



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der wissenschaftlichen Arbeit

„I Keep My Cool“

Künstlerportrait REBEKKA BAKKEN

Stilanalyse ihres musikalischen Schaffens

bis zum Jahr 2008

Verfasserin

Martina Pröll

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl (lt. Studienblatt): A 033 636

Studienrichtung: Musikwissenschaft

Betreuer: Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer

INHALTSVERZEICHNIS

Danksagung	6
Einleitung	8
Literatur, Quellen	8
Problematik qualitativer Forschungsmethoden	9
Personalstil	10
Gliederung der Arbeit	10
Analysemethoden	11
TEIL 1	12
Ausbildung	12
Musikalische Wurzeln	12
Geigenunterricht – Musiktheoretische Grundlage	13
Singen via Geige	13
Studium der Philosophie	14
Abschied von Daheim - New York	15
Eigene Reifung	15
Philosophiestudium – Hinterfragen des Wertesystem	15
New York	16
Musikalische Selbstsicherheit	16
Das Leben in Krisen kennenlernen	17
Musik ist	18
Musiktheorie – Skalen als Werkzeug	19
Stimme	20
Singen als Beruhigungsmittel	20
Konfrontation mit der eigenen Stimme als Instrument	20
Unterschiede Stimme - Instrument	20
Akzeptanz der eigenen Klangfarbe	21
Experimentieren mit Stimme	22
Entwicklung der Stimme	22
Stimmtraining	23
Stimme und Mikrofon	23
Körper	25
Musikalische Selbstbeschreibung	26
„I am a singer, or, I am I and then I sing.“	26
Freiheit durch Ausdruck	27
Zugänge zur Musik	28
Autobiografische Einflüsse	28
Nicht verkopft – Willenskraft wider Musik	30
Sensibilität – Grundlage/Meister des Formens, Meister des Fühlens	30
Freiheit des Seins – Fluss der Musik	31
Musikalische Ähnlichkeiten auf der Welt	31

Musikalische Arbeit – „If you work too hard it’s probably not right“	32
Voraussetzungen – ohne Ziel	32
Ehrlichkeit im Ausdruck – oder Bob Dylan trifft Miles Davis	32
Rebekka Bakkens Arbeit – vom Abstrakten zum Konkreten	33
„Music is already there“	33
„I’m always writing music“	34
„You never know how things come out“	35
Komponieren – „I’m just doing what my fingers and what my feeling...“	35
„Life itself is inspiring“	36
„I just love words“	36
„I need a story“	37
„It tells me what to do“ - Ausdruck, Stimme, Performance	37
Zwei Fliegen auf einmal.....	38
„It’s a bitch“- Stimme als Performance	38
Musikalische Zusammenarbeit.....	39
„You talk to the people you love to talk to...in a musical way“	39
Arbeit an eigenen Alben.....	40
„I always wanna go in the studio“	40
... als Produzentin – „It’s a tough job“	41
... als Bandleaderin und Sängerin	42
Live-Performance	44
„You have to be spontaneous within the context“	44
Zusammenarbeit mit Wolfgang Muthspiel.....	46
Zusammenarbeit mit Julia Hülsmann	48
TEIL 2 MUSIKALISCHE ANALYSE	49
Musikalische Codes und Kompetenz.....	49
Musikalischer Code.....	49
Codes - Für und Wider.....	51
Rezipient - Musikalische Kompetenz	52
Text und Kontext.....	53
Autorenschaft und Stimme.....	54
Songanalyse – Von der Musik zum Text.....	55
Texte abhängig von Genre, Stil, Konventionen.....	56
Postlude	57
REBEKKA BAKKENS SOLOALBEN.....	59
The Art Of How To Fall.....	60
Einschub : „swing“ & „shuffle“	64
Is That You?	66
I Keep My Cool.....	74

ANALYSEERGEBNISSE	82
Zusammenspiel von MELODIK – RHYTHMIK – SOUND	82
Hinführung zum Thema.....	82
Improvisation.....	83
MELODISCHE EBENE	86
Vokale als Werkzeug	87
Vokalketten.....	87
Verzierungen	90
Refrain auf Vokal.....	92
Vokale als rhythmisches Element	93
Rhythmische Verzierungen	94
Markierung bedeutender Worte.....	95
Rhythmische Patterns in Improvisationen :	96
Melodien als Linien	97
Linien abwärts	98
Linien aufwärts	99
Intervallsprünge.....	100
RHYTHMISCHE EBENE	102
Jazz-Phrasierung	103
Form und Struktur	106
Asymmetrische Formen	107
Analyse « As I lay myself bare »	109
Analyse « Giant Body »	110
Rhythmisch freie Teile.....	113
KLANG EBENE - SOUND	114
Spiel mit Klangfarben der Stimme.....	114
Rebekkas Vokaltimbre	116
Effekte: Elektronische Verarbeitung vokaler Sounds	119
„Musikalisch-technologische“ Parameter.....	119
Distortion	120
Reverb.....	120
Echo.....	121
Backvocals	123
Sound als Instrumentalbezeichnung	124
Electronics.....	124
Sound als Klangfläche und Klangraum	125
Sound als Stilistik.....	125
Sphärische Formen	125
Musikalische Entwicklung Rebekka Bakkens	127
Layout und Textinhalt.....	128
Appendix	130
Quellenverzeichnis	131
Literaturverzeichnis	131

Zusammenfassung	134
Abstract	135
Résumé	136
Lebenslauf	137
INTERVIEWTRANSKRIPTION	139
ENDE	225

Danksagung

Bevor die Seiten für die musikalische Welt der Musikerin, Komponistin, Texterin und Sängerin Rebekka Bakken eröffnet werden, möchte ich die Gelegenheit nutzen, mich bei einigen Menschen, die diese Arbeit auf ihre Weise mitgetragen haben, zu bedanken.

Zuallererst gebührt der Dank der Künstlerin *Rebekka Bakken* selbst, ohne deren Einwilligung, deren bereitwillige Auseinandersetzung mit vielerlei Fragen und deren zahlreiche Antworten diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre.

Des Weiteren möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, durch die ich neue musikalische Welten kennenlernen durfte und denen es gelungen ist, mein Gehör für bis dahin Unbekanntes zu öffnen. Diese Momente zählen für mich zu den wertvollsten und befreiendsten. Ein herzlicher Dank an Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer, Ethnomusikologe und Lehrender am Institut der Musikwissenschaft der Universität Wien, ein herzlicher Dank an Vincent Cotro, Jazzforscher, Musikologe und Lehrender an der Universität François-Rabelais in Tours/Frankreich, sowie an Michel de Lannoy, Ethnomusikologe und Lehrender an selbiger Universität, in deren Unterricht die Liebe zur Musik spürbar ist.

All denjenigen Musikern, die mich mit ihrer Musik berühren konnten und die es durch ihr authentisches, hingebungsvolles Spiel (oder Gesang) schaffen zu vermitteln, dass Musik ein Weg sein kann, sei mein persönlicher Dank ausgesprochen. Deren Namen zu nennen ist nicht von Belang. Entscheidend ist die von ihnen ausgestrahlte Motivation, es zu wagen Musik zu leben.

Meinen Freunden, von denen jeder auf seine individuelle, wertvolle Weise für mich tragend ist, möchte ich von ganzem Herzen danken. Nennen möchte ich diejenigen, die mich während des Entstehens dieser Arbeit mental, durch Korrekturlesen, durch Rückmeldungen und Diskussionen unterstützt haben: *Mag. Elisabeth Hutterer, Sebastian Schwarz, David Moussion, Mag. Thomas Bayer, Elisabeth Mayrhofer, David Pröll MBA, Andreas Hutterer* und *Mirjam Burgstaller*. Danke!

Meinen Eltern, *Gertraud Pröll* und *Josef Pröll*, sei ein besonderer Dank für deren finanzielle und mentale Unterstützung ausgesprochen!

Martina Pröll, Donnerstag, 22. Oktober 2009

Einleitung

*„I try to express life through music
and I use my voice and I use the
piano. [...] I enjoy both and
I express music through
the channels that I know.“¹*

„Sie ragt heraus unter den skandinavischen Sängerinnen und schickt sich an, eine der besten Sängerinnen im jazzigen Pop zu werden. Die Norwegerin ist Sinnlichkeit pur, und sie hat eine Tiefe in ihrer Aussage, sowohl mit ihrer Altstimme als auch in ihren Texten, die außergewöhnlich ist. Eine „Wundersirene“? So schreibt es die Promotion.“² „In ihrer Musik mischt sie amerikanische und europäische Einflüsse, benetzt die Sinne mit einer verführerischen Melange aus Pop, Blues, Jazz, Funk und Folk.“³

Die Rede ist von Rebekka Bakken. Nachfolgende Arbeit ist ihr gewidmet: ihrem umfassenden künstlerischen Wirken als Komponistin, Texterin, Sängerin, Bandleader und Produzentin.

Diese Arbeit unterscheidet sich von vielen anderen, die als posthume Werke über Künstler erscheinen. Sie lebt von der Chance, mit der Musikerin in persönlichen Kontakt zu treten, diese selbst zu befragen und diese reichhaltigen Einblicke zu ihrem musikalischen Alltag dem Leser preiszugeben.

Literatur, Quellen

Literatur zu Rebekka Bakken existiert lediglich in Form von populärwissenschaftlicher Literatur in Form von Rezensionen. Aus diesem Grund wurde die Künstlerin selbst gebeten als Quelle zur Verfügung zu stehen. Denn keiner ist mehr Experte als Rebekka selbst. Während der qualitativen Interviews wurde darauf geachtet, keine Suggestivfragen zu stellen und die Musikerin so wenig als möglich zu

¹ Rebekka Bakken, 1.12.2008

² Magazin:Music manual, Ausgabe Winter 06/07, Klosterneuburg, S.27

³ <http://www.plattentests.de/rezi.php?show=4278>, 15.01.09

beeinflussen. Die Autorin, die selbst die Interviews geführt hat, ist sich der Problematik des eigenen Einflusses auf Fragestellung und Ausarbeitung bewusst.

Problematik qualitativer Forschungsmethoden

Die Frage nach Authentizität, nach dem „Wahren“ im Vergleich zum „entworfenen Bild“ ist ein großes Thema in Wissenschaften wie der Ethnologie, die sich mit qualitativen Forschungsmethoden, die den einzelnen Menschen ins Zentrum stellen, befassen. Bei noch so großer Bewusstheit und Bemühung kann der eigene Einfluss als Forscher nie ausgeschlossen werden. Als „soziales Wesen“ interpretiert man immer aus einer bestimmten Perspektive heraus. Dies macht andererseits den Reiz und das Einzigartige qualitativer Forschungsmethoden aus. Im Bewusstsein dessen, die nötige Distanz zum Forschungsfeld zu bewahren, besuchte die Autorin etwa während der Erstellung der Arbeit kein Live-Konzert der Künstlerin und zog für die Analyse keine Live-Konzert-Mitschnitte und Videos, sondern Veröffentlichungen auf CDs heran, da diese als hörbares Produkt relativ objektive Messobjekte darstellen.

Natürlich entspringt die Motivation zu dieser Arbeit der Perspektive einer Bakken-Musik-Liebhaberin. Dieser Motor und Kraftspender ist notwendig, um sich auf vielseitige Weisen auf die musikalische Welt der Künstlerin einzulassen und mit viel Engagement aus einer gewissen Innensicht deren Facetten zu beleuchten. Ausgleichende Gegenspieler und hilfreiche Werkzeuge dazu sind ein musikalisch (musikwissenschaftlich) bis zu einem gewissen Grad geschultes Ohr, sowie Analysemethoden aus den Studien der Musikwissenschaft und der Ethnologie. Ein gewisser Spannungsbereich resultierend aus diesen zwei Polen bleibt immer.

Um Einsicht auf den Gesprächsverlauf des dreistündigen Interviews, das wie ein Dialog als fließender, reger Austausch verlief, zu geben, ist die wortwörtliche Transkription dessen im Anhang nachzulesen. Weitere Informationen stammen aus E-Mails, die als beste Möglichkeit der weiteren Kommunikation aufgrund örtlicher Distanz gewählt wurden und als Medium des direkten Austausches dienlich waren.

Personalstil

Laut Duden ist der Stil u. a. die „*einheitliche und charakteristische Darstellung und Ausdrucksweise einer Epoche oder eines Künstlers.*“⁴

Die Frage nach charakteristischen Merkmalen ist also eine Frage nach immer wiederkehrenden, individuellen Mustern in der Arbeit eines Künstlers. Um diese Muster zu erklären, bedarf es eines umfassenden Blicks auf die Biografie und das Umfeld, da die Arbeit eines Künstlers, in diesem Fall der Musikerin, in hohem Masse aus dessen Erfahrungen resultiert.

Um den Personal- und Improvisationsstil Rebekka Bakkens herauszufiltern und zu erklären, habe ich ihre drei bisher erschienenen Soloalben "*The Art Of How To Fall*" (2003), "*Is That You?*" (2005) und "*I Keep My Cool*" (2006) ausgewählt und analysiert. Da inklusive aller weiteren in Zusammenarbeit mit anderen Musikern entstandenen Alben, die in die Betrachtungen einfließen, ein Wirkungsrahmen von ca. 8 Jahren nachgezeichnet werden kann, wird davon ausgegangen, daraus ein umfassendes Bild ihres Stils zeichnen zu können.

Gliederung der Arbeit

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in zwei große Teile. Im ersten gibt Rebekka Bakken selber Einblick in ihr privates und musikalisches Leben, sowohl chronologisch (Biografie, Entwicklung) als auch punktuell ausführlich hinsichtlich ihres musikalischen Schaffens und Arbeitens. Auf diesem Wege soll dem Leser ermöglicht werden, durch das Kennenlernen von Rebekkas Zugängen zur Musik, ihre Songs in einen breiteren Kontext einzubetten.

Um ihr musikalisches Werk, ihre Songs im Konkreten geht es im zweiten großen Teil der Arbeit. Dieser spannt sich als Analyse quer über ihr bisher auf Alben aufgenommenes „Material“. Intention ist es, durch die Methodik des Vergleichs herauszufinden, ob es eine Entwicklung in Rebekka Bakkens musikalischem Schaffen gibt und was das Individuelle, Spezifische, Besondere an ihrer Musik ist.

⁴ Duden. Fremdwörterbuch. 6.Aufl, Bd.V, Dudenverlag, Mannheim, 1997, S.773

Analysemethoden

Als „Messobjekte“ werden hörbare Resultate (auf Tonträgern veröffentlichte Songs) verwendet. Messorgane sind in erster Linie jene, die jedem Menschen mitgegeben werden: die Ohren oder genauer der Gehörsinn. In diesem Fall ein geschultes, analysierendes Ohr, das sich dem „klingenden Material“ mit immer wieder neuen Fragen nähert (Welche Instrumente? Akustisch oder elektronisch? Was spielen diese: Noten, Harmonien, Rhythmik? Tempo, Lautstärke? Stilistik, Genre, musikalische Einflüsse? Timbre? Stimme: Klangfarbe, Tonumfang, Stimmtechnik, Tonbildung, Ornamentik? Improvisation? Zusammenspiel? Verhältnis der einzelnen Instrumente - inklusive Stimme?).

Zur Beschreibung und zum Präsentieren der Analyseergebnisse ist es notwendig, das Hörbare auch sichtbar zu machen, um es kommunizieren und diskutieren zu können. Beim Schreiben bzw. Lesen dieser Seite befinden wir uns bereits inmitten von Worten, die eines der Medien der Kommunikation darstellen. Als weiteres hilfreiches Mittel der Veranschaulichung dienen traditionelle Verfahren wie (von der Autorin angefertigte) Transkriptionen, die die Möglichkeit bieten, Tonhöhen, Rhythmik und Harmonik sichtbar zu machen.

Teil 1

Ausbildung

Musikalische Wurzeln

In Rebekka Bakkens Musik finden sich musikalische Elemente, die sie seit der frühesten Kindheit sammelte. Es wirkt wie ein Konglomerat ihrer Erfahrungen und Prägungen, auf welche im Folgenden näher eingegangen werden soll:

„Zuhause haben wir immer gesungen und Musik gemacht. Dabei haben wir nachgesungen, was wir im Radio gehört hatten oder in unserer Plattensammlung fanden. Gleichzeitig habe ich sehr früh herausgefunden, dass ich selbst eine Quelle für Musik sein kann. Wahrscheinlich haben mich meine Eltern da stark beeinflusst, die meisten Lieder, die sie mir vorsangen, waren Folksongs.“⁵

Rebekka lernte in ihrer Kindheit durch ihre Mutter Kirchenmusik, religiöse Volkslieder, kennen. Später war sie Mitglied in Schulbands, doch erwähnenswert und bedeutsam wurden für sie Funk- und Rock-Bands, in denen sie ab 18 Jahren sang:

„My first band was „Aztec Two Step and the Horny Horns“. „That was the first band I played with and it was a great, great start, cause it was all about fun and all about playing for the joy of it and I got to know a lot of music.“

Die Band mit etwa 13 Mitgliedern, darunter fünf Bläser, bestand bereits vor Rebekkas Einstieg als Sängerin. Der Gitarrist, der wusste, dass Rebekka gerne sang, fragte sie damals, ob sie mitsingen möchte.

In musikalischer Hinsicht lernte sie dadurch viel Neues, vor allem Southern-State-Rock, Funk und Blues kennen, was für ihre spätere Arbeit einflussreich werden sollte:

„I was introduced to contemporary music and [...] also to the old rock stuff. I didn't know anything about music at that time, I just played my songs at home [...]. Yeah, somehow I got into music with beats, meaning not that children stuff what I knew from the piano at home.“⁶

⁵ <http://www.musicianslife.de/2006/10/27/rebekka-bakken/>, 22. 07. 2009

⁶ Interviewtranskription, S.141

I sang Blues ,[...] a lot of blues, I love the Blues. Blues, Southern State, Rock ´n´ Roll, yeah, [...] I can hear the roots. That´s the first thing I got familiar with. [...] ´Cause in that band we played coversongs. And I had to cover the songs that the band liked. [...] So I had to learn it. To do it. [...] So I learned unconsciously things, that I can hear and influenced me. I think the Blues is everywhere.“⁷

Eine andere Band, in der Rebekka in den frühen 1990ern mitspielte, hieß „Beat bag“.⁸

Geigenunterricht – Musiktheoretische Grundlage

Grundlegende musiktheoretische Zugänge erhielt Rebekka durch das Erlernen des Geigenspiels, das sie in frühester Kindheit, nicht auf Vorschlag der Eltern, sondern aus eigenem Wunsch, begann:

„I was very eager to start when I was four and I played until I was thirteen, fourteen. I was too embarrassed to run around with that violincase, so I stopped. But [...] I´m very, very glad about that background, cause ähm, that´s the foundation of a lot of the tools that I use now. [...] You have to know, how to get into music, how to read music, how to feel music, how to express music and playing violin was a great help for me, also I learned notes.“

Singen via Geige

Im Gegensatz zum Geigenspiel, begleitete Rebekka das Singen ständig. Der Zugang dazu war jedoch ein anderer:

„...because I always did. I just never thought, that came so easily to me,[...] I always had to, you know I had to. Yeah, I mean, I think I might have continued violin if I would have been in different surroundings, cause in my world at that time it was very embarrassing to be interested in music, you know, there was soccer or handball. Nobody was interested in cultural [things]... Yeah, so I just stopped playing round and singing was for me much easier to continue, cause I could do that at home.“

Rebekkas Umfeld schien sich wenig für Musik zu interessieren, weshalb sie ihr Interesse dafür vorerst geheim hielt.

⁷ Interviewtranskription, S.213

⁸ Interviewtranskription, S.141

„I was very embarrassed about being interested, it was my secret, so nobody knew that I was so interested in music, that I loved it.“

Studium der Philosophie

Da das Singen und Musizieren private, emotionale Sache Rebekkas war, hegte sie darin keine Ambitionen und schlug eine universitäre Ausbildung in den Fächern Philosophie und Ökonomie ein:

„I never did music in order to become anything, I just did it, because it was a necessity in my life and so then when I was older I started studying because that’s of course what I had to do, study something so I could become something. Äh, you know, to provide for myself.“⁹

Priorität hatte jedoch immer ihre Musik:

„I just realised, that whenever there was an exam or anything going on and I had a concert or a tour coming up then it was never a question on my should I go to school and do my exam or do I do my music. That was not a question, that was not choice, I always did the music.“¹⁰

Als logische Folgerung brach Rebekka das Studium ab und widmete sich voll und ganz ihrer Musik.

„And then, after a while, you know, those, everything what I did, just fell off and then was left [...] me, the music, the singing, and it worked (lacht). It was natural.“¹¹

Rebekka hatte also erst verschiedene Dinge ausprobiert, die mit Musik überhaupt nichts zu tun hatten. Und wusste erst etwa mit 20 Jahren, dass alles, was sie bis dahin angepackt hatte, keine wirklich Chance hatte gegen die Musik. Bis ihr jedoch klar wurde, was es eigentlich bedeutet, ins Musikgeschäft einzusteigen, dauerte es noch eine Weile.

⁹ Interviewtranskription, S.142f

¹⁰ ebd., S.144

¹¹ ebd., S.143

Abschied von Daheim - New York

Rebekka überlegte nicht lange, nach New York zu gehen und hatte keine Furcht davor: *„So ähm, how I did this I have no idea, because I just, you know, when you are young you have nothing to lose. I just did it. I, I didn't even have a job there. So, I got a job the second I was in New York. I have no idea, why I got it, maybe because I was tall and blond.“*¹²

Es war jedoch nicht, wie man annehmen könnte, die Suche nach musikalischer Freiheit, die sie nach New York trieb: *„I mean I could have gone anywhere. I didn't go to New York in order to do music. I knew that no matter where I go I will do music. Yeah, it just happend to be there.[...] I think it was my eagerness to let go what I know and to what am I [...] without my identification to country, to childhood, to surroundings, to people, to culture.[...] I was not that aware of it as I am now.“*¹³

Vorerst arbeitete Rebekka als Kellnerin. Mit Engagement und Eigeninitiative gelang es ihr relativ rasch, eine Band zusammenzustellen und zwei Monate nach ihrer Ankunft Gigs zu organisieren, um ihre Eigenkompositionen vor Publikum vorzutragen.¹⁴

Eigene Reifung

Philosophiestudium – Hinterfragen des Wertesystem

Das begonnene Studium der Philosophie hatte auf Rebekkas Weltsicht großen Einfluss und führte zum grundlegenden Hinterfragen des für sie bis dahin gültigen Wertesystems, was für ihren eigenen Reife- und Loslösungsprozess aus späterer Sicht enorm wichtig war:

„One thing I've learned from doing all these things is, it's always the same ground principles in everything you do, [...] you find it everywhere. And philosophy, [...] when I started, it was a very important thing for me to do, I mean, it left me a little [...] not confused, but lost, because everything that I had built up in my thought about how the world was and all my belief system, it just crumped down [...] Because, if you read some of that work of those philosophers you really start to question your belief

¹² Interviewtranskription, S.144f

¹³ ebd., S.146

¹⁴ Internetkontakt, e-mail vom 2.8.2009

*system after a while and also your observation and what you see and what is reality, that's just a natural product of studying [...] Then there I was standing with nothing, but know that's the blessing, when you stand up [...] you find, what is beneath all you think, that you have, so of course, I mean I think the study of philosophy was important. But I think that's important to everyone, we just have different ways of expressing it or finding it out.*¹⁵

New York

Für ihren damals im Alter von etwa 20 Jahren begonnenen Loslösungsprozess von erlernten Wertesystemen stellte ihr Aufbruch 1994 nach New York einen weiteren wichtigen Schritt dar:

*„It continued and I think it still continues you know upright. But New York was very important for that, very helpful.*¹⁶

Auf sich allein gestellt merkte Rebekka schnell, dass es Eigeninitiative braucht, um etwas auf die Beine zu stellen. So suchte sie nach Musikern für eine Band und trieb ein paar Konzerte und Gigs in Clubs auf:

*„There's a lot of jobs there. And if you show up and make initiative people like it over there. And then, when I gonna had those concerts I got a band. I said: „Do you wanna play with me, I have three concerts.“ „Yes, sure.*¹⁷

Musikalische Selbstsicherheit

Wenn man von einem musikalischen Reifeprozess sprechen kann, der Hand in Hand mit persönlichem Wachsen geht, so fällt ein entscheidender Schritt in diese Richtung in die letzte Hälfte des Aufenthalts in New York, wo Rebekka bis 2003 lebte.¹⁸

Durch Auseinandersetzung mit dem musikalischen Umfeld und durch Zusammenarbeit mit anderen Musikern reicherte sich nicht nur der Pool ihrer Erfahrungen an. Ebenso bedurfte es eines wachsenden Glaubens an das eigene musikalische Tun, sowie Selbstsicherheit und das Wissen um das „Was und Wohin“ in ihrer künstlerischen Arbeit.

¹⁵ Interviewtranskription, S.144f

¹⁶ ebd., S.145

¹⁷ ebd., S.146f

¹⁸ ebd., S.147

„At all I have to really beseed in myself [...] musically, [...] so I can do what I wanna do, cause you can not be flaky and not knowing what you´re doing and not having weighted yourself.[...] I was young and I was very all over the place and I loved music. But I ha[d] to realize you win your strenght too and of course, you know, maturity - I´m getting a little too brainy about this all thing, I never wanted to get too brainy about it - Ahm, but for me to strenghten myself and to, not to strenghten myself, more like believing in myself [...] that´s what I had to do.“¹⁹

Das Leben in Krisen kennenlernen

Dass das Leben nicht nur Sonnenseiten bereithält, sondern es genauso Talfahrten und Krisen mit sich bringt, erzählt Rebekka von eigenen Erfahrungen. Diese haben für sie jedoch einen wichtigen Stellenwert als Wegweiser, worauf es im Leben eigentlich ankommt:

„I had to get to know life.[...] So, you find life in crisis. And that´s very, very beautiful. Cause when you meet life, there is nothing. Yeah, that´s the only thing you need. That´s the, that´s the food, life itself.“²⁰

Die Trennung einer Beziehung sieht sie dabei als weniger tragisches Kapitel an:

„I mean, relationship is a little different.[...] Every relationship is holy, once you use it for the right purpose. And [...] you can learn anywhere. You don´t have to learn hard, hard lessons. You can also learn it from nice lessons. But [...] unfortunately, it seems like we learn most when we experience difficulties.“

Lernen, eines der immer wieder auftauchenden Themen für Rebekka, braucht jedoch nicht unbedingt Krisen. Worauf es ihr ankommt, ist Willensstärke und den Mut, sich selbst sehen zu lernen und die eigene Wahrnehmung der Welt rundum:

„I don´t believe, that we [...] crisis to learn. It´s about willingness and, yeah, sensitivity and [...] the courage to see oneself and to see our reflections in the world around us.“²¹

¹⁹ Interviewtranskription., S.153

²⁰ ebd., S.168

²¹ ebd., S.169

Musik ist...

„For me, music is beauty.“²²

Als Schönheit bezeichnet Rebekka das, was für viele schwer zu beschreiben ist. In direkter Verbindung zur Musik stehen Leben und Liebe. Wie sie diese in eine Analogie bringt, erklärt die Künstlerin folgendermaßen: *„If that´s no music, there´s no love there. Well, love is [...] a big word and an overused word [...]. So, let´s use another word JOY, LIFE. Yeah, I mean, that is music. And if, yeah, that´s not there, I don´t feel it.“²³*

Um das Fühlen der Musik geht es ihr vor allem beim direkten Kontakt mit Zuhörern, bei Live-Auftritten auf der Bühne: *„When you asked me about „Is it emotions you feel.“ I think it´s a sensory thing, you have to make yourself extremely vulnerable. You have to really take down, yeah, yeah, take down all your thoughts and patterns and ego, so that you can become vulnerable or sensitive enough, to feel that what you feel with people on stage or in the groups. [...] So you can feel the music, and that´s what it is.“²⁴*

Für Rebekka persönlich ist Musik zu einem wichtigen Lehrmeister geworden: *„I think music has taught me a lot, [...] because if my ego is involved, then I can´t really do anything.“²⁵*

Wie wichtig Musik für Rebekka ist und warum sie diese macht, legt folgende Aussage klar: *„I never did music in order to become anything, I just did it, because it was a necessity in my life.“²⁶*

²² Interviewtranskription, S.153

²³ ebd., S.161f

²⁴ ebd., S.165

²⁵ ebd., S.161

²⁶ ebd., S.143

Musiktheorie – Skalen als Werkzeug

Musik ist etwas sehr schwer Beschreibbares, von unterschiedlichen Zugängen her Erklärbares. Seitens der Musiktheorie wird versucht, Musik greifbar und notierbar zu machen, indem man auf melodischer Ebene Tonhöhen fixiert, Tonabfolgen, die zueinander in Bezug stehen, in Skalen einteilt, um nach und nach ein (mehr oder weniger) logisches System zu formen. Die europäische Musik z. B. basiert auf der gleichmäßigen Unterteilung der Oktav in 12 Halbtonschritte, woraus sich Tonleitern (Skalen), die durch die Abstände von Halb- und Ganztonschritten bestimmt werden, bilden lassen. In anderen Musiksystemen basiert die Stimmung nicht auf den westlichen Halbtönen, sondern z.B. auf mikrotonalen Intervallen, die zwischen den Halbtönen liegen. Hierzu zählen die indonesische Gamelan-Musik, die klassische indische oder die klassische arabische Musik. Die indische Musiklehre verwendet etwa pro Oktave 22 Mikrotöne.

Der Großteil der Populärmusik basiert auf zwei Skalen: entweder auf der Dur- oder auf der Moll-Tonleiter. In instrumentalen und vokalen Ausbildungen nimmt das Kennen- und Auswendiglernen von Skalen einen wichtigen Part ein. Im Jazz etwa, wo Skalen Akkordqualitäten zugeordnet werden, stellt dieses Tonmaterial für die Improvisation zur Verfügung.

Rebekka lernte Skalen wohl in ihrer Geigenausbildung kennen. Sie sieht in ihnen eines von vielen Werkzeugen, so wie das Musiksystem als Gesamtheit auch eines ist:

„The scales, [...] they are just tools too. It's like if you have a hammer, that's just a tool. [...] The musical system is also just a tool too. So if you don't like, [...] change, I mean, take another one. Make your own. When I hear Arabic music, I always think, Jesus Christ, this is like going to kindergarden or playing with Legokasten, you know the system we have. But then again it expresses beauty.“²⁷

²⁷ Interviewtranskription, S.192

Stimme

Singen als Beruhigungsmittel

Rebekka sang, wie viele andere, seit ihrer Kindheit. Da Singen für sie vor allem beruhigende Auswirkungen hatte, nutzte sie dieses immer dann, wenn sie Angst hatte:

„You know, I remember, that I always loved [...] what my voice produced in my body. So when I was a child and I was scared I would sing, or when I said „Oh, there are monsters in the cellar, but if sing a certain song, they won't touch me“. [...] I used my voice all the time to bring myself into peace, as a child, when I was not in peace. And I used to express myself happy [...] or just to bring myself into myself.“²⁸

Konfrontation mit der eigenen Stimme als Instrument

Mit der Zeit nahm das Singen jedoch immer mehr Raum in ihrem Leben in Anspruch, was dazu führte, dass es zu einem Sprung vom « einfach gerne singen » zum Benützen der Stimme als « Ausdrucksmittel» kam. Dieser Prozess bedeutete für Rebekka, sich mit ihrer eigenen Stimme konfrontieren zu müssen.

„For me, [...] to develop as a singer I had to let go off the barriers between me and my voice. So, if people [say] „I can't look like, and can only express myself with the instrument, I would feel too close in, in singing, well, that's a barrier! Yeah. It's just a matter of getting rid of the barrier, so you can become intimate with the instrument you are using, with your body or another instrument.“²⁹

Unterschiede Stimme - Instrument

Viele Menschen sind der Meinung, es gäbe eine Menge Unterschiede zwischen dem Spielen eines Instruments und dem Singen. Rebekka, die das Instrument Geige in ihrer Kindheit und später durch eigenes Interesse das Klavier kennenlernte, hat zu dieser Thematik einen anderen Zugang. Sie sieht die Stimme wie jedes andere

²⁸ Interviewtranskription, S.154

²⁹ ebd.

Instrument als ein Ausdrucksmittel, zu dem man selber werden kann. Worauf es ankommt, ist das, was körperlich für sie wahrnehmbar wird:

„You know what? When I play piano, even though I´m not a good piano player, I feel lot of the same things as I feel when I sing. Cause it´s about „einstimmen“, [...] to the instrument you are using, you become that instrument. [...] It produces something that you feel in your body and yourself. And the same thing with the voice.“³⁰

Akzeptanz der eigenen Klangfarbe

Musikalische Vorstellung, von auditiver Wahrnehmung geprägt, formt Bilder, Klangvorstellungen, wie etwas zu klingen hat. Musik ist solange zufrieden stellend, erfüllend, solange man einfach tut, genießt, seines macht. Möchte man jedoch einem bestimmten musikalischen Bild entsprechen, geht es um das Abgleichen des Eigen-Produzierten Klangerzeugnisses mit einem bereits bestehenden.

Rebekka war über lange Zeit mit dem Klang ihrer Stimme zufrieden, eben bis zu dem Zeitpunkt, wo sie musikalischen Vorgaben entsprechen wollte. Diese Erfahrung, am eigenen Können zu zweifeln, das „meine Stimme gefällt mir nicht, das kann ich nicht so“, machte Rebekka in der Coverband:

„If you always think that you have the most beautiful voice in the world as a child of course you think, you know, you get to a point where, where it´s not anymore.[...] I doubted it [...] first when I was eighteen, cause I joined this band and I had to sing „think or respect“ or whatever it was and I thought „My god, what am I doing as a singer, when this is what singing is about [...] So I didn´t want to sing that. Why should I sing, when I can´t sound like this? So that was a very easy decision to, for me to make. I don´t wanna sing.

But then I knew that I sung anyway, you know, in daily life. So, and that´s when I decided, that yeah, it doesn´t matter to me, what I am and what I am not. I mean it´s bringing me joy and that´s the only thing I have, I only have my towards my own instrument. And that´s, that´s what I have to use then. [...] So that was the time when I head to realize, and that was one of those steps and later also I had to accept that, yeah, this is my voice.“³¹

³⁰ Interviewtranskription, S.154

³¹ ebd., S.155

Experimentieren mit Stimme

Bei der Auseinandersetzung mit dem eigenen Instrument beginnt oft die Suche nach unterschiedlichen Klangmöglichkeiten, um sich, wie in der Sprache, in verschiedenen Stimmungen (wie Zorn, Trauer, Freude,...) ausdrücken zu können. Rebekka konnte sich dem Experimenten mit ihrer Stimme in der ersten Band widmen, da sie seitens der Mitmusiker viel Freiheit hatte und diesen vor allem wichtig war, dass sie sang und nicht wie ihre Stimme klang.

„And thank God I was in this band who allowed me to do it! I had this time, when I wanted to sound the tougher, the cooler, the rockier, I had this idea, so [...] I used my voice horribly. But nobody in the band said to me [...] why are you doing that? [...] They didn't care probably. [...] I mean sometimes I had the feeling they didn't demand a lot from me. But they always expressed that they loved me and that was enough for me. So that I felt totally free [...] to experiment. I didn't feel stupid, I didn't feel awful. So I had the freedom to do it. And also the freedom, cause I didn't feel criticised. I had the freedom to see [...] what was awful without shame.“³²

Für Rebekka war es nicht eine Suche nach unterschiedlichen Klangfarben, sondern ein Suchen nach mehr Spielraum, nach Bewegung in bestimmten Gebieten, vor allem eine Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten. Ein Aufmachen, ein Aufbrechen:

„...and it's good to open up like cracking a shell, egg shell.“³³

Entwicklung der Stimme

In Bezug auf die Entwicklung von Rebekka's Stimme, meint sie selber :

„I think the [...] development of my voice has been „deutlich“. A lot of people can't hear it, and I'm always amazed by that.“³⁴

Für sie steht die eigene Stimmentwicklung in direktem Zusammenhang mit dem Loslassen von bestimmten Vorstellungen, denen man entsprechen möchte, dem Aufgeben jeglicher Einflüsse, damit die Stimme frei werden kann, um als Werkzeug nutzbar zu werden. Der eigentliche Lernprozess, um ihre Stimme befreien zu können, war jener des Aufhörens etwas zu machen oder zu versuchen, sondern ein Entfaltenlassen:

³² Interviewtranskription, S.156

³³ ebd., S.157

³⁴ ebd., S.164

„Stop doing, yeah, cause if you do that, you are doing the opposite. [...] The learning is to undo everything. So it's not about becoming something out there, but becoming something in here, letting that come out. [...] When you hear a singer, you can hear if he or she is trying to do something.“³⁵

Stimmtraining

In jeder Gesangsausbildung gehören Aufwärm- und Lockerungsübungen sowie Stimmtechnik zum täglichen Üben dazu. Wie sieht es nun bei Rebekka, die während der Tourneen oft mehrere Tage hintereinander Konzerte zu bestreiten hat und ihre Stimme dadurch sehr fordert, mit Stimmtraining und Aufwärmübungen aus?

Was das Aufwärmen vor Konzerten betrifft, eine Bejahung ihrerseits :

„I have to. Of course it's important. But it's not always that I do it. [...] I started do it now, because I noticed that I'm so much happier from. It's like, a concert lasts for two hours. I'd rather have two hours for joy, than one and a half hours for joy, because [...] it takes a while before you get into it.“³⁶

Hinsichtlich Stimmtraining oder technischen Übungen ist sich Rebekka zwar deren (möglicher) Wichtigkeit bewusst, doch wendet sie persönlich keine an. Ihr Training ist das Singen selbst :

„You know, the thing is, when you sing right, you always hear. I do very strict tours, like concerts everyday. [...] It's just a little sleep, a little wine afterwards or I smoke sometimes. And when I do the concerts that's the time for my voice to heal, if I sing rightly. [...] To me singing is relaxing. Singing is what heals my voice, if it's not good, or if I have a flew or something like that. [...] Best thing I can do is to sing.“³⁷

Stimme und Mikrofon

Die eigene Stimme, die man von klein auf gewöhnt ist, klingt für einen selber anders als für Außenstehende. Dies wird einem meist erst bewusst, wenn man seine Stimme auf Tonband aufnimmt und anhört.

