Intensivierung.

Mit einem noch enger begrenzten Reservoir an Tonhöhen arbeitet Kurt Weill in *Speak low* aus *One Touch of Venus* (1943), von dessen Refrain hier ebenfalls die ersten 16 Takte wiedergegeben seien (Bsp. 11).

14 »Das Tonsystem der Pentatonik, unter Hervorhebung des bestimmenden Intervalls auch ›Quintstimmung‹ genannt, stellt also nach anthroposophischer Sichtweise die musikalische Entsprechung des sich durch fehlende Abgrenzung gegenüber dem Außen kennzeichnenden kindlichen Erlebens dar.« (Potthoff 1997, 84.)

Die Kleinterzrückung als harmonischer Topos des amerikanischen Musicals

Lyrics by **OGDEN NASH**
Music by **KURT WEILL**

Speak low when you speak, love, Our sum-mer
day with-ers a-way too soon, too soon. Speak
low when you speak, love, Our mo-ment is
swift, like ships a-drift, we're swept a-part too soon. speak

PIANO

p

Beispiel 11: Kurt Weill, *One Touch of Venus*, *Speak low*, Refrain, T. 1–16

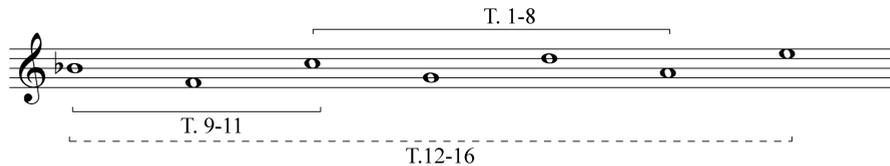
Man kann den spezifischen Einfall dieses Songs vielleicht am ehesten durch die Beobachtung würdigen, dass hier zwei Prinzipien miteinander verwoben werden, die sehr unterschiedlichen musikgeschichtlichen Stadien bzw. Schichten entspringen: auf der einen Seite eine äußerst rudimentäre Melodik, deren Hauptmotiv ($a^1-g^1-d^1-g^1-a^1$ bzw. $c^2-b^1-f^1-b^1-c^2$) eine archaische Tritonik evoziert, vergleichbar etwa dem Kinderlied *Backe, backe Kuchen*, auf der anderen Seite eine Harmonisierung, die die Emanzipation der None zu einem akkordeigenen Ton, einem Ton also, der im Sprung sowohl erreicht als auch verlassen werden kann, voraussetzt; wenn man so will, eine Synthese aus fingierter grauer Vorzeit und spätem 19. Jahrhundert.

Aus der Sicht der Harmonielehre lässt sich freilich streiten, ob man in den Takten 9ff. tatsächlich die vorübergehende Ausweichung in eine neue Tonart, hier As-Dur – das als Akkord gar nicht erscheint –, oder vielmehr einen ›modal interchange‹, ein Entleihen von Stufen der zur Ausgangstonart gleichnamigen Molltonart, sehen möchte. Für die erste Interpretation spricht die Analogie zum Beginn des Refrains, wo g-Moll und C-Dur deutlich als II. und V. Stufe einer Kadenz in F-Dur exponiert werden, deren Tonika erst beim vierten Anlauf erreicht wird. Die zweite Sichtweise kann sich wiederum auf den subdominantisches Charakter des im neunten Takt erreichten b-Moll berufen, das eine erweiterte Kadenz mit den Stationen s–SS–DD–D–T einleitet. Die Interpretation als ›modal interchange‹ erweist sich insofern zwar für den Gesamtüberblick – der ja immer erst aus der Retrospektive möglich ist – vielleicht als schlüssiger; im momentanen Klangreiz, also im Augenblick des Übergangs selbst (T. 8 zu T. 9) scheint mir das Moment der Rückung zu überwiegen.