³⁵ Interviewtranskription, S.165

³⁶ ebd., S.184f.

³⁷ ebd., S.186

Grund dafür ist die so genannte Knochenleitung, das Mitschwingen der Knochen, welche dem Eigenklang eine andere Klangfarbe geben. Die Wahrnehmung der eigenen Stimme von außen, also ohne diesen Effekt, kann sehr befremdend wirken. Mit dieser Erfahrung, die eigene Stimme als Fremdkörper wahrzunehmen, müssen sich SängerInnen, sobald sie Aufnahmen einsingen oder über Mikrofon singen, auseinandersetzen. Es gilt diese neue, fremde, eigene Stimme kennenzulernen, auf sie zu hören und ihren Klang als den eigenen anzunehmen. Rebekka meint dazu: *„Just listen to yourself a lot [...] and don't allow yourself to feel, äh, uncomfortable, or „u ahhhhh“, just don't! Yeah, it's a nice process!“*³⁸

Zu diesem Kennenlernprozess der eigenen Stimme « von außen » kommt hinzu, dass diese häufig durch technische Mittel verstärkt wird, was wiederum Auswirkung auf den Klang der Stimme hat. Erstes direktes Medium der Stimmverstärkung und somit direkte Einflussquelle darauf ist das Mikrofon. Wer bereits selber verschiedene Mikrofontypen ausprobiert hat, weiß von Möglichkeiten bzw. den Unterschieden : Eines bringt mehr Brillanz in den Höhen, das andere verstärkt eher die Mitten, andere reduzieren alle Spitzen, eines ist sensibler auf Lautstärke, in ein anderes kann geschrien werden... . Das Angebot ist beinahe unüberschaubar, und es gilt, das Mikrofon zu finden, mit dem man sich als SängerIn am wohlsten fühlt.

Rebekka hat sich auch damit auseinandergesetzt, um Mikrofone zu finden, die ihre Stimme nach ihren Vorstellungen präsentieren:

*„I use AKG Microphones³⁹, which I am very happy about. This is important, the microphon. Cause it has to represent or has to go well together with my voice, cause it's ultimately what I hear back when I'm singing amplified. If you have the wrong microphon, you can always sing, because you can always learn how to connect to the info, that is throughout the body. But it's very difficult, because years are very important too. And they, if you have a bad sound there, you start overcompensating your voice, because you wanna create something else. So, that's, that's very important, having the right microphon.“*⁴⁰

³⁸ Interviewtranskription, S.187

³⁹ Es soll hiermit keine Werbung für bestimmte Mikrofone gemacht werden, sondern eine detaillierte Information gegeben werden

⁴⁰ Interviewtranskription, S.185

Körper

Des Sängers Instrument ist die Stimme. Diese hat ihren Sitz im Körper, der damit als Ganzes zum Instrument wird. Deswegen gibt es in vielen Gesangsbüchern Hinweise zu Körperübungen oder Aufforderungen, mit seinem Körper sorgsam umzugehen. Rebekka ist vor allem der Meinung, dass es wichtig sei, sich in seinem Körper wohl zu fühlen:

„That’s important as a singer. [...] cause that’s how you, how you feel things.“

In Bezug auf körperbezogenes Stimmtraining, welches durch Kennen- und Spürenlernen der einzelnen an der Klangproduktion beteiligten Körperregionen (wie Kehlkopf, Rachen, Mund, Gaumen, Lippen, Zähne, Nasenhöhle, Zwerchfell,) darauf abzielt, diese getrennt voneinander steuern zu lernen, um sie bestmöglich für die Klangproduktion einzusetzen, hat Rebekka keine Erfahrung :

„I never did that so. But I think that, you know, we all have different ways to get to the goal. And I think that’s [...] to get control over the body to know, where things are happening, that’s also [...]. So, äh, maybe I just start doing that too [lacht].“⁴¹

In welcher Weise Rebekka trotzdem bewusst mit ihrem Körper arbeitet und welche Wichtigkeit für sie ihr eigener Körper hat, erklärt sich aus Aussagen, wie:

„A tool [...] can’t be in the head, has to be in the body. So I can work intuitivly and not intellectually.“⁴²

„And that’s a cool thing about [...] my work, cause I can really live out a lot of [...] spaces in myself. I can really bring light, no, air, into a lot of corners of my body. Or of my awarness.“⁴³

„Cause it’s about „einstimmen“ [...] to the instrument you are using, you become that instrument . [...] It produces something that you feel in your body and yourself.“⁴⁴

Körper ist für Rebekka nicht nur der physische, sondern geht darüber hinaus, als Ort des Spürens, des Fühlens, des Verinnerlichens, des bewusst Wahrnehmens.

⁴¹ Interviewtranskription, S.190

⁴² ebd., S.151

⁴³ ebd., S.219f

⁴⁴ ebd., S.155

Musikalische Selbstbeschreibung....

„I am a singer, or, I am I and then I sing.“

Die Frage nach der Stilistik in der Musik bleibt immer der Versuch einer Kategorisierung. Bei den einen lässt es sich leichter definieren, bei anderen wiederum weniger. Manche Musiker kreieren selber Namen für ihre musikalischen Richtungen, andere vermeiden es, in Kategorien eingeordnet zu werden. In der musikalischen Vita von Rebekka Bakken lassen sich deutlich vielseitige Einflüsse und Erfahrungen aus diversen Genres finden. In Berichten von Musikmagazinen etwa wird Rebekkas Musik als Melange aus Pop, Blues, Jazz, Funk und Folk bezeichnet.⁴⁵

Interessant ist, wie sich die Künstlerin selber definiert und welchen Platz sie aus ihrer Sicht in der musikalischen Welt einnimmt. Um der ersten Kategorie nachzugehen, ob Rebekka sich als Jazzsängerin sehe, ihre klar verneinende Antwort dazu:

„I never did. I mean, I am a singer, or, I am I and then I sing. And, I don't know one standard. I am not very good at [...] improvisation. And I have no idea about bebop or anything like that. [...] I played with a lot of people who call themselves Jazzmusician and who are Jazzmusicians, and I would never go to that extent to say that I know anything about Jazz.“⁴⁶

Rebekka geht in ihren Ausführungen zu Jazz weiter und erzählt, dass sie den Versuch gestartet hatte, einen Jazztheoriekurs zu belegen. Da sie andere Vorstellungen davon hatte und mit den Methoden der Leiterin, dass alle Gruppenteilnehmer gemeinsam ein Stück sangen, nichts anfangen konnte, endete ihr Ausflug in die Jazztheorie, bevor er wirklich angefangen hatte. Zudem fühlt sie sich von Jazzstandards nicht inspiriert:

„And that kind of stuff never talked to me, I [had] never the interest of singing „Misty“ or, [...] any of those. I don't know any of those Jazzsongs, that makes me feel like a flower, when I sing them. But that's because I am not a Jazzer. If I had [it] in my soul, maybe it would speak to me, but it just doesn't.“⁴⁷

⁴⁵ Music manual, Ausgabe Winter 06/07, Klosterneuburg, S.27

⁴⁶ Interviewtranskription, S.168

⁴⁷ ebd.

Sie bezeichnet sich wie gesagt selber nicht als Jazzerin, hat aber die Freiheit im Kopf und in der Haltung, die für Jazzler so typisch ist. Sie arbeitet mit jazzigen Elementen und Musikern, lässt sich nicht einengen und ist aufmerksam und sensibel.⁴⁸

Rebekka selber sieht sich mehr als SongwriterIn und vor allem als Sängerin:

„Songwriter [...], yeah, I write songs, and I like to sing them.“⁴⁹

Ähnlichkeiten lassen sich hier zu einer anderen skandinavischen Musikerin herstellen: Silje Neergard gibt in einem Interview ebenso die Antwort, sich eher als Singer-Songwriterin mit Jazzeinfluss zu bezeichnen, denn als Jazzsängerin.⁵⁰

Auf die Frage, wie Rebekka ihre Musik beschreiben würde, meint sie:

„Hmm...Schwierig. Es ist einfach meine Musik. „Contemporary Pop“ vielleicht.“⁵¹ In der Analyse wird noch einmal am jeweiligen Song auf die Frage nach dessen Stilistik eingegangen werden.

Neben ihren Rollen als Songwriterin und Sängerin nimmt Rebekka auch jene der Bandleaderin ein. Darin sieht sie vor allem einen Vorteil: *„When there are some people I really wanna work with, I[...] try to make that happen. And that´s one of the Vorteile of [...] being a bandleader. I mean if they wanna work with you of course, but until now I´m really working with people I wanna work with.“⁵²*

Freiheit durch Ausdruck

Wie wenig von Bedeutung Definitionen und Kategorien sein können und wie wenig es eigentlich braucht, um sich musikalisch frei zu fühlen, ist für Rebekka völlig klar. Deswegen bejaht sie die Frage danach, ob sie sich frei fühlt in den Mitteln, die ihr zur Verfügung stehen : *„Yes I do. Because, äh, I am not my means. I am free [...] I am always free. I´m even free if I am sick and [...] I can only sing [...] an interval of two tones [...]. I can still express myself through that. And that gives me a sense of freedom. [...] So [...] I´m not so afraid of getting a cold or a flew while we are on tour, anymore. Because I can always express myself.“⁵³*

⁴⁸ music manual, Ausgabe Winter 06/07, Klosterneuburg, S.27

⁴⁹ Interviewtranskription, S.172

⁵⁰ music manual, Ausgabe Sommer 07, Klosterneuburg, S.9

⁵¹ Arne Fogt/Königl. Norwegische Botschaft Wien auf :

<http://www.norwegen.or.at/culture/music/rebekkabakken.htm>, 15/01/2009

⁵² Interviewtranskription, S.182f

⁵³ ebd., S.193

Dieses « sich ausdrücken können », von dem Rebekka spricht, hängt eng mit dem Substantiv Ausdruck zusammen. Er ist für die Künstlerin etwas Individuelles, in dem sich Musiker voneinander unterscheiden, unabhängig vom musikalisch-technischen Niveau. Das ist auch der Grund dafür, weshalb sie manchmal selber auf der Bühne Klavier spielt : „*I have a great piano player and he plays better than me, but he can not express me.*“⁵⁴

Zugänge zur Musik

Autobiografische Einflüsse

Im Bereich der Singer-Songwriter, wo mehrere Funktionen der Urheberschaft sowie der Aufführung in einer Person zusammenfallen – das Schreiben des Textes und des Songs sowie die Live-Performance – scheinen die Texte oft Aspekte der persönlichen Erfahrung des Urhebers preiszugeben. Häufig fokussieren Musikmagazine oder Biografien Parallelen zwischen den Songs und dem Leben der/s SängerIn. David Brackett weist in seinem Buch „Interpreting popular music“ auf die Problematik und die Grenzen dieser Vernetzung zwischen Textaussage und Biografie hin: „*At the most basic level, if this were true it would mean that a singer-songwriter could only write or sing sad songs when sad, happy songs when happy.*“

Weiters müsse die Interpretation des Songs seitens des Hörers nicht mit dem übereinstimmen, was der „Performer“ während der Aufführung fühlte. Und zum anderen würde die totale Übereinstimmung zwischen erlebter Erfahrung und der Bedeutung des Songs den Effekt der musikalischen Darbietung in Frage stellen: Die Art und Weise, wie der Song musikalisch aufgeführt würde, könnte demnach weder dem Text widersprechen noch verstärken oder diesem andere Nuancen der Ausarbeitung hinzufügen.

Abgesehen davon ergeben sich automatisch Limits der These der Autobiografie, wenn mehrere Musiker bei der Live-Performance der/s Singer-SongwriterIn mitwirken oder im Fall der Aufführung fremder, nicht selber komponierter Songs.⁵⁵

⁵⁴ Interviewtranskription, S.199

⁵⁵ Brackett, David: Interpreting popular music, 2000, S.14f.

Rebekka Bakkens antwortet auf die Frage, inwieweit ihre Arbeit autobiografisch sei, bringt andere Facetten hervor und beleuchtet den Begriff der Autobiografie differenzierter:

„Ach, isn't it always somehow? I mean, [...] how can we work without our present state of being. So it is a reflection somehow, even if we try not to. Because what we see [...] is a reflection of ourselves.“

Wie dehnbar der Begriff der Autobiografie für Rebekka ist, lässt sich aus ihren weiteren Überlegungen dazu abschätzen:

Im Moment des Schreibens sei sie sich der Aussage ihrer Texte zum Teil nicht so sehr bewusst wie Jahre später, wenn sie diese mit Erstaunen liest. Zudem ginge es in ihren Texten nicht so sehr um tatsächlich selbst Erlebtes, sondern um das Erzählen aus verschiedenen Perspektiven heraus:

„Lately, when I've been writing [...], I've been assuming other people's roles, I put myself into the role of another person. I make up a person with a certain personality, I make a story or something out of it.[...] And [...] when you live [...] enough of years, you realise certain things. [...] you can see people's [...] reactions and „Musters“, different from than yours, so it can be interesting to assume that person, to feel another personality sometimes.“⁵⁶

Ihre Erklärung, dass sie oft über andere Menschen und deren Leben und Sichtweise schreibe, unterstreicht vorerst die Argumentation David Bracketts. Rebekka ist damit jedoch noch nicht zum Schlusspunkt gekommen, sondern geht in ihren Ausführungen weiter:

„But at the same time you are also looking through that person's personality, usually with some luggage of your own. [...] We all have all possibilities in us, so what's the big deal of saying I am this I am that [...]. You know maybe we are everything.“⁵⁷

⁵⁶ Interviewtranskription, S.168

⁵⁷ ebd., S.150f

Nicht verkopft – Willenskraft wider Musik

An mehreren Stellen lässt Rebekka klar werden, dass es ihr wichtig ist, nicht zu „verkopft“ zu sein, zu arbeiten oder Musik zu machen.

Im Bezug aufs Komponieren etwa: *„I really don't think about how I do things. And why I do things.“*⁵⁸ *„I don't have an intellectual approach in the beginning.“*⁵⁹

Ihrer Meinung nach stehe vor allem das „machen wollen“ der Musik, die von Spontanität lebe, im Wege, wie etwa im Falle von live-Konzerten: *„If it's something else, nothing to do with now, it's not about spontan[ity] it's just a[n] act of, of willpower. [...] It has nothing to do with music.“*⁶⁰

Sensibilität – Grundlage/Meister des Formens, Meister des Fühlens

Was macht Musikalität aus oder was braucht es, um Musik entstehen zu lassen? Eine schwierig zu beantwortende Frage, geht es doch um das zwischen den Noten, das zwischen den Worten, eben das Dazwischen. Auch wenn nicht eine Antwort gefunden werden kann, ist es doch legitim, die Frage weiterhin zu stellen, um verschiedene Zugänge und Meinungen zu Wort kommen zu lassen, die im Gesamten ein Bild darüber entstehen lassen können oder zumindest ihren Beitrag zu dem leisten, was Musikalität sein kann oder was es braucht, um Musik entstehen zu lassen.

Rebekkas Antwort ist nicht mehr greifbar als die oben gestellte Frage, doch mindert dies nicht die Wichtigkeit ihres Inhalts: *„Sensibility is absolutely necessary in music. Ja, Ja. That's how you just form.“*⁶¹

Dieselbe Grundlage brauche es als Sänger für den Umgang mit dem eigenen Körper, sei es in Bezug auf „Was tut mir gut beim Essen“ oder „Was tut meiner Stimme gut“: *„It's about getting sensitive enough to feel it. [...] That's the best suborder you can have. Sensitivity. That's important as a singer, [...] cause that's [...] how you feel things.“*⁶²

⁵⁸ Interviewtranskription, S.213

⁵⁹ ebd., S.185

⁶⁰ ebd., S.211f

⁶¹ ebd., S.212

⁶² ebd., S.189

Freiheit des Seins – Fluss der Musik

„That is one of the biggest assets in music, äh, don't hide anymore and don't try anymore. It's just things go hand in hand. Let music express itself. Mhm, yeah, because you are unhampled, unstopped by your own thoughts about what you have to do, have to be. Yeah, a wonderful process. FREEDOM!‘⁶³

Musikalische Ähnlichkeiten auf der Welt

Dass das Aufwachsen und Erlernen einer bestimmten „Musikkultur“ nicht bedeuten muss, andere nicht zu verstehen bzw. aus gegenteiliger Sicht helfen kann, auch andere „Musiksysteme“ zu verstehen, erklärt Rebekka aus ihrer Erfahrung. Sie zählt etwa nordische Volksmusik zu ihren musikalischen Wurzeln. Diese Ausdrucksweise, die sie für ihre eigene Musik verwendet, mischt sich gut mit der arabischen, wie Rebekka in der Zusammenarbeit mit Dhafer Youssef erfahren hat.

Dabei ist das nur ein Beispiel, denn: *„It's really so many similarities all over the world. And you know I can hear a lot of similarities in country music and Nordic Folk songs. Even though I, in the first hearing it's completely different, but you hear the same things. At least, I do. But now I'm not at all [...] educated in [...], analysing. I just [...] I can relate to a lot of music, no matter where it comes from, through my own roots.‘⁶⁴*

⁶³ Interviewtranskription, S.201f

⁶⁴ Interviewtranskription, S.216f

Musikalische Arbeit – „If you work too hard it’s probably not right“

Im folgenden Kapitel geht es um Rebekka Bakkens Meinung zu notwendigen persönlichen Voraussetzungen für musikalische Arbeit, sowie um konkrete Einblicke in ihre « Kreativwerkstatt » des Komponierens und Arbeitens.

Voraussetzungen – ohne Ziel

„That’s it. You know, without aim. [...] just the aim itself is what you are doing.“⁶⁵ Oder wie es schon andere vor Rebekka sagten: Der Weg ist das Ziel. Diese Aussage soll als Einleitung für Rebekka Bakkens Schau auf Vorbedingungen für musikalische Arbeit stehen, um einerseits ihren Zugang zum musikalischen Ausdruck zu eröffnen und andererseits klarzulegen, dass es in der Musik keine bestimmte Abfolge von Wegen oder Regeln gibt, die man der Reihe nach absolvieren, lernen und damit an einen angestrebten Punkt kommen kann. Die Musik an sich hat kein konkretes Ziel, ist nicht genau vorher planbar. Sie ist ein möglicher Weg, für manche ein möglicher Lebensweg. Darauf möchte ich jedoch nicht weiter eingehen, sondern weiter Rebekka sprechen lassen, was man ihrer Meinung nach im persönlichen Gepäck als Musik schaffender Mensch braucht.

Für Rebekka ist Sensibilität absolut wichtig. Beim Komponieren, in der Zusammenarbeit mit Musikern, wie auf der Bühne. Der Zustand in dem man diese Sensibilität spüren kann, ist ein gedankenleerer, einer, in dem man sozusagen schutzlos seinen Gefühlen zur Verfügung steht. Erst dann ist Raum genug, um Musik zu spüren.⁶⁶

Ehrlichkeit im Ausdruck – oder Bob Dylan trifft Miles Davis

In vorausgehenden Kapiteln, erklärte Rebekka, dass erst durch das Nicht-mehr-wollen, das Nicht-Machen, durch das Loslassen etwas entstehen kann. Dies kann in den Bedeutungsraum des Wortes « authentisch » gedeutet werden. Authentisch im Sinne von: Das sein, was man/es ist und nicht, was man/es sein möchte/könnte.

⁶⁵ Interviewtranskription, S.165

⁶⁶ ebd.

Ein anderes von der Musikerin propagiertes Schlagwort zu dieser Thematik ist:

« Ehrlichkeit »: „*That is of extreme importance [...].Honesty [...]. Truth.*“⁶⁷

Für Rebekka ist Ehrlichkeit für jede Art der Tätigkeit, in jeder Handlung, wichtig. Sie spricht davon zunächst ganz allgemein und geht konkret auf deren Wichtigkeit in Hinsicht auf den musikalischen Ausdruck ein, was für sie unter anderem Bob Dylan zu einem grossen Vorbild werden ließ, von dem sie viel lernen konnte:

„*Bob Dylan, of course. Cause when you hear people like that, you are in minded [...] over what YOU are doing, and [it] has not to do with that person. I mean, I´m so far away from his expression. But in his being, in his truthful being [...]. When you meet somebody who is truthful you are in minded of your own truth and your ego to find your truth. So, Bob Dylan did that and Miles Davis did that.*“⁶⁸

Vielleicht ist das auch der Grund, warum sie behauptet, dass Bob Dylan für sie immer aktuell sei, und obwohl sie viel unterschiedliche Musik hört, bleibt er immer einer ihrer Lieblingsmusiker.⁶⁹

Rebekka Bakkens Arbeit – vom Abstrakten zum Konkreten

Rebekkas Zugänge zur Musik wurden bereits in einem vorausgehenden Kapitel dargelegt. Ihr geht es darum das Leben auszudrücken, durch Musik, mittels der Kanäle, die ihr zur Verfügung stehen: Stimme und Klavier.

Was Rebekka ihrer Umwelt vermittelt, sind bereits ausgereifte Produkte, von ihr geformte Songs, die sie selber textet, komponiert und mit Mitmusikern auf Alben aufnimmt oder live bei Konzerten performt. Es geht also ein langer Prozess voraus, bevor ein Song den Hörern präsentiert wird. Wie Rebekka neue Songs entstehen lässt, wie die « Geburt » ihrer Songs vonstatten geht, dazu im Folgenden Einblicke.

„*Music is already there*“

Eigentlich ist alles was es braucht, die Musik an sich, schon da, meint Rebekka. Man könnte demnach daraus ableiten, dass ein Musiker jemand ist, der auf dieses Reservoir zugreifen kann, Ideen daraus in eine von ihm gewählte Form bringt und

⁶⁷ Interviewtranskription, S.166

⁶⁸ Interviewtranskription, S.167

⁶⁹ Arne Fogt/Königl. Norwegische Botschaft Wien auf : <http://www.norwegen.or.at/culture/music/rebekkabakken.htm>, 15/01/2009

diese seiner Umwelt vermittelt. Es kommt für Rebekka vor allem darauf an, wie man der Musik begegnet und wie man sie formt und vermittelt:

„It´s about bringing it down without obstructing it too much. Not put too much shit in there. So you have to have to be clean and clear.“

Hindernisse dabei lägen vor allem im Musiker selber, indem er zu viel Persönliches in die Musik verpacken möchte, etwa im Text oder in der Performance:

„ [Do] not put too much of your own agenda. [...] I like to talk. I like to[...] deal with certain things in my music. But I have to make me sure, that it´s not my EGO who comes with complains or [...] with dreams [...], cause [...] it has not to do with the music.“⁷⁰

„I´m always writing music“

Wie sieht es nun konkret aus, wann und wie entstehen Rebekkas Songs?

Rebekka weiß, dass Singer-Songwriters sehr unterschiedlich arbeiten. Sie selber meint: *„I am always writing music.“*

Es sei vor allem interessant zu bemerken, wie sich in den Songs die eigene Entwicklung abzeichnet: *„To write songs, it´s very interesting. Cause [...] when you make a change in your perception of life and if you make developments, you change a little bit. [...] and the musical vibrations can change a little bit too.“* Ein konkretes Beispiel ist etwa die Verwendung anderer Akkorde in den Songs, so Rebekka.⁷¹

Songs sind jedoch nicht nur im Nachhinein interessant, um daran den Entwicklungsprozess abzulesen, sondern notwendig im und für den Prozess selber.

„You know, somebody writes a song because he needs to write that song. It has a big value because it is a part of the process.“⁷²

Deswegen hat jeder Song für denjenigen, der ihn schreibt seine ganz spezielle Bedeutung und Wichtigkeit. Für sie selber ist jedes neu komponierte Lied ihr momentanes Lieblingslied. Sie mag jedoch alle ihrer Songs. Welches am meisten, das hängt von ihrer Stimmung ab.⁷³

⁷⁰ Interviewtranskription, S.161

⁷¹ ebd., S.184f

⁷² ebd., S.207

⁷³ Arne Fogt/Königl. Norwegische Botschaft Wien auf : <http://www.norwegen.or.at/culture/music/rebekkabakken.htm>, 15/01/2009

„You never know how things come out“

Akkorde können ebenso wie Worte die ersten Puzzleteile sein, aus denen Rebekka's Songs entstehen: *„You never know how things come out. [...] Sometimes they come, I mean, words first, but not so often any more. But I find it easy with music: you write, you play chords and say „Ooch, it's a song there. [...] And I play the next chord. And [...] the melody line goes on. It's so easy. It is already there. You just take, take, putting it down on a sheet. [...] In the same time lyrics come, everything comes. Bar for bar by bar. And sometimes you really have to work a little harder. But if you work too hard it's probably not right. [...] So, it's a little bit like waiting for. Being there in case something comes down to you.“*⁷⁴

Die schwedische Sängerin Rigmor Gustafsson beschreibt, ähnlich wie Rebekka, dass beim Prozess des Entstehens ihrer Songs vor allem das Klavier ein hilfreiches Medium darstellt: *„Alles, was sich in meinem Kopf rumtreibt, versuche ich in Musik zu gießen, und das kann ich am besten am Klavier. Worte fallen mir leichter, wenn ich zur Gitarre greife.“*⁷⁵

Komponieren – „I'm just doing what my fingers and what my feeling...“

Rebekkas Zugang zum Komponieren ist keiner, der von der Theorie ausgeht. Für sie ist es ein Entwickeln von Farben, Farben, die in Akkorden vorkommen, Farben, die in ihrer Abfolge eine Form, einen Song ergeben: *„I play the piano and then I [...] can notice that there are certain colours in that chord.“*⁷⁶

Weil diese erst im Nachhinein notiert werden, bemerkt Rebekka oft erst zu diesem Zeitpunkt, dass mehrere Songs auf denselben Changes basieren:

*„In my head I don't notice it, you know. I'm just doing what my fingers and what my feeling - „What's, oh, wow. It's this chord. O.k.“ - and I write [it] down, as if I [had] never written, played that chord.[...] And then I see that the last five songs that I wrote is exactly the same chord progressions and [...] I realize, wah, I didn't write five songs, I wrote one song.[...] they have the same expression.“*⁷⁷

⁷⁴ Interviewtranskription, S.186

⁷⁵ music manual, Ausgabe Frühling 2008, Klosterneuburg, S.54

⁷⁶ Interviewtranskription, S.180

⁷⁷ ebd., S.185

„Life itself is inspiring“

Der Ort, an dem sie arbeitet, wo ihr Klavier steht, ist bei ihr Zuhause. Komponieren ist jedoch nicht lokal gebunden, sondern passiert dort, wo es Stimuli für Rebekka gibt, und diese bringt das Leben rundum:

„I like to compose [at] different places, cause I get different impressions.[...] I never search for. Life itself is inspiring. [...] I don't have to look for places to sit and be inspired.“

Ein Beispiel, wie überraschend oft Ideen für neue Songs „passieren“, zu Zeitpunkten, an denen eigentlich keine Zeit oder nicht ausreichend Zeit zum Komponieren zur Verfügung stünde, ist für Rebekka vor dem Ausgehen. Derartige Momente sind für sie oft die inspirierendsten:

„You know when I write best? It's like, if I have a dinner, I have to go, I have to be somewhere, it's eight o'clock and then I have half an hour before when I have to go, that's when I write the best. Mm, I don't know why.[...] it's like ähm, I don't have to write something right now, I'm just here sitting have to kill some time. Then it comes, cause I don't have to.“⁷⁸

„I just love words“

Songs setzen sich aus den zwei Komponenten Text und Musik zusammen. Über das Entstehen(lassen) von Rebekkas Musik wurde bereits erzählt. Wie sieht es nun aber mit Texten aus? Welche Bedeutung hat Text für die Musikerin?

„It is very important! I mean, music is very, very important to me, so if you have lyrics in there, they shouldn't be destroying too much [...] of the music and also the other way. [...] I just love words. [...] I like to read and [...] I love it when people can express themselves beautifully with words.“

Für Rebekka sind Worte also etwas Schönes. So wie Musik. Die Verbindung beider Elemente soll ausgewogen, harmonisch sein, das eine darf dem anderen nicht im Wege stehen.

⁷⁸ Interviewtranskription, S.202f

„I need a story“

Sie selber liest gerne alte nordische Literatur⁷⁹ oder – als Beispiel - Dostojewsky⁸⁰, wegen seines „*amazing sense of words*“. Wichtig ist ihr vor allem ein guter Inhalt, eine interessante Geschichte. Beschreibungen von Dingen seien ihr zu wenig: „*How you describe this table in just a beautiful description, that´s just not enough for me.[...] I need a story.*“⁸¹

Im Bereich der Poeten kennt Rebekka keine für sie nennenswerten Namen. Sie sei kein Mensch, der Gedichtbände durchlese. Es seien einzelne Gedichte, die sie ansprechen würden, die sie mehrmals lese und an welche sie sich lange Zeit erinnert, wie zum Beispiel an eines von Joseph Brodsky⁸²:

„*He wrote a beautiful poem that I learned, that I read some years ago and it sticks with me „I wish you were here, Dear“.*⁸³ [...] *Sometimes I have this and [...] they call, keep on reverberating in my mind.*“⁸⁴

Die Texte ihrer eigenen Lieder schreibt Rebekka selbst. Ideen dazu entstehen, indem sie Rollen kreierte, sich in diese Charaktere hineinversetzt und aus deren Perspektive, mit deren Empfinden erzählt: „*Lately, when I´ve been writing, [...] I´ve been assuming other peoples roles, I put myself into the role of another person. I make up a person with a certain personality, I make a story or something out of it.*“⁸⁵

„It tells me what to do“ - Ausdruck, Stimme, Performance

Die Frage nach der Umsetzung der Songs stellt sich für Rebekka nicht mehr gesondert. Das Gegebene - Worte und Musik – leitet sie in ihrer Performance :

„*I´m trying to do as little as possible and always have the words and the composition to show me what is necessary now. So it is leading me a little bit. Not only a little bit, but that´s [...] totally decisive for [...] the use of my voice. It tells me what to do. So I don´t have to do much actually.*“⁸⁶

⁷⁹ Hamsung, Sinburg

⁸⁰ **Fyodor Michaylovich Dostoyevsky** (geb.1821 in Moskau-gest.1881 in Sankt Petersburg), russischer Schriftsteller, Essayist und Philosoph (siehe : <http://en.wikipedia.org/wiki/Dostojevsky>)

⁸¹ Interviewtranskription, S.34

⁸² Joseph Brodsky (geb.1940 Leningrad, damalige USSR ; gest.1996 USA) erhielt 1987 den Nobelpreis für Literatur (siehe: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1987/)

⁸³ vollständiges Gedicht siehe Appendix

⁸⁴ Interviewtranskription, S.174

⁸⁵ ebd., S.150

⁸⁶ ebd., S.157

Sie sieht ihren Platz als Sängerin dort, wo Text und Musik zusammen etwas schaffen. Ihre Funktion liegt darin, diesem mittels ihrer Stimme im Singen Ausdruck zu geben:

„Yeah. I try to be available for what it tells me I have to do. We have the two components [music and lyrics] in the same situation that’s creating something, and this is what I’m serving. What it creates.“⁸⁷

Zwei Fliegen auf einmal

Die Künstlerin ist somit an unterschiedlichen Stationen des Prozesses vom Schreiben bis zum Performen eines Songs Vermittlerin dessen, was die Musik bereits bietet. Zuerst beim Formen eines Songs durch Komposition und Text und danach durch die aktive Umsetzung dessen. Sie bezeichnet das als « zwei Fliegen auf einmal » : *„Since I am the writher on my own musics, then it’s two „Fliegen“ in eine Schmeck. [...] That’s why I like, why I like to perform my own music.“⁸⁸*

„It’s a bitch“- Stimme als Performance

Die Rollen, die Rebekka beim Schreiben der Texte einnimmt, lebt sie beim Singen auf der Bühne aus. Nicht in Form von Maskierungen, Kostümen oder Gesten, sondern auf auditiver Ebene: im Sound, in der Farbe ihrer Stimme. Zum Beispiel, wenn sie zur Hexe wird:

„It’s a bitch, ja, yeah, sure, and I can be one too. [...] That’s a lot of fun.[...] Then I am one [...] and it’s so cool [...] to try out this, to be that and, and even on the stage I can become a bitch.“ Für Rebekka ist dies Teil der Performance, Teil des

Vermittlungsprozesses eines Songs, der schließlich beim Publikum ankommt.

„You know, everybody understands it and, you know, that’s a part of it.“⁸⁹

Als Statement, das ebenso am Anfang dieses Kapitels oder an irgendeiner Stelle stehen könnte, das « WARUM » und « WOZU » Rebekkas musikalischer Arbeit:

„That’s a cool thing about [...] my work, cause I can really live out a lot of [...] spaces in myself.“⁹⁰

⁸⁷ Interviewtranskription, S.157

⁸⁸ ebd., S.160

⁸⁹ ebd., S.201

⁹⁰ ebd., S.210

Musikalische Zusammenarbeit

„You talk to the people you love to talk to...in a musical way“

Musikalische Zusammenarbeit stellt eine große Herausforderung dar, die mindestens so viel Sensibilität benötigt, wie das Schreiben und Aufführen von Musikstücken. Je genauer die Vorstellungen der musikalischen Umsetzung sind, umso weniger Spielraum gibt es, umso konkreter sind die Anforderung und Vorgaben an die Mitmusiker.

Beim Songschreiben etwa sind Rebekka Bakkens Vorstellungen derart genau, dass es ihr unmöglich scheint, in diesem Stadium mit jemandem zusammenzuarbeiten:

„I would like to work with other people, but it’s difficult for me, because I already have [...] a very strong feeling. When this [...] melody line is out here, and I’m the only one who’s hearing it, I don’t want anybody to come me to change that melody line, because it’s already there.“⁹¹

Die Schwierigkeit läge darin, jemanden zu finden, der dieselbe « Tonsprache » spricht : *„Tonsprache, means the way you hear and communicate music. Working with people with the same “Tonsprache” is wonderful, nothing needs to be expressed in words and one communicates with the uttermost “Selbstverständlichkeit”. That’s what I want and need. Music then becomes a beautiful way of communication.“⁹²*

Tonsprache ist für Rebekka eine wortlose Sprache, eine Kommunikationsform mittels Musik. Deswegen ist es für sie wichtig, mit Musikern zusammenzuarbeiten, mit denen sie gerne – auf musikalischem Wege – kommunizieren möchte:

„When there are some people I really wanna work with, [...] I try to make that happen.“

Das Auswählen von Musikern für ihre eigenen Projekte sieht Rebekka als einen großen Vorteil der Rolle als Bandleader: *„And it’s VERY inspiring. [...] You talk to the people you love to talk to [...] in a musical way.“⁹³*

⁹¹ Interviewtranskription, S.186

⁹² Internetkontakt, e-mail vom 3.8.2009

⁹³ Interviewtranskription, S.183

Wie Rebekka für sie interessante Mitmusiker findet, ist jedoch weniger ein Suchen: „I´m not searching I´m just open, [...] always open. My ear does always react to something I like and I just recorded it [...] in my mind. And I always find out what it is. But this is because of my curiosity and then, at the point, if I need something I just go back in my [...] register. I need something to fill this row. Oh, pling pling pling. Yeah ! This person fits here.“⁹⁴

Arbeit an eigenen Alben

„I always wanna go in the studio“

Um komponierte Musik dem Publikum zu präsentieren, um diese « zum Klingen » zu bringen, gibt es die Möglichkeit, diese live bei Konzerten zu spielen und/oder sie auf einen Tonträger aufzunehmen. Das hörbare Ergebnis, oder sprechen wir eher von Ereignis, ist dabei von der Vermittlungsart, die von verschiedenen Bedingungen begleitet wird, abhängig und dementsprechend unterschiedlich. Im ersten Fall, einer Live-Performance, bleibt das Klangereignis einmalig, nicht exakt wiederbringbar, eben live im Gegensatz zu Aufzeichnungen, die beliebig oft, zu beliebigen Zeitpunkten, abgespielt und angehört werden können.

Einen weiteren, sich vor allem auf den Sound auswirkenden Faktor, stellt die Technik dar. Im Zeitalter der Elektronik, wo Klang häufig bereits mittels elektronischer Instrumente (E-Gitarre, E-Bass, E-Piano, Synthesizer,...) hergestellt, verstärkt (Stimme über Mikrofon,...) und verändert (Tontechniker am Mischpult) werden kann. Aufnahmen auf CDs haben einen langen Bearbeitungsweg hinter sich, von der klanglich voreingestellten live-Aufnahme im Studio über Einspielungen zu bereits aufgenommenem Material bis hin zu Nachbearbeitungen. Der Spielraum ist ein großer, die Möglichkeiten sind vielfältig.

Für all die erforderlichen Entscheidungen und Schritte, die zur Herstellung eines schlussendlich im Handel erwerbbaaren Tonträgers, wie z.B. einer CD, nötig sind, ist der Produzent zuständig und verantwortlich. Bei ihren drei bisher erschienenen Alben war Rebekka nicht nur Bandleaderin, sondern auch Produzentin.

⁹⁴ Interviewtranskription, S.179

In ihrer musikalischen Tätigkeit im Studio verschmelzen also Aufgaben der Künstlerin mit denen der Bandleaderin sowie jene der Produzentin.

... als Produzentin – „It’s a tough job“

Als harten Job, bei dem man alles alleine zu bewerkstelligen habe und keinen um seine Meinung bitten kann, schildert Rebekka Bakken die Rolle als Produzent:
„Basicly he has to stand for everything [...]. Nobody is doing that for you. [...] That’s a lot of work, there is nobody you can lean on. You are the only one. And that’s tough work, for you have to be focused all the time. You can never ask anybody for opinions. Cause nobody knows. Cause you are the only one [who] know[s]. That’s the producers job. So it’s a tough job. But it’s a good one too.“⁹⁵

Die Aufgaben, die dem Produzenten zufallen, sind vielfältig und von der jeweiligen Produktion und deren Erfordernissen abhängig. Dazu zählen das Auswählen der Songs und vor allem die Wahl von und Kontaktaufnahme mit Musikern für die Einspielung der Musikstücke. Ein erfolgreicher Produzent zu sein, bedeutet vor allem zu wissen, mit welchen Musikern man am besten zusammenarbeiten kann, worin viel Verantwortung liegt. Rebekka beschreibt dies als das Wechselspiel von „Geben und Einnehmen von Raum“:

„So, you choose the people who you can trust [...] in what you give them. Like I give them space and then [...] I trust that they feel that space [...] rightly and that they have the musical expression that I want and that complements my musical expression or that they can carry. It’s like have this hand and I give this finger to this (Anm.:zeigt) and then I, each one of them has to deliver.“⁹⁶

Wenn sie von musikalischem Ausdruck spricht, wird bereits deutlich, inwieweit darin ihre Sicht als Musikerin und Bandleaderin mitschwingt und wie schwer manche Bereiche einer Funktion alleine zuteilbar sind.

⁹⁵ Interviewtranskription, S.210

⁹⁶ ebd., S.176

... als Bandleaderin und Sängerin

Im Bereich der musikalischen Umsetzung, der Interpretation ihrer Songs, ist Rebekka vor allem als Bandleaderin und Sängerin tätig. Aus der Perspektive der Songwriterin meint sie mit Blick auf ihr komponiertes « Material », dass jeder Song ein Album verdiene, weil jeder einzelne für sie persönlich eine besondere Bedeutung (siehe Kapitel « Musikalische Arbeit ») habe:

„I just love my songs. Well, it doesn't mean that they are great, all of them.“

Mit etwas mehr Distanz, aus der Sicht der Produzentin, relativiert sie jedoch:

„Well it doesn't mean that [...] it deserves or that it's good enough for an album.“⁹⁷

Für die Einspielung eines neuen Albums bringt Rebekka ihre Songs in Form von niedergeschriebenen Kompositionen mit, die für die weitere Arbeit als Gerüst dienen:

„When I go in a studio I always have the sheet-music, I mean, everything, chords, and you know, the basic build up of the song, you know, the blue-print.“

« Everything » beschränkt sich in diesem Fall auf Akkorde und einige Melodielinien, Riffs⁹⁸ und hooks⁹⁹, um den Musikern Freiräume für deren eigene Interpretation zu geben.

Die Zusammenarbeit geht jedoch nicht vom Notierten aus. Der erste wesentliche Schritt ist jener, den Mitmusikern ihren Ausdruck, mit denen sie selber die Songs interpretiert, zu vermitteln. Der Weg der Kommunikation ist jener, die Songs selber vorzuspielen und vorzusingen:

„That's a very important part, that I play the song first to them on the piano. And that's how we all get to know the song.“¹⁰⁰ „I play the song first, so they can hear my expression.“¹⁰¹

⁹⁷ Interviewtranskription, S.63

⁹⁸ Ein **Riff** bezeichnet eine kurze, prägnante, sich wiederholende Ton- oder Akkordfolge in der Begleitmusik zum Hauptthema eines Musikstücks. Sein Gegenstück im Rhythmus heißt Groove. Beides wird unter dem Oberbegriff Ostinato zusammengefasst, der allerdings hauptsächlich in der klassischen Musik Anwendung findet. Im Gegensatz zum Groove zieht sich ein Riff nicht durch das gesamte Stück, sondern ist auf kleinere Abschnitte beschränkt, prägt aber entscheidend seinen Charakter. Ein rein instrumentaler Riff wird oft als Eingangssphrase oder Übergang zwischen Strophe und Refrain in einen Song eingebaut. IN: [http://de.wikipedia.org/wiki/Riff_\(Musik\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Riff_(Musik)), 25.08.2009

⁹⁹ Unter **Hookline** versteht man eine eingängige Melodie, eine für ein Musikstück charakteristische Melodiephrase oder Textzeile, die für den Wiedererkennungswert eines Stückes ausschlaggebend ist. Eine Hookline kann auch durch eine einprägsame Akkordfolge, ein kurzes instrumentales Motiv oder durch bestimmte Sounds erzeugt werden. Entscheidend hierbei ist vor allem eine möglichst hohe Wiederholungsrate im Songverlauf. IN : <http://de.wikipedia.org/wiki/Hookline>, 25.08.2009

¹⁰⁰ Interviewtranskription, S.199

¹⁰¹ ebd., S.177

Ihre Art und Weise der jeweiligen Song-Interpretation ist Grund- und Vorlage für die Mitmusiker. Deren Herausforderung besteht darin, sich diesem entsprechend musikalisch zu integrieren:

„They pick up on what I want [...] That’s why I work with these people, because they [...] pick up on what I want and then [...] they play what they think or what they think that I want or what the song needs,[...] according to how I play it.“¹⁰²

Im vorausgehenden Kapitel wurde bereits auf den Begriff der „Tonsprache“ eingegangen. Bei der gemeinsamen Interpretation von Songs ist genau dieses wesentlich: Das Finden einer gemeinsamen Sprache, eines gemeinsamen Ausdrucks, eines gemeinsamen Weges:

„And that’s a thing, you know, when you are working with great musicians, which I really do. [...] I’m very lucky to do so. There’s a common understanding what has to be.[...] If you don’t have [the] understanding what HAS TO be then you don’t know, in my opinion. So, it’s not a choice, [...] shall we do it like that, or shall we do it like that? No, it’s about finding the only way.“¹⁰³

Ist der gemeinsame Weg gefunden, der Prozess soweit fortgeschritten, dass jeder seinen Raum in der Interpretation des Songs einnehmen kann, spielt die gesamte Band, nicht Instrument für Instrument, den Song ein:

„We record as a full band and don't do a lot of overdubs.“¹⁰⁴

Zusätzliche Einspielungen, die im Nachhinein zum bereits aufgenommenen Song gespielt werden, sind nicht die Regel. Meist handelt es sich um Soli von Gastmusikern, also jenen, die für einzelne Songs oder seltener für ein gesamtes Album engagiert werden. Erst zu dem Zeitpunkt, wenn alle Instrumente eingespielt und die Aufnahmen soweit abgeschlossen sind, unterlegt Rebekka manche Passagen mit Backvocals, die sie selber einsingt.

¹⁰² ebd., S.199

¹⁰³ ebd., S.198

¹⁰⁴ Internetkontakt per e-mail, 2.8.09

Von den zehn bis meist 15 Songs, mit denen die Songwriterin zu Beginn ins Studio geht, werden alle aufgenommen. Beim Erarbeiten und Spielen kristallisieren sich meist drei oder vier Stücke heraus, die weniger gut funktionieren und nicht veröffentlicht werden. Die besten wählt Rebekka (als Produzentin) am Ende für das jeweilige Album aus:

„A song is a good song if it works by itself, and that way, it doesn't need any different care whether it is studio or live - one just needs to work with people who hear the core of the song and know how to transport it with their instruments.“¹⁰⁵

Live-Performance

„You have to be spontaneous within the context“

Sind die Studioaufnahmen abgeschlossen und ein neues Album fertig, geht für Rebekka und deren Band die Tour los. Die Songs der letzten Studioaufnahme bilden den Ausgangspunkt für die folgenden Konzerte. Zusätzlich werden ältere Stücke, die von den Musikern gerne gespielt werden, ins Programm aufgenommen. Steht die Aufnahme eines weiteren Albums bevor, inkludiert Rebekka zum Teil auch neue Stücke, um zu sehen, wie diese funktionieren:

„It is also fun for the band and me to play new material, to have a mix.“¹⁰⁶

Die Backvocals, die bei einigen Aufnahmen erklingen, sind für ihre Live-Konzerte nicht notwendig. Es werden daher keine technischen Hilfsmittel verwendet, um diese einzuspielen. Dafür treten Mitmusiker zum Teil als Sänger auf den Plan:

„The base player and the piano player. [...] Yeah, they sing. And they sing beautiful.“¹⁰⁷

Der Unterschied zwischen live- und Studio-Performance zeigt sich in zweierlei Hinsicht: einerseits liegt er darin, dass man im Studio etwas wiederholen kann, falls nötig. Essentieller seien jedoch die unterschiedlichen Anforderungen an Musiker, abhängig davon, ob sie im Studio einspielen oder live, also direkt vor Publikum, spielen. Letzteres ist nämlich ein bisher wenig ins Spiel gebrachter Faktor:

¹⁰⁵ Internetkontakt per e-mail, 2.8.09

¹⁰⁶ ebd.

¹⁰⁷ Interviewtranskription, S.182

die Zuhörerschaft, die durch ihre Anwesenheit und deren aktives Hören Einfluss auf die Darbietung nimmt. Im Gegensatz zur Vermittlung der Musik mittels CD, sind bei einem Live-Konzert Sender und Empfänger „synchron“ zur selben Zeit am selben Ort. Während es im Studio eher ein „Suchen und Finden“ ist, liegt die Herausforderung bei Live-Konzerten für die Musiker darin, den Gegebenheiten, der jedes Mal anderen Atmosphäre entsprechend, zu reagieren. Das ist der Grund, warum Rebekka mit unterschiedlichen Musikern, je nach Situation arbeitet:

„I have another guitar player that I´m working more with in life. [...] You don´t always want the same people live and in studio. They [...] have different things to deliver.“¹⁰⁸

Wie schon in früheren Kapiteln behandelt, ist Musik eine Kommunikationsform, das gemeinsame Musizieren vergleichbar mit einem Dialog oder « Multi »-log. Der Inhalt dessen ist bestimmt durch das, was jeder einzelne ist und einbringt. Bei guter Interaktion, so Rebekka, entsteht eine bedeutungsvolle Kommunikation, immer abhängig von den vorausgesetzten Erwartungen. Diese qualitative Ebene der Kommunikation lässt sich für die Musikerin auch ausdrücken als: Inspiriert werden und inspirieren. Deswegen sei eine wichtige Fähigkeit, die Live-Musiker mitbringen müssen: Spontanität.

„[It] is important. But of course always of within the purpose. Not like, spontaneous ideas from somewhere else, nothing to do with the context. That´s stupidity. [...] I mean, it has to, yeah, it has to do with what we are creating now.“¹⁰⁹

Den Kontext bildet jeweils der Song, der auf einem Konzept von Rhythmik, Melodik und Harmonik basiert innerhalb oder auf Basis dessen diese Kommunikation stattfindet. Es fordert viel Sensibilität, den scheinbaren Widerspruch zwischen Freiheit und Konzept in Einklang zu bringen. Diese Freiheit ermöglicht es, einen Song jeden Tag anders zu spielen, anders zu fühlen; sie ist notwendig für die Entwicklung der Musiker:

„I don´t want anybody to [...] have to do the same thing everyday. I mean, we all know how the songs are. And even if it is the same song everyday it has to be new every day. Because performed today and not as a copy of yesterday.[...] And that´s how it can, that´s how we also can develop and can get different aspects to it.“¹¹⁰

¹⁰⁸ Interviewtranskription, S.180

¹⁰⁹ ebd., S.211

¹¹⁰ ebd., S.181

Für Rebekka gibt es eigentlich keine notwendige, strikte Trennung von privatem und öffentlichem Leben, doch auf der Bühne eine klare, notwendige Distanzierung von persönlichem, momentanem Empfinden zugunsten eines « Sensibel-Werdens » für die Gruppe, die Mitmusiker, die Zuhörer, um der Sache dienen zu können:

„It´s like I have a bad day on stage I don´t have to mess, I have to go out if, to tell the stage.“¹¹¹ „You have to really take down, yeah, yeah, take down all your thoughts and patterns and ego, so that you can become vulnerable or sensitive enough, to feel that what you feel with people on stage or in the groups.“¹¹²

Zusammenarbeit mit Wolfgang Muthspiel

Während der Zeit in New York, in der sich Rebekka in die dortige Jazzszene einlebte, lernte sie den österreichischen Gitarristen und Komponisten Wolfgang Muthspiel kennen, mit dem sie in Folge sowohl privat als auch musikalisch engen Kontakt hatte. Ihre musikalische Zusammenarbeit unterbrachen sie jedoch nach den ersten Versuchen, da Wolfgang aus der Sicht von Rebekka zu viel über Fragen wie Stilistik nachdachte. *„He was the doer [...] It didn´t work as long he was the doer.“¹¹³*

Solange beide sowohl musikalisch-technisch als auch hierarchisch nicht auf derselben Ebene waren, funktionierte die künstlerische Zusammenarbeit nicht. Es war also für Rebekka eine Herausforderung, sich in musikalischer Hinsicht auf denselben Level hinzuarbeiten. *„I had to work myself up here, so we were online with each other. [...] And that´s when we could work together.“*

Gegen Ende der Zeit in New York begannen die beiden wiederum, ihre musikalischen Ideen zusammenzubringen, woraus zwei Duo-Alben entstanden: « Daily Mirror » und « Beloved ».

Auf deren Debüt-Album aus dem Jahr 2001 « Daily Mirror », stellte sich Rebekka Bakken mit einer deutlichen Prise Joni Mitchell im Timbre einer größeren Musiköffentlichkeit vor. Von da an ging es zügig voran.

¹¹¹ Interviewtranskription, S.201

¹¹² ebd., S.165

¹¹³ ebd., S.153

Das Duo "Beloved" (2002) mit Muthspiel war eines der schönsten Alben im Stil-Terrain zwischen Songwritertum und Improvisation, das die damalige Saison zu bieten hatte.¹¹⁴

Das Album « Beloved » verweist klar auf die private Beziehung der beiden. Bereits der Albumtitel, gleichzeitig Name des ersten Stücks, zeigen das Thema « Liebe » im Mittelpunkt. Zudem zeigen das Cover und das Booklet mehrerer Fotos des Liebespaares. Diese Fotos entstanden in einer Fotosession für das Album während eines Griechenlandurlaubes und tragen privaten Urlaubscharakter in sich.

Dass jedoch nicht alles auf autobiografische Details zurückgeführt werden kann, zeigt sich in der Herangehensweise an die Songs, die die beiden gemeinsam schrieben. Dazu gingen die Musiker nicht von sich aus, sondern kreierten Charaktere, Rollen, in die sie hineinschlüpfen. *„Together we made up these characters, we put ourselves into.“*

Rebekka findet es witzig, dass Hörer etwa den Text von *„Which one of your lovers“* als autobiografisch „lesen“ und denken, es gehe um die beiden Musiker selbst. Auf diese Nummer seien die Künstler sehr stolz. Sie berühre in ihrer Thematik viele Menschen. *„I like to touch things that are sensitive, but with a certain form of humour, to show: Life is not such a big deal.“*¹¹⁵

Der Song „you“ wurde nicht gemeinsam für das Album geschrieben, sondern bereits früher von Wolfgang Muthspiel komponiert. « Good-bye » stammt ebenfalls aus der Feder des Gitarristen. Der Albumtitelgebende Song « Beloved » basiert auf einem Gedicht von Karin Haugane, das Rebekka ins Englische übersetzte und musikalisch arrangierte. Für « no innocence » schrieb sie selber Text und Musik. Die drei Songs « Welcome me », « Later » und « Which one of your lovers » sind Werke des gemeinsamen Schaffens beider Musiker. Das einzige Lied mit nicht englischem Text – « Overmåde full av nåde » - ist ein norwegisches Volkslied, das von Muthspiel und Bakken bearbeitet und um einen brachial wild klingenden Soloteil erweitert wurde. « I surrender all », der textlich spirituelle Schlusstitel (eine Huldigung an Jesus), wurde bereits 1896 geschrieben. Der Text von Judson W. Van de Venter (1855-1939), die Musik von Winfield Scott Weedon (1847-1908).

¹¹⁴ Rezension von Jazzecho vom Juli 2005, <http://www.jazzecho.de/rebekkabakken/biografie/>, 3/08/2009

¹¹⁵ Interviewtranskription, S.195f

Zusammenarbeit mit Julia Hülsmann

Gegen Ende der Zeit in New York lernte Rebekka die Berliner Pianistin Julia Hülsmann kennen, die von der Stimme der Sängerin fasziniert war:

"Sie fing an zu singen und nach zwei Minuten bin ich fast umgekippt. Ich habe gleich zu einem Freund gesagt: Für die muss ich etwas schreiben." Heraus kam Anfang 2003 das gemeinsame Trio-Album "Scattering Poems", das für viel Wirbel in der Fachpresse sorgte¹¹⁶ und knapp hinter Norah Jones auf Platz 2 in die deutschen Jazzcharts einstieg.¹¹⁷

Alle Stücke wurden von der Pianistin komponiert, die Texte stammen vom Poeten E.E.Cummings. Rebekka wurde als Interpretin der Cummings-Gedichte engagiert. Ihr Zugang zu den Texten ging Hand in Hand mit deren musikalischer Umsetzung, da sie diese Gedichte nicht getrennt lernte, sondern gleich sang. *„It was a natural internalisation of the poems. You know, everytime we performed them, I learned something new, when I noticed something new and so, he´s absolutely a poet, that still amazes me.“*

Da alle Stücke, anders auf Rebekka´s Alben oder ihren Duo-Aufnahmen, wo die Musikerin selber komponiert, von Julia Hülsmann geschrieben wurden, lag die Herausforderung für die Sängerin darin, die Sprache und den Ausdruck der Pianistin kennenzulernen und in Folge ihren eigenen Raum in den Kompositionen zu finden: *„Yeah, because, you know, you have to find freedom in any kind of setting. [...] It´s, you enter somebody elses expression and to find the world in there. That´s always exciting, cause you´ve always find something new. You can learn a lot from it.“¹¹⁸* *„ It is a nice challenge to get into other peoples language and find my own way of expressing what I think this person wants to express and pair that with what I want to express myself and to present my interpretation. So what I do whether it is my own or other peoples material, I try to connect to the song and find out what the song needs. I don't think about the details, they are meaningless to me.“¹¹⁹*

¹¹⁶ <http://www.jazzecho.de/aktuell/news/detail/article/67092/0/in-der-ruhe-liegt-die-kraft/>, 3/08/2009

¹¹⁷ 18.09.2003, <http://www.jazzecho.de/aktuell/rezensionen/detail/article/66697/0/rebekka-bakken---the-art-of-how-to-fall/>, 26. August 2009

¹¹⁸ Interviewtranskription, S.174f

¹¹⁹ Internetkontakt via e-mail, 8.9.2009

Teil 2 Musikalische Analyse

Der erste Hauptteil der vorliegenden Arbeit war vor allem dem persönlichen Zugang der Künstlerin Rebekka Bakken gewidmet. In diesem zweiten Part soll nun musikwissenschafts-theoretischen Zugängen und in weiterer Folge der Analyse breiter Raum gegeben werden, um weitere Perspektiven auf Rebekka Bakkens Musik einzubringen, die sich gegenseitig bereichern mögen.

Musikalische Codes und Kompetenz

David Brackett versucht in seinen musikwissenschaftlichen Studien, auf die Verbindungen zwischen Stil, Genre und Identität der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts einzugehen. In seinem Buch „Interpreting Popular Music“ zeigt er anhand unterschiedlicher Beispiel aus der Populärmusik auf, welche entscheidenden Faktor musikalische Codes und musikalische Kompetenzen für die Kommunikation von und über Musik sowie für deren Analyse darstellen. Er greift Modelle von Richard Middleton auf, die dieser in seinem Buch „Studying Popular Music“ veröffentlicht hat. Da beide Werke die Basis und Voraussetzung musikwissenschaftlicher Diskurse beleuchten und Bezugspunkte für meine Analyse aufwerfen, möchte ich deren Modelle und Perspektiven, sowie die anderer Musikwissenschaftler kurz vorstellen.

Musikalischer Code

David Laing erläutert, dass der Begriff des „musikalischen Codes“ einen Weg zur Verfügungen stellt, mit dem Verlinkungen zwischen musikalischem Sound und außermusikalischen Faktoren, wie Medienbild, biografische Details, Stimmung und historische und soziale Assoziationen aufgezeigt werden. Sie können Verbindungen zwischen einem individuellen Musikstück und den Konventionen der Epoche, die es umgeben, erklären, Verbindungen zwischen einem speziellen Stück und der generellen Sprache, aus der es sich ableitet, und sie erlauben uns Spekulationen über die Zusammenhänge zwischen dem musikalischen Sound, den wir hören, und dem menschlichen Universum, das die Songtexte beinhaltet.¹²⁰

¹²⁰ David Laing, zitiert in Middleton : Studying Popular Music, 1990, S.228

Den „musikalischen Code“ erklärt Brackett als den Aspekt musikalischer Kommunikation, der die Beziehung eines semantischen Systems mit einem syntaktischen System beschreibt, die Beziehung von „Inhalt“ zu „Ausdruck“.¹²¹

Richard Middleton unterscheidet zwischen zwei Ebenen von Kodierung, die er als primäre (Form und syntaktische Beziehungen) und sekundäre (Inhalt und Bedeutungsumfang) Signifikation bezeichnet. Beide leiten eine Anzahl von „allgemeinen Codes“ ein: Sprache, Normen, Sub-Normen, Dialekte, Stile, Genres, Sub-Codes, Idiolekte, Werke und Darbietungen. Middleton diskutiert drei Hauptformen „*primärer Signifikation*“: „*sens*“ (Bindeglied zwischen Wortreferenz und dem musikalisch-kennzeichnenden Prozess), „*Selbst-Reflexion*“ (die Art und Weise, in welcher strukturell äquivalente Einheiten aufeinander verweisen, einschließlich Zitaten, stilistischen Anspielungen und Parodie) und „*Positionswert*“ (der Stellenwert eines Elements aufgrund seiner syntaktischen Position). Auf dieser Ebene basiert die Metasprache musikalischer Analyse, auf der wir strukturelle Beziehungen diskutieren, Termini wie „Strophe“ und „Refrain“ verwenden, die Wichtigkeit der Platzierung spezieller harmonischer Funktionen (Progression VI-III, die Modulation) und melodische Ereignisse. Zur Ebene der „Selbst-Reflexion“ zählen stilistische Anspielungen (z.B. „diese hookline klingt wie die eine der Beatles“); und wir verwenden *sens* durch den Gebrauch von Termini wie „hook“¹²², „phrasing“ und „melodische Wendung“.¹²³

Eine Menge Faktoren kann in die Kategorie der „*sekundären Signifikation*“ gruppiert werden. Middleton unterteilt diese in sechs Ebenen, die wie folgend beschrieben werden:

A Intentional values (anerkannte, beabsichtigte Konnotationen spezifischer struktureller oder thematischer Effekte: z.B. Verwendung bestimmter Instrumente, um bestimmte Stimmungen oder Bilder zu assoziieren)

¹²¹ Brackett, David: Interpreting popular music, 2000, S.9

¹²² Unter **Hookline** versteht man eine eingängige Melodie, eine für ein Musikstück charakteristische Melodiephrase oder Textzeile, die für den Wiedererkennungswert eines Stückes ausschlaggebend ist. Eine Hookline kann auch durch eine einprägsame Akkordfolge, ein kurzes instrumentales Motiv oder durch bestimmte Sounds erzeugt werden. Entscheidend hierbei ist vor allem eine möglichst hohe Wiederholungsrate im Songverlauf. IN : <http://de.wikipedia.org/wiki/Hookline>, 25.08.2009

¹²³ Middleton, Richard : Studying Popular Music, 172-246

- B Positional implications (Konnotationen, die aus struktureller Position entstehen: erinnerbare melodische Linien und harmonische Sequenzen im Refrain, die die „hook“ bilden)
- C Ideological choices (das sind spezielle, bevorzugte Bedeutungen, die aus einer Reihe möglicher Interpretationen ausgewählt werden)
- D Emotive connotations (beziehen sich auf die festgesetzten affektiven Folgerungen musikalischer Ereignisse: Jugendliche Idole, die teenybop Songs singen, werden mit Verwundbarkeit, Selbstmitleid, Loyalität assoziiert)
- E Style connotations (das sind Assoziationen, die auf der Allgemeinebene von Stilistik aufgebracht werden: teenybopper bedeutet jugendlich, Mittelklasse, zumeist weiblicher Fan, der allein hört oder in kleiner Gruppe)
- F Axilogical connotation (diese beziehen sich auf moralische und politische Bewertung von Musikstücken, Stilen oder Genres: teenybop ist ein kommerzieller Ausverkauf, eine gutartige Form von Entertainment, bildet Identität).

Es ist offensichtlich, dass die sekundäre Ebene der Signifikation in direkter Beziehung zur primären Ebene steht und unentwirrbar von dieser ist. Den Unterschied dieser beiden Typen der Signifikation sieht Middleton als die Differenz zwischen den Rollen der individuellen Wirkung, bevorzugten Mechanismen von Konnotation und von (künstlich) aufgebauten syntaktischen Strukturen.¹²⁴

Codes - Für und Wider

Die Idee des „Code“ wurde und wird wegen ihres Reduktionismus immer wieder kritisiert, weil sie die Bandbreite an möglichen Beziehungen zwischen Zeicheninhalt und Bezeichnung limitiert. Gäbe es jedoch keinerlei fixierte Verhältnisse zwischen Zeicheninhalt und Bezeichnung, bliebe keine Möglichkeit, die resultierenden Zeichen zu interpretieren. Oder anders gesagt: Ohne das Konzept von Code gäbe es keine Konnotation, Bedeutung, oder Kommunikation.

¹²⁴ Middleton, S.232

Es ist zwar richtig und unvermeidlich, dass Codes reduzieren, wie jede Einrichtung, die versucht, Äußerungsformen zu gruppieren oder zu kategorisieren. Sie erlauben jedoch die Auseinandersetzung mit Bedeutung, was einen wesentlichen Part in den alltäglichen Diskursen über Musik darstellt.¹²⁵

Rezipient - Musikalische Kompetenz

Das Konzept der Kodierung funktioniert auf dem Modell von Sender und Empfänger, was die Perspektive vom Produzenten (oder Musiker) auf die Rezipienten (oder Hörer deren Musik) eröffnet. Wenn nämlich musikalische Bedeutung durch Codes vermittelt wird, die von jemandem produziert oder gesendet werden, müssen diese auch von jemandem konsumiert oder empfangen werden. Dies wirft eine Reihe an Fragen auf, die den Faktor der „Kompetenz“ ins Spiel bringen: Welche Beziehung besteht zwischen Sender und Empfänger und wie beeinflusst diese die Interpretation der musikalischen Botschaft?

Ging Stefani¹²⁶ skizziert in fünf Stufen ein hierarchisches Modell musikalischer Kompetenz, das Parallelen zu Middletons Darstellung genereller Codes aufweist:

General Codes (GC)	grundlegende Konventionen, durch welche wir jedes Ereignis (also auch jedes Klangereignis) konstruieren und interpretieren
Social Practices (SP)	kulturelle Einrichtungen wie Sprache, Religion, Technologie, Wissenschaft, die musikalische Praktiken beinhalten (Konzert, Ballett, Oper, Kritik)
Musikalische Techniken (MT)	Theorien, Methoden und Anordnungen, die spezifisch für musikalische Praktiken sind, wie Instrumentaltechniken, Skalen, Kompositionsformen
Styles (St)	historische Perioden, kulturelle Bewegungen, Urheber oder Gruppen von Werken: das sind die einzelnen Wege, mit denen MT, SP und GC im Konkreten realisiert werden
Opus (Op)	einzelne musikalische Werke oder Ereignisse in ihrer konkreten Individualität

¹²⁵ Brackett, David: Interpreting popular music, 2000, S.11

¹²⁶ Stefani, Gino: A Theorie of Musical Competence. S.7-22, IN: Semiotica 66, S.1-3 (1987)

Jeder Hörer bringt je nach seinen Erfahrungen unterschiedliche Arten dieser Ebenen mit. Stefani spricht von zwei grundlegenden Typen der Kompetenz, die er als „high competence“ und „popular competence“ beschreibt. Hohe Kompetenz fokussiert ein Stück als autonomes Werk, während populäre Kompetenz Stücke eher auf den Ebenen der General Codes (GC) und Social Practices (SP) betrachtet. Ein Maximum an Bedeutungsausbeute wird durch Interpretation auf allen Ebenen erreicht, relativ wenig, wenn lediglich auf der Ebene der General Codes oder auf der Opusebene interpretiert wird.

Der Vorteil von Stefani's Modell im Vergleich zur rein strukturalistischen Betonung von Codes, die deren Rezeption ignorieren, ist, dass es den Begriff von Kontext einführt. Unter dem Begriff Kontext versteht man nicht das zur Verfügung stellen eines Kontexts für eine spezifische Nachricht, sondern viel weitgreifender das Erzählen über den größeren sozialen und kulturellen Kontext, über individuelle Backgrounds der Sender (Musiker) und Empfänger (Hörer) der Nachricht (Performance von Musikstücken) und über die Hintergründe der Nachricht (Produktion) selbst. In der Art und Weise, wie wir ein Stück „decodieren“, kann sich unsere Wahrnehmung des Stücks, das wir hören, ändern und eine unbegrenzte Reihe neuer Perspektiven im Akt des Hörens eröffnen. Diese Kompetenz-Ebenen wirken also auf den Hörprozess ein.¹²⁷ Diesen Prozess des sich ändernden Hörprozesses konnte ich beim wiederholten Hören der Musikstücke Rebekka Bakkens erfahren. Jedes Mal erweiterten neu wahrgenommene musikalische Ereignisse oder dadurch hervorgerufene Assoziationen und Ideen das zuvor entstandene Hörbild.

Text und Kontext

Der Zusammenhang beider Begriffe wurde bereits formuliert: Kontext besteht aus Texten und Text innerhalb von Kontext. Der Begriff „Text“ wird hier im weitesten Sinne verwendet: Wenn den Kontext eines Songs „Texte“ bestimmen, so sind damit zum einen auf Codes basierende Systeme wie Harmonik, Melodik, Rhythmik und Lyrics gemeint, zum anderen die von den beteiligten Menschen (Musiker, Rezipienten), die als „soziale Wesen“ ebenso mittels Codes kommunizieren und

¹²⁷ Brackett, David: Interpreting popular music, 2000, S.13

agieren, einfließende Handlungen (wie z.B. Hörgewohnheiten). Diese Wechselbeziehung wird sich in weiterer Folge auf die Analyse von Texten auswirken, da die Textanalyse nur bedingt von deren musikalischer Umsetzung aussagekräftig sein kann.

Ein anderer wichtiger Aspekt von Kontext ist, dass er die Codes, die Hörer wahrscheinlich anwenden, in bestimmten Hörsituationen begründet. Je mehr wir darüber wissen, wie Menschen ein Musikstück hören, wie sie es evaluieren, was sie damit machen, und den Typ der Bedeutung, die sie diesem zuschreiben, desto klarer ist die Idee, die wir kriegen können über das, was dem Text angemessen ist.¹²⁸ Von dieser Warte aus betrachtet, erhalten Rezensionen von populären Fachzeitschriften ihre Bedeutung, da sie in deren Diskursen Terminologie über Songs, Stil und Genre gebrauchen, kommunizieren, aktivieren und prägen, sowie Aussagen über den musikalischen Wert beinhalten. Ethnologische Forschungsmethoden, wie eben Diskursanalyse in Populärliteratur oder Befragungen von Künstlern und Fans können dem Rechnung tragen. Dabei ist auf jeden Fall anzumerken, wer spricht zu wem, sowie der jeweilige Kontext, da keine Analyse oder Befragung ohne Zweck stattfindet.

In den später folgenden Beschreibungen der drei Soloalben Rebekka Bakkens, werden Auszüge von Rezensionen aus Fachzeitschriften und Internet aufscheinen. Erkennbar wird daraus, dass diese keine objektiven Beschreibungen liefern, da die Meinungen etwa hinsichtlich der Bewertung ihrer Alben auseinander gehen.

Autorenschaft und Stimme

Songs bestehen aus den zwei Komponenten: Musik und Text. In ihrer Darbietung ist der Sänger oder die Sängerin für das Transportieren des Textinhaltes durch die jeweilige Interpretation und Performance verantwortlich. Die Präsenz der Stimme, ihre Vermittlerrolle der Inhalte sowie der stark narrative Charakter der Lyrics arbeiten zusammen, um die Aufmerksamkeit der Hörer auf die Stimme zu lenken. In Folge wird der/die SängerIn häufig als AutorIn des Textes und des Songs insgesamt wahrgenommen. Diese Rezeption zeigt, dass aufgrund des performativen Charakters, das Konzept „Stimme“ und Autorenschaft ein komplexes ist.

¹²⁸ Middleton, S.240f

David Brackett fordert die Betonung einer Multiplen-Autorenschaft¹²⁹ ein und begründet dies mit seinem Modell der Stimmen innerhalb und Stimmen außerhalb des Textes. Stimmen innerhalb sind die im Textinhalt vorkommenden Charaktere. Hörer interpretieren häufig die Textinhalte als Darlegung der persönlichen Gefühlswelt und Erzählung des Interpreten, vor allem dann, wenn reale Ereignisse bzw. medial vermittelte Bilder mit Textinhalten übereinstimmen. Sie setzen den äußeren Autor mit dem inneren Autor des Textes gleich, aus der Stimme des Künstlers (außerhalb) wird eine der Stimmen innerhalb des Textes. Zumeist entspringen jedoch die Texte der Fantasie der Songschreiber, wie auch im Falle Rebekka Bakkens, worauf in vorausgehenden Kapiteln über die Zusammenhänge von Biografie und Lyrics bereits ausführlich eingegangen wurde.

Was im Fall von Rebekka Bakken hinsichtlich der Autorenschaft der Songs auf ihren Soloalben bedeutungsvoll ist und sich von vielen Populärmusikern unterscheidet, ist, dass sie in umfassender Hinsicht Autorin der Stücke ist. Sie ist vom Ursprung des populären Textes bis zu dessen Produktion beteiligt und ist damit nicht nur Songwriter (Komponistin und Texterin), sondern zudem Interpretin, Bandleaderin und Produzentin. Es kann im wahrsten Sinne des Wortes von einer Personalunion „Rebekka Bakken“ gesprochen werden.

Songanalyse – Von der Musik zum Text

Innerhalb der Musikwissenschaft gibt es kontrastreiche Meinungen über den besten Weg, wie die Kombination von Wörtern und Text, bekannt als „Song“, zu interpretieren sei. Die Lyrics bilden häufig den Startpunkt für die Analyse populärer Songs, zum einen sicherlich, weil sie Bedeutung transportieren. Doch auch Faktoren wie die vordergründige Platzierung der Stimme im aufgenommenen Mix, wodurch sie deutlich hörbar wird, können dafür mitverantwortlich sein, so Brackett. Die Analyse von Lyrics bedeutet jedoch, diese nicht von ihrem Kontext einer aufgenommenen Performance zu entfernen.¹³⁰

¹²⁹ Brackett, David: *Interpreting popular music*, 2000, S.2f

¹³⁰ ebd., S.77f

Kofi Agawu schlägt einen Zugang von der Musik zum Text vor, im Gegensatz zu den eher gebräuchlichen „vom Text zur Musik“- Betrachtungen. Dies begründet er erstens mit der untrennbaren Beziehung von Musik und Text, die allen Songs zugrunde liegt, sowie deren gleichzeitige Rezeption:

„Anybody listening to a song perceives music and text simultaneously; it is not that we first hear the words, then the music, and that put the whole thing together.“¹³¹

Die Analyse stützt sich nicht auf eine beliebige Ansammlung von Tonhöhen und Rhythmen, sondern auf eine spezifische Auswahl von Performances, in diesem Fall Aufnahmen Rebekka Bakkens, die auf Alben erschienen sind.

Texte abhängig von Genre, Stil, Konventionen

Wie bereits in der Diskussion um musikalische Kodierung und Kompetenz aufgeworfen wurde, ist der Bedeutungsbereich von Songtexten durch Konventionen, sowie den Genres und Stilen, auf die sie sich beziehen, beeinflusst.¹³² Bedeutung ist deswegen immer durch den jeweiligen musikalischen Verarbeitungsprozess modifiziert. Dieser wird relevant bei der musikalischen Umsetzung von Worten. Middleton präsentiert dazu ein Drei-Pole-Modell unterschiedlicher Wort/Musik Beziehungen, wie sie in der Populärmusik vorkommen:

1. „Affekt“: das Wort als Ausdruck – es richtet sich danach, mit der Melodie zu verschmelzen, die Stimme tendiert zum „Gesang“ (intonierte Gefühle)
2. „Geschichte“: Worte als eine Erzählung neigen dazu, den rhythmisch harmonischen Fluss zu lenken; Die Stimme tendiert zur Sprache
3. „Geste“: Worte als Sound – sie neigen dazu, von der Musik absorbiert zu werden; die Stimme tendiert zum Instrument

Diese Unterteilung des Performativen Charakters von Worten bzw. Text wird für die spätere Analyse des Stimmgebrauchs in den Aufnahmen Rebekka Bakkens relevant, da damit Möglichkeiten gegeben werden, die vokalen Darbietungen mittels gewohnter Assoziationen (Melodie, Stimme, Instrument) zu beschreiben.