Wie auch immer: Erstaunlich ist, wie wenig der Melodie als solcher von diesen im Hintergrund ablaufenden harmonischen Querelen anzumerken ist, verbleibt sie doch konsequent im Tonvorrat von F-Dur. Innerhalb dieses eng umgrenzten Bezirks spielt Weill jedoch mit Regionen von unterschiedlicher relativer Helligkeit.

Der erste A-Teil (T. 1–8 des Beispiels) beschränkt sich auf den Viertonbestand $c-g-d-a$; eine Komplettierung zur Pentatonik wäre somit durch Anfügen einer Unter- oder einer Oberquinte möglich (f bzw. e). Innerhalb dieses viertönigen ›set‹ stellt die kleine Terz resp. große Sexte das Intervall mit der größten relativen Helligkeitsdifferenz dar; sie wird nur ganz zu Beginn – bei den titelgebenden Worten »Speak low« – eingesetzt, während die nachfolgenden Töne die so entstandene Lücke in der Quintenkette auffüllen – in gewisser Weise eine Analogie zur alten kontrapunktischen Forderung, melodische Sprünge durch Schritte in

Gegenbewegung zu beantworten. Der zweite A-Teil (T.9–16) moduliert gewissermaßen innerhalb der Diatonik zunächst zur relativ dunkelsten Dreitongruppe $b-f-c$ (T.9–11), um schließlich (ab T.12) im Zuge einer ›Expansion‹ über das diatonische Total das noch fehlende e , den relativ hellsten Ton, nachzureichen (Bsp.12).



Beispiel 12: Kurt Weill, *One Touch of Venus, Speak low, Refrain*, T. 1–16, temporäre Tonvorräte als Quintenkette

Das letzte Beispiel ist zugleich das jüngste: Es entstammt der Disney-Adaption von Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris*, die zuerst (1996) als Zeichentrickfilm realisiert wurde, drei Jahre später dann – in abgewandelter und um mehrere Songs erweiterter Form – als Musical zunächst in deutscher Sprache auf die Bühne kam. Die Musik stammt von Alan Menken, der als Hauskomponist des Disney-Konzerns in den 1990er Jahren zwar mit mehreren Oscars geehrt wurde, als ›Name‹ jedoch nicht annähernd die Bekanntheit etwa Lloyd Webbers erreichte.

Menkens Song *Out there* aus *The Hunchback of Notre Dame* ist insofern interessant, als er die beiden eingangs erwähnten Typen der Kleinterzrückung – die temporäre Ausweichung und die Transposition größerer Einheiten – miteinander verbindet; mit einem der Fraktalen Geometrie entlehnten Ausdruck ließe sich von einer – freilich nur rudimentären und nicht konsequent angelegten – ›Selbstähnlichkeit‹ der harmonischen Struktur sprechen (Bsp. 13).

Innerhalb der relativ starr reglementierten Dramaturgie der filmischen Musicals aus dem Hause Disney stellt *Out there* ein – wie ich finde, auf kompositorisch durchaus hohem Niveau realisiertes – Beispiel jenes Song-Typus dar, der gelegentlich als die »›I Want‹-Nummer«¹⁵ bezeichnet wird: ein Solo der Hauptperson, in dem diese ihre innersten Wünsche und Sehnsüchte besingt. Dass die Kleinterzrückung sich gerade in diesem Song-Typus besonderer Beliebtheit erfreut, mag wie eine nachträgliche Bestätigung jener gewiss recht spekulativen Aussage Pfrogners zur Charakteristik der großen und kleinen Terz scheinen:

15 Vgl. hierzu Jubin 1995, 247.

Music by ALAN MENKEN
Lyrics by STEPHEN SCHWARTZ

and out there liv - ing in the sun. Give me one day

f cantabile a tempo

out there. All I ask is one to hold for - ev - er. Out there

poco rall. a tempo

where they all live un - - - a - ware, what I'd give, what I'd

15 *Slower Piu mosso, pressing forward*

dare just to live one day out there.