¹³¹ Agawu, Kofi : « Theorie and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century Lied», *Music Analysis* 11 :1 (March 1992), S.25

¹³² Frith, « Why Do Songs Have Words », 120 ; Middleton, *Studying Popular Music*, 228-31

Wie nun deutlich dargelegt und argumentiert, muss der non-performative Charakter von Lyrics zusammen mit deren Performance gesehen und wie diese spezielle Genres, Zuhörerschaften und Beziehungen zwischen Performern und Hörern herstellen. Brackett listet dazu eine Reihe beschreibbarer Kategorien auf:

1. die Klangfarbe der Stimme
2. rhythmische Akzente und Wendungen der Stimme im Vergleich zu z.B. stetig pulsierenden Akzenten der Band (vermittelt annähernd Effekt von Swing)
3. Tonhöhenwendungen der Stimme
4. das Feeling von Swing, welches durch die Band selbst generiert wird
5. die Art und Weise, wie die Band Tonhöhen innerhalb des diatonischen, funktionsharmonischen Kontexts behandelt¹³³

Alle fünf aufgelisteten Kategorien werden in der analytischen Betrachtung der Musik Rebekka Bakkens wieder aufgegriffen, da sie wertvolle Bezugspunkte darstellen.

Postlude

Nach diesen theoretischen Ausführungen bleibt noch hinzuzufügen, dass es nicht unbedingt einen Weg der Interpretation von populärer Musik gibt. Dieses Argument unterliegt ebenso der folgenden Analyse und den daraus hervorgehenden Ergebnissen. Als Ausgangsbasis für verwendete Methoden diente die Musik selbst, in Form der Aufnahmen auf den Alben. Aus den Songs entsprang beim genauen, analytischen Hinhören, beim Hören der Texte und beim neuerlichen Lesen der Texte eine Fülle von Fragestellungen, denen mittels dafür geeignet erscheinender Methoden versucht wird nachzugehen.

Die Fragestellungen, entlang welcher sich die Analysen bewegen werden, sind vor allem auf Rebekka Bakkens musikalische Entwicklung sowie auf ihre „Wiedererkennungsmerkmale“ ausgerichtet. Musikalische Entwicklung wird vor allem in stilistischer, kompositorischer und stimmlicher Hinsicht sowie auf der Produktionsebene betrachtet. Bei „Wiedererkennungsmerkmalen“ sei der Fokus auf auditive Parameter gelegt, aufgrund derer Musik und Stimme Rebekka Bakkens wieder erkennbar, signifikant ist.

¹³³ Brackett, David: Interpreting popular music, 2000, S.90

Populärmusik ist ein sozial und akustisch komplexes Phänomen. Deswegen ist es wichtig die traditionellen Zugänge zu dieser Musik mit neuen Zugängen aus anderen Disziplinen zu erweitern und zu bereichern. Als Analysemethoden werden klassische verwendet wie Transkriptionen, um etwa Ereignisse spezieller Tonhöhen und Tonfolgen sichtbar zu machen, vor allem in melodischer (als Abfolge von Einzeltönen) aber auch in harmonischer (Bezug mehrerer gleichzeitig klingender Töne zueinander) Hinsicht. Da es sich um Lieder handelt werden zudem Textanalysen zur Betrachtung von Inhalten teilweise abgelöst von deren musikalischer Performance, jedoch größtenteils in Verbindung mit deren sonorer Realisation betrachtet. Als weiteres wesentliches Element der analytischen Betrachtungen wird ein Augenmerk auf die verwendeten technischer Parameter im Tonstudio (Effekte) gelegt werden, welche wesentlich für den schlussendlich vom Konsumenten wahrnehmbaren Klang der Aufnahmen verantwortlich sind.

Rebekka Bakkens Soloalben

„Ein Album ist ein gutes Abbild meiner Selbst im Hier und Jetzt. Wenn ich nicht in mir selbst ruhe, fühle ich mich unwohl - ich strebe dann zu diesem Pol zurück.“

Jedes Album der norwegischen Wundersirene und Wahlwienerin ist nicht nur ein autobiografischer Seismograf, jedes Album ist für sie auch immer ein neuer Anfang.¹³⁴

Nach den Veröffentlichungen der Alben „daily mirror“ und „beloved“ in Zusammenarbeit mit Wolfgang Muthspiel, sowie „Scattering Poems“ von Julia Hülsmann, auf dem Rebekka als Künstlerin mitwirkte, hatte Rebekka Bakken in der Musikwelt auf sich aufmerksam gemacht. In den Medien wurde sie als "Gesangssensation", als eine Sirene, als „das Sinnlichste, was weiblicher Jazz zu bieten hat“, bezeichnet." Der Konzertkritiker der FAZ schwärmte von der "bis unter die Haarspitzen erotischen Frau" als "Schöne der Nacht und größte Entdeckung". Doch nicht nur Medien, Publikum und Musiker, sondern auch Produzenten interessierten sich für die Musikerin. Sie wurde Vertragspartner mit Universal und bekam die Möglichkeit, im Osloer Studio ihres Landsmanns Bugge Wesseltoft ihr tatsächliches Debüt unter eigenem Namen mit eigenem Repertoire unter dem Titel "The Art Of How To Fall" zu geben. Ihrem ersten Soloalbum aus dem Jahr 2003 folgten innerhalb von drei Jahren zwei weitere: „Is That You?“ (2005) und „I Keep My Cool“ (2006).

In den folgenden Ausführungen wird auf jedes ihrer Alben kurz eingegangen, um Einblicke in Inhalte und Stilistik zu erhalten. Darin werden auch Aussagen massenmedialer Texte - wie Rezensionen aus Musikmagazinen – zur Sprache kommen, um die Rezipientenseite in ihrer Bedeutung als Bewerter der musikalischen Produkte einzubringen und, wie im theoretischen Teil betont, die Terminologie der Rezipientenseite einzubringen.

¹³⁴ <http://www.jazzecho.de/aktuell/rezensionen/detail/article/68773/0/rebekka-bakken---i-keep-my-cool/>, 3/08/2009

The Art Of How To Fall



Veröffentlichung: 22.09.2003

CD Tonträger Audio

Format: CD

(Album)

Label: Emarcy Records (Universal)

Rebekka Bakkens erstes Soloalbum erschien im Jahr 2003. Es lässt sich stilistisch dem Jazz zuordnen, was durch drei Facetten der Rezeption unterstützt wird: die Hörerschaft, Rezensionen in Jazzmagazinen sowie die Ehrung mit einer wertvollen Auszeichnung: dem JazzAward des Deutschen Phonoverbands – *der in der Jazz-Branche als Goldene Schallplatte gilt.*¹³⁵

Aus Rezensionen des Magazins *Jazzecho* lassen sich Hinweise zu Stilistik, sowie Informationen und positive Kritiken zu den Musikern finden:

*„...Es wurde ein in sich ausgewogenes **Modern Jazz Album** mit wiederum deutlichen Verweisen auf Bakkens einstige Songwriter-Vorlieben von Johnny Cash bis Bob Dylan, an deren Esprit sie anknüpft, ohne sie dafür kopieren zu müssen. Bei der Umsetzung unterstützten sie neben dem Meisterbassisten Dieter Ilg unter anderem der Klangtütler und Gitarrist Eivind Aarset, der zu den ausgeschlafenen Soundvisionären seiner Generation gehört. Das Album kam an, zahlreiche Konzerte unterstützten Bakken in ihrer Vorstellung, sich noch weiter auf ihre individuellen Qualitäten als Komponistin zu verlassen...“*¹³⁶ Weitere Mitwirkende Musiker waren der Pianist Roberto Cipelli, der Trompeter und Keyboarder Takuya Nakamura und der Schlagzeuger Jojo Mayer.

¹³⁵ <http://www.jazzecho.de/aktuell/news/detail/article/67092/0/in-der-ruhe-liegt-die-kraft/>, 3/08/2009

¹³⁶ Rezension vom Juli 2005, <http://www.jazzecho.de/rebekkabakken/biografie/>, 3/08/2009

Was aus dem Ausschnitt dieses Jazzmagazins hervorgeht, sind musikalische Verweise auf andere Künstler, mit deren Stilistik Rebekka Bakkens verglichen wird. Johnny Cash und Bob Dylan sind international renommierte und in Hinsicht auf die Populärmusik des 20. Jahrhunderts prägende Künstler. Beide aus den USA, stilistisch vor allem im Folk beheimatet, sowie im Country, Blues, Pop und Rock. Die Reverenz der beiden Musiker in der Albumrezension, verweist zum einen auf musikalisch-stilistische Kategorien. Dies fällt unter die von Middleton diskutierte „primäre Signifikation“, worauf im theoretischen Teil ausführlich eingegangen wurde. Zum anderen hebt es das Album Rebekka Bakkens in den Rang prominenter Musiker, was dadurch die Qualität und Aussagekraft des Albums „The Art Of How To Fall“ unterstreicht.

Welche musikalischen Parameter das als „Gratwanderung zwischen Jazz und Pop“ bezeichnete Album charakterisieren, erklärt ein weiterer Ausschnitt aus dem *Jazzecho*: „*Es sind diese wärmenden Melodien, diese melancholischen Swing-Anleihen und ihr facettenreicher Sprechgesang, mit denen sie ihre Balladen zu einer aufregenden Gratwanderung zwischen Jazz und Pop macht.*“¹³⁷

Auf dem Album finden sich folgende elf Songs:

- | | | |
|-----|-----------------------------|-------|
| 1. | If Only | 03:42 |
| 2. | Say Goodbye To What Is Gone | 05:35 |
| 3. | Cover Me With Snow | 03:45 |
| 4. | I've Tried And I've Waited | 04:08 |
| 5. | Virgin's Lullaby | 03:24 |
| 6. | The Art Of How To Fall | 03:45 |
| 7. | Worriless | 03:59 |
| 8. | Giant Body | 03:57 |
| 9. | Do You Know My Love | 03:30 |
| 10. | Powerless | 04:09 |
| 11. | Daylight Is Short In Fall | 03:53 |

¹³⁷ 23.04.2004, <http://www.jazzecho.de/aktuell/news/detail/article/67092/0/in-der-ruhe-liegt-die-kraft/>, 3/08/2009

Hinsichtlich ihrer Wirkung auf den Hörer sei folgendes Zitat angeführt: „*Sie treffen sicher und souverän in die Seele. Sie sind von so überwältigender musikalischer, textlicher, instrumentaler und vor allem stimmlicher Qualität, von solch dichter Intensität und Intimität, dass es einem tatsächlich die Sprache verschlägt.*“¹³⁸

Die Wertung bezieht sich zum einen auf die musikalischen Qualitäten der Kompositionen und Musiker, zum anderen auf die Texte, wenn etwa von Intimität gesprochen wird. Inhaltlich lassen sich die Songs – durch die Analyse der Texte - vier Themengebieten zuordnen:

1. Abschied und Loslassen der Kindheit (Titel 1, 2, 11 und 7)
2. Reifeprozess (Titel 4)
3. Körper (Titel 3; als Bezugspunkt und Bild für das „Anders-sein-Wollen“ Titel 8, 10)
4. Liebe (vom Verlieben als sich fallen lassen Titel 6, über die Liebe als sexuelle Begierde Titel 5, bis hin zur Liebe für Eltern 9)

Da das Loslassen das zentrale Thema der Songs ausmacht, stellt es Rebekka Bakken im Albumtitel voran: „*The art of falling - is the art of letting go in every sense of the expression. Letting go of concepts, attachments, and so on.*“ Es ist etwas Gutes, so die Künstlerin, dieses Loslassen zu lernen. Es steigert Lebensqualität und Lebensfreude, und es ist eine Kunst.¹³⁹

Das Album weist stilistisch eine Ausgewogenheit zwischen Jazznummern und Balladen auf, die sich abwechseln. Dazwischen finden sich vier Stücke, die entweder einen Mix beider Richtungen ergeben oder sich eher mit anderen Stilistiken wie Pop, Folk oder als Hymne bezeichnen lassen und dadurch musikalische Vielfalt einbringen:

Mit dem ersten Song „If only“, der zwischen Ballade, Jazz und R&B einzuordnen ist, zeigt sich der Facettenreichtum der Künstlerin. Es steht vielleicht auch deswegen am Anfang, da es von Erinnerungen an die Kindheit eines Mädchens erzählt, das nicht erwachsen werden möchte. Damit ist die Hauptthematik aufgeworfen und der Vorhang sozusagen geöffnet für das folgende Spektakel.

¹³⁸ 18.09.2003, <http://www.jazzecho.de/aktuell/rezensionen/detail/article/66697/0/rebekka-bakken---the-art-of-how-to-fall/>, 26. August 2009

¹³⁹ E-mail vom 23.8.2009

Die Balladen „Say goodbye to what is gone“, „I tried and I waited so long“, „Worriless“ und „Do you know my love for me“ stehen alle weiterhin mit der Thematik der Kindheit, der Liebe für die Eltern und dem Loslassen dessen in Verbindung. Musikalisch sind sie vor allem durch ihr langsames Tempo charakterisiert (zwischen MM = 50 und MM = 60 Viertel). Rebekka unterstreicht dies mit ihrer klaren, warmen Stimme. Dass dies lediglich eine ihrer Facetten im vokalen Timbre darstellt, wird in den anderen Stücken deutlich, in denen sie mit den unterschiedlichen Klangfarben ihrer Stimme spielt: Von der Kinderstimme („If only“), über die stimmliche Nachahmung einer Betrunkenen („Virgin´s Lullaby“), die Sprechstimme („Giant Body“), ein rau/luftiges Timbre einer Barjazzsängerin („Powerless“), zu einer tief sonorigen oder zu einer kräftig brillanten, klaren Stimme (in den Balladen und in der Abschluss hymne „Daylight Is Short In Fall“). So wie sie beim Schreiben der Texte in Rollen schlüpft, vollzieht sie dies in der Performance der Songs weiter und wechselt dabei auch stimmlich die Charaktere.

Die Jazznummern sind durch das dafür typische Swing-Feeling¹⁴⁰, worauf in der obigen Rezension angespielt wurde, charakterisiert. Der als shuffle bezeichnete triolische Puls (zwei Achtelnoten werden als Achteltriole gespielt, von denen die ersten zu einer Viertel gebunden werden), der am Schlagzeugspiel deutlich hörbar und von der Band unterstützt wird, zieht sich auch auf vokaler Ebene weiter. Rebekka akzentuiert häufig auf dem Offbeat und spielt mit dem Puls, indem sie die Töne kurz davor oder danach setzt. Damit spielt sie, wie typisch im Jazz, subtil mit der Rhythmik, was den Songs Spannung und Lebendigkeit verleiht und sie zum „grooven“ bringt. All dies zusammen: die shuffle-Rhythmik, das Spiel „gegen den Puls“, die Betonung der Offbeats, der Wechsel der Klangfarben und zudem die etwas höheren Tempi (zwischen MM=76 und MM=114 Viertel) heben die Jazzsongs deutlich von den Balladen ab.

Der Gesamtcharakter des Albums vermittelt jedoch viel Ruhe, wofür die moderaten Tempi, die durchbleibend präsente Qualität der Stimme (keine hektischen Atempausen, lang gehaltene Töne), sowie die als sphärisch beschreibbaren Atmosphären verantwortlich sind. Unter „sphärische“ sind schwebende Klänge gemeint, die vor allem durch elektronische Sounds des Gitarristen Eivind Aarset kreiert werden, die die Klangfarben der einzelnen Instrumente und der Stimme

¹⁴⁰ siehe Kapitel „swing“ & „shuffle“

verschwimmen lassen. Am deutlichsten ist diese Klangwolke an Sounds im Schlusstück „Daylight Is Short In Fall“ eingesetzt, das wie eine Hymne anmutet. Durch das Fehlen einer durchgehenden Rhythmik und dem Verschwimmen der Sounds wirkt es wie eine langsam schwebende Wolke, die verschiedene Farben widerspiegelt. Mit derselben Zartheit und Leichtigkeit singt Rebekka über das, was sie als Erkenntnis im Schlusssatz mitgibt: "Living is letting go". Damit spannt sich ein inhaltlicher Bogen vom ersten bis zum letzten Song, während auf musikalischer Ebene sich die instrumentalen und vokalen Klänge vermischen und auflösen.

Einschub : „swing“ & „shuffle“

Da die Begriffe „swing“ und „shuffle“ in den weiteren Ausführungen und Analysen noch des Öfteren Verwendung finden, sollen diese etwas ausführlicher erklärt werden:

Ein **Shuffle** ist ein ternärer Rhythmus, der vor allem im Blues und Jazz Anwendung findet. Gelegentlich werden dafür auch die Bezeichnungen „punktiert“ und „swing“ verwendet, die allerdings irreführend bzw. mehrdeutig sind. Das Mittel, diese Dreiteilung unabhängig von der Taktart sprachlich und notistisch zu erfassen, ist die Triole.

Gegenüber anderen ternären Rhythmen hat der Shuffle die Besonderheit, dass zwischen den betonten Beats (in der Regel zwischen den Viertelnoten) nicht zwei unbetonte Noten gespielt werden, sondern nur eine wie im binären Rhythmus. Das wird dadurch erreicht, dass auf dem zweiten, unbetonten Schlag zwischen dem Beat gespielt wird, wodurch die unbetonten Schläge näher heran an den jeweils nächsten Beat rücken.

Zur Vereinfachung notiert man den Shuffle meist wie einen binären Rhythmus in geraden Achtelnoten und gibt dazu die Spielanweisung, dass es sich um einen Shuffle-Rhythmus handeln soll: diese lautet entweder „Swing Feel“ oder wird durch die Gleichung, die zwei Achtelnoten eine Viertel- und eine Achteltriola zuweist, verdeutlicht.¹⁴¹



¹⁴¹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Shuffle>, 31. August 2009

Der **swing** (engl. das Schwingen) ist ein fließender, „schwingender“ Rhythmus, der insbesondere im Jazz verbreitet ist, sich jedoch fallweise auch in anderen Musikarten, wie zum Beispiel dem Country, findet.

Seine „schwingende“ Wirkung bezieht er aus drei Elementen:

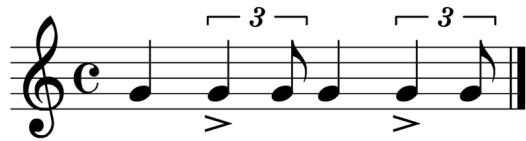
- dem **Shuffle**, also der ternären Interpretation eines binären Rhythmus' (wobei



diese Interpretation zwischen subtilen Verzögerungen der Noten auf der Zählzeit „und“ bis

zu einer rein ternären, also triolischen Teilung als äußerstem Extrem, reicht), dabei ist der Shuffle offbeatbetont,

- dem **Offbeat**, also der Betonung von Schlägen zwischen den Schlägen des Grundpulses (auf der Zählzeit „und“),
- dem **Backbeat**, also der Betonung der schwachen Zählzeiten (im



Viervierteltakt „2“ und „4“). Das ist es auch, was den swing vom Shuffle unterscheidet.¹⁴²

¹⁴² [http://de.wikipedia.org/wiki/Swing_\(Rhythmus\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Swing_(Rhythmus)), 31. August 2009



Is That You?

Veröffentlichung : 28.02.2005

CD Tonträger Audio

Format CD

Label: Boutique (Universal)

Universal Music Vertrieb
- Division of Universal

Foto:¹⁴³

Rebekka Bakkens zweites Soloalbum erschien eineinhalb Jahre nach ihrem ersten, Ende Februar 2005. Es bewegt sich stilistisch etwas entfernter dem Jazz mehr in Richtung Pop. Die Meinungen hinsichtlich der Bewertung ihrer ersten beiden Alben gehen auseinander, wie sich in folgenden Rezensionsschnitten zeigt. Kritisieren die einen die fehlende Vielfalt, loben andere in höchsten Tönen ihre Diversität der Stile:

„Diese Vielfalt konnte sie jedoch auf dem letztjährigen Nachfolger "Is That You?" allerdings noch nicht so wirklich zeigen. Vielmehr stellte dieses Album...die Reinkarnation des Debüts dar.“¹⁴⁴

„...das zweite Album „Is That You“ (2005) [war] spektakulär: Texte, die ins Existenzielle eintauchen, eine Stimme, die vom ersten Moment an berührt, mit Intimität und Nuancenreichtum. Selten hat es ein Vokalalbum gegeben, das so durch gleich bleibend hohe Qualität in verschiedenen Stilrichtungen überzeugt, vielleicht noch die besten Alben von Dianne Reeves und Dee Dee Bridgewater.“¹⁴⁵

¹⁴³ <http://www.musicline.de/de/product/602498701522/1365922>, 31. August 2009

¹⁴⁴ <http://www.plattentests.de/rezi.php?show=4278>, 15.01.09

¹⁴⁵ Magazin:Music manual, Ausgabe Winter 06/07, Klosterneuburg, S.27

Wie schon in Rezensionen des ersten Soloalbums musikalische Verweise auf andere Musiker angeführt wurden, um die Qualität von Rebekka Bakkens Musik zu unterstreichen, so finden sich auch in Berichten zum zweiten Album Namen bekannter Musikerpersönlichkeiten : Dee Dee Bridgwaters (geb. 1950), die mehrfach für den Grammy in der Kategorie „Best Jazz Vocal Album“ nominiert wurde und Dianne Reeves (geb. 1956). Die beiden aus Amerika stammenden Musikerinnen zählen zu den international bekanntesten Jazzsängerinnen. Es möchte also viel bedeuten, wenn Rebekka Bakken mit diesen Vokalgrößen verglichen wird.

Hinsichtlich ihrer kompositorischen und textlichen Seite, betonen mehrere Rezensionen die klare Entwicklung als SongwriterIn, noch deutlicher als im ersten Album:

„...Rebekka Bakken [hat es] in nur drei Jahren auf den Singer-Songwriter-Olymp geschafft, mit den beiden Soloalben "The Art Of How To Fall" (2003) und "Is That You?" (2005), auf denen sie intelligent, verführerisch und subtil mit Elementen des Pop, Blues, Jazz und Folk jonglierte, um zwischen ihren Innenwelten und der Außenwelt ein vor allem elegisch schönes Klangband zu spannen.“¹⁴⁶

“Is That You” (2005) präsentierte sie noch klarer als Songwriterin mit ausgeprägten lyrischen Qualitäten [...]. So ist Bakken über ein Jahrzehnt hinweg von der juvenilen, frechen Newcomerin zur seriösen Konzertsalkünstlerin gereift, deren Talent und Kompetenz gerade erst seine ganze Kraft zu entfalten beginnt.“¹⁴⁷

Alle Songs des zweiten Albums komponiert, textete und produzierte die Künstlerin wieder selber. Aufgenommen wurde im Stockholmer Studio Atlantis¹⁴⁸, live und größtenteils ohne nachträgliche Overdubs. Unterstützt und aufgefangen von einer, bis auf den norwegischen Gitarristen und Elektronikexperten Eivind Aarset, neuen Band, bestehend aus Keyboarder Peter Scherer, Bassist Lars Danielsson und Drummer Per Lindvall. Auf jeweils einem Stück gesellen sich außerdem noch Rebekkas Landsmänner Nils Petter Molvæ (Trompete) und Bendik Hofseth (Saxophon) als Gäste dazu.

¹⁴⁶ Jazzecho vom 30.08.2006, <http://www.jazzecho.de/aktuell/rezensionen/detail/article/68773/0/rebekka-bakken---i-keep-my-cool/>, 3/08/2009

¹⁴⁷ Jazzecho Juni 2005, <http://www.jazzecho.de/rebekkabakken/biografie/>, 3/08/2009

¹⁴⁸ in dem ABBA ihre "Dancing Queen" zu Band brachten

Wie schon auf dem Debütalbum finden sich elf Stücke auf der CD:

1. As Tears Clear Our Eyes	4:17
2. As I Lay Myself Bare	3:00
3. Didn't I	4:17
4. Going Home (Is A Lonely Travel)	4:03
5. Is That You?	3:33
6. Even If You Buy Me Thousand Cars	2:55
7. Why Do All The Good Guys Get The Dragons?	4:05
8. So Ro	4:42
9. Just A Little Moon	3:35
10. Innocence	6:19
11. As Long As There Is A Voyage Away	5:35

Sie werden von Rezeptionsseite beschrieben als „unglaublich intensive und angenehm schöne Songs, von deren tiefgründiger und lebenskundiger Qualität man sonst mit Glück einen pro Album findet.“¹⁴⁹ Es wird also sowohl auf die Bewertung der Musik (intensiv und angenehm), als auch auf Textinhalte (tiefgründig und lebenskundig) eingegangen.

Die elf Songtitel lassen folgenden Themen zuordnen:

- Reifeprozess (schmerzvoll bemerken, dass man nur Rollen gespielt hat 1.); 6., (der Himmel ist in jedem selber 11.), (Heimkommen bei sich selber 4.)
- Nacktheit (2.), nackt und unschuldig (10.)
- Beziehung: Reue (3.), Mann-Frau-Beziehung: ironisch (7.)
- Liebe: positive Auswirkungen (5.); intensive Liebe (6.); lässt Altes zurück (9.)

Es wirkt aus textinhaltsanalytischer Sicht, als würde der in den Texten des ersten Albums begonnene Reifeprozess - das Loslösen von Kindheit und Eltern - hier im

¹⁴⁹ 25.2.2005, <http://www.jazzecho.de/aktuell/rezensionen/detail/article/67679/0/rebekka-bakken---is-that-you-/>, 26. August 2009

Ankommen bei sich selbst abgeschlossen bzw. seinen Höhepunkt finden. Dieser Prozess integriert wiederum die in einem eigenen Punkt angeführte Thematik der Nacktheit, die nicht auf ein körperliches „Ohne-Kleidung-Sein“ bezogen, sondern metaphorisch gemeint ist. Rebekka sieht darin etwas Essentielles auf dem Weg zur eigenen Identitätsfindung, ein „bar-aller-Konzepte“- Sein: *„You have things you have ideas about the world.[...] We wanna present something, and then completely be naked of all those concepts and just be what we are.“*¹⁵⁰

Der zweite große Themenbereich, ist jener der Liebe, unter den sich auch jener der Mann-Frau-Beziehung eingliedern lässt.

Stilistisch, wie gesagt, nähert sich dieses Album mehr der Pop-Richtung an als das Debütalbum, wobei im vokalen Phrasing und in Passagen des instrumentalen Spiels, sowie durch die Gäste wie Nils Petter Molvaer an der Trompete und Bendik Hofseth am Saxophon der jazzige Aspekt nicht vollständig aus den Augen verloren wird. Die Abfolge der Stücke bietet einen regelmäßigen Wechsel aus ruhigen, teilweise sphärischen Balladen und poppigen Stücken mit einzelnen Einflüssen von Folk, Rock, Blues und Ethno-Elementen.

Die erste Nummer « As Tears Clear Our Eyes » lädt mit einer Mischung aus elektronischen Sounds, klarer Stimme Bakkens mit zusätzlich überlagerten Backvokals und konstant pulsierendem Beat (4/4-tel ; MM=140) den Hörer in eine musikalische Welt zwischen sphärischen Klängen und Pop. « As I Lay Myself Bare » badet sich nun wirklich klar in Popmanier, mit stetem 4/4 Puls in frischem Tempo (MM =130) und eingängig mitsingbaren Melodielinien. Das darauf folgende « Didn't I » wird von einem jazzig, hauchigen Trompetenintro eröffnet, das in die ruhige Atmosphäre der Ballade (MM =76) einleitet. Die Textphrase « Didn't I », gleichzeitig Songtitel, wiederholt sich bei jedem Satzanfang, gibt damit rhythmischen Bezugspunkt und bringt zugleich die Person zur Sprache, die über ihre Fehler in der vergangenen Beziehung nachdenkt. An einigen Stellen (nach Refrain, nach Trompetensolo) wird die sonst symmetrische Form durch eingeschobene Takte aufgebrochen, was wie Atempausen wahrgenommen werden kann.

¹⁵⁰ Interviewtranskription, S.203f.

Textlich schließt der Song mit der Conclusio, dass man eigentlich nichts verlieren kann, denn : *“To give is not to lose, to give is to get regardless of what one gets in return. So, this person didn't lose.”*¹⁵¹

Wiederum in fröhlicher Popmanier der Titel „Going Home (Is A Lonely Travel)“, von Tempo und Taktart ähnlich dem ersten (MM=128), im 4/4tel Takt mit Betonungen des Backbeats (auf 2 und 4) vom Schlagzeug. Es erzählt von der langen und einsamen Suche nach einem daheim, das zu guter Letzt bei sich selbst gefunden wird.

Es folgen zwei der Kategorie „Songwriter“ zuordenbare Songs in ruhigem Tempo: Im Album-bezeichnenden Titel „Is That You?“ (MM= 73), der in Wortspielen von „dein“ und „mein“ die Liebe zwischen zwei Menschen spürbar werden lässt, unterstreicht dies die Begleitung durch die akustische Gitarre. Der dadurch entstehende Folk-Charakter bricht im Refrain jeweils auf, der dadurch sehr offen und sphärisch gestaltet wird, vokal etwa durch einen kurzen Motivs auf der Silbe „na na na“. Der darauf folgende Song « Even If You Buy Me Thousand Cars » ist noch langsamer (4/4-Takt ; MM= 58) und mutet deswegen auch sehr balladesk an. Im Text wiederholt sich die Phrase „I could“, die jeweils einleitet, was ein Mensch für einen anderen machen könnte, mit der Quintessenz, dass das Leben nicht in fremden Händen zu finden ist, sondern in den eigenen. Diese sehr philosophische Botschaft wird musikalisch in einen sphärisch, ruhigen Raum gebettet, in dem sie schlussendlich ausklingt.

Einen starken Kontrast bietet die Nummer 7 der elf Songs, worauf etwas genauer eingegangen werden soll. Die Thematik als Frage formuliert, wird im Titel bezeichnet und als erste Aussage, die im Stück mehrfach wiederkehrt, betont: « Why Do All The Good Guys Get The Dragons? ». Ein Kontrast, der von gut und böse, liegt bereits der Aussage selber, wonach alle guten Männer von Drachen, als Sinnbild für „böse“ Frauen, dominiert, unterdrückt und von diesen als „unnütz für alles“ beschimpft werden. Die darin spürbare Ironie wird musikalisch in ein rockig, bluesiges Kleid gesteckt mit jazzigen Elementen, die gleich zu Beginn stimmlich hörbar werden: rhythmisch setzt Rebekka das erste Wort „Why“ eine 16tel vor den Beat der ersten Viertelnote und setzt dieses Spiel mit Puls durch Vorziehen und Lay-back weiter fort.

¹⁵¹ E-mail vom 23.8.2009

Sie steigert dies in melodischer Hinsicht durch den gesungenen Tritonus, der als stärkste Dissonanz angesehen werden kann und den schrägen, bluesigen, dreieckigen Rocksound untermauert, den die Band (mittels hartem Viererpuls am Schlagzeug mit Betonung auf den Backbeat, Rockgitarrensound und -riffs) unterstützt. Der freche Rockcharakter spiegelt sich zudem auf der Sound-Ebene, instrumental (Rockgitarrensound, Wah-Wah,...) und vokal: Rebekka färbt diesen mittels sicherlich nicht als Schönklang, sondern eher als « Raunzen » beschreibbarem Timbre. Im moderaten Tempo (MM =131) steigert sich der Song, mittels Dissonanzen (vor allem Blue-Notes und z.B. None), zunehmend dynamischer, rhythmischer und klanglicher Dichte weiter, in einen von Rebekkas Schreien gespickten wie eine Kollektiv-Improvisation wirkenden Höhepunkt im musikalischen Spannungsbogen, der relativ plötzlich am Ende zusammenbricht. Diese sehr humorvolle, schwungvolle, rockige Nummer basiert, was die Ironie noch mal steigert, auf dem eher traurigen, jedoch auch kritischen Lied « Where have all the flowers gone ».

Es folgt diesmal keine Ballade, sondern das sehr ausdrucksstarke Stück « So ro » [su: ru:], das sich ebenso von den poppigen Stücken und den Balladen abhebt wie das vorausgehende. Und zwar einerseits durch den Text, der nicht wie alle andere in Englisch, sondern in norwegischer Sprache verfasst ist und andererseits durch die musikalisch aufbereitete Stimmung des Stücks, das aus jeder bisherigen Kategorie herausfällt. Das Stück im 4/4-tel Takt, das durch seine Betonung auf die Beats 1 und 3 (MM=120) sehr schwer wirkt, gliedert sich in zwei sehr unterschiedliche Teile. Es beginnt mit der Vorstellung des eigentlichen Liedes bzw. Textes auf einem melodischen Bogen mittels klarer Stimme. Den Charakter des Stückes prägt jedoch der darauf folgende klanglich intensive Improvisationsteil, der als roh und brachial, vor allem hinsichtlich des vokalen Parts, beschrieben werden kann. Es überlagern sich Klänge und Sounds aller Musiker zu einem dichten Gemisch, aus dem kaum seine musikalischen Einzelquellen herhaushörbar sind. Die Intervallstruktur, basierend auf der harmonischen Moll-Skala, sowie Schreie und Flötenklänge spielen zusammen bei der Kreation dessen, was sich als « Ethno » bezeichnen lässt. Dies fällt unter die Kategorie der sekundären Signifikation in Middletons Modell, wonach Instrumente – in diesem Fall die Flöte – mit bestimmten Stimmungen assoziiert werden.

Rebekka spielt diese Nummer immer wieder gern. Eigentlich ist es ein Kinderlied¹⁵², was überrascht, wenn man den Text nicht versteht und vom Charakter der Musik auf den Inhalt zu schließen sucht.

Es kehrt mit « Just a little moon » kurzzeitig wieder Ruhe nach viel Intensität ein. Ein gespürvoller Einstieg eröffnet die Ballade, die nicht wie vorausgehenden Stücke als 4/4-tel, sondern als 6/8-tel Takt (MM= 138), der durch Betonung auf 1 und 4 einen binären (zwei Schwerpunkte; wie MM= 64) und einen ternären Puls (unterteilt in drei Achtel) vereint, gespielt wird. Aufgrund des langsamen Tempos und dem Inhalt, der davon spricht, dass man schlussendlich allein ist, kann es als « melancholisches » Stück rezipiert werden. Die Künstlerin selber sieht die Melancholie jedoch nicht, sondern erklärt: „*It is great to be with oneself*“.¹⁵³

Mit « Innocence » folgt ein Stück, das erneut Intensität entfacht und klanglich starken Bezug zu « So Ro » herstellt. Mit 6 min19sec, mehr als doppelt so lang wie der kürzeste Song, ist es der längste Titel auf dem Album. Es ist das einzige Stück, das Rebekka zweimal veröffentlichte, nämlich bereits auf dem Duo-Album “beloved” Wolfgang Muthspiel. Vergleichen lässt es sich mit « So Ro », weil es ebenso mit den Adjektiven roh, brachial und sphärisch beschreibbar ist. Das extrem langsame Stück, das durch das Fehlen rhythmisch definierter Punkte mehr schwebt als schreitet, findet während des Refrains eine vom 4/4-tel Puls mit Schwerpunkt auf Schlag 3 definierte Form (MM=48). In melodischer und klanglicher Hinsicht klingt es nach Stücken des Jazzsaxophonisten Jan Garbarek, ein Beispiel für “Selbst-Reflexion” innerhalb der von Middleton präsentierten “primären Signifikation”. Wenn man “Innocence” direkt nach dem Stück “Quest” aus Garbareks Album “Visible World” abspielt, könnte man meinen, beide befänden sich auf demselben Album oder diese sogar als ein einziges Stück wahrnehmen, weil diese, abgesehen von der Gesamtstimmung, von der Tonart (a-Moll) zusammenpassen und Jan Garbarek mit demselben Ton schließt (Grundton “a”), mit dem Rebekka nach dem instrumentalen Intro einsteigt.

Rebekka meint dazu: „*I know of Jan Garbarek but don't know the music you are referring to.*“¹⁵⁴

¹⁵² Interviewtranskription, S.166

¹⁵³ E-mail vom 23.8.2009

¹⁵⁴ e-mail, vom 9.9.2009

Vergleichbar sind die Stücke in dem, was mit dem Wort sphärisch am besten beschrieben werden kann: elektronische Sounds, die sich wie in einer Nebellandschaft überlagern, schwebende Klänge und der Klang des Saxophons (im Timbre, das dynamische Anschwellen auf Tönen; melodische Floskeln). In diesen Stücken dient alles und wird alles zum Klang. Auch der Text, der langsam gesungen dem Klang der Vokale Raum schenkt und in der Improvisation von kurzen Silben und Vokalen, die sich überlagern und mit elektronischen Klängen verschwimmen, abgelöst wird. "Ich hörte sie sagen, ich hätte meine Unschuld verloren; wenn sie nur wüssten, was ich stattdessen gefunden habe", heißt es im Text. Und später, im selben Stück: "Ich lebe das Leben, ohne mir Gedanken darüber zu machen, wer recht hat."¹⁵⁵

Als Abschluss erklingt die Ballade (4/4-tel Takt; MM=64) „As Long As There Is A Voyage Away“, die besingt, dass es im Leben darauf ankommt, zu wissen, wer man ist. "Himmel ist ein Teil von dir" wird musikalisch untermalt mit viel Raum für weiche, himmlisch-sphärische Klänge mit denen das Album ausklingt.

„*Is That You?*“ ist zwar poppiger geworden als das Debütalbum, doch kein Mainstream – Pop der im Radio täglich zu hören wäre. Durch komplexe, anspruchsvolle Texte, großteils langsame Tempi, das Aufbrechen geradliniger Formen, sehr freie Teile und die Arbeit mit unterschiedlichen Sounds und Timbre, stellen die Songs eine Herausforderung an Rezipienten dar, da sie nicht einfach zum mitsingen sind. Zudem kann nicht von einem reinen Popalbum gesprochen werden, weil Elemente unterschiedlicher Stile einfließen.

Die Musikerin meint zur Frage, ob das Album bewusst „poppiger“ sei:

*„Je sicherer ich mich fühle mit meiner Musik, desto mehr Mut habe ich auch, das zu machen, was ich wirklich will, ohne zuviel darüber nachdenken zu müssen. Die Aufnahmen für die erste Platte *“The Art Of How To Fall“* hat mir einen Schubs gegeben, um über den Angstfaktor hinauszuwachsen. [...] Ich möchte mich nicht auf eine bestimmte Richtung beschränken müssen, sondern lieber mit den verschiedenen Genres spielen.“¹⁵⁶*

¹⁵⁵ 25.2.2005, <http://www.jazzecho.de/aktuell/rezensionen/detail/article/67679/0/rebekka-bakken---is-that-you-/>, 26. August 2009

¹⁵⁶ <http://www.musicianslife.de/2006/10/27/rebekka-bakken/>



I Keep My Cool

Veröffentlichung : 01.09.2006

Tonträger Audio

Format CD

Label: Universal (Universal)

Foto¹⁵⁷

„Nun aber scheint die Selbstfindung abgeschlossen, und Bakken legt ganz kaltschnäuzig nur ein Jahr [nach ihrem zweiten Soloalbum] "I keep my cool" nach. Ihr bislang bestes. Dank Variabilität und Buntheit, auch wenn diese sich als weniger kuschelig, aber gereifter, spannender, dramatischer entpuppen. Und noch poppiger? Ja, aber vor allem fokussierter und variabler zwischen Pop, Blues, R&B, Jazz und Folk changierend, gerade da sie ihre Drei-Oktaven-Stimme gezielter denn je dem Song anpasst. Bakken ist so derweilen getrost aus dem Jazz-Regal auszusortieren. Und mitten rein zu setzen in die Riege weiblicher Singer/Songwriter.“¹⁵⁸

So lautet eine Rezension zu Rebekka Bakkens drittem Album „I Keep My Cool“, das als die beste ihrer drei Soloproduktionen bezeichnet wird. Es wird mit den Adjektiven ausgereift und fokussiert beschrieben und der dramatische Aspekt betont, weshalb im Abschlussstatement desselbigen Artikels zu lesen ist:

„Großes Gefühlskino europäischer Prägung. Wäre "I Keep My Cool" ein Film, würde ein Löwe unter Palmen winken.“¹⁵⁹

Die Künstlerin selber liefert in einem Interview ein Argument, das dem, was Journalisten als fokussierter bezeichnen, zu Grunde liegt:

„Mir ist klarer geworden, was ich tatsächlich machen möchte. Für mich ist dieses Album ein Schritt nach vorne. Allein durch die Arbeit mit wunderbaren Menschen.“¹⁶⁰

¹⁵⁷ http://www.rebekkabakken.com/download.php?img=rcms/upload/3_17_33_Cover_I_20Keep_20My_300.jpg

¹⁵⁸ <http://www.plattentests.de/rezi.php?show=4278>, 15.01.09

¹⁵⁹ ebd.

¹⁶⁰ Jazzecho vom 30.08.2006, <http://www.jazzecho.de/aktuell/rezensionen/detail/article/68773/0/rebekka-bakken---i-keep-my-cool/>, 3/08/2009

Da sie, wie schon bei den zwei Vorgängeralben, selber Produzentin war, flog sie nach New York, um auf allen Arbeitsebenen bis zur Veröffentlichung des Albums mit den jeweiligen Verantwortlichen zu arbeiten, auch beim Abmischen, beim Artwork, beim Booklet und bei der Marketingkampagne: *„Ich bin zu 110% glücklich darüber. Das war wie ein Geschenk. Wie bei einem Foto-Shooting und einer Präsentation. Mir war wichtig, dass die ästhetische, formale Seite meinen Vorstellungen entspricht.“*¹⁶¹

Für die elf Songs, die allesamt aus ihrer Feder stammen, hat sich Rebekka zum großen Teil auf jene versierten befreundeten Musiker verlassen können, die schon auf "Is That You?" zu hören waren. Neben Gitarrist Eivind Aarset, dem dänischen Bassisten Lars Danielsson und dem Schlagzeuger Per Lindvall kam am Klavier und den Keyboards der bekannte norwegische Filmmusikkomponist Kjetil Bjerkestrand hinzu. Und sie konnte - gerade für ihre balladesken Hymnen - Streicher der Wiener Philharmonikern gewinnen, während die Wiener Symphoniker die Sängerin bei der Einspielung des Benefiz-Songs "Everything Can Change" unterstützten. Der Grund dafür, Streichinstrumente in das Ensemble aufzunehmen, liegt in deren Klang, dem Parameter, der für Rebekkas musikalisches Wirken und die Auswahl ihrer Mitmusiker ausschlaggebend ist: *„Ich genieße es, festlich in der Wiener Oper zu sitzen und klassische Musik zu hören. Es ist einzigartig, wenn die Streicher zu einem ganzen Klang verschmelzen.“*¹⁶²

Auf die Frage, ob es schwer war, die Orchestermusiker für ihr Projekt zu begeistern, meint sie: *„Es war einfacher als ich dachte. Von Anfang an war klar, dass wir Streicher für einige der Songs haben wollten. Ich habe das Glück hier in Wien einige der besten Musiker zu haben. Also habe ich die Gelegenheit beim Schopf gepackt und sie gebeten, doch mit ins Studio zu kommen. Erfreulicherweise haben sie Ja gesagt und ich hatte sehr viel Spaß bei den Aufnahmen. Wir hatten wundervolle Arrangements für die Streicher von Kjetil Bjerkestrand. Das hat uns die Zusammenarbeit leicht gemacht. Ich bin immer wieder erstaunt, wie Musiker mit einem so unterschiedlichen Background über die Sprache der Musik zueinander finden.“*¹⁶³

¹⁶¹ Magazin:Music manual, Ausgabe Winter 06/07, Klosterneuburg, S.27

¹⁶² ebd.

¹⁶³ <http://www.musicianslife.de/2006/10/27/rebekka-bakken/>

Wie schon auf den zwei Vorgängern finden sich 11 Songs auf dem Album mit folgenden Titeln:

- | | |
|---------------------------|------|
| 1. We Hit It Again | 2:55 |
| 2. Welcome Home | 4:35 |
| 3. Just Having My Fun | 2:52 |
| 4. Any Pretty Girl | 3:32 |
| 5. Love May Seem Hard | 4:01 |
| 6. Hard To Be A Loser | 2:41 |
| 7. What Love Is Not | 3:43 |
| 8. You're Crying | 3:36 |
| 9. Nobody's Fool | 4:00 |
| 10. Everything Can Change | 3:42 |
| 11. You Bring New Stars | 3:59 |

Rebekka Bakken präsentiert sich erneut als Poetin, die „mit nur wenigen, kleinen und zarten Schritten große Wirkung erzielen und Geschichten erzählen kann.“¹⁶⁴

Sieben der elf Songs drehen sich dabei um das Thema Liebe. Die Künstlerin fokussiert jedoch nicht die romantische Liebe, sondern versucht vielmehr verschiedenste Formen und Facetten des Begriffes in ihren Texten zur Sprache zu bringen. Dies stellt sich nicht nur bei der Analyse der Text heraus, sondern erklärt auch die Musikerin selbst in einem Interview:

„Ich schreibe eigentlich nicht über diese [romantische] Art der Liebe. Vielmehr versuche ich die verschiedenen Formen der Liebe zu beleuchten und zu hinterfragen. Die romantische Liebe ist nur ein Aspekt dabei. Es gibt diese tiefe Liebe zwischen zwei Menschen, die ein ganzes Leben dauern kann oder die Zuneigung, die man zu jemandem empfinden kann, ohne wirklich verliebt zu sein. Ich frage mich oft, was Liebe nicht ist. Ich glaube, wir haben einen sehr oberflächlichen Blick darauf und vergessen ganz, hinter die Kulissen zu schauen um herauszufinden, was Liebe wirklich ist. Frisch verliebt zu sein, kann viel Spaß machen, aber sie ist nichts im Vergleich zu der tief empfundenen Liebe, die einen trägt, wo immer man gerade ist.“¹⁶⁵

Formen von Liebe, die in den Songs zur Sprache kommen sind:

¹⁶⁴ Jazzecho vom 30.08.2006, <http://www.jazzecho.de/aktuell/rezensionen/detail/article/68773/0/rebekka-bakken---i-keep-my-cool/>, 3/08/2009

¹⁶⁵ <http://www.musicianslife.de/2006/10/27/rebekka-bakken/>

- ein Spiel zwischen zwei Menschen, das als Liebe missverstanden werden kann (1.),
- die Suche nach mütterlicher Liebe (4.),
- enttäuschte Liebe eines Sitzengelassenen (6.),
- Liebe, die einen zum Narren werden lässt (9.),

und sie philosophiert darüber, was Liebe ist und vor allem „nicht ist“ (5.; 7.; 8.).

Ein zweites Hauptthema, wie es sich jeweils innerhalb der ersten beiden Alben herauskristallisierte, bilden die übrigen 4 Songs nicht. Ihre Inhalte erzählen

- Vom vorübergehenden Wiederheimkommen (2.)
- Von jemandem, der macht, was er will, ohne sich nach anderen zu richten (3.)
- Von Loyalität und Freundschaft (10.)
- Von Engeln und deren Bedeutung (11.)

Stilistisch prägen das Album vor allem Balladen und solche Stücke, die sich als Hymnen¹⁶⁶ beschreiben lassen, sowie Mischformen beider. Aufgepeppt wird diese vom Tempo her ruhige und klanglich klare Melange mit einem rockigen Bluesstück, einer Pop- und einer R'n'B-Nummer. Neu sind, wie gesagt, Streicherklänge, die manchen Stücken einen „klassischen“ Touch verleihen. Dieser resultiert zum einen aus der Assoziation von Klassik, die mit Streicherklängen verbunden ist, sowie aus deren Einsatz als kontrapunktisches Mittel der Melodiebildung zu den Vokallinien Rebekka Bakkens, ein Merkmal klassischer Musik. Zudem arbeitet sie häufiger mit Backvokals, die den Songs - wie ein großer Chor – mehr Fülle und Dichte verleihen.

Der Eröffnungssong “We hit it again” zeigt sich als Melange unterschiedlicher Stile, was sich in unterschiedlichen Beschreibungen als “smoothen Rhythm'n'Blues-Perle“ oder als Song in „Barjazz-Manier“ zeigt. Elemente aus R'n'B, wie etwa die Backvokals, die wie Kommentare agieren, sowie Elemente aus dem Pop hinsichtlich der Rhythmik: steter 4/4-tel Puls; mit der Betonung auf den Backbeat – Schlag drei, was das Stück in Tempo MM= 104 als Half-time-Feeling und damit noch ruhiger spürbar werden lässt. Als Auflockerung des binären Grundrhythmus werden die Achtel geschuffelt gespielt.

¹⁶⁶ Preis- und Lobgesang, Ausdruck hoher Begeisterung IN: <http://de.wikipedia.org/wiki/Hymne>, 03.09.2009

Im Text wird von Liebe als einem Spiel zwischen zwei Menschen erzählt, das Spaß macht, es sei denn, man weiß nicht, dass es sich bloß um ein Spiel handelt. Rebekka erklärt: „*Love is sometimes mistaken for something else, a meeting between two turned into a game. Nothing wrong with that, it can even be fun - but it is often short lived and would best be taken for what it is*“¹⁶⁷

Mit „Welcome Home“ erklingt die erste Ballade im gewohnten 4/4-tel Takt und langsamen Tempo (MM=70) mit Betonung der Backbeats auf 2 und 4. Der Song entstand bereits rund zwei Jahren vor seiner Aufnahme. Rebekkas strahlend intensive Stimme wird von Streichern der Wiener Philharmoniker untermalt und von „Eivind Aarsets an der Gitarre magisch aufgeladen“.¹⁶⁸

Immerhin sieben Jahre vor der Aufnahme auf Album entstand „Just having my fun“. Aufgrund des Half-Time-Feelings (Backbeat auf die Drei des 4/4-tel Taktes bei MM=115) klingt das Stück sehr schwer. Die Coolness, die der Groove¹⁶⁹ vermittelt, spiegelt eins zu eins der Textinhalt wieder, wenn Rebekka singt: „Mir ist alles egal. Ich tue was ich will, nicht was man tut. Ich breche die Regeln“

Wiederum lieblich, zart im vokalen und gesamtmusikalischen Ausdruck und dezent hinsichtlich der Rhythmik (4/4-tel, Betonung auf die Zwei) die Ballade „Any pretty girl“. Die als intime Folk-Ballade und balladeske Hymne beschriebene Nummer mutet durch ihre Unterlegung mit Streicherklängen der Wiener Philharmoniker, die einfache Liedform und die mitsingbaren Melodielinien beinahe kitschig an. Sie besingt die Schönheit, die jedes Mädchen (auch die Mutter in jungen Jahren) ausstrahlt, wenn sie lächelt.

In der leicht jazzig angehauchten, doch sehr poppigen Nummer „Love may seem hard“. Im Vergleich zu den Balladen ist die Rhythmik präsenter und das Tempo höher (4/4-tel, Akzentuierung des Backbeat auf die Drei MM= 128). Vom Inhalt eher traurig, da einer das Herz seiner Geliebten nicht erobern kann, resultiert das tröstende oder erklärende Statement: „Love is one can never be two“.

¹⁶⁷ E-mail vom 23.8.2009

¹⁶⁸ Jazzecho vom 30.08.2006, <http://www.jazzecho.de/aktuell/rezensionen/detail/article/68773/0/rebekka-bakken---i-keep-my-cool/>, 3/08/2009

¹⁶⁹ Groove ist, ähnlich dem Swing eines Stückes, ein bestimmtes Gefühl, das durch Rhythmus, Spannung und Tempo des Musikstücks erzeugt wird. IN: [http://de.wikipedia.org/wiki/Groove_\(Musik\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Groove_(Musik)), 03.09.2009

Derselbe Satz ist zwei Songs später in „What Love Is Not“ erneut zu hören, was auf die Wichtigkeit seiner Aussage schließen lässt. Rebekka meint dazu: *“It was not on purpose that it came twice on the record. I wrote these songs in a time where the understanding of this was revealed to me: Love is one, it is never separated or separating. It is including.”*¹⁷⁰

Völlig konträr dazu der in den Kritiken als eines der Highlights deklarierte Titel „Hard to be a loser“. Rebekka übersetzte dafür einen norwegischen Text, der von einem Sitzengelassenen und dessen Melancholie erzählt, ins Englische. Sie machte daraus eine rockig, bluesige Nummer, die als „robuster Blues-Kracher, in der Eivind Aarset kräftig die Slide-Gitarre aufjaulen lässt“¹⁷¹, bezeichnet wird. Der Charakter des Stücks ist damit sehr gut ausgedrückt. Die sehr swingige Nummer (4/4-tel, shuffle-Rhythmik MM=100) vermittelt im Klang (Stimme und Sounds) und vor allem im Ausdruck und Inhalt des Textes seinen bluesigen Charakter. Vokabular wie „I was freezing like a dog“ oder „I don't give a shit“ weisen doch starken Kontrast zu den sonst sehr friedlichen Texten auf. Mit der Thematik des Kontrasts arbeitet Bakken auch innertextlich, wenn sie *“(what you call) beautiful music“* dem *“(what I call the) blues“* gegenüberstellt. Darin zeigt sich, wie sehr Textinhalte genreabhängig sein können, wie schon im theoretischen Part angeführt.¹⁷²

Wie sehr der Song den Kriterien des Blues entspricht zeigt sich in deren Parallelen: „Bluestexte sind in der Regel in der Ich-Form verfasst, das heißt der Autor oder Sänger erzählt von tatsächlichen oder fiktiven eigenen Erlebnissen.“ In „It's hard to be a Loser“ singt bzw. erzählt die Sängerin aus ihrer Rolle heraus. „Häufig handeln die Texte von Verrat, Verbrechen, Resignation, unerwideter Liebe, Arbeitslosigkeit, Hunger, finanzieller Not, Heimweh, Einsamkeit und Untreue“, worunter sich ebenso die Thematik des „Verlassenwerdens“ eingliedern lässt. Zudem bestimmt den Rhythmus im Blues der Text, sprich, der Sprachrhythmus. Rebekka wechselt von der Sprach- zur Singstimme und bleibt nicht im notierbaren rhythmischen Raster, sondern spricht oder singt Phrasen rhythmisch frei auf markante Punkte hin.

¹⁷⁰ E-mail vom 23.8.2009

¹⁷¹ Jazzecho vom 30.08.2006, <http://www.jazzecho.de/aktuell/rezensionen/detail/article/68773/0/rebekka-bakken---i-keep-my-cool/>, 3/08/2009

¹⁷² Frith, « Why Do Songs Have Words », 120 ; Middleton, *Studying Popular Music*, 228-31

Auch in melodischer Hinsicht spiegelt „It’s Hard To Be A Loser“ Blues-Elemente wieder. Die charakteristischen Blue-Notes, b3 (kleine Terz in Bezug auf Grundton) und der dissonante Tritonus, die verminderte Quinte prägen den „dirty“ Charakter der bluesigen Nummer. Das letzte Wort hat die Stimme, die in der Schlussphrase nochmal den Blues besingt: „What I now call the blues.“

„What Love Is Not“ ist eine Ballade in gemächlichem 4/4-tel Takt (mit der Akzentuierung auf die Zwei). Beim Lesen des Textes hat man das Gefühl, dass Rebekka es liebt, Lyrics zu schreiben und über Themen, wie in diesem Fall die Liebe zu philosophieren. Sie singt von Liebe, die Frieden bringt und jongliert mit dem Gegensatz, dass „Liebe einfach sei, aber das Schwierigste zu tun“, um sie am treffendsten mit der Aussage, die bereits zwei Songs vorher gesungen wurde, den Nagel auf den Kopf zu treffen: „Liebe ist eins, kann nie zwei sein“. Streicher untermalen die melodischen Linien vor allem kontrapunktisch, das Klavier mit kurzen, melodischen Motiven.

Auf die Ballade folgt direkt noch eine im beinahe gleichen Tempo „You’re Crying“ (MM=74). Der (4/4-tel) Puls ist sehr gleichmäßig und dezent, da das Schlagzeug nur kurz gegen Ende spielt und den Backbeat leicht betont. Im Song erzählt jemand von der gereiften Liebesbeziehung - man kann sich ein altes Ehepaar vorstellen, das auf die gemeinsame Lebenszeit zurückblickt. Die sehr berührenden Aussagen singt Rebekka mit klarer, kräftiger Stimme. Der schöne Vokalsound wird von weichen, flächigen Streichersounds (gut hörbar das Cello) untermalt. Mit der Eröffnungssphrase „I still love you, deeper than before “ schließt sich der Kreis wieder.

„Nobody’s fool“ bietet erneut ein Kontrastprogramm. Es ist aggressiver, lauter, brutaler, böser, rockiger. Die lebhaftere Nummer (4/4-tel Takt mit Backbeat auf die Drei; MM= 122) lebt vor allem vom Rhythmus. Rebekka swingt, lehnt sich hinter den Puls zurück und singt dabei aus der Rolle von jemandem, der zwei Gesichter hat. Jemand, der seinem Partner vorspielt, stark und unabhängig zu sein, obwohl er diesem in Wirklichkeit von der Liebe überwältigt zu Füßen liegt.

Ein Lied liegt Rebekka Bakken aber ganz besonders am Herzen. Es ist "Everything Can Change", das als offizieller Song für den Wiener "Life Ball 2006" entstand, die in Europa größte Wohltätigkeitsveranstaltung, die sich für den Kampf gegen AIDS einsetzt. *„Der Song thematisiert, dass man zueinander stehen muss, egal ob einer eine Krankheit hat oder nicht. Man muss niemandem Ratschläge geben. Man muss den anderen genauso lieben, wie sich selbst“*, so das Statement der Künstlerin.¹⁷³ Hymnisch-pompös die Musik, stark im Ausdruck und selbstbewusst klingt die Stimme Rebekka Bakkens. Derart kräftig und energetisch, dass es nicht verwundert, wenn sie in Kritiken als „Sirene“ und der Song als eines der Highlights des Albums bezeichnet wird. Das poppige Stück, das von Backvocals, die wie ein riesiger Chor klingen, bestärkt wird, überzeugt und klingt wie eine Hymne an das Leben und feiert die Aussage, *„dass Freund haben und Freund sein dasselbe ist“*.

Als Abschlussstück auf dem Album platziert der an die Engel gerichtete Song „You Bring New Stars“. Vor allem von der Vokallinie getragen, beginnt es rubato und pendelt um einen sehr langsamem Puls (MM ca.54) herum, der von keinem Instrument auffallend gespielt wird. Selbst das Schlagzeug übernimmt die Funktion Sound zu kreieren. Auffallend ist, dass in den Rezensionen vor allem auf die lauten, energetisch starken Nummern eingegangen wird, nicht aber auf die sphärischen, langsamen wie diese. Sie fällt inhaltlich raus aus der Thematik der Liebe, erzählt nicht über Situationen, ist nicht auf Menschen bezogen. Sie spricht von einer anderen Welt, von nicht fassbaren Wesen. Welche Bedeutung Engel für Rebekka haben und wie sie diese beschreiben würde, fällt ihr schwer zu erklären, weil all diesen spirituellen Dingen Bedeutungen und Vorstellungen anhängen, die von Mensch zu Mensch sehr stark variieren können. Eines kann sie dazu aber sagen: *„All this, this spirit is as real to me as anything, you know, it's reality.“*¹⁷⁴

¹⁷³ Jazzecho vom 30.08.2006, <http://www.jazzecho.de/aktuell/rezensionen/detail/article/68773/0/rebekka-bakken---i-keep-my-cool/>, 3/08/2009

¹⁷⁴ Interviewtranskription, S.216

Analyseergebnisse

Was ist nun das Signifikante an Rebekka Bakkens Musik? Nach den vorausgehenden Erläuterungen zu ihren bisher veröffentlichten Soloalben gehen die folgenden Betrachtungen im Detail darauf ein, was in den Songs an Wiedererkennungsmarkmalen ausfindig zu machen ist: Verbindende Elemente, die sich - aufgrund der Häufigkeit ihres Auftretens – als charakteristisch und damit als Personalstil-bildend bezeichnen lassen.

Diese Elemente finden sich weniger in den harmonischen Schemata, da diese auf relativ bekannten Abfolgen und Akkorden, wie sie in der Populärmusik häufig wieder zu finden sind, basieren. Interessante Ergebnisse finden sich vor allem in der Arbeit mit Form (nicht nur 2-, 4- und 8-taktige Elemente, sondern teilweise Asymmetrien und Brüche), mit Rhythmik, mit melodischen Linien und Improvisationen und vor allem im Spiel mit Sound.

Zusammenspiel von MELODIK – RHYTHMIK – SOUND

Hinführung zum Thema

Musik ist ein Zusammenspiel von Rhythmik, Melodie, Harmonie und deren konkreter Realisierung als Klang. Obwohl beim Hören eines Musikstückes all diese Ebenen gleichzeitig wahrgenommen werden, geht die Analyse auf jede einzelne auch gesondert ein. Da sich Musiker jeder Ebene je nach Belieben mehr oder weniger intensiv widmen, können vice versa durch einzelne Betrachtung jeder Ebene Aufschlüsse über die jeweiligen Schwerpunkte musikalische Arbeit gewonnen werden. Dies kann bei der Suche nach Charakteristika behilflich sein, was sich in der folgenden Analyse bestätigen wird.

Melodien werden in Notationen als Abfolge von Tönen dargestellt werden, um deren Verläufe sichtbar und für den visuellen Vergleich nachvollziehbar zu machen. Diese Notationen *„sind keine eindeutigen Umsetzungen von Klängen. Sie können sich durch ihre schriftliche Symbolik dem Klang nur annähern.“*

*Wirklich präzise lassen sich Klänge allenfalls nach einem mathematisch-physikalischen Umsetzungsprozess mittels Fourier-Analyse darstellen. Diese Art der Verschriftlichung zerlegt jedoch die Musik in nicht mehr zusammenhängende Detailinformationen.*¹⁷⁵

Wenn Oskar Elscek kritisch anmerkt, dass Notiertes nicht mit Klingendem gleichzusetzen ist, so will er auf die Grenzen verweisen, denen jeder Versuch, auditives Erleben schriftlich darzustellen, unterliegt. Sein Verweis auf die Fourier-Analyse als mögliche visuelle Darstellungsform von Klang wurde in dieser Arbeit zuerst als Methode angedacht. Da aber ein Spektralfoto (auf dem Frequenzüberlagerungen als Schichten von hellen und dunklen Streifen zu sehen sind, die die jeweilige Klangfarbe ergeben) genau denselben Einschränkungen unterliegt, wie eine Notation – sie kann Sound nicht wirklich repräsentieren, wurde diese Darstellungsform nicht angewandt. Ein weiteres Argument, das den Verzicht auf Fourier-Analysen untermauert ist ein Rezipientenorientiertes: Da Spektralfotos keine gängige Visualisierungsform sind, würden die meisten Leser dieser Arbeit diese nicht deuten können, was dem Anliegen der vorliegenden Arbeit entgegenwirkt.

Improvisation

Die Methode der Transkription mittels Notation ist hilfreich, um melodische und rhythmische Verläufe im harmonischen Geflecht auch im Zuge einer Improvisation aufzuzeigen.

Diesem Phänomen der Improvisation sei vorausgehend Aufmerksamkeit geschenkt. Zum einen, um auf die Bedeutung des Begriffes selber einzugehen, zum anderen, um seinen Spielraum für Bezüge zu Rebekka Bakkens Musik zu eröffnen. Als Referenz dient dabei der Artikel des französischen Kontrabassisten Jacques Siron, der als vielseitiger Künstler, Kontrabassist, Improvisator und Komponist seine direkten Erfahrungen und Einblicke mit einbringt. Er beschreibt das Improvisieren als das gleichzeitige Ersinnen und Realisieren von Musik.

¹⁷⁵ Oskar Elscek: Verschriftlichung von Musik. In: Helmut Rösing (Hrsg.): Musikwissenschaft. Rororo Verlag. Reinbeck bei Hamburg, 1998, S.255

Dabei umspannt das Wort „Improvisation“ selbst nicht für alle dieselbe Realität, wodurch bereits auf eine in ihrer Natur verankerten Schwierigkeiten hingewiesen wird. Denn wie soll etwas Einmaliges, Nicht-Reproduzierbares, wo die Ausnahme die Regel darstellt, beschrieben werden? Und inwieweit ist Improvisation wirklich authentisch bzw. eine Utopie? Gibt es nicht immer etwas Vorhersehbares? Denn jede Improvisation basiert auf dem Abrufen von bereits Bekanntem, auf dem Spiel mit dem eigenen Repertoire. Wir sind von unserer Kultur geprägt: unsere Ohren und unsere Erinnerung können sich den klanglichen Einflüssen nicht entziehen. Siron unterscheidet deswegen bewusst zwischen „improvisiert“ und „unvorhersehbar“. Improvisation ist immer eine Melange aus unvorhersehbaren und fixierten Elementen, aus spontanen Einfällen und internalisierten Gesten, melodischen Abläufen, Motiven, vertrauten Klängen und bereits verspürten Emotionen. Auf qualitativer Ebene spielt das Unvorhersehbare in der Improvisation eine wesentliche Rolle, nicht in prozentueller Hinsicht, sondern in seinen poetischen Kräften und seiner dramaturgischen Eigendynamik. Doch erst durch Vorhersehbares ist es möglich Unvorhersehbares entstehen zu lassen.

Improvisation erhält eine besondere Bedeutung bei Aufnahmen. Da Musik in diesem Fall fixiert ist und immer wieder abgespielt werden kann, stellen Aufnahmen selbst eine Form von Notation dar. Durch das wiederholte Anhören vergisst man jedoch häufig, dass die Musik eigentlich spontan entstand. Man transformiert also erfundene Ereignisse von einzigartigem Charakter in ein definitives Monument, dem man den Status eines Werkes einräumt, das man transkribieren und wie eine Partition analysieren kann.¹⁷⁶

Anhand der Transkription lassen sich etwa melodische und rhythmische Motive oder Patterns, die ein Musiker immer wieder verwendet, ausfindig machen. Natürlich lässt sich keine Improvisation auf einen Katalog von Formeln reduzieren, sie liefern jedoch Bausteine, die die individuelle künstlerische Arbeit färben und charakteristischen Wiedererkennungseffekt haben können. Im Fall von Rebekka Bakkens Gesangstil etwa, lassen sich solch typische Floskeln ausmachen, die aufgrund ihrer häufigen Anwendung zur Individualität ihres Personalstils beitragen.

¹⁷⁶ Siron, Jaques : L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent. IN : Nattiez, Jean-Jacques (Hrsg.) « Musiques - Une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. 5 : l'unité de la musique », Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, S.690-696

Zum Vokabular (Formeln) kombiniert sich die Grammatik der Improvisation, jene Regeln, die eine Improvisation bestimmen und das Verhalten der Improvisierenden lenken. Dabei kreiert jedes musikalische Ensemble seine eigenen Regeln, Codes und Gewohnheiten. Der Code funktioniert wie eine Fremdsprache, deren Grammatik man lernen muss, um sich ausdrücken zu können. Im klassischen Jazz erfordern etwa die Beherrschung des harmonischen Gerüsts und des rhythmischen Spieles langjährige Übung. Ob an einen Stil gebunden oder nicht, der Improvisation kann durch vorherige Anweisungen ein Rahmen gesteckt werden, der sich auf mehr oder weniger präzise Parameter des Spiels erstreckt: wie zum Beispiel Geschwindigkeit, Energie, Dichte, rhythmische Formeln, Dynamik, Phrasierung, harmonisches Struktur, u.s.w..

Vokabular und Grammatik sind jedoch noch nicht ausreichend, um eine reiche und überzeugende Improvisation zu kreieren. Sie verlangt vielmehr, dass man es versteht „eine Geschichte“ zu erzählen. Es handelt sich dabei einerseits um das Organisieren seines Diskurses entlang einer gewissen Logik, während man Spannung aufrechterhält und die unterschiedlichen Etappen der Dramaturgie verbindet. Andererseits verlangt es die Entwicklung von Überzeugungskraft und Präsenz. Es existiert also eine Rhetorik der Improvisation, eine Kunst des Ausdrucks, mit dem Bestreben die Performance wirkungsvoll, präzise, energetisch und ergreifend werden zu lassen. Manche Konstruktionen sind nicht verwirklichtbar, außer in der Realtime der Improvisation. So ist zum Beispiel eine Improvisation im Gegensatz zur Komposition viel effizienter, um bestimmte rhythmische Komplexität zu erzeugen oder gewissen Klangfarben zu kombinieren, die beim Improvisieren relativ einfach erwirkt werden können, während sie extrem schwer zu notieren sind.¹⁷⁷

Wenn vom Aspekt der Dramaturgie in der Improvisation die Sprache ist, kann dies auch als Suche nach einem roten Faden bezeichnet werden. Dabei ist nicht die Quantität der Ideen ausschlaggebend, sondern ihre Qualität und deren Umsetzung.

¹⁷⁷ Siron, Jaques : L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent. IN : Nattiez, Jean-Jacques (Hrsg.) « Musiques - Une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. 5 : l'unité de la musique », Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, S.698-701

Eine gute Gruppe entwickelt eine quasi telepathische Kommunikationsform von großer Wirksamkeit. Die Musiker sind fähig das Musikstück in derselben „mentalen Landschaft“ zu beginnen, sie verstehen es gemeinsam zu atmen, sie verstehen es die individuellen Unterschiedlichkeiten in der Musik zu integrieren ohne dabei die gemeinsame Achse zu verlieren und sie erreichen es das Stück mit Klarheit zu beenden. Jede Gruppe entwickelt darin ihre eigentümliche Persönlichkeit. Es genügt also nicht ein Ensemble exzellenter Improvisatoren zusammenzustellen, damit die Kommunikation unter ihnen funktioniert.¹⁷⁸ Wie wichtig diese gemeinsame Sprache überhaupt für das gemeinsame musizieren ist, betonte Rebekka bereits an unterschiedlichen Stellen.

In seinen abschließenden Bemerkungen schreibt Siron: *„Improvisation schätzt Vitalität, Phantasie, Frische, individuelle und kollektive Kreativität und die Freude am Spiel. Sie bietet die Möglichkeit der Integration und des Dialoges von Individuen, Traditionen und Musiksystemen. Der jeweilige Musiker als einzigartiger Mensch ist der Rohstoff dieses Austausches.*

Improvisation hat keinen Anspruch auf Überheblichkeit. Sie ist eine Einstellung gegenüber der Musik. Während die Tradition der westlichen klassischen Musik seit Beginn des 20. Jahrhunderts sich schrittweise von der Praxis der Improvisation entfernt hat, kehrt diese durch andere Einflüsse dahin zurück. Improvisation steht im Zentrum von Jazz, Rock und einigen Populären Musikstilen.“¹⁷⁹

MELODISCHE EBENE

Der Begriff der Jazzimprovisation ist erst seit Beginn der 1920er Jahre üblich. Zuvor sprach man von „Embellishment“ im Sinne von Ausschmückung, Verzierung. Wenn in den folgenden Analysen auf melodischer Ebene in Rebekka Bakkens Gesang von Improvisation die Rede ist, so ist diese zum Teil mehr dem Begriff des „Embellishment“ zuzuordnen, wenn sie etwa kurze melodische Floskeln als Verzierung verwendet. Handelt es sich jedoch um längere Melodieverläufe über mehrere Takte hinweg, so kann dies sehr wohl als Improvisation bezeichnet werden.

¹⁷⁸ Siron, Jaques : L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent. IN : Nattiez, Jean-Jacques (Hrsg.) « Musiques - Une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. 5 : l'unité de la musique », Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, S.707f

¹⁷⁹ ebd. S.708: Übersetzung aus dem Französischen durch die Autorin selbst

Rebekka selbst meint, dass sie es nicht gelernt habe, zu improvisieren. Der intellektuelle Zugang, wie etwa das Lernen von Motiven und Skalen über bestimmte Akkorde, wie es in Jazzausbildungen üblich ist, ist für sie nicht interessant. Es ist ein Verinnerlichen von auditiv Wahrgenommenem, das dadurch als Werkzeug dienlich wird und intuitives Improvisieren ermöglicht:

„So, when I improvise, I improvise in the way that I know from Norway. [...] I just use a Nordic way of expressing, an old way of expressing themselves, in my improvisation. [...] I can relate to a lot of music, no matter where it comes from, through my own roots.“¹⁸⁰

Bei den einzelnen Punkten der Analyseergebnisse werden Verweise auf konkrete Beispiele in Rebekka Bakkens Stücken angegeben. Diese sind jeweils in Klammer angeführt, zuerst der Titel des Songs, danach das jeweilige Album, auf dem es sich befindet. Um dies einfacher lesbar zu machen, werden statt den Albentiteln Ziffern, nach deren chronologischer Veröffentlichung, verwendet:

- 1 für das 1. Soloalbum: „The Art Of How To Fall“
- 2 für das 2. Soloalbum: „Is That You?“
- 3 für das 3. Soloalbum: „I Keep My Cool“

Vokale als Werkzeug

Ein Merkmal, das Rebekka Bakkens Gesang kennzeichnet, ist ihre Vorliebe für Vokale, die sie aus dem textlichen Zusammenhang löst und auf sehr unterschiedliche Weise als Werkzeug verwendet:

Vokalketten

Mit dem Begriff Vokalketten wird das wiederholte Singen eines Vokals auf denselben oder auf unterschiedlichen Tonhöhen verstanden. Mittels des Vokals entstehen Bindebögen über Intervalle. Rebekka verwendet zum einen Endvokale von Worten und löst diese vom Textinhalt ab. Durch das lange Klingen und die melodische Verarbeitung werden diese Vokale zum selbstständigen Klang. Dies lässt eine

¹⁸⁰ Interviewtranskription, S.210f.

Querverbindung zu David Bracketts Theorie der Verwendung von Worten als Sound zu, das er als „Geste“ bezeichnet.

Zum anderen verwendet Rebekka für längere improvisierte Teile Vokale, die unabhängig vom vorhergehenden Wort sind. Sie verarbeitet diese melodisch und verändert während dessen häufig deren Laut (aus „a“ wird „o“).

Weiters ist, wie Middleton untermauert, die Position von Elementen im Song für deren Signifikanz entscheidend. Aus diesem Grund wird in den folgenden Beispielen auch darauf eingegangen:

- im **Intro** :
eine erst steigende, dann fallende Vokalkette auf „u“ und „a“ (Going Home/2)¹⁸¹

Going Home
Intro

u - u a a

- auf **Vokalen von Worten**:
auf Vokal „u“ des Wortes „You-u-u place New Stars“ (Daylight is short in fall/1)
auf Vokal „o“ des Wortes „co-o-o-ver me with snow (Cover me with snow/1)

Co ver me ei ei ei

- auf Vokal „e“ des Wortes „me“ (Cover me with snow/1)

Co ver me i

Co - ve r me

¹⁸¹ alle Transkriptionen wurden von der Autorin erstellt

Verzierungen

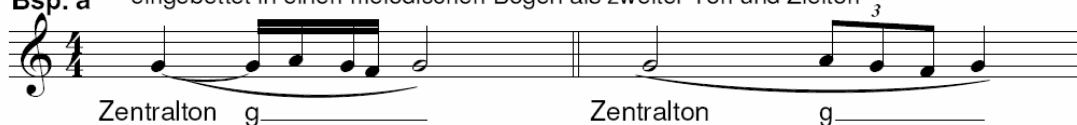
Rebekka verwendet melodische Ornamente, die sie auf Vokalen in Worten einbaut. Beim Hören ihrer Songs lassen sich drei davon ausmachen, die sie regelmäßig verwendet. Nach der Häufigkeit ihres Auftretens geordnet, wird das meist verwendete ihrer Ornamente als erstes vorgestellt:

- a) Die Umspielung des Tones durch einen Melodiebogen, der einen Ton höher beginnt, dann den Zentralton beinhaltet, einen Ton tiefer geht und auf dem Zentralton landet. Man findet ein vergleichbares Pendant in der Klassik, welches als „Doppelschlag“ bezeichnet und wie folgt beschrieben wird: *“Vorschlag der Hauptnote von oben und von unten („doppelt“).“*¹⁸³

Als Zeichen dafür wird in der klassischen Notation eine liegendes (oder manchmal ein stehendes) S über die gewünschte Note oberhalb der Notenzeile gesetzt.