Beispiel 13: Alan Menken, *The Hunchback of Notre Dame*, *Out there*, Refrain, T. 1–19

Der Terzschrift verbindet uns mit unserem *innersten Fühlen*. Diese Verbindung differenziert sich entsprechend der großen und kleinen Terz. Der großen Terz entspricht zugleich durchlichtendes Sich-Auftun, innerliches Dahinwenden, was *um* uns ist, der kleinen Terz, vom gleichen Ausgangston ausgeführt, dagegen eindunkelndes Hereinnehmen, innerliches Dahinwenden, was *in* uns ist.¹⁶

Eine strukturelle Besonderheit von Menkens Beispiel lässt sich am besten im Vergleich mit Bernsteins *Tonight* darstellen: Bei Bernstein wurde der Übergang in die neue Tonart, wie oben dargestellt, melodisch durch die Tiefalteration einer bereits vorher erklangenen Skalenstufe, nämlich der dritten der Ausgangstonart, indiziert. Dadurch entstand etwas wie ein ›melodischer Querstand‹, wenn auch ein durch vermittelnde diatonische Schritte gemilderter. Menken hingegen führt in die Tonart der oberen Kleinterz, hier Es-Dur, durch die Tiefalteration der VII. Stufe der Ausgangstonart ein (T. 7), die er (zusammen mit der I.) zuvor ausspart. Erst bei der Rückführung nach C-Dur verwendet Menken die VII. Stufe in ihrer nicht-alterierten Gestalt. Es entsteht so ein kontinuierlicher chromatischer Aufstieg der Spitzentöne paralleler Phrasenglieder, der zielstrebig in den Leitton der Ausgangstonart und von dort aus in deren Grundton mündet (Bsp. 14).



Beispiel 14: Alan Menken, *The Hunchback of Notre Dame*, *Out there*, Refrain, chromatischer Aufstieg der Spitzentöne in T. 2, 7, 11 und 19

V.

Die im vorausgegangenen Abschnitt besprochenen Songausschnitte von Bernstein, Weill und Menken stellen sich als je eigene Versuche dar, in einem von der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts eigentlich ›überholten‹ Material, dem der Tonalität, aufs Neue stimmig und zugleich originell zu komponieren. Ob man

16 Pfrogner 1981, 252 (Hervorhebungen original). – Dagegen ließe sich im Falle des vorliegenden Songs freilich einwenden, dass es hier ja explizit, wie der Titel schon sagt, um ein ›Draußen‹ geht – aber es geht um ein ›drinnen‹ imaginiertes und ersehntes ›Draußen‹, und Gegenstand des Songs scheint mir eher diese Sehnsucht als ihr Objekt zu sein. Wie auch immer: Die Fragwürdigkeit von Pfrogners semantischen Zuordnungen braucht nicht im mindesten bestritten zu werden; ich möchte jedoch gestehen, dass ich sie intuitiv einleuchtend finde.

diesen Versuch von vornherein als zum Scheitern verurteilt ansieht, hängt von ästhetischen Prämissen ab, die im Rahmen dieses Aufsatzes nicht diskutiert werden konnten. Nimmt man die Beschränkungen des Materials, die sich die Komponisten damit auferlegen, jedoch einmal als gegeben hin, so zeigt sich sehr deutlich die bewusst planende Ökonomie, mit der in allen drei Beispielen zu Werke gegangen wurde. Es ließe sich von einer sehr wohlkalkulierten Dosierung musikalischer ›Stimuli‹, wie etwa des Halbtonschritts in Bezug auf die Melodik, vor dem Hintergrund eines eher reizarmen Umfeldes sprechen. Einen solchen ›kick‹ stellt in harmonischer Hinsicht die Kleinterzrückung dar, die ihre besondere Wirkung in einem ansonsten auf schlichter – durch modale Einsprengsel gelegentlich bereicherter oder verfremdeter – Kadenzharmonik basierenden harmonischen Vokabular entfaltet. Ob diese Wendung uns tatsächlich, wie Pfrogner unterstellte, mit »unserem *innersten Fühlen*« verbindet oder unsere Sinne vielmehr schlicht in süße Nebelschwaden hüllt, mag dahingestellt bleiben. Gewiss, dies ist Musik der Regression – allerdings scheint es mir in der Ästhetik an der Zeit, dieses ›Reizwort‹ von seinen vorwiegend negativen Konnotationen zu befreien und die produktiven Potentiale, die dem Regressionsvorgang *auch* innewohnen, deutlicher zu sehen, wie dies etwa in der Psychologie längst Common sense ist:

Regression ist ja kein pathologischer Prozess, sondern u.a. ein von uns regelmäßig benutzter Vorgang zur Erholung der geistigen Prozesse des Bewusstseins, z.B. im Schlaf, in der Meditation oder bei anderen Entspannungszuständen. Erholungsregression ist passager, mehr oder weniger tief und mehr oder weniger partiell.¹⁷

Und schließlich: »Das Ich muß so stabil sein, daß es den Rückweg [aus der Regression] wiederfindet.«¹⁸

Doch

[d]arüber konnte hier nicht mehr gesprochen werden – wie mir denn jetzt, am Ende, sehr zu Bewußtsein kommt, wie unvollkommen und bruchstückhaft alles ist, was gesagt wurde. Aber es mag stehen bleiben, weil ich Besseres noch nicht zu sagen weiß und glaube, daß es wohl­tätig ist, wenn diese Dinge auch nur irgendwie ausgesprochen werden.¹⁹

17 Willms 1993, 434.

18 Ebd.

19 Guardini 1949, 60.

Literatur

- Dahlhaus, Carl (1977), *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Gerig.
- Gombrich, Ernst H. (1984), »Visuelle Entdeckungen durch die Kunst«, in: Ernst H. Gombrich, *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart: Klett-Cotta, 11–39.
- Guardini, Romano (1949), *Vom Sinn der Schwermut*, Zürich: Die Arche.
- Handschin, Jacques S. (1948), *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich: Atlantis.
- Jeppesen, Knud (1949), »Jacques Handschin: Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie« [Rezension], *Acta musicologica* XXI, 76–79.
- Jubin, Olaf (1995), *Die unterschätzte Filmgattung. Aufbereitung und Rezeption des Hollywood Musicals in Deutschland*, Bochum: Brockmeyer.
- Pfrogner, Hermann (1981), *Lebendige Tonwelt. Zum Phänomen Musik*, zweite, durchgesehene Auflage, München: Langen Müller.
- Potthoff, Hannes (1997), »God'n Abend, gode Nacht« – Funktionsaspekte des volkstümlichen Wiegenlieds, Heidelberg (unveröffentlichte Diplomarbeit).
- Sulzer, Johann Georg (1792), »Melodie«, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, zweite Ausgabe, Bd. 3, Leipzig, Reprint Hildesheim: Olms 1967, 370–388.
- Webern, Anton (1969) »Der Weg zur Komposition in 12 Tönen«, in: Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik – Der Weg zur Komposition in 12 Tönen. 2 x 8 Vorträge*, hg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition.
- Wellek, Albert (1963), *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der Systematischen Musikwissenschaft*, Frankfurt a.M.: Akademische Verlagsgesellschaft.
- Willms, Harm (1993) »Regression in der Musiktherapie«, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, hg. von Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing, Hamburg: Rowolth, 431–436.

Sebastian Sprenger

© 2022 Sebastian Sprenger

Hochschule für Musik und Theater Hamburg [University of Music and Performing Arts Hamburg]

Sprenger, Sebastian (2022), »Die Kleinterzrückung als harmonischer Topos des amerikanischen Musicals« [Steps in minor thirds as a harmonic topos of the American musical], in: *Musiktheorie – >Begriff und Praxis<. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 417–436. <https://doi.org/10.31751/p.237>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022