Rebekka verwendet dieses melodische Ornament in rhythmischer Vielfalt. Folgend zwei mögliche rhythmische Beispiele, im Anschluss konkrete Verweise auf deren Anwendung in ihren Songs.

Bsp. a eingebettet in einen melodischen Bogen als zweiter Ton und Zielton ³



Zentralton g Zentralton g

Beispiele in Songs :

Auf dem Vokal „o“ (As I Lay Myself Bare/1)

51



o

auf dem Vokal „a“ des Wortes bare (As I Lay Myself Bare/1)

43



ba - - - - re

Vokal „o“ (The Art Of How to Fall/1)

¹⁸³ Michels, Ulrich : dtv-Atlas Musik, Bd.1, 19.Aufl, München 2000, S.73

- Vokal „i“ von everythi-i-i-i-ing / pri-i-i-i-ince (Do You know my love/1)
- Vokal „a“ in aro-[a:]-und / Vokal „i“ von gi-i-i-i-if (If only/1)
- Vokal „u“ von too-u-u-u-u (Say goodbye/1)
- Vokal „u“ in der Phrase „you can too-u-u-u-u“ (Any pretty girl/3)
- Vokal „a“ und « e » von No-o-o-o-ow I se-e-e-e you (Didn't I/2)
- Vokal „o“ und der Laut „ai“ kno-o-o-o-own / mi-i-i-i-nd (Welcome Home/3)
- Vokal „o“ von do-o-o-o-ont / wo-o-o-o-ont (Even If You Buy Me 1000 cars/1)
- Vokal „u“ in „can never be two-u-u-u-u“ (Love may seem hard/3)

Rebekka Bakken verwendet dieses Ornament meist am Wortende, häufig am Ende von Phrasen, wodurch Parts melodisch markiert werden, als Mittel der Variation und der Steigerung.

- b) Ein Ornament, das sie ebenfalls öfter verwendet, ist das Einbetten eines Zentraltones mittels eines Tones von unten. Vergleichbar mit dem Begriff des „Mordent“ (oder „Beißer“) aus der Klassik:
 „Wechsel mit der unteren Nebennote.“¹⁸⁴

Wie schon beim ersten Ornament, wendet Rebekka auch dieses in rhythmischer Vielfalt an, wie sie bei klassischen Verzierungen nicht gegeben ist. Zudem singt sie diese meist mehrmals hintereinander, was dem Effekt eines „Trillers“ sehr nahe kommt.

Bsp. b eingebettet durch Ganzton von unten

Zentralton g _____

Beispiel aus dem Song :
 Giant body (1. Album)

u u (Echo _____)

¹⁸⁴ Michels, Ulrich : dtv-Atlas Musik, Bd.1, 19.Aufl, München 2000, S.76

- Auf „a“ bzw. „ha“ (I´ve tried and I´ve waited /1)

I´ve tried and I´ve waited
Chorus 1

17
a _____ a a a

21
a _____ ha _____

variiert im selben Stück, im dritten Chorus auf „o“ und „u“

I´ve tried and I´ve waited
Chorus 3

49
o _____ u u u u u u ua _____ a a

53
a _____ I _____ tried _____ to wai ti _____ n´ _____ o o _____

Weitere Beispiele für textlose, von Vokalklängen getragene Refrains:

Auf „o“ (The Art Of How to Fall/1)

Auf „na“ (Is That You?/2)

Vokale als rhythmisches Element

Bisher wurde unter dem Charakteristikum der Arbeit mit Vokalen - als Vokalkette, als Improvisation auf Vokalen, als Verzierung - vor allem auf deren melodische Ebene eingegangen. Bei Rebekka Bakken ist zudem auffällig, dass sie diesen jeweils rhythmisch unterschiedliche Formen verleiht und damit Akzente im zeitlichen Verlauf setzt. Da sie dies in großem Rahmen macht kann es als eigenständiges Charakteristikum ihres Stils betrachtet werden. Aus diesem Grund wird dies nicht als rhythmische Variation der melodischen Vokalarbeit untergeordnet, sondern diesem ein eigenes Kapitel gewidmet.

- **Lange Töne** : zur Gestaltung lang gehaltener Vokale am Wortende wiederholt Rebekka häufig deren Endvokal in einem rhythmischen Pattern
Das Wort „you“ (If only/1) wird zu erst in geraden Achteln, dann auf Triolen interpretiert

If only

Bridge 2



Rhythmische Patterns in Improvisationen :

Wie schon in melodischer Hinsicht der klangliche Aspekt der Vokale in Improvisationen zentral in Rebekka Bakkens Songs ist, so bedient sie sich in selber Hinsicht auch der rhythmischen Ebene als Werkzeug für Improvisationen.

Vor allem in der Improvisation des sehr brachial klingenden Stückes „So Ro“ (2.Album) setzt die Sängerin unterschiedliche Vokale in rhythmische Muster, die den rauen Charakter des Soloteiles untermauern:

Anfangs ist es der Vokal „a“ auf 16-tel Triolen, danach ein langer Bogen auf „o“, der sich über häufig überbundenen Achtel und Sechzehntel spannt.

Der weitere Verlauf der ihres Vokalparts basiert auf Achteltriolen, die auf den Vokalen „e“ und „i“ sowie der Silbe « he » artikuliert werden. Die Wahl der Vokale scheint sehr durchdacht, da „e“ und „i“ sehr präzise, scharf-schrille Laute sind, im Vergleich zum weicheren, runden „a“ und „o“.

Ebenso ist aus der Partitur ablesbar, wie präzise dieser Vokalpart in rhythmischer Hinsicht gesetzt wird. Von Zufall und Intuition kann hierbei nicht die Rede sein. Es ist ein dramaturgischer Aufbau in der Linie der Stimme erkenntlich, der sich auch in der Wahl der Tonhöhe als Bogen des Spannungsaufbaus (tief beginnend beim d1, steigend nach oben zum fis2) und anschließenden –abbaus (tiefer zum a1) wahrnehmen lässt.

13 Improvisation

a a a a a a a a hey hey o o o o o o
 o o o ho ho ho
 e e e e e e e e e e e e e e
 i i i i i i i i i i
 u u i i i i i i i i e e e e e
 e e e e e e e e e e e e e e
 he he he he he he he he he he he he

Detailed description: The image shows a musical score for improvisation in a single system. It consists of seven staves of music in a 7/8 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The score includes various rhythmic patterns, including triplets of eighth notes and sixteenth notes, and rests. The lyrics are: 'a a a a a a a a hey hey o o o o o o', 'o o o ho ho ho', 'e e e e e e e e e e e e e e', 'i i i i i i i i i i', 'u u i i i i i i i i e e e e e', 'e e e e e e e e e e e e e e', and 'he he he he he he he he he he he he'. The score is marked with '13 Improvisation' at the beginning and ends with a double bar line.

Melodien als Linien

Stellt man den Fokus des Hörens nicht mehr auf Details der Verzierungen, sondern größer auf den Verlauf der Melodien, so fällt in den Songs Rebekka Bakkens auf, dass sich sehr viele Linien darin finden. Auf- und absteigende melodische Linien, oft kombiniert zu Bögen, die das verwendete Notenmaterial oft als ganze Skala erklingen lassen.

Linien abwärts


- **Von Quinte zum Grundton:** Melodien spannen sich in Rebekka Bakkens Vokallinien immer zu Schwerpunkten hin. Dabei ist der markanteste Punkt der Grundton, da sich auf diesen die anderen Intervalle beziehen und damit alle davon ausgehenden und aufgebauten Akkorde und deren Funktion.

Im Song „Do you know my love“ (1.Album) erklingt eine melodische Linie mehrmals im Refrain, jeweils auf unterschiedlichem Text, wie zum Beispiel auf der Phrase: „*The greatest world that's holding on to you*“. Sie startet auf der Quinte (Stück ist in D-Dur, also auf dem a1) und wandert im Viertelpuls über die Quarte, die gr. Terz und die Sekunde zum Grundton. Diese Melodie bildet einen Wiedererkennungseffekt für diesen Song, dessen Textpassagen sonst meist zwischen zwei unterschiedlichen Tönen pendeln.

Ein ähnliches Beispiel ist im Stück „The Art Of How To Fall“ (1.Album) hörbar, wo die erste Phrase des Refrain „I am falling“ von der Quinte zum Grundton fällt (Stück in Eb-Dur : von b1 zu es1), und damit zusätzlich den Inhalt des Textes, wo vom „Fallen“ die Rede ist, musikalisch nachvollzieht.

- **Von der Oktave zum Grundton:** Im Refrain von „Daylight is short in fall“ erklingt vom oktavierten Grundton (Stück in A-Dur: also a2) in einer zweitaktigen Phrase, die erst fällt, dann steigt und wiederum fällt bis zum Grundton (a1) beinahe die gesamte A-Dur-Skala. Die zwei fehlenden Töne (Sekunde und Quarte) würde das an die Dur-Tonleiter gewöhnte Ohr ergänzen, da die charakteristischen Töne, wie Grundton, Terz, Quinte, kl. Septime erklingen und zudem der umgekehrte Dreiklang am Ende der Phrase den auf dem Grundton aufgebauten Dur-Dreiklang definieren.

Daylight is short in fall



Li-ving is on - ly what runs _____ through an o - pen heart

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The melody consists of a sequence of eighth notes: A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3. The final note is a half note A3. The lyrics 'Li-ving is on - ly what runs _____ through an o - pen heart' are written below the staff, with a long line of dashes under 'runs' corresponding to the melody.

Im Solopart von „Giant Body“ (1.Album) spannt Rebekka ebenfalls eine Melodielinie über die Oktave einer Skala, wobei sie lediglich einen Ton ausspart.



Weitere Beispiele finden sich in den Songs:

(Daylight is short in fall/1)

(Say goodbye/1)

(Cover me with snow/ 1) „Come back faithful punishment“

und in den Refrains von :

(Any pretty/3)

(What Love is not/3) „What Love is not, it is simple but“

(New Stars/3) vom oktavierten Grundton h über das b und as zum ges

Linien aufwärts

- Als **Auftakt** zum Grundton :

Rebekka spannt ihre melodischen Bögen auch auf Grundtöne hin, im folgenden Beispiel liegt dieser auf der betonten Zeit vom Schlag eins des ersten Taktes, und markiert damit diesen. Sie landet jedoch nur kurz auf diesem (a1) und zieht die Linie weiter nach oben, wodurch die harmonische Einbettung des Grundtones in die zugrunde liegende (A-Dur) Skala hörbar wird.

Daylight is short in Fall



- **von Grundton zu Grundton**

Wie schon bei den fallenden Linien gezeigt, so verwendet Rebekka auch die umgekehrte Variante: sie beginnt Melodien auf dem Grundton und singt über die Skala hinweg zum oktavierten Grundton.

Ein Beispiel dafür ist in der **Improvisation** von „Do you know my love“ (1.Album) auf dem Vokal „u“ hörbar, das eine aeolische Skala aufspannt (es fehlt die kl. 6).

Intervallsprünge

Als Kontrast zu den fließenden Melodielinien arbeitet Rebekka auffallend viel mit großen Sprüngen. Der Großteil dieser Intervalle umspannt die Quinte oder die Oktave. Dies ist, wie durch die Anzahl der Beispiele erkenntlich wird ein Charakteristikum ihres Gesangs. Vor allem die Oktavesprünge, die Registerwechsel erfordern untermauern, wofür Rebekka Bakken bekannt ist: ihren irrsinnig großen Ambitus.

Wie sie Sprünge dramaturgisch einsetzt, sei am folgenden Beispiel geschildert: In der Improvisation von „You place New Stars“ (3.Album) erstreckt sie das Wort „you“ auf drei Takte. Dabei startet sie auf dem Grundton, gleitet glissandoartig um einen Ganzton nach oben und wiederum nach einem Takt um eine kleine Terz, also insgesamt um eine Quarte. Da das Stück in sehr langsamem Tempo gespielt wird wirken die Intervalle nach den gantztaktigen Ruhepolen auf je einem Ton wie große Sprünge.

Ein anderes Beispiel für eine Quarte findet sich an der Ende von Phrasen auf dem Vokal „o“ in „Just a little moon“ (2.Album).

Durch das Aneinanderreihen zweier oder mehrerer Sprünge hintereinander kann die Sängerin große Tonhöhenunterschiede in kurzer Zeit erreichen. Dies ist etwa im Song „Daylight is short in fall“ der Fall, wo sie durch eine Quarte und eine darauf folgende Quinte abwärts insgesamt eine Oktave nach unten springt.

Da Intervalle wie Quinte, Quarte, Oktave unabhängig vom jeweiligen Grundton als eigenständige Klangqualität für sich stehen und es für die Analyse nicht von Relevanz ist, auf welchen konkreten Tönen diese basieren, werden im Folgenden Beispiele ohne Transkriptionen angeführt.

- **Quinte:**

- Nach oben und unten zwischen den Worten : „and – if – I try“, sowie „a-thou-send“ (Worriless/1)
- nach oben und unten zwischen „know – my – love“ (do you know my love/1)
- auf- und abwärts in Refrain und Bridge (As I lay myself bare/2)
- ab- und aufwärts zwischen „This- song- is- yours“ (As Tears clear our eyes/2)
- abwärts in der Improvisation zwischen „a“ und „u a“ (Didn't I/2)
- abwärts zwischen „Is – not“ (What Love is not/3)
- aufwärts auf dem Vokal des Wortes „sti-ill“ (What Love is not/3)
- aufwärts auf dem Vokal des Wortes „e-ever“ und zwischen „you´ve been – looking“ (Any pretty girl/3)
- aufwärts im Song (Just having my fun/3)

- **Sexte:**

Um im Endeffekt auf der Quinte zu landen springt Rebekka auch erst auf die große Sexte, von der sie elegant auf die Quinte zurück gleitet, wie etwa zwischen „the – clouds“ oder auf dem Vokal von „pre-i-itty“ (Any pretty girl/3). Das Wort pretty sticht dadurch vom übrigen Text hervor und markiert damit seine vorrangige Bedeutung innerhalb dessen.

Eine Sexte als Rahmenintervall erreicht sie auch mittels kurzen Zwischenschritten über einen Ganzton, eine kleine Terz und eine große Terz in „you – lived – a – thousand“ (Welcome Home/3).

- **Oktave:**

Nicht derart häufig wie die Quintesprünge, doch vom Intervall her umso auffälliger sind Rebekka Bakkens Oktavesprünge.

Diese setzt sie an markanten Stellen innerhalb der Songs ein. Etwa zur Markierung unterschiedlicher Teile beim Übergang von der zweiten zur dritten Strophe (Didn't I/2 oder beim Übergang von der Strophe zur Bridge (Cover me with snow/1).

Jedoch auch inmitten von Teilen, wie etwa dem Refrain springt sie beim Beginn einer neuen Phrase um eine Oktave höher, was eine Form von Intensität und damit Steigerung beim Hörer hervorruft: „Welcome Home - it has been a while“ (Welcome Home/3), oder in der Strophe von „Cover me with snow“ (1.Album).

Weitere Oktavesprünge, sowohl auf- (es1 zu es2) als auch abwärts (c2 zu c1) sind im Song „What Love is not“ (3.Album) hörbar.

- **Registerwechsel:**

Wenn wir von Oktavesprüngen sprechen, so kann bereits von Registerwechseln die Rede sein, was am Klang der Stimme, durch die jeweils unterschiedlich genutzten Resonanzräume, hörbar wird. Dies stellt für Sänger und Sängerinnen eine Herausforderung dar. Rebekka scheint das jedoch mühelos zu bewerkstelligen, da sie sogar über Oktavesprünge hinausgeht.

Sie springt um eine None bei „living is letting – go“ (Daylight is short in fall/1) und überbietet die Oktave um eine große Terz (von g zu h1) im Song „Any pretty girl“ (3.Album) und gar um eine zusätzliche Quarte bei: „crystals in my hair - I feel so beautiful“ (Cover me with snow/1).

RHYTHMISCHE EBENE

Zum Teil wurde bereits von Rhythmik im Zusammenhang mit der Einbettung melodischer Elemente in das zeitliche musikalische Raster gesprochen. In diesem Kapitel liegt, wenn von Rhythmik die Rede ist, der Fokus auf der gesamtheitlichen rhythmischen Basis, die den Songs zugrunde liegt und die sich vor allem im Phrasing Rebekka Bakkens niederschlägt.

Es war bereits die Rede von Jazz-Elementen in Rebekka Bakkens Musik, sowohl von der Sicht der Künstlerin selber aus als auch in Rezensionen. Im Zuge dessen wurde auf swing und Off-Beat näher eingegangen. Dieser Strang zieht sich nun weiter hinsichtlich des Phrasings:

Jazz-Phrasierung

„Die Jazz-Phrasierung besteht aus vier Komponenten: Timing, Artikulation, Dynamik und Tonbeugung. Timing ist für den jazzrhythmischen Ausdruck von größter Wichtigkeit – mit ihm „steht“ oder „fällt“ der Swing. Die Tonbildung unterscheidet den Jazz von traditioneller europäischer Musik. Der Jazzmusiker sucht seinen eigenen Ton, er passt sich keinem schon vorhandenen Klangideal an. „Im Jazz rangiert Ausdruck vor Schönklang. In der europäischen Musik rangiert Schönklang vor Ausdruck.“¹⁸⁵

Wenn bisher seitens der Künstlerin behauptet wurde, dass sie sich nicht als Jazzmusikerin sieht, so liefert die vorausgehende Erläuterung von Joachim-Ernst Berendt Gegenargumente dazu. Denn jedes genannte Element findet sich in Rebekka Bakkens Gesang wieder: swingendes Phrasing ebenso wie, was später vor allem im Kapitel Sound noch genauer beleuchtet wird, ihre individuelle Tonbildung, die sich keinem Schönklang unterwerfen lässt.

- **Shuffle, Offbeat, Backbeat**

Zuerst zum Punkt „Timing“ und damit noch einmal das Stichwort swing: Wie schon an früherer Stelle erwähnt, sind es die drei Elemente: Shuffle, Offbeat und Backbeat, die für das „Swing-Feeling“ wesentlich sind. In folgenden Songs aus Rebekkas Alben sind diese Merkmale in ihrem Gesang deutlich hörbar.

Sehr jazzig, swingend singt sie zum Beispiel in den Songs:

(The Art Of How To Fall/1)

(Giant Body/1)

(Powerless/1)

(We hit it again/3)

(Nobody´s fool/3)

(Just having my fun/3)

Unterstützt wird sie dabei jeweils von ihren Mitmusikern, die ebenso Offbeats phrasieren (am Schlagzeug deutlich durchgehend hörbar, bei der Gitarre durch Akzente).

¹⁸⁵ Joachim-Ernst Berendt: Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre. 9.Aufl. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main. 2000. S.199

Rebekka setzt Akzente häufig auf die „1 ûnd“ wie z.B. das Wort „gô“ der Phrase „living is letting gô“ (Daylight is short in fall/1) oder zur Verstärkung zweimal aufeinanderfolgend auf die „1 ûnd“ und „2 ûnd“ wie etwa auf „Î dô“ (Just having my fun/3). Sehr oft zieht sie Notenwerte vor, etwa auf die letzte Viertel/Achtel/Achtel-Triole oder die Sechzehntel vor Schlag 1. Sie sind also sehr Offbeat orientiert, wie anhand der vorausgehenden und noch folgenden Notenbeispiele ersichtlich wird.

In Stücken, die rhythmisch als binär empfunden werden, baut die Sängerin häufig Triolen ein, was wiederum das Element des swing spürbar werden lässt. Auch dies wird in obigen Transkriptionen ersichtlich (z.B. „So Ro“).

- ***laid back***

Nicht nur, aber vor allem im Jazz gefordert, ist das laid-back-Spiel. Es fällt unter die Kategorie der Rhythmischen Artikulation, wie Prof. Udo Dahmen (Künstlerischer Direktor der POP-Akademie Baden-Württemberg) erläutert.¹⁸⁶

Im Wörterbuch findet man als Übersetzung für das Adjektiv „laid-back“: entspannt, lässig, gelassen, cool, relaxt, locker.¹⁸⁷ Musikalisch wird mit dem laid-back-Phrasing genau dieser Effekt provoziert: ein cooles, relaxtes Spiel. In einem Schlagzeugerforum wird versucht dies mit der Assoziation des mühsamen bergauf Gehens zu erklären,¹⁸⁸ um den entspannten bis beinahe schleppenden Charakter des laid-back-Spiels zu beschreiben.

Verstanden wird darunter, das leicht verzögerte Platzieren (Singen) der Töne hinter dem empfundenen Puls. In der Notation lassen sich diese Microtime-Verzögerungen nicht darstellen, da es sich dabei um subtile Verzögerungen handelt.

¹⁸⁶ Timing – eine kleine Abhandlung zur musikalischen Zeit. aus: 7. Percussion Creativ Teachertage 2007, 7. – 9.12.2007

¹⁸⁷ <http://www.dict.cc/englisch-deutsch/laid-back.html>, 15. Oktober 2009

¹⁸⁸

<http://www.drummerforum.de/forum/index.php?page=Thread&postID=1816&highlight=laid+back#post1816>, 16. Oktober 2009

Dieser Effekt funktioniert jedoch nur, wenn beides - der durchgehende Puls und das davon abweichende laid-back-Phrasing - zu hören ist. Deswegen wird dies meist in Soli angewandt, in denen der Improvisator den nötigen Freiraum hat, um sich über den tragenden Puls der Begleitband zu legen und sein laid-back-Phrasing nicht mit anderen vordergründigen Melodielinien kollidiert. In einer Rezension über ein Solo Kenny Wheelers („What Now?“, CamJazz 2005 aufgenommen am 1./2. Juni 2004 in New York) ist dies gut heraus zu lesen: *„Interessant ist die Phrasierungsweise Wheelers. Dave Hollands und John Taylors unerschütterliche, pulsierende Time (kaum jemand wird hier ein Schlagzeug vermissen) bildet den Kontrast zu Wheelers bewusstem „Laid-Back“-Spiel.“*¹⁸⁹

Da SängerInnen meistens eine eigenständige Linie im Musikalischen Gesamtgeschehen spannen, und deren Gesang von der Band „On top“ (auf der empfundenen Zeit)¹⁹⁰ begleitet wird, steht diesen die Möglichkeit des laid-back-Phrasing offen, natürlich abhängig vom jeweiligen Genre des Stücks.

Es sei anzumerken, dass dieses Gespür für "Mikrotime" sehr anspruchsvoll ist. *„Sie kann nur entwickelt werden, wenn ein Musiker ein eigenständiges Gefühl für Time entwickelt hat. Das heißt, er muss in der Lage sein ein Tempo gnadenlos durchzuziehen. Egal was um ihn herum passiert.“*¹⁹¹

Es fordert also präzisestes Rhythmusgefühl, zum einen für den durchgehenden Puls, die Time des Stückes, die stets spürbar bleiben muss, zum anderen für das dagegen platzierten laid-back Spiel. Dieses Feingefühl für die Mikrotime muss nicht nur derjenige mitbringen, der laid-back spielt bzw. singt, sondern die gesamte Band.

Beispiele, in denen Rebekkas laid-back-Gesang vordergründig ist, sind etwa:

(Powerless/1),

(Worriless/1),

(I´ve tried and I´ve waited so long/1),

oder im Refrain von (Going Home/2)

¹⁸⁹ <http://www.jazzzeitung.de/jazz/2006/10/abgehoert.shtml>, 16.Oktober 09

¹⁹⁰ http://patrickmetzger.de/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=33, 16.Oktober 09

¹⁹¹ <http://www.musikerpedia.de/t137f10-Laid-back-Groove-treibender-Groove.html>, 16.Oktober 09

Das Spiel mit dem Puls ist nicht nur im verzögerten Einsetzen, sondern genauso im gegenteiligen vorgezogenen Platzieren der Töne möglich. Man bezeichnet dieses Spielen vor der empfundenen Zeit als „Up-front“.¹⁹²

Nicht zu verwechseln mit dem tatsächlichen Vorziehen eines Notenwertes auf einen davor liegenden (z.B. Schlag 1 durch eine überbundene Achtel vorziehen auf die 4 und), was dem off-beat-Phrasing zugeordnet würde. Es handelt sich um ein subtiles Früher-Spielen des jeweiligen Tones, was vom Gehör her nicht als anderer Notenwert wahrgenommen wird, sondern den Charakter der musikalischen Darbietung prägt.

Songs, in denen das Spiel mit vor und nach dem Beat deutlich hörbar wird sind etwa:

(Why do all the good guys get the dragons/2)

(What love is not/3) – das Wort *love* wird vorgezogen

(Just having my fun/3)

Form und Struktur

Jedes musikalische Stück wird in eine bestimmte Form gegossen, es erhält eine Struktur. Selbst völlig frei Improvisiertes erhält eine Form durch Anfang und Ende, sowie Spannungsbögen innerhalb dessen.

Der Großteil der Musik ist in klar unterscheidbare Abschnitte unterteilbar. Je nach Kompositionsart und Genre werden diese unterschiedlich bezeichnet. In der Popmusik sind diese Kompositionsarten meist Lieder, die sich in Bauteile wie Einleitung, Strophe, Chorus, Bridge, 2nd Wind und Coda unterteilen lassen. Führt man diese Einteilung weiter so gelangt man - egal ob in Klassischer Musik oder in der Populärmusik – zu den Takten. Betrachtet man diese als Bauelemente einer Form, so werden im Großteil der Populärmusik daraus symmetrische (durch 2 teilbare) Strukturen entwickelt, die aus 4, 8, 16, 32,...Takten bestehen. Diese haben die Hörgewohnheiten derart geprägt, dass man mit der Erwartungshaltung symmetrische Formen zu hören bereits an Musik herangeht. Wie sehr diese verankert sind merkt man vor allem dann, wenn Abweichungen davon als Überraschung empfunden werden.

¹⁹² http://patrickmetzger.de/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=33, 16.Oktober 09

Asymmetrische Formen

Rebekka Bakken macht sich diese Hörgewohnheit zu Nutze. Sie spielt mit der Erwartungshaltung des Hörers, indem sie gewohnte Formmuster bricht und asymmetrische Formen bildet, die zum Hinhören anregen, da das Ungewohnte Neugierde provoziert.

An der Form des Stückes « As I lay myself bare » wird dies erkenntlich:

as I lay myself bare

♩ = 120

Rebekka

Intro

(bei Da Capo) u_____ (beim Da Capo) o_____

Bass

C G/B Am F C/E C/E F G

5

Vers

5 C G/B Am F Em Em F F C G/B Am F Em Em F

13

Bridge

1. 2.

I lay my self

13 F C/E Dm C/E F C/E 1 Dm G 2 Dm

22

Chorus 1

D.C. al Coda

ba____re as I lay myself ba____re as I lay myself bare

22 C/E F G Ab7 Am G/E F/C G/B *D.C. al Coda*

31 \emptyset

no-thing to lo - se I've got no-thing to wi - n o As I lay my self

31 Em Em F F F

35 Chorus 2

ba re as I lay myself ba re As I la - y myself

35 C/E F G A^bdim A m G/B F/C G/D

43

ba - - - re As i lay my - self ba a a

43 C/E F G A^bdim A m G/B F/C G/D

51

O ho ho ho ho ho o o o As I lay myself

51 C/E F G G A^bdim A m G/B F/C G/D

59

ba re

59 C/E

Analyse « As I lay myself bare »

Um die „Ausreißer“ (als ein Takt weniger oder ein Takt mehr) aus der 8-taktigen Form tabellarisch ersichtlich werden zu lassen, folgend die Auflistung des Formverlaufes:

Intro:	II:4 Takte :II
Strophe 1:	8 Takte
Bridge:	8 Takte
Strophe 2:	8 Takte
Bridge:	7 Takte
Refrain:	8 Takte + 1
Intro:	8 Takte
Strophe 3:	8 Takte + 2 Takte
Refrain:	8 Takte
Impro:	II:8 Takte :II
Coda:	2 Takte

Das 8-taktige Intro besteht aus 2mal 4 Takten zu je halbtaktigen Changes (2 Akkorde pro Takt auf Schlag 1 und 3). Die Basslinie verläuft auf den Tönen C, B, A, F, E, E, F, G woraus sich für die Analyse der Stufen ergibt:

I, V/3, VI, IV, III, III, IV, V.

Die Strophe verläuft über dasselbe Akkordschema.

Es folgt die Bridge, die auch über die gleiche Akkordanzahl, nämlich 8 Takte zu 4/4-tel verläuft, was am gleichbleibenden Schlagzeug-Pattern hörbar wird. Da der harmonische Rhythmus jedoch ganztaktig wird, also nur noch auf die erste Viertel jeden Taktes ein Akkordwechsel passiert, wirkt es für den Hörer, als würde sich das Tempo auf die Hälfte verlangsamen. Wiederum ist eine schöne Basslinie hörbar: F, E, D, E, auf Stufen IV, I/3, II, I/3, deren letzter Akkord in der Wiederholung durch die Dominante ersetzt wird (G), deren Spannung nicht in einen folgenden Refrain mündet und sich dort löst, sondern in einer zweiten Strophe weitergeführt wird. Harmonisch ist diese zweite Strophe gleich der ersten, durch den halbtaktigen Akkordwechsel wirkt sie erneut lebendig.

Sie wird gefolgt von einer zweiten Bridge, die **um einen Takt kürzer** als die erste, also bereits nach sieben Takten endet und ihren Höhepunkt im anschließenden Chorus (Refrain) entladen kann.

Dieser Part der Entspannung dauert acht Takte, wie schon die vorhergehenden Formteile. Markant wiederum die Melodie der Basslinie, die über die Form einen Bogen spannt: sie steigt diatonisch von E zu F und G, über das Ab, das nicht in der C-Dur-Skala enthalten ist, und deswegen große Spannung erzeugt zum erlösenden A, weiter über das H zum C und zurück zum H. Harmonisch basiert dies auf den Stufen I/3, IV, V, bVI vermindert, VI, III/5, IV/5, V/3. Der letzte Takt klingt in einem zweiten weiter, der den acht Takten angehängten wird. Dieser weckt Erwartung und Spannung, weil nichts angedeutet wird, was folgen könnte.

Es schließt ein weiteres Intro an, als begänne das Stück von vorne, gefolgt von einer Strophe, die zur Überraschung in keine Bridge übergeht, sondern in zwei Takten Vorbereitung direkt mit dem Aufgang zum Refrain hin leitet. Dieser wird diesmal ausgebaut mit einer Improvisation Rebekka Bakkens, die folglich zweimal über diese 8-taktige Form auf Vokalen und Wort- bzw. Textpassagen soliert und dann direkt, wiederum zur Überraschung, in das Ende des Liedes, eine Coda von 2 Takten, mit Fermate auf die erste Viertelnote des letzten Taktes als Ausklang mündet. Interessant ist das Ende zumal, da Rebekka mit dem letzten Ton auf dem Grundton beschließt, die Tonika damit unterstreicht, während der Bass die Terz dazu legt und eher einen Halbschluss andeutet.

Ein anderes Beispiel, wie mit der Form umgegangen werden kann, weist der Song „Giant Body“ auf.

Analyse « Giant Body »

Das Stück gliedert sich von der Form her in

Intro: II:4 Takte :II
Strophe 1: 8 Takte
Strophe 2: 8 Takte
Refrain 1: 8 Takte + 2 Takte + 4 Takte + 1 Takt
Refrain 2: 4 Takte
Impro: 32 Takte

Was sofort ins Auge sticht ist das Ausbrechen aus der Symmetrie im ersten Refrain. Die Unterteilung ergibt sich aus der harmonischen Abfolge und dem Textinhalt. Der letzte Takt wird wie schon im zuvor analysierten Stück als Verlängerung des vorausgehenden empfunden, in dem der Zuhörer kurzfristig nicht weiß, wie es weiter geht, sozusagen etwas in der Luft hängt.

Blickt man im Formverlauf weiter, so ist vorerst nichts mehr auffällig. Rebekka Bakkens Einstieg in den zweiten Refrain und den direkt anschließenden Soloteil klingen hinsichtlich der Melodie schlüssig in 4er-Takt-Gruppen. Interessant ist jedoch, wie sich diese Wahrnehmung plötzlich ändert, wenn man das Augenmerk auf die Basslinie legt. Diese besteht aus einer absteigenden Linie von drei Tönen: g, f, es, die jeweils am Taktanfang wechseln und ständig wiederholt werden. Auf diesen bauen die Akkorde (das Stück ist in g-moll) g-moll, F, Eb auf. Dies beginnt bereits im 4. Takt des zweiten Refrains. Da der Bass als Bezugspunkt für das Harmonieschema grundlegend ist folgert sich daraus eine Neugliederung. Zum einen ergeben der zweite Refrain und die darauf folgende Improvisation einen Formteil, zum anderen werden diese in Drei-Takt-Gruppen unterteilt. Das bedeutet, dass sich nun beim erneuten Hören die Melodielinie Rebekka Bakkens anders als zuvor mit ihren Schwerpunkten einordnet. Und die melodische Linie ergibt erneut Sinn. Um dies auch visuell zu verdeutlichen sind in der Ausgabe des Leadsheets ab dem Soloteil 3-taktige Gruppierung pro Notenzeile vorgenommen.

Interessiert man sich für das Tonmaterial, das Rebekka in ihrer Improvisation verwendet könnte man in der Analyse einfach alle Melodien, die sie über den Akkord g-Moll (F oder Eb) singt, übereinander legen und die verwendeten Töne als Skala anordnen.

Eine andere Möglichkeit ist die Verfolgung der Melodiebögen, deren Tonhöhen man vergleichen kann um etwa zu erkennen, dass erstens Variationen eines Motivs vorliegen, worin man die Idee der Entwicklung ausmachen kann, dass weiters durch das Ansteigen der Anzahl unterschiedlicher Tonhöhen pro Melodiephrase der Ambitus stetig erweitert und damit eine Steigerung der Spannung erreicht wird. Möchte man ins Detail gehen, so finden sich eine Vielzahl der oben besprochenen Merkmale in Rebekka Bakkens Gesang (rhythmische Vokalimprovisation, Verzierungen, Offbeat-Betonungen).

68 G m F E^b
o o a He

G m 72 F E^b
u

G m 3 F E^b 76
(Echo)

Rhythmisch freie Teile

Eine weitere Möglichkeit aus vorgegebenen Formen auszuberechnen findet sich auf der Ebene der Rhythmik. Takte lassen sich einteilen, wenn erstens ein durchgehender Puls vorliegt und sich dieser zweitens durch Schwerpunkte (Betonungen) in rhythmische Motive gleicher Länge unterteilen lässt. Ist letzteres nicht der Fall, müssen eventuell unterschiedliche, wechselnde Taktarten angegeben werden. Wechselt jedoch das Tempo des Pulses, so können vielleicht nach aufgrund hörbarer Schwerpunkte oder Textinhalte Takte eingeteilt werden, eine genaue Notation ist jedoch schwierig.

Am häufigsten finden sich solche von einem steten Grundpuls befreite Teile am Anfang oder Ende von Stücken. Auch in Rebekka Bakkens Soloalben finden sich diese Elemente wieder.

- **Rubato :**

Sie beginnt zum Beispiel mit einem Rubato-Einstieg (What Love Is Not/3), während dem sie ausschließlich vom Klavier begleitet wird. Erst nach der 1. Strophe wird durch das Dazukommen der übrigen Musiker der Puls deutlicher spürbar.

- **Ausklang**

Viel häufiger ist es jedoch der Fall, dass die Band am Ende des Stückes ausklingt oder abbricht und Rebekka alleine das Stück beendet, sprechend oder singend:

(I´ve tried and I´ve waited so long/1) ; die Band verklingt, nach einer Pause singt Rebekka als Abschlussstatement die Songtitel prägende Phrase *“I´ve tried and I´ve waited so long“*.

Weiter Beispiele :

(Welcome Home/3)

(Hard to be a Loser/3) als Abschlussphrase: *„What I now call the blues“*

(Virgin´s Lullaby/2)

KLANG EBENE - SOUND

Klang bildet die letzte Ebene der wesentlichen Charakteristika Rebekka Bakkens Musik. Die Vorliebe der Musikerin für Sound wird auf verschiedene Weise in ihren Songs hörbar.

So vielseitig wie der Begriff Sound verwendet wird setzt sie diesen auch um :

- ein Ton als Sound
(Sound als Bezeichnung für instrumental oder vokal erzeugte Klänge)
- Sound als Instrumentalbezeichnung
(Sound als spezielle Bezeichnung für elektronisch produzierte Klänge)
- Sound als Klanggemisch
(Sound als Klangflächen; durch ein oder mehrere Instrumente erzeugte Klangräume)
- Sound als Stilistik
(Sound als Gesamtcharakter eines Songs, beschreibbar als Atmosphäre)

Spiel mit Klangfarben der Stimme

In Berendts Beschreibung zur Jazz-Phrasierung sprach er vom Element der Tonbildung, in dem sich Jazzmusiker vom traditionellen europäischen Klangideal verabschieden, um ihren eigenen Ton zu finden. Wie gesagt: dabei rangiert Ausdruck vor Schönklang.¹⁹³

¹⁹³ Joachim-Ernst Berendt: Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre. 9.Aufl. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main. 2000. S.199

Genau dieser Punkt erscheint entscheidend für Rebekka Bakkens Gesang, der nicht nach einem Schönklang strebt, sondern eine Vielzahl von Klangfarben aufweist. So unterschiedlich ihre Texte sind, so variabel ist der Klang ihrer Stimme, die vor allem einem dient: dem jeweiligen Stück seinen speziellen Ausdruck zu verleihen:

„The different timbre's are used because the message in what I am doing is asking for it. The song is always the master and I am only following the text and music. I'm afraid I can't say anything specific about it, it's like painting a picture, I don't have a reason for doing what is right.“¹⁹⁴

Es stellt eine Herausforderung dar, die unterschiedlichen Klangfarben Rebekkas zu veranschaulichen. Auf Spektralanalysen wurde verzichtet, da auf den Alben immer mehrere Musiker gleichzeitig hörbar sind und es für eine aussagekräftige Analyse ein klares Signal bräuchte – am besten eine Aufnahme der Stimme allein in ihren unterschiedlichen Klangfarben.

Eine Terminologie für die unterschiedlichen Klangfarben zu finden ist schwierig und noch wenig in Literatur behandelt. Aus diesem Grund werden von der Autorin Kategorien und Begriffe zur Beschreibung der jeweiligen Klangfarbe vorgeschlagen, zu denen Rebekka Bakken auf Anfrage keine Anmerkungen oder Einwände machte - *„I think you did well in noting the different timbres in different places.“¹⁹⁵*

Da Worte schnell an deren Grenzen der Beschreibbarkeit stoßen ist es wesentlich, diese nicht losgelöst von Klangbeispielen zu sehen. Aus diesem Grund sind für den interessierten Leser bzw. Hörer zahlreiche Beispiele dazu aufgelistet.

Die Beschreibung der unterschiedlichen Klangfarben erfolgt in sowohl in Adjektiven, als auch in Substantiven und trägt in sich die Ordnung vom Schönklang über die Sprechstimme zu den Extremklängen (als Kontrast zum Schönklang). Neben Songbeispielen und Hinweisen auf Passagen werden zugleich Verbindungen des jeweiligen timbre entweder mit dessen Positionierung im Ablauf des Songs oder mit Textinhalten gezogen. Daraus können Zusammenhänge zwischen Klangfarben und deren Anwendung angedeutet werden.

¹⁹⁴ e-mail vom 9.9.2009

¹⁹⁵ ebd.

Rebekka verwendet ihre Klangfarben laut ihrer Aussage je nachdem, wie es der Song (Text und Musik) verlangt. Dabei gibt es Stücke, die hauptsächlich in einem timbre gesungen werden, aber auch solche, in denen der Wechsel und das Spiel mit unterschiedlichen Klangfarben als KONTRASTmittel deutlich hörbar wird. Letzteres ist deutlich hörbar in den Stücken:

(*Nobody's Fool*/3)

(*Worriless*/1)

(*So Ro*/2)

Rebekkas Vokaltimbre

Im Folgenden die einzelnen Facetten Rebekka Bakkens Vokaltimbre:

- **warm/weich**
 - in der Hymne (*You bring New Stars*/3)
 - als Kontrasttimbre gut hörbar in (*So Ro*/2)
 - in sphärische Songs

- **klar**
 - singt Rebekka vor allem in Balladen:
 - (*Daylight is short*/1)
 - (*Say goodbye*/1)
 - (*Everything can change*/3)
 - (*You Bring New Stars*/3)
 - (*What Love is not*/3)
 - am Ende als Kernaussage
 - „Thank God I'll be waking alone“
(*Virgin's Lullaby*/1)

- **tief, fast gesprochen**
 - auf einzelnen Worten, zur Untermalung des Textinhalts
 - „down“; „snow“ in (*Cover me with snow*/1)

- am Ende von Songs
 - (Hard To Be A Loser/3)
 - (I´ve tried and I´ve waited so long/1)
 - (Worriless/1)

- **Sprechstimme**
 - Wirkt wie direkte Rede:
 - *“If you want me to say I´m sorry I´ll do it but those are you´re words”* (Powerless/1)
 - z.T. in (Nobody´s Foo/3)
 - am Ende von Songs:
 - „how meen when you dont“ (I Keep My Cool/3)
 - (Hard To Be A Loser/3)
 - als Kommentar
 - am Anfang „alright“ (Just having my fun/3)

- **Extremklänge**

Charakteristisch für die Wiedererkennung Rebekkas Stimme sind vor allem jene timbre, die absolut nichts mit dem Schönklangideal klassischer Musik zu tun haben. Hierin zeigt sich auch, wie vielseitig sie es versteht ihr timbre zu wandeln und den Charakteren, in deren Rolle sie schlüpft, eine passende Stimme zu verleihen:

- **Betrunkene** (Virgin´s Lullaby/1)
Extremklang z.B. auf dem Wort „air“
- **Hexe** 1.Strophe von (The Art Of How To fall/1)
- **Stöhnen** am Ende (Powerless/1)
- **nasal** „all“ 0:44min (Nobody´s Fool/3)
- **düster** in (Innocence/3)
- **roh**, wild, hoch, bestialisch: „ui ui ui ui“ (So Ro/2)

Zum Song „So Ro“ meint Rebekka: *„I don't stop to perform it, I love it! It brings out another part of me, that I can not use in other songs.“* Sie beschreibt es als: *„This completely raw, without [...] words. [...] You have to give up any wants and any needs and any wishes and [...] it's like throwing yourself into the masses and see where you end up and really, really be a part of the music. So, you know, I'm not the singer then, I'm a part of what's going on on the stage, so it's very intuitiv and it [...] allows me to explode.“*¹⁹⁶

- **Sirene:** Rebekka wird häufig in Kritiken als „Sirene“ bezeichnet. Vor allem auf ihrem dritten Soloalbum erklingen lange, laute, hohe Töne
 - (Everything can change/3)
 - (Any pretty girl/3)

- **Schrei :** als Sprung innerhalb der Melodie. Schrei bezieht sich auf die Qualität der Stimme
 - „can-I“ kleine Terz (Say goodbye/1)
 - „a-a-a-a-o-ô“ auf definierte Tonhöhe hin von e´´-> g´´
(Nobody's fool/3)
 - Zwischenrufe wie der Sänger Prince: „hu“
(Nobody's fool/3)
 - Im jazzigen Solo (Innocence/2)

Wie unterschiedlich der Sound eines Tones sein kann wird durch die Vielzahl der verwendeten timbre vorstellbar. Wenn es ein und derselben Person möglich ist mit einer derartigen Facette an Klangfarben zu spielen ist dies bemerkenswert und kann daher als Markenzeichen für Rebekka Bakken gesehen werden.

¹⁹⁶ Interviewtranskription, S.213

Effekte: Elektronische Verarbeitung vokaler Sounds

Da die Aufnahmen für Rebekka Bakkens Soloalben einen technischen Prozess durchlaufen, wird eine kurze Einführung zu technischen Parametern, deren Funktion und Wirkung auf den Rezipienten gegeben. Beispiele im Anschluss zeigen welche davon auf Rebekka Bakkens Gesang angewendet werden:

„Musikalisch-technologische“ Parameter

Technologie nimmt einen wichtigen Platz in der Populärmusik ein. Sie ermöglicht es neue Soundquellen zu kreieren, die dem Künstler ein neues Instrument liefern: das Aufnahmestudio. Nicht nur Ort der Tonaufnahme, sondern gleichzeitig Realisator und Bearbeiter von Ton, was diesem den Status eines Künstlers verleiht.¹⁹⁷ Das Studio als Ort, an dem man sonores Material formt.

Richard Middleton bemerkt, dass es interessant wäre, diese schwer notierbaren Parameter wie spezifische timbre sowie eben jene Technologien, die im Aufnahmestudio entwickelt werden, zu beleuchten.¹⁹⁸

Der französische Musikwissenschaftler Serge Lacasse bezeichnet diese in der traditionellen Analyse fehlenden, neuen Parameter als „musikalisch-technologische“ Parameter.¹⁹⁹ Er verweist darauf, dass viele der heutzutage benutzten technologischen Parameter ihre Wurzeln in historischen Effekten finden, wie etwa die Resonanz in Grotten oder Höhlen. In seinem Artikel aus dem Jahr 1998 erklärt er exemplarisch die drei technischen Parameter der harmonischen Verzerrung, des Halls und des Echos. Er zeigt deren Verwendung an Beispielen der Stimme, dem Instrument, das die Texte von Liedern transportiert, um anschließend Zusammenhänge zwischen gesungenem Text und angewandten technologischen Parametern aufzuzeigen.²⁰⁰

¹⁹⁷ Moylan, William: *The Art of Recording: The Creative Resources of Music Production and Audio*. New York, S.35

¹⁹⁸ Middleton, Richard : *Studying Popular Music*. Open University Press, 1990, S.104f

¹⁹⁹ « *paramètres musicaux technologiques* », siehe : Lacasse, Serge : « *Une analyse des rapports texte-musique dans « Digging in the Dirt » de Peter Gabriel* ». M.A. Thesis, Université Laval, Québec 1995.

²⁰⁰ Lacasse, Serge : *L'ANALYSE DES RAPPORTS TEXTE-MUSIQUE DANS LA MUSIQUE POPULAIRE* : le cas des paramètres technologique. IN : *Musurgia*, Bd.5/2 (November 1998), S.78ff

Für die Beschreibung verwendet er Begriffe aus dem Schauspiel: er definiert die „Inszenierung“ der aufgezeichneten Stimme, als die Art und Weise, wie die Stimme dem Hörer einer Aufnahme präsentiert wird. Der Effekt einer Inszenierung beschreibt eine spezielle Form der Präsentation einer Klangquelle. Diese Effekte müssen aus der Perspektive des Rezipienten betrachtet werden, weil deren Wirkungen analysiert werden sollen. Einige im Studio angewandte Manipulationen, die für den Durchschnittshörer nicht wahrnehmbar sind, wie Kompression oder Modifikationen am harmonischen Spektrum, sind, so Lacasse, für die Analyse nicht von Relevanz.

Distortion

Die harmonische Verzerrung (distortion) wirkt sich dahingehend aus, dass sie das Aggressionspotential der Stimme zu erhöhen scheint. Vergleiche mit Passagen wie z.B. King Crimson's „21st Century Skizoid Man“ weisen eine inhaltliche Übereinstimmung mit der Textpassage auf. Selbst wenn der Text nicht verständlich wäre, wie etwa bei Fremdsprache, wäre die Stimmung durch den Verzerreffekt der Stimme wahrnehmbar/hörbar.

Studien belegen die Wahrnehmung dieses Effekts: Im April 1997 konnten Hörer Aufnahmen einer Sprechstimme beurteilen. Jedes Beispiel war mit einem Effekt versehen: Echo, Hall und Verzerrung. Über 90% beschrieben die Stimme mit Verzerrung als aggressiv, jene ohne Effekt hingegen als weich.²⁰¹

Der Effekt wird somit zum Träger von Bedeutung. Womit dieser Effekt erzeugt wird, ist aus der „Sicht“ des Hörers unwesentlich.

Reverb

Es ist möglich die Wahrnehmung von Distanz herzustellen mittels reverb (Hall)²⁰², Intensität, Kompression und einer Aufmerksamkeit für die Distanz zwischen Interpret und Mikrofon. Ohne Hall wirkt die Stimme sehr nah, intim. Diesen Effekt bestätigt ebenfalls die oben genannte Studie:

²⁰¹ Der Test wurde am 16. und 17. April an der Musikfakultät der Universität Laval in Québec durchgeführt (Details zur Methode siehe in Lacasse, 1998)

²⁰² Der Ausdruck **Nachhall** (englisch: *Reverberation*) oder umgangssprachlich kurz **Hall** (englisch: *Reverb*) bezeichnet im Unterschied zum Echo kontinuierliche Reflexionen von Schallwellen (Schallreflexionen) in einem geschlossenen Raum oder in einem natürlich begrenzten Bereich. <http://de.wikipedia.org/wiki/Nachhall>, 20.08.2009

80% empfanden die Stimme ohne reverb als nahe, stabil und immobil (60%). Jene mit Hall hingegen als entfernt (85%), instabil und beweglich (55%). Diese Ergebnisse stützen die Idee, dass es nicht unbedingt das Verständnis des Textinhaltes bedarf, um große Intimität zu spüren. Der amerikanische Kino-Theoretiker, Rick Altman, beschreibt Klang ohne reverb als sehr nahe, zum Hörer gerichtet, Klang mit etwas Hall als weiterhin dem Hörer zugewandt, jedoch wie ein Wunsch klingend.²⁰³

Ursachen dieser intimen Konnotation können psycho-akkustischer Natur sein. Im täglichen Leben ist es sehr rar, eine Stimme gänzlich ohne Hall zu hören, da diese immer von der Resonanz des Raumes, in dem sie erklingt, begleitet wird. Sie trägt sozusagen eine „räumliche Signatur“, wie dies Andrea Truppin bezeichnet.²⁰⁴ Eine Stimme ohne Hall kann derart nah erscheinen, dass man das Gefühl hat, sie teile den Raum. Weil – vor allem in der Rockmusik – der Hall omnipräsent ist, bemerkt man sofort, wann und an welcher Stelle in einem Musikstück dieser plötzlich fehlt.

Es scheint auf jeden Fall ein „musikalischer“ Vorteil mit dem Phänomen des Halls verknüpft zu sein, der nicht erst mit der Entwicklung der technischen Aufnahmeverfahren gebräuchlich wurde. Der römische Architekt Vitruvius, der im ersten Jahrhundert vor Christus lebte, sprach etwa von „konsonanten“ und „resonanten“ Orten im Inneren des Antiken Theaters. Konsonante Orte waren für jene Partien vorgesehen, in denen gesprochen wurde, damit die Zuhörer den Text klar und deutlich verstehen konnten, während gesungene Passagen an resonanten bzw. resonierenden Orten, wie etwa der runden Orchestra, platziert waren.²⁰⁵

Echo

Es sei vorweg auf den Unterschied zwischen reverb und Echo hingewiesen, da diese beiden Phänomene oft verwechselt werden. Während, vereinfacht erklärt, reverb wie die Verlängerung eines (musikalischen) Ereignisses wahrgenommen wird, ist das Echo die Wiederholung eines Klangereignisses. Diese Unterscheidung ist wichtig. Während der Nachhall (reverb) den Eindruck eines einzigen Raumes vermittelt, benötigt der Widerhall (Echo) viele voneinander distanzierte Flächen.

²⁰³ Altman, Rick : « *Sound Space* », *Sound Theory, Sound Practice*, New York 1992, S.61

²⁰⁴ Truppin, Andrea : « *And Then There Was Sound : The Films of Andrei Tarkovsky* » IN : Altman, Rick (Hrsg.) : *Sound Theorie, Sound Practice*. New York, 1999, S.241

²⁰⁵ Wiles, David : *The Masks of Menander : Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*. Cambridge University Press, 1991

Das Echo trägt zudem ein tiefer gehendes Mysterium in sich. Jede Wiederholung impliziert die Verdoppelung von Klang durch sein eigenes Phantom, das sich hinter der reflektierenden Oberfläche versteckt.²⁰⁶

Woher diese seit langer Zeit bestehende Faszination für das Echo kommt erklärt Michel Imberty aus psychoanalytischer Perspektive. Es erinnere an den Moment, wo das Kind erstmals die Trennung von der Mutter erfahre und sich bewusst wird, dass die Stimme der Mutter nicht die eigene ist. Es entsteht daraus ein Dualismus von Verlust auf der einen Seite und dem Gefühl der eigenen Existenz.²⁰⁷ Dies ist eine mögliche Interpretation von vielen. Zudem gibt es verschiedene Möglichkeiten des Effekts Echo, längere und kürzere. Während beim Hall der Übergang von einem zum anderen Ton angenehmer empfunden wird, agiert das Echo über den Rhythmus. Aufgrund seiner zeitlichen Natur wird es zum Teil der rhythmischen Struktur.²⁰⁸

Anwendung von Effekten in Rebekkas Alben

In Rebekka Bakkens Alben finden sich Beispiele zu zwei der drei oben genannten Effekte – Hall und Echo – wieder. Diese werden jedoch nicht vordergründig, sondern die Vokallinie unterstützend eingesetzt. In allen Songs ist die Stimme deutlich, klar und präsent wahrnehmbar. Man hat den Eindruck, als sei die Sängerin immer sehr nahe dem Mikro. Daraus kann jedoch nicht geschlossen werden, dass kein Hall verwendet wurde.

○ Hall

Der über Mikrofon verstärkten Stimme wird immer mittels Effektgeräten etwas Hall zugemischt, damit sie – wie oben erklärt – räumlich klingt. Dieser wird erst bemerkbar, wenn viel Hall dazugemischt und damit ein großer Raum (z.B. Kirche) suggeriert wird, der der Realität der Aufnahme nicht entsprechen kann. Ein Beispiel dafür ist im Refrain des Songs „I’ve tried and I’ve waited so long“ (1) hörbar. Dieser wird auf Vokalen („o“ und „a“) gesungen, die mit viel Hall versehen wurden.

²⁰⁶ Schafer, Murray : *The Tuning of the World*, Toronto, 1977, S.288

²⁰⁷ Imberty, Michel : *L’utopie du comblement : à propos de l’Adieu du Chant de la Terre de Gustav Maler* », Les Cahiers IRCAM : Utopies, 4, 1993, S.54f

²⁰⁸ Lacasse, Serge : *L’ANALYSE DES RAPPORTS TEXTE-MUSIQUE DANS LA MUSIQUE POPULAIRE* : le cas des paramètres technologique. IN : *Musurgia*, Bd.5/2 (November 1998), S.77-85

○ **Echo**

Das Echo bringt durch seine Natur der Wiederholung einen zeitlich-rhythmischen Effekt mit sich. In Rebekka Bakkens Songs wird er häufig eingesetzt um eine kurze musikalische Idee wiederholend ausklingen zu lassen. Dies geht oft mit Überlagerungen anderer Klangereignisse einher, weshalb das Echo im Vergleich zu diesen oft undeutlich ist.

Beispiele finden sich etwa in:

(I´ve tried and I´ve waited/1) – am Ende des 1.Refrains

(Giant Body/1) in der Improvisation auf Vokalen „u“, „o“

(Why do all the good guys get the dragons/2) es vermischen sich der Sound der Stimme im Echo mit dem der E-Gitarre

(Say goodbye/1)

(As tears clear our eyes/2)

Backvocals

Ein Einsatzbereich, für den sich Rebekka Bakken technologischer Hilfsmittel bedient, ist jener der Backvocals. In manchen Passagen überlagern sich Vokallinien, die nicht von mehreren gleichzeitig gesungen werden, sondern alle von Rebekka eingesungen werden und im Nachhinein übereinander gelegt.

Damit können unterschiedliche Funktionen erfüllt werden:

- eine zweite, höhere Stimme über die Hauptstimme legen (Didn´t I/2), (Any Pretty Girl/3)
- die Hauptstimme vervielfachen zum Chor (im Refrain von „Going Home“/2),
- zwei selbständige Vokallinien überlagern (im Improvisationsteil und Outro von „So Ro“/2)
- als Kommentare zur Hauptstimme (We hit it again/3) oder Zwischenrufe (Nobody´s Fool)
- durch Überlagerung mehrerer Vokallinien zur Hauptstimme tragende Akkorde erzeugen ; als Mittel zur Steigerung (Nobody´s Fool/3), (Love may seem hard/3), (Just having my fun/3)
- wie Backgroundchor, der Hauptlinie kommentiert oder begleitet (Nobody´s Fool/3)

Sound als Instrumentalbezeichnung

Dass für Rebekka das Thema Sound als tragendes Element ihrer Musik fungiert, zeigt sich auch anhand der beteiligten elektronischen Instrumente : So findet sich im Booklet des ersten Soloalbums etwa « sounds » als Instrumentalbezeichnung und im zweiten „electronics“ oder „sampler“.

Electronics

Rebekka meint zum Thema elektronisch erzeugter Sounds (electronics):

„I don't know how to do it.[...] I can have an idea about something, but ultimately [...] I'm very limited in my imagination when it comes to electronics, so I just know which colour I want and who I like interpreting my stuff using electronics.“²⁰⁹

Es sind also ihre Mitmusiker, die dieses Element in die Songs einbringen.

„When I choose musicians for the recordings, I chose according to the colors/temperaments they express and how they fit in relationship to each other. How in detail they express their musical personalities is not important. Some of them used electronics. It came along in the process and not a deliberate idea before the process had started.“²¹⁰

An der Auswahl der Musiker und deren Instrumentarium wird der Fokus auf Sound deutlich:

„You know, I like playing with this guitarplayer Aarset, because he has a good sense of sound. So I hire him, because [...] I like his use of electronics. And, you know, electronics becomes another instrument like any other instrument.“

Auf dem vorhergehenden Album „The Art Of How To Fall“ war es: *„Takuya Nakamura. He is the piano player, no, he is the trumpet player on the first record. And there he also played the electronics.“²¹¹*

²⁰⁹ Interviewtranskription, S.208f.

²¹⁰ Internetkontakt, e-mail vom 2.8.09

²¹¹ Interviewtranskription, S.208f.

Sound als Klangfläche und Klangraum

Ein grandioses Kollektiv unterschiedlicher Soundwelten wird auf dem dritten Album hörbar, wo neben dem Soundtütler Eivind Aarset der Filmkomponist Kjetil Bjerkestrand und Streicher der zwei weltbekanntesten Wiener Orchester, der Wiener Symphoniker und der Wiener Philharmoniker zusammentreffen. Rebekka findet es „*einzigartig, wenn die Streicher zu einem ganzen Klang verschmelzen.*“²¹²

Dieses Verschmelzen mehrerer Instrumente zu einem kollektiven Sound ist das was mit den Wörtern Klangfläche oder Klangraum beschrieben werden kann. Vom ersten bis dritten Soloalbum Rebekka Bakkens ist dies ein wesentliches Element: Raumerfüllende Klänge, durch ein musikalisches Verweben von vokal, instrumental und elektronisch erzeugten und bearbeiteten Sounds.

Dies kann soweit gehen, dass ein gesamtes Stück zum Klangraum wird: „*Le son est du temps qualifié*“²¹³ – wenn Klang also qualifizierte Zeit ist, kann er genau wie Rhythmus die Form eines Stück definieren. Sound wird zum formgebenden Element.

Sound als Stilistik

Prägt der Sound den Gesamtcharakter eines Songs, wird er zum Erzeuger von Atmosphäre. In Rebekkas Alben finden sich solche Stücke, die sich am besten mit dem Adjektiv „sphärisch“ beschreiben lassen. Ausgewählte Inhalte von Texten, vor allem Spirituelle Themen, kleidet Rebekka in sphärische Musik:

Sphärische Formen

- Sphärische Stücke oder Parts in Songs (wie das Intro und Outro von „Cover me with Snow/1“), die von tragenden Sounds leben, sind meist in sehr langsamem Tempo. Da sie sich zeitlich eher schwebend entwickeln kann ein steter Puls fehlen oder ist nur dezent wahrnehmbar, auf keinen Fall aufdringlich. Als Beispiel etwa (I´ve tried and I´ve waited/1).

²¹² Interviewtranskription, S.208f.

²¹³Jean-Paul Thibaud : « Temporalités sonores et interaction sociale », dans Arch. &Comort./ Arch. Behav., Vol.7, no. 1, Page 64

- Die Ruhe und Zeit wird in instrumentalen und vokalen Linien hörbar, wo lange Töne zu schwebenden Fäden werden. Wie etwa gedehnte Vokale „you---“, „n[a:]---ight“ (You bring New Stars/3). Sound entsteht dem Text indem Vokale losgelöst und auf ihnen Melodien geformt werden. Dies wurde bereits in der Transkription zur Thematik der Vokalkette angesprochen. Als Beispiel sei die Phrase „*Lay this body down*“ (Giant Body/1) genannt, deren letzter Vokal seine Verlängerung als selbständiger Sound auf einer melodischen Linie findet
- In melodischer Hinsicht verwendet Rebekka im Gegensatz zu lebhafteren Stücken kleinere Intervalle: sie pendelt zum Beispiel auf der kleinen Sekunde zwischen es1 und e1 (You bring New Stars/3).
- Eine wichtig Funktion übernimmt die Gitarre, auf der von Eivind Aarset Sounds wie Klangwolken erzeugt werden. Viel Raum erhalten diese in
 - (I´ve tried and I´ve waited/1)
 - (Going Home/2)
 - (Innocence/2) – erzeugt eine Klangkulisse
 selbst das Schlagzeug wird seiner pulstragenden Funktion enthoben und wird wie Synthesizer und Gitarre zur Quelle von Sounds (You bring New Stars/3)
- Im Vergleich zu den meist in Dur-Tonarten komponierten Songs dominieren in Rebekkas sphärischen Stücken andere, exotisch anmutende Skalen: In (So Ro/2) könnte man aufgrund des 1 ½-Tonschritts meinen, es handle sich um eine den indischen Ragas oder der Arabischen Musik nahe Skala, was durch den Bambusflöten-Sound unterstützt wird. Tatsächlich handelt es sich um die harmonische Moll-Skala, die zwischen der erniedrigten 6. Stufe und der 7. Stufe den besagten 1 ½-Tonschritt beinhaltet.
- **„Innocence“**: Ähnlichkeiten finden sich im Song „Innocence“, der auf der a-moll Skala basiert. Das Stück wurde, bevor es Rebekka Bakken auf ihrem Soloalbum „Is That You?“ veröffentlichte, bereits im Duo mit Wolfgang Muthspiel aufgenommen.

Die zweite Aufnahme lebt im Vergleich zur ersten von einem völlig anderen Ausdruck: es ist vom Charakter her verruchter, härter, rauer. Alles dient dem Klang und verschimmt zu einem Sound: electronics, Stimme, Saxophon.

Dieses Stück ist ausschlaggebender Punkt für eine Hypothese. Wie bereits in der Analyse zum Album „Is That You?“ dargelegt, weist erstens die Saxophonlinie sowohl im timbre (der Tongebung), als auch im Melodieverlauf, sowie der Gesamtcharakter des Stückes (geprägt durch die aeolische Tonart, die Improvisationen und vor allem durch den Sound) große Parallelen zu **Jan Garbareks** Album „Visible World“ auf. Sein Sopransaxophonspiel gleicht dem in Innocence oder umgekehrt zum verwechseln. Gleiches gilt für den Sound der Stücke, womit deren Gesamtcharakter gemeint ist. Da sowohl Rebekka Bakken als auch Jan Garbarek norwegische Wurzeln haben und sich deren Musik in diesen Stücken zu decken scheint, kann die Vermutung angestellt werden, dass in diesen Songs Elemente norwegischer Musiktradition zum Vorschein kommen. Diese wären: Tonart (Moll), Tongebung, melodische Verläufe, die Art der Vokalimprovisation Rebekkas (Vokalketten, rhythmische Vokalimprovisation) und der düstere, raue Grundcharakter der Musik.

Musikalische Entwicklung Rebekka Bakkens

Betrachtet man die drei Alben chronologisch nach deren Veröffentlichung, so merkt man, dass sie die Entwicklung Rebekka Bakkens widerspiegeln, die sich in ihrer Stimme, den Texten, der Musik, sowie anhand des Layouts der Alben zeigt. An ihnen ist ein Prozess des sich Hinaustrauens, des wachsenden Selbstbewusstseins ablesbar. Stimmlich und musikalisch ist dies hörbar, wenn zwar alles, was in der Analyse beschrieben wurde bereits im ersten Album da war, jedoch immer deutlicher, klarer, mutiger präsentiert wird.

Layout und Textinhalt

Anhand der visuellen Präsentation anhand der Booklets der CDs ist dieser Entfaltungsprozess gut sichtbar. Allein am immer größer geschriebenen Namen, der auf jedem CD-Cover deutlicher markanter als der Name des Albums lesbar ist, sticht der Selbstbewusstseinsprozess ins Auge.

Auf allen drei Soloalben ist Rebekka Bakken am Titelfrontcover zu sehen, wodurch der Fokus bereits auf sie als Künstlerin gelegt wird. Interessant ist zu sehen, wie sie sich jeweils präsentiert:

Mit dem ersten Soloalbum „The Art Of How To Fall“ präsentiert sich die Musikerin vom Stil her sehr schlicht. Sie liegt nackt, den Arm sanft über das Ohr gelegt mit vom Betrachter abgewandtem Blick auf weißem Untergrund. Auf der Rückseite ist ihr Gesicht abgebildet, der Hintergrund wiederum weiß, die Augen geschlossen. Die Fotos strahlen etwas Intimes, Ruhiges aber auch Unschuldiges, Verletzliches aus. Ähnliche Themen spiegeln die Songtexte wieder, in denen die Reflexion über das eigene Ich großen Raum erhält und über Körper, Nacktheit, Verletzlichkeit, Schwächen und Abschied philosophiert wird. Man merkt, dass sie gerne Texte schreibt und ihren Gedanken freien Lauf lassen kann, was sie als Songwriterin auszeichnet. Auf die Frage zu Textinhalten erklärt Rebekka Bakken:

„To answer questions to lyrics is a tricky thing, - when explaining them one takes away the poetry of it and the meaning becomes trite. I want people to have their own interpretations with what I write, that people can find something meaningful to themselves independent of me. I speak in metaphors a lot and I like to philosophy about things in life.“²¹⁴

Auf dem folgenden Album „Is That You?“ präsentiert sie sich völlig anders. Sehr feminin, elegant gekleidet, die Haare offen, geschminkt, den Blick direkt zum Betrachter gerichtet. Vom Stil her würde „romantisch“ als Beschreibung passen. Auf der Rückseite sieht man sie im Spiegelbild lasziv auf einem Stuhl lehnend. Diese Fotos strahlen Selbstüberzeugtheit und Weiblichkeit aus.

Die Textinhalte sind dementsprechend weniger als beim ersten Album introvertierten Themen zugewandt, sondern richten sich auch an Außenstehende.

²¹⁴ Internetkontakt, e-mail vom 23.8.09

Wirklich selbstbewusst präsentiert sie sich jedoch mit dem dritten Soloalbum. Über einem schwarz-weiß gehaltenen Foto strahlt in kräftigem Rot und in Großbuchstaben der Name REBEKKA BAKKEN, darunter in weiß, doch ebenso großgeschrieben der Titel „I Keep My Cool“. Die Musikerin zeigt sich von ihrer coolen Seite, mit einer Großaufnahme des Gesichts, direkt in die Kamera blickend und einen Hut tragend als „femme fatale“. Auf der Rückseite des Booklets dasselbe Foto als Seitenaufnahme. Das Thema, das in vielerlei Facetten dominiert ist das der Liebe, das von der romantischen Seite ebenso beleuchtet wird, wie von der kritisch-negativen.

Man kann also anhand der behandelten Themen eine Entwicklung ablesen: von der anfänglichen Nacktheit über einen Reifeprozess zur Liebe in all ihren Facetten.

Ein Thema zieht sich jedoch wie ein roter Faden durch alle Alben. Es ist jenes der Spiritualität, das jeweils im letzten Song thematisiert und musikalisch in Sound verpackt wird. Dies kann als abschließende Botschaft oder als sanfter musikalischer Ausklang interpretiert werden. Es zeigt auf jeden Fall eine Facette Rebekka Bakkens.

Dass Rebekka in all ihren Rollen selbstbewusster auftritt, wird im Inneren des Booklet sichtbar : Steht bei ihrem Namen in den ersten beiden Soloalben als Funktion „words and music“, so hebt sie im dritten ihre künstlerische Tätigkeit als Sängerin „vocals“ extra von jenen als Songwriterin „all music and lyrics“ hervor. Der Selbstfindungsprozess Rebekka Bakkens scheint seine musikalische Reife und Blüte erreicht zu haben. Man darf also mit Spannung und Vorfreude auf ihre folgenden Alben warten.

Appendix

A Song

*Joseph Brodsky, 1989*²¹⁵

I wish you were here, dear,
I wish you were here.
I wish you sat on the sofa
and I sat near.
The handkerchief could be yours,
the tear could be mine, chin-bound.
Though it could be, of course,
the other way around.

I wish you were here, dear,
I wish you were here.
I wish we were in my car
and you'd shift the gear.
We'd find ourselves elsewhere,
on an unknown shore.
Or else we'd repair
to where we've been before.

I wish you were here, dear,
I wish you were here.
I wish I knew no astronomy
when stars appear,
when the moon skims the water
that sighs and shifts in its slumber.
I wish it were still a Quarter
to dial your number.

I wish you were here, dear,
in this hemisphere,
as I sit on the porch
sipping a beer.
It's evening, the sun is setting;
boys shout and gulls are crying.
What's the point of forgetting
if it's followed by dying?

²¹⁵ <http://josephbrodsky.com/>, 02.08.2009

Quellenverzeichnis

Interviewtranskription des Interviews vom 1.Dezember 2008

Internetkontakt per e-mail vom 2.8.2009

Internetkontakt per e-mail, vom 3.8.2009

Internetkontakt per e-mail vom 23.8.2009

Internetkontakt per e-mail vom 8.9.2009

Internetkontakt per e-mail, vom 9.9.2009

Literaturverzeichnis

Agawu, Kofi : Theorie and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century Lied, *Music Analysis* 11:1, März 1992

Altman, Rick : Sound Space, Sound Theory, Sound Practice. *New York, 1992.*

Brackett, David: Interpreting popular music, 2000

Dahmen, Udo: Timing – eine kleine Abhandlung zur musikalischen Zeit. *Aufsatz aus: 7. Percussion Creativ Teachertage 2007, 7. – 9.12.2007*

David Laing, zitiert in Middleton : Studying Popular Music. 1990, S. 172-246

Duden. Fremdwörterbuch. 6.Aufl, Bd.V, Dudenverlag, Mannheim, 1997

Frith, Simon : Why Do Songs Have Words. *IN:Middleton: Studying Popular Music, S.228-231*

Imberty, Michel : L´utopie du comblement : à propos de l´Adieu du Chant de la Terre de Gustav Maler, *Les Cahiers l´IRCAM : Utopies, 4, 1993.*

Jean-Paul Thibaud : Temporalités sonores et interaction sociale.*IN: Arch.&Comort./ Arch. Behav., Vol.7/1, S.64*

Joachim-Ernst Berendt: Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre. 9.Aufl., Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2000.

Lacasse, Serge : L'ANALYSE DES RAPPORTS TEXTE-MUSIQUE DANS LA MUSIQUE POPULAIRE : le cas des paramètres technologiques. IN : Musurgia, Bd.5/2, November 1998. S.77-85

Lacasse, Serge : Une analyse des rapports texte-musique dans « Digging in the Dirt » de Peter Gabriel. M.A. Thesis, Université Laval, Québec 1995.

Michels, Ulrich : dtv-Atlas Musik. Bd.1, 19.Aufl, München, 2000

Middleton, Richard : Studying Popular Music. Open University Press, 1990.

Moylan, William: The Art of Recording: The Creative Resources of Music Production and Audio. New York

music manual, Ausgabe Sommer 07, Klosterneuburg

music manual, Ausgabe Winter 06/07, Klosterneuburg

Oskàr Elschek: Verschriftlichung von Musik. In: Helmut Rösing (Hrsg.): Musikwissenschaft. Rororo Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1998

Schafer, Murray : The Tuning of the World. Toronto, 1977

Siron, Jaques : L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent. IN : Nattiez, Jean-Jacques (Hrsg.): Musiques - Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 5 : l'unité de la musique, Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, S.690-701

Stefani, Gino : A Theorie of Musical Competence. IN: Semiotica 66, S. 1-3 (1987)

Truppin, Andrea : And Then There Was Sound : The Films of Andrei Tarkovsky. IN : Altman,

Rick(Hrsg.) : Sound Theorie, Sound Practice. New York, 1999, S.241

Wiles, David : The Masks of Menander : Sign and Meaning in Greek and Roman Performance. Cambridge University Press, 1991

Online-Literatur :

[http://de.wikipedia.org/wiki/Groove_\(Musik\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Groove_(Musik)), 03/09/09

<http://de.wikipedia.org/wiki/Hookline>, 25/08/09

<http://de.wikipedia.org/wiki/Hymne>, 03/09/2009

[http://de.wikipedia.org/wiki/Riff_\(Musik\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Riff_(Musik)), 25/08/09

<http://de.wikipedia.org/wiki/Shuffle>, 31/08/09

[http://de.wikipedia.org/wiki/Swing_\(Rhythmus\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Swing_(Rhythmus)), 31/08/09

<http://en.wikipedia.org/wiki/Dostojewsky>, 02/08/09

<http://josephbrodsky.com/>, 02/08/09

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1987/, 02/08/09

http://patrickmetzger.de/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=33,
16/10/09

<http://www.dict.cc/englisch-deutsch/laid-back.html>, 15/10/09

<http://www.drummerforum.de/forum/index.php?page=Thread&postID=1816&highlight=laid+back#post1816>, 16/10/09

<http://www.jazzecho.de/aktuell/news/detail/article/67092/0/in-der-ruhe-liegt-die-kraft/>, 3/08/09

<http://www.jazzecho.de/aktuell/rezensionen/detail/article/66697/0/rebekka-bakken---the-art-of-how-to-fall/>, 26/08/09

<http://www.jazzecho.de/aktuell/rezensionen/detail/article/67679/0/rebekka-bakken---is-that-you-/>, 26/08/09

<http://www.jazzecho.de/aktuell/rezensionen/detail/article/68773/0/rebekka-bakken---i-keep-my-cool/>, 3/08/09

<http://www.jazzecho.de/rebekkabakken/biografie/>, 3/08/09

<http://www.jazzzeitung.de/jazz/2006/10/abgehoert.shtml>, 16/10/09

<http://www.musicianslife.de/2006/10/27/rebekka-bakken/>, 31/08/09

<http://www.musicline.de/de/product/602498701522/1365922>, 31/08/09

<http://www.musikerpedia.de/t137f10-Laid-back-Groove-treibender-Groove.html>, 16/10/09

<http://www.norwegen.or.at/culture/music/rebekkabakken.htm>, 15/01/09

<http://www.plattentests.de/rezi.php?show=4278>, 15/01/09

Zusammenfassung

Folgende Arbeit ist Rebekka Bakken gewidmet: ihrem umfassenden künstlerischen Wirken als Komponistin, Texterin, Sängerin, Bandleader und Produzentin. Sie umfasst Künstlerportrait und Personalstilanalyse der gebürtigen Norwegerin, mit dem Ziel herauszufinden, was das Spezifische ihrer Musik ist.

Die Frage nach charakteristischen Merkmalen ist eine Frage nach immer wiederkehrenden, individuellen Mustern in der Arbeit eines Künstlers. Um diese Muster zu erklären wurde ein umfassender Blick auf die Biografie und das Umfeld der Musikerin geworfen, da die Arbeit eines Künstlers in hohem Masse aus dessen Erfahrungen resultiert.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in zwei große Teile. Der erste basiert auf den Ergebnissen eines qualitativen Interviews mit der Künstlerin, in dem sie Einblick in ihr privates und musikalisches Leben, sowohl chronologisch (Biografie, Entwicklung) als auch punktuell ausführlich hinsichtlich ihres musikalischen Schaffens und Arbeitens gibt. Auf diesem Wege soll dem Leser ermöglicht werden, durch das Kennen lernen von Rebekkas Zugängen zur Musik, ihre Songs in einen breiteren Kontext einzubetten.

Um ihr musikalisches Werk, ihre Songs im Konkreten geht es im zweiten großen Teil der Arbeit. Dieser spannt sich als Analyse quer über ihre drei bisher veröffentlichten Soloalben "The Art Of How To Fall" (2003), „Is That You?“ (2005) und „I Keep My Cool“ (2006). Intention ist es, durch die Methodik des Vergleichs herauszufinden, ob es eine Entwicklung in Rebekka Bakkens musikalischem Schaffen gibt und was das Individuelle, Besondere an ihrer Musik ist.

Abstract

The following work is dedicated to Rebekka Bakken and her comprehensive artistic work as a composer, songwriter, singer, band leader and producer. It covers an artistic portrait and a personal style analysis of the native Norwegian, that aims to determine what is the specific of her music. The determination of characteristics in music is always about recurring, individual samples in the work of an artist. To explain these samples it needs a comprehensive view on the biography and the surroundings of the artist, since his or her creative work depends to a large extent on the personal experiences.

The present work is divided into two parts. The first part is based on the results of a qualitative interview with the artist, in which she gives an idea of her private and musical life, both chronologically (biography and her artistic development) and punctually, explaining her artistic creations to a vast extent. This shall enable the reader to embed her songs in a broader context, as he or she is getting familiar with Rebekka's approach to music.

The second part of the thesis deals with Rebekka's musical work, particularly her songs. Her three published solo albums "The Art Of How to Fall" (2003), „Is That You?“ (2005) and „I Keep My Cool“(2006) will be analyzed in this section. The intention is to find out through a methodic comparison, whether there is a development in Rebekka Bakken's artistic creations and what is her particular and individual style in music.

Résumé

Le travail suivant est consacré à Rebekka Bakken: leur action artistique vaste en tant que compositrice, rédactrice, chanteuse, bandleader et producteur artistique.

Elle couvre le portrait artistique et l'analyse de style de personnel de la Norvégienne en vue de découvrir, que c'est la spécifique de sa musique. La question concernant des caractéristiques typiques cherche toujours échantillons périodiques et individuels dans le travail d'un artiste. Pour expliquer ces échantillons une vue vaste sur la biographie et l'environnement de la musicienne a été jetée, puisque le travail d'un artiste résulte dans une large mesure de ses expériences.

Le présent travail se subdivise en deux grandes parties. Le premier se base sur les résultats d'une entrevue qualitative avec l'artiste, dans laquelle elle donne des informations par ordre chronologique (biographie, développement) aussi bien que des détails de sa vie privée et musicale, en ce qui concerne la création et le travail avec la musique. La connaissance des accès de Rebekka à la musique doit permettre au lecteur d'encastrent leur chanson dans un plus large contexte.

La deuxième grande partie de la thèse traite son travail musical, leurs chansons dans le concret. Il se tend de travers comme analyse sur ses trois albums solos publiés jusqu'ici: "The Art Of How To Fall" (2003), „Is That You?“ (2005) und „I Keep My Cool“ (2006). On vise - par la méthodologie de la comparaison - découvrir s'il y a un développement dans la création musicale de Rebekka et qu'est-ce que c'est l'individuel, le particulier de sa musique.

Lebenslauf



Martina Pröll

Geburtsdatum: 17. Oktober 1980

Geburtsort: Linz

Schulischer und Universitärer Werdegang:

1986 – 1990	Volksschule Ulrichsberg
1990/91 – Juni 1999	Bundesgymnasium Rohrbach
15. Juni 1999	Matura
Herbst 1999 – Juni 2002	Pädagogische Akademie des Bundes in Linz
10. Mai 2002	Diplom für Lehramt an Hauptschulen in Mathematik und Musik mit Auszeichnung (Zusatz: Religion)
Seit Oktober 2004	Studium der Musikwissenschaft und der Europäischen Ethnologie in Wien
September 07- Juli 08	Studienjahr an der Universität François-Rabelais in Tours/Frankreich
Seit September 2008	künstlerisches Diplomstudium Jazz- und Populärmusik am Vienna Music Institute (Konservatorium mit Öffentlichkeitsrecht)

Berufliche Tätigkeiten und Praktika :

- Ferialpraktikum als Kellnerin (2 mal 6 Wochen)
- Lehrerin bei den Lernferien in Rohrbach (Mathe, Deutsch, Englisch für VS und HS)
- Betreuerin eines Kindes als Angestellte der Jugendwohlfahrt (Aug.2001 – Dez.2003)
- Gründerin des und Erzieherin im Hort von Zwettl an der Rodl (Sept. 2002 – Juli 2003)
- Sekretärin der Bezirksschulrätin Urfahr (Sept. 2003 – Dez. 2003)
- Hauptschullehrerin (Musikkoordinatorin und -referentin, Chorleiterin) an der Musikhauptschule Harbach
- Praktikum als Assistentin des künstlerischen Büros (KAZ) bei den Bregenzener Festspielen im Sommer 2005
- Praktikum (40stündig) im Wiener Volksliedwerk in den Bereichen Archiv, Vorordnung, EDV-Datenbank und allgemeine Organisation
- Mitarbeiterin bei der 39. Weltkonferenz des ICTM 2007
- Mitarbeit im Jazzclub „Petit Fauchoux“ (in Tours)
- Praktikum in der Musikagentur Cultureworks im September/Oktober 2008

Auslandserfahrung:

- Musikethnologische Exkursion (5-wöchige Feldforschung) nach Madagaskar, April 07
- Exkursion nach S-Indien (Kerala und Tamilnadu) mit dem Institut der Theologie, September 05
- Studienjahr 07/ 08 Erasmusstudium an der Universität François-Rabelais in Tours/Frankreich

Musikalische Tätigkeiten:

Querflöte (10 jährige Ausbildung in Musikschule Rohrbach), Klavier (1 Jahr an der Pädak/Linz; 2 Jahre an der Musikschule Aigen-Schlägl),

Gesang (Klassisch 2 Jahre in der Musikschule Rohrbach, Jazzgesang seit November 2004 bei Nika Zach/Wien, Jazzstudium seit September 2008),

Chormitglied seit der Kindheit (Kinderchor in Ulrichsberg, Jugendchor in Ulrichsberg, Chor-ifeen in Rohrbach, Collegium Vocale in Linz, WU-Chor-Wien, Wiener Stimntoniker)

Chorgründerin und -leiterin des Jugendchores Ulrichsberg (2002-2004), Initiatorin des MUWI-Chors am Institut der Musikwissenschaft Wien (seit Herbst 2007)

Interviewtranskription

Arbeitstitel: **Rebekka Bakken** Ort: Café Sperl Zeit : ca.13 Uhr Dauer :

Datum: Interview vom 1.12.08, Transkription vom 6.12.08

Aufnahmegerät: Zoom, H2, SD-Card-Recorder

Timecode		Interviewinhalt/Frage/ Bemerkung	Pröll Martina (Interviewerin)	Antwort Rebekka Bakken (Interviewpartner)
out	in			
0:00:00		Absprache über Zeitplanung für Interview	So, how much time do you have? Do you have limited time?	
	0:0:15			I have, what time is it now, is it one? yeah, I have a couple of yeah, one and a half hours about.
0:0:16		Kennenlernen, Atmosphäre schaffen, sich einschwingen 139	Mhm, (Lacht), so you are not living to far away?	
				No,no, I´m living right on the other side of the naschmarkt
			Yeah? In the fourth or in the fifth district?	
				Yes, right on the GRENZE.
			On the grenze.	
				Yeah
	0:00:28		o.k. But normally you are also speaking in German, isn´t it?	
0:00:29		Bestellung von Getränken		Ich hätt gerne eine koffeinfreie Mélange
	0:00:39		I hätt bitte gern eine heiße Schokolade ohne Schlagobers und ein großes Glas Wasser. Danke	
0:00:40		Hin zum eigentlichen Interview. Aufwerfen der Startschwierigkeiten,	O.k., so, it´s very difficult to start. Really, to much questions. You know, I took every album...	
				Mhm

		da zu viele Fragen	...and i noticed Ideas to each of the pieces and also general questions, for I didn't want to loose myself in biographical questions. Nevertheless it would be easier to start with general stuff	
	0:01:09			Yes, yeah, just start with anything
0:01:10		Fragen zu ehemaligen Jugendbands	Yeah, so. I've been reading that you was a singer in äh funk and rock bands, isn't it?	
				Mhm (nickt, bestätigend)
			Yeah, yeah, but I couldn't find the names of them. Did you have names for for the bands?	
				Yeah, but they they didn't have any recordings, so they they were not serious, but
			Mhm	
				My first band was „Aztec Two Step and the Horny Horns“
			(Lacht). o.k. Who was the founder of the name ?	
				That was. The band was already existing when I met them and there was a big band with, äh, five, äh, „Blaser“ und äh I think there was 13 members all in all.
	140		Oh (erstaunt), yeah, a big group	
				Yeah, so we played a lot of southern-State-Rockmusic and Funk and then I played in a band called „Beat bag“, yeah, they don't exist anymore. I think that's too long ago
			Yeah. And you was the singer? You have been the singer in the band ?	
				Yes.
0:02:10			Yeah, and, was it your choice to join in ? To, to take the singing part? Or have you been questionned or asked by somebody to join in the group?	
		(zähes Gespräch, scheint, als sei Rebekka nicht sehr interessiert darüber zu reden, bemüht sich trotzdem)		In the first group, I, I always have been singing in äh, äh. I was äh, for some reason, I was, äh, some guy asked me if I want to, I think he were just <i>aimed</i> (?) to me, so I think he said: „Do you wanna come and be in my band?“ or something like that, you know?
			(lacht), o.k.	
		(Rebekka beginnt		And he knew that I would be the singer. He knew, that,

	emotionaler, erfreuter zu erzählen)		yeah, I liked to sing. Ähm, so I joined that band. That was the first band I played with and it was a great, great start, cause it was all about fun and all about playing for for the for the joy of it and I got to know a lot of music, I, I was introduced to to to contemporary music and to, and also to the old rock stuff, I didn't know anything about music at that time, I just played my songs at home <i>and did living by records so it wasn't and[undeutlich und leise]</i> . Yeah, somehow I got into [Pause] music with beats, meaning äh, not that children stuff what I knew from the piano at home
0:03:22			
0:03:27	Über die Anfänge Rebekkas Komponierens	So, you composed at that time already?	
			No, not really. I just, maybe I have written just two or three songs just for fun but they were. I never thought myself as a songwriter at that time
0:03:36			
		Yeah, and you had what age?	
			I was seven, eighteen, eighteen
141		Eighteen already	
			Well, I had played in some schoolbands before them
		And am I informed right that you have been singing in church?	
			No, no not really. My mother was, I mean I know about churchmusic, because my mother was very much into that, so that's what I sang as a child you know, religious folksongs, but just because that was the only thing I knew
		o.k. I see, I see. So, you have been playing the violin? Isn't it? You've been playing the violin when you have been younger?	
			Yes, mh
		That was a proposition of your parents?	
			No, it was mine.
		(Kellnerin kommt „Bitteschön“) Dankeschön	
			That was mine and I was very eager to start when I was four and I played until I was thirteen, fourteen. I was too embarrassed to run around with that violincase, so I

				stopped. But it was a great, I'm very, very glad about that background, cause ähm, that's the foundation of my, the foundation of a lot of, of the tools that I use now
			I never thought about that. What are you talking about, which tools?	
				Yeah, you have to, äh (Pause) know (Pause) ähm, how to get into music, how to, how to, how to read music, how to feel music, how to (Pause), how to, äh, express music and playing violin was a great help for me, also I learned notes and
			o.k.	
				And those tools, also the more practical tools
			So for the basic, the musical basis	
				Yeah, basis, yeah, yeah
			And do you remember why you wanted to start singing? Or when?	
				No, because I always did. I just never thought, that came so easily to me, so why should I have (unverständlich) I always had to, you know I had to
142			o.k. (lacht)	
				I always sang
			It was really a kind of developing, or	
				Yeah, I mean, I think I might have continued violin if I, if I would have been in different, äh, surroundings, cause in my world at that time it was very embarrassing to be interested in music, you know, there was soccer or handball. Nobody was interested in cultural, you know in in
			So it was an exception?	
				Yes, so I was very embarrassed about being interested, it was my secret, so nobody knew that I was so interested in music, that I loved it.
			(lacht) Ah, that's cool	
				Yeah, so I just stopped playing round and singing was for me much easier to continue, cause i could do that at home and, and than I, I never did music in order to become anything, I just did it, because it was a necessity in my life

				and so than when I was older I started studying because that's of cause what I had to do, study something so I could become something. Äh, you know, to provide for myself. And then, after a while, you know, those, everything what I did, just fell off and than was left was very very (naked?) me, the music, the singing, so, and it worked (lacht). It was natural.
			Yeah, so i developped liked that.	
				Yeah.
			So you started the studies of philosophy and economy, I think so? Yeah. And do you remember, I don't know, a special day, an event, something to, to be sure, to stop studying and to really want to do nothing but singing or music?	
143				No, I just realised, that whenever there was an exam or anything going on and I had a concert or a tour coming up than it was never a question on my should I go to school and do my exam or do I do my music. That was not a question, that was not joice, I always did the music. And than I didn't want more music and less (unverständlich) but I never gave up for a long, you know I didn't give up for many year (unverständlich) To go to university, I just thought, I just do it a little bit more and than I start and blblblb (laut) than I start, and I never did.
			Yeah, but what, concerning philosophy, from my point of view, I don't know, I can find a great lot of philosophy in your texts. I don't know what you are thinking about it.	
				Yeah, I think it's ähm, one thing I've learned from doing all these things is, it's always the same ground principles in everything you do, it's, you find it everywhere. And philosophy, I'm, when I started, it was a very important thing for me to do, I meen, it left me a little, ähm, ah, how can I say, confused, not confused, but lost, because everything that I had built up in my thought about how the world was and all my belief system it just crumped down

				then there I was standing with nothing, but, know that's the blessing, when you stand up and I think it was than (unverständlich) you find, what is beneath all you think, that you have, so of course, I mean I think the study of philosophy was important. But I think that's important to everyone, we just have different ways of expressing it.
			Mhm, mhm, O.k.	
				Or finding it out
			So, it was a kind of, of rapture, when you were starting, when you started to study philosophy. Something broke down?	
144				Yeah, I mean I think a lot of things brake down in one's twenties I think, cause you have to say goodbye to your childhood and say goodbye to äh, your parents, being the teacher of life and world and äh, and that was one part I remember so much how, well, just fell apart about how I thought about life in general, because if your read, if you read some of those, some of that work of those philosophers you (lacht) really start to question your belief system after a while and also your observation and what you see and what is reality, that's just a natural product of studying.
			Yeah, and the kind of experience of breaking down, the breaking down of a system, did it continue when you were living in New York?	
				Yeah, ähm I think yeah! It continued then, and I mean, I mean it continued I think it start a little bit (stoppt), yeah, but it continued and I think it still continues you know upright, I think for me is go or braking down the systems, I mean the systems that are the (unverständlich) because they have to do with the past and what you have learned what, what, what are we, what am I, when we are without the systems? And that's (Pause) But New York was very important for that, very helpful (tiefe Stimme).
			Yeah.	
				Yeah (entspannt).

		(lacht) Could you just äh tell me a little, a little bit about the story how you get the idea to go to New York and how did it happen, the reaction of your parents and your experience of the periode?	
	00:10:38		You know (atmet tief aus), I, I always did what I wanted to do, I never questioned anything, and I never had fear, my parents didn't have fear, they just, I didn't need their endorsement in what I was doing. Of course, my mother thought it was just a intermezzo. So ähm, how I did this I have no idea, because I, I just, you know, when you are young you have nothing to lose.
		You just did it	
			I just did it. I, I didn't even have a job there. So, I got a job the second I was in New York. I have no idea, why I got it, maybe because I was tall and blond (lacht)
		So you didn't anybody there.	
145			Well, I did. But, I ähm. No, I didn't know anybody and I was very much on my own. I was moving together with ähm, with a a, with a boyfriend, but he was (unverständlich) So I was, I was alone a lot. I thought, I can do that now, to go to a place, you know like China, because I really don't know anybody in China.
		(lacht) Yeah	
			That's one of the benefits of being young and stupid, you don't have äh (Pause) what it is, but I think, I don't think it was stupid (unverständlich), I think it was my eagerness to let go what I know and to what am I without, what, what am I without my identification to country, to childhood, to surroundings, to people, to culture.
		So you needed that experience, you wanted to do that experience.	
			Hm.
		Yeah, yeah. And was it just	
			But I don't, it was not, I was not that aware of it as I am now.
		o.k.	

				Because, I think it was (Pause). Something I was (unverständlich). I knew that somewhere I'm conscious that I was not that conscious about it.
			So it wasn't just the question of (Pause) liberating yourself yourself for being free to do just music? To go to New York	
				No, I mean I could have gone anywhere
			o.k.	
				I didn't go to New York in Order to do music. I knew that no matter where I go I will do music.
			o.k. It's like that.	
				Yeah, it just happened to be there.
			And what happened there, musically, in a musical way.	
				I äh, hm, I realised quickly that äh, I, if I wanted to do something I have to, I have to make an initiative, so I ähm, collected a band. And ähm, no first I, I collected three or four concerts, gigs, in clubs.
			o.k. It was no problem to, to get some concerts.	
146				No, actually it wasn't.
			That's cool.	
				Ähm, there's a lot of jobs there. And if you show up and make initiative people like it over there. And then, then, when I gonna had those concerts I got a band. I said: „Do you wanna play with me, I have three concerts.“ „Yes, sure.“ O.k. Than we where (unverständlich) and we did the concerts and then from there even on.
			And you did you own compositions?	
				Yes.
			So, did you have any instrument with you?	
				I äh, I had, I rented and I bought a piano in New York. Yeah. First three month I think I rented a piano.
			So you played the piano, you, you were singing. And which instruments did, or which	
				I had on stage?
			Yeah.	
				Oh, base, guitar, piano. I don't play piano on stage, and ä

				drums.
			But you play the piano on the albums?	
				No.
			That´s just really for your work.	
				Yes.
			It´s a kind of „werkzeug“, what´s that?	
				Tool.
			A tool.	
				Yes.
			Yeah. So you stayed in New York for how many, how many years?	
				Eight years.
			But that´s a great lot of time. Nevertheless.	
				Yeah, yeah.
			(Pause)So that has been in 2000 and?	
				From 94 to 2002, 2003.
			2002. So did you get in contact with	
				2003 yes
147			With Julia Hülsmann and Wolfgang Muthspiel in America.	
				Mhm, Yes, Wolfgang and me for the whole time, and we started working, working together in the very beginning when we knew each other, but than he (unverständlich) thought to much about musical style and stuff. And so we just stopped it and, and in the end of those years in New York we started working again. Äh, together, and it worked. And then I met her also, and, at the end of my time, towards the end of my time and then we, she invited me to, to be a guest on her record, which you have there (lacht)
			Yeah (lacht), it´s the second one. So maybe we could just switch of one of your albums,yeah? If you like to. Yeah, maybe that one. Well I got to knew it just one week ago.	
				I see (erstaunt)
			And I was really, really (lacht) curious	
				Yeah, das

		What would expect me, and I was looking to the photos. So, I don't know, if you look to the fotos, what importance do they take. You know, maybe fotos in general, but fotos on that album? (Pause) From, mhm, how, how to tell it. Was it your joice to use these fotos? For examples, what do they reflect?	
			Yeah, well you, I think you can, I think, I don't wanna be the one who says what the reflect, but we where obviously a couple.
		Yeah	
			And we were on vacation in äh, in Greece, and we met this guy, who was a (Pause), a photographer down there, and he did this. And a, you know, these are very, yeah, very, ähm, yeah, I don't have to tell you, they are very privat photos I think, they are not ment to be so, but they are and I remember, I though they where a little privat for me, but Wolfgang wanted them so.
148		O.k. Isn't it a little bit strange to give something, that is that privat?	
			No, I don't thing that, because it's, I, for me it's not, it, it was a photo session, I, äh, a photosession for this record.
		Mhm, O.k.	
			And you know, I always liked, I always liked to (Pause) to not have anything to hide. I really don't think that I have anything to hide.
		Mhm.	
			And there is something about it, that I like, that, you know, I can, I can be, I can show my soft sides and it doesn't make me (Pause), doesn't make me, äh, doesn't make me feel vulnerable (Pause) at all, so, äh. No, when I look at that cover (unverständlich) it's so cute
		(lacht) Yeah	
00:18:42			And äh, it's a record that I did with love with Wolfgang and I'm very, very glad to have been working with him and we still are sometimes now and then working together. So (Pause), Yeah, it is what it is and you know, whatever I do

				at any time it is, I do it my, the best I can, so, so, I, I, never second guess what I do, if it's in the past. If it's in the now I can, I can do it, I can second guess it, but then it means, that I don't know, what I'm doing.
			So it's true [Frau fragt: „Ist hier eine Kappe gelegen, haben sie was gelegen.“ Kappe? Na]	
			So is it true, that all of your works are reflecting, (Pause) or are like a mirror of your life, a kind of autobiographical?	
				Ach, isn't it always somehow? I mean, if you have a good shrink somewhere you can always, you can always say, I mean how, how can anybody work, singer, painter, äh, you, äh, he, how can we work without our present state of being. So it is a reflection somehow, even if we try not to.
			Yeah.	
				Because what we see is what we (Pause) a reflection of our ourselves.
149			You know, it's a for my analyses, for I could analyse a great lot, but I really, I have to hear it from yourself, for (Pause), for being able to avoid to much interpretation.	
				Mhm.
			You know. I think nevertheless, it's important to be „vorsichtig“ (lacht)	
				Yeah, yeah, yeah
			Yeah, With all of that stuff and with interpretation.	
				Mhm, No, but I think äh äh (Pause). Sometimes, when I I have been writing things and and a couple of years later, I looked back, how did I know that?, at that time or ähm(Pause), yeah, but, you know, lately, when I've been writing, I, I, I have been, I've been assuming other peoples roles, I put myself into the role of another person. I make up a person with a certain personality, I make a story or something out of it and so (Pause) in a way (Pause), äh, you assume another person's personality.
			Yeah	
				And and, you know, when you live in, a enough of years,

				you realise certain things. The worlds doesn't arother[?] on you anymore and you can see peoples, peoples reactions and „Musters“, different from than yours, so it can be interesting to asume that person to feel another personality sometimes. But at the same time you are also looking through that person's personality, usually with some luggage of your own.
			Mhm, always, that's for sure.	
				Yeah, so that's, that's also very interesting.
			So, sometimes you are switching to other personalities. Also in writing texts for example?	
				Mhm, mhm. (Pause, unverständlich) I realise also, that äh, you know, forsee something, I can always, you know I personalities, you can always asume, you can, you know, we all have have all ähm, possibilities in us, so what's the big deal of äh saying I am this I am that, I am this I am that. You know maybe we are everything.
			Yeah, it's a question of joice	
150				Yes!
			Yeah, and courage and (Pause) foolishness.	
				Yes, yes, and also a question of äh, äh, yeah I meen what if, a question of joice and courage and also a question of a, what were, you know, the negatif ways. A question of where you have been pulled, pulled, which, äh, what you have experienced and äh, yeah. I meen, not to be as quick at judging (Pause) things you (lacht), „Oh, I could never do that“, of course you could.
			Yeah.	
				Or I could at least.
			(lacht) You try. So maybe I won't rest for too long on the older albums, for I'm also really interested in your current work, but maybe just a few questions to each of your albums.	
				Mhm.
			So, most of the lyrics. (Pause) Ah, that's a question! In the albums,ah, it's not the same, ah, how to tell it. So	

		it's written down: Rebekka Bakken did, one's your wrote „lyrics“ and at another album you wrote „words“, so is there a difference for you.	
			[erstaunt] Well, I never thought about that.
		Hm?	
		But I do. (lacht)	I never though about that, lyrics and words.
			This is interesting.
		Yeah	
			Wau! I have no idea.
		Yeah, just like that.	
			Mhm.
		Mhm.	
			Now I will think about this for the next week.
		Really?	
			What's the difference? But that that depends on what the difference is for me.
		O.k.	
151			When did I wright „words“? I guess that's later at times, ha?
		No. Let me. I never look at it. I wrote it down there, where I've got the question? But you can, I will, we will directly look inside[blättert im booklet] vocals, that's with lyrics, lyrics. You see. Is it you, yourself, who wrote it down like that?	
			Yeah.
		And I think inside that yeah, it's „words and music“. So, I like the difference.	(unverständlich ?)
			Yeah! (Pause). Mhm.
		I didn't have a look to the others.	
			I always thought there was a difference between words and lyrics. I can not explain it, but I always thought, and since I'm seeing it I use both I find that interesting.
		Hm.	
			Yeah.
		(lacht) o.k. So you did most of the texts and of the music, concerning, yeah, concerning all of the albums,	

			but on this album there are also two pieces of Wolfgang, Wolfgang	
				Yeah, because, Yes, because that's a duo-record that we do. Ähm, so we have to. We are writing together.
			So, there is just one piece, ist called „you“, it's written by Wolfgang.	
				Mhm.
			And my question was, how did you get into the process of doing it together. So, (Pause), he was the composer the the doer (lacht) you could say, but up to which part did it become your song.	
				Well, you see, when we started working he was the doer, when we started working in the beginning. And I didn't see him as the doer, he was the doer, I did see him, well, I, it didn't work as long he was the doer.
			Mhm	
152				And, äh, that't why we couldn't work together. And as, so, so, but you know, he's a fantastic musician, he's a great, I really, really enjoy his musicality and, and his ya. So he was there when we startet working together and I was here cause i didn't, I didn't have so much experienced on myself, but I'm still a strong person I just hadn't become so strong musically, and as long as he was there I couldn't work with him. I didn't wanna work with him, cause I never like people to, to this, äh, to, to bes the boss. So I had to work myself up here, so, so we were online with each other.
			Mhm. The same level.	
				The same level. And that's when we could work together. So, I'm , I'm, I'm glad, that I got that experience that „Herausforderung“ with him. Äh, with him. At all I have to really beseed in myself musical, musically, äh, so, so I can do what I want do, cause you can not be flaky and not knowing where you are doing and not heaving weighted yourself
			Mhm, so corporal.	

				Hm?
			A corporal weight also? So, feeling the body.	
				Bah, ya, I guess, everything is mental and (unverständlich) expresses yourself on the material level so, äh. You know when you're young, your young I mean and, I was young and I was very all over the place and I loved music and, and but I, you have to realize you win your strength too and of course, you know, mat maturity. I'm getting a little to brainy about this all thing, I never wanted to get too brainy about it.
			(lacht). O.k.	
				Ahm, but for me to strengthen myself and to, not to strengthen myself, more like believing in myself, believing in, in cause for me, music is beauty and to, to [richt] smell that beauty and to, not, to not doubt in that strength for me, and that's what we have to you, that's what I had to do.
			So not doubting in what you are doing?	
				Yeah.
153			It's not a question of doubting music it's a question in	
				Doubting in, yeah, what the music
			Yourself. Yeah. So how would you describe your place in the world of music? Or your (Pause), your personality. That's a question of, are you a singer, or a composer, ah, yeah? I don't wanna be the one who puts the words on it.	
				Well. You know I express life through, I try to express life through music and I use my voice and I use the piano.
			Mhm.	
				Äh, and I enjoy a, äh, both, although I wouldn't count on, you know, playing on the piano in public (lächelt)
			Yeah.	
				Ähm, but I enjoy both and I, I express music through the channels that I know.
			Mhm. So if we are talking about your voice. (Pause) What does it mean to express yourself through by voice? How do you use your voice, in comparison, for	

			example with an, a musician who is using his instrument? Are there, do you think some differences, something special about using the voice?	
			Yeah.	
				Cause it's about „einstimmen“, to, einstellen to the instrument you are using, you become that instrument or. Ah, it produces something that you feel in your body and yourselves. And the same thing with the voice. Ähm. It's basically not to, I mean for me to become a s, a, to, to develop as a singer I had to go the barriers between me and my voice.
			Yeah.	
				And the same thing goes with me and my piano, me and if. So, people. I can't look like, and can only express myself an instrument, I would feel too close in, in singing, you know, that's a barrier!
			Mhm.	
154				Ahm. Yeah. It's just a matter of getting rid of the barrier, so you can become intimate with the instrument you are using, (unverständlich) with your own body or with another ähm, instrument. It's on material anyway, my body even material, it's just an instrument.
			O.k. And, and do you remember the period, when you had to, bh. Have you s. When you had to start to expect and love your voice? To be able to, to work with it.	
				Mhm.
			To use it as an instrument. Do you remember that time?	
				You know, I remember, that I always loved ähm, the, the what my voice produced in my body. So when I was a child and I was scared I would sing, or when I said „Oh, there are monsters in the cellar, but if I sing a certain song, they won't touch me“. Äh, so, I always, I used my voice all the time to bring myself into peace, as a child, when I was not in peace. And I, I and I used to express myself happy or, or, or just to bring myself into myself.

			Mhm.	
				What was the question? Yes
			Barriers	
				Barriers, yeah
			Has to be a certain time, when you told yourself (schnippst mit den Fingern) „Now I have to“	
155				Mh. Oh, yeah! You know, since I was (loving the voice? unverständlich) I never doubted that, but I, of course I doubted it when I heard, read a (unverständlich) first when I was eighteen, cause I joined this band and I had to sing „think or respect“ or whatever it was and I thought „My god, I what am I doing as I singer. When this is what singing is about when I heard heard. So I didn't want to sing that. <u>Why</u> should I sing, when I can't sound like this? So that was a very easy decision to, for me to make. I don't wanna sing. But then I knew that I sung anyway, you know, in daily life. So, and that's when I decided, that yeah, it doesn't matter to me, what I am and what I am not. And you said, singing as a express, way, way way to express, I mean it's bringing me joy and that's the only thing I have, I only have my towards my own instrument. And that's, that's what I have to use then.
			Mhm.	
				I can not not, yeah. I am not singing in order to become something. But you know that, äh, that, that. I don't know if your question was like „When did you start to really be [comeaded; unverständlich] to your own voice?“ Was that was your question was?
		Akzeptanz des Eigenen, der Klangfarbe (Stimme als Klangfarbe oder ?)	Yeah, a littler bit. It's not that important. The formulation of the question, a little bit. But I know, that there can be some. Yeah, you have to accept your voice to be able to, to, to work with it.	
				Yeah, that's so true!
			So, I was questioning	
		Enttäuschung, dann akzeptanz des		No, yeah, I mean, if you always think that you have the most beautiful voice in the world as a child of course you

		Eigenen. Desillusionierung		think, you know, you get to a point where, where it's not anymore. You are not the most greatest person in the world and you think that you are in, shell if you good at something.
			Mhm.	
				So that was the time when I head to realisize, and that was one of those steps and later also I had to accept that, yeah, this is my voice, it's like this is my hand. Ups
			(lacht laut)	
		Gut, dass der Akzeptanzprozess vorbei ist		(lacht) Accept yourself like what you are, cause sometimes you could project things on to, your voice or (Pause) yeah, people who wanna do that good job and those job or something like that. You have to accept your, yeah, ya. But I thing that was an ongoing process for, for some years, when I was a little younger. I'm alrid now (unverständlich), thank god (lacht)
			Mhm. (lacht)	
				I hope.
156			That's for sure. And did you also start to experiment with, a, the sound of your voice?	
				Yes, I did. And thank god I was in this band who allowed me to do it. I sounded horr, Yes. Ach, god. I, ah (stöhnt)
			Tell me about it!	
		Experimentelle Phase in Jugend, keine Grenzen, keine Fragen, konnte Frei werkeln, wollt hoch hinaus, hatte Klangvorstellungen		Yeah, I had this time, when I wanted to sound the the tougher, the cooler, the rockier, I had this idea, so, so I, I used my voice horribly. But nobody in the band said to me that, that, you know, why are you doing that for.
			(lacht)	
		Vergleich Instrumentalist, Sängerin (formuliert sich als Nicht-Instrumentalist)		They just (singt) They didn't care probably. Sometimes, instrumentalist, I have the feeling instrumentalists they have a lot more patience, they don't demand so much from singers. The singers, they are so stupid anyway. So they let's, nobody really listens to the singer in a band it seems

				to me sometimes.
			Mhm, yeah.	
				It did so when I was younger. They just wanted to play their solos and just waiting for me to get off with my, with my
			Melody	
		Angenommen sein, keine Kritik, Freiheit		Melody, so that they can play their solos, which might be a, a stupid thing to say or a stupid thing to believe that, but they don't demand so much. I mean sometimes I had the feeling they didn't demand a lot from me. But they always expressed that they LOVED me and that was enough for me. So that I felt totally free to ex, to, to experiment I didn't feel stupid, I didn't feel awful. So I had the freedom to do it. And also the freedom, cause I didn't feel a, criticized. I had the freedom to see what (didn't worried, he were didn't worried) , what was awful without shame.
			Mhm. So, you in the period, you got to know some colours in your voice or some personalities or characters of your voice.	
157				I think it was more like, ähm. It's like, when you do this your arm you have to find out how much playroom you have.
			Mhm, mhm.	
				Because for me to, to find out what colours I have on a mental level doesn't help me, because how must you use that.
			Mhm. Yeah.	
				So it was more like have a space to play, how, how can I learn how to move in, in, äh, certain areas and express
			Mhm.	
				What I want, cause sometimes you wanna express something, but you don't have the means to do so
			Mhm	
				Because of some limitation and it's good to open up like cracking a shell, egg shell.
			Mhm, yeah. But later on, did you mingle it with a, with reflections, and with really, the desire of searching colours	

				(seufzt)
			So, are you aware of different, of, now, I'd like to use that level of my voice and now I, I'd like to, to mingle it up with another character of my voice.	
				Mhm (seufzt)
			Are you working like that?	
		Wenig denken		No, because ähm, ähm to me it, it was. You know the song, the composition itself and the words would, would, would be, I mean, I don't, I, äh, if I put too much will, mental will in what I'm doing, I'm obstructing what I'm,
			Mhm.	
		Geleitet von Worten		I'm obstructing the music. So äh, I'm trying to, no, I'm trying to do as little as possible and always have the WORDS and the composition to show me what is necessary now.
			Mhm.	
158		Offen sein		So it is leading me a little bit. Not only a little bit, but that's that's totally decisive for, for my, my, the use of my voice. It tells me what to do. So I don't have to do much actually (lacht).
			Really?	
				Yeah. I try to be available for what it tells me I have to do.
			And the it, is it the music or are, are it the words, or is it the, the peace in general?	
				Yeah, will. You know, the music and the lyrics is creating something, I mean, they can create something on their own tour. But since we have the two components in the same situation that's creating something, and this is what I'm serving. What it creates.
			Mhm. So it's mingled with feelings and emotion and atmosphere.	
				(Pause) Ah, yeah, I, I wanna be, I'm a little afraid with using the word emotion too much, because that can be my emotions and if I, you know, my personal emotions from every day life. So if I experience something now and have to go sing somewhere else. If I use the emotions that I

				come from this meeting
			Mhm	
				Or, Äh, into, I forbring those emotion into those song. I might. That´s my emotions than. It´s not serving the song.
			Mhm.	
				But of course the more experiences I have, the more playground and „Palette“ I have. (leiser:) Do I speak very loud?
			Hm. No, it´s o.k.	
				Aha. I don´t wanna speak very loud.
			(lacht laut)	
				Yeah, so it
			(lacht)	
		Gegenfrage		Yeah, (lacht), so it´s important to hand along experiences. So you, so you, so you know you, you can, you can use those. If the song asks for it. Was that clear?
159			If I understood rightly that no, I take out it of, I take out of it, that you are trying to serve the piece, the music, the piece of music.	
				Mhm.
			Is it like that? So, it´s not, that you are looking for expressing yourself by the mean(s) of piece of music, but it´s rather the other way round. There is a creation of piece of music and you are trying to give, what it demands.	
				Yes. But since I am the writher on my own musics, then it´s two „Fliegen“ in eine Schmeck.
			Ja (lacht)	
				Wah, eine Klatsch. That´s why I like, why I like to perform my own music.
			Why?	
				Because then I h , I can have those two both cons, ähm
			Both sides.	
				Yeah, mhm
			So, when you are composing maybe it´s rather a expression of yourself and afterwards	

				Yes
			And afterwards	
				Yeah, or you know what I, that's also, you know, the same thing, yeah. You just, you know all, I don't really wanna go into this, but I have to, you know, to expand it. But it's like äh, music is already there. It's about bringing it down without obstructing it too much. Not put too much shit in there. So you have to have to be clean and clear.
			Mhm.	
				And not put too much of your own agenda and and be careful, I mean I can, I can, I like to talk. I like to, like to, deal with certain things in my music. But I have to make me sure, that it's not my EGO who comes with complains or a ego, who comes with dreams, my ego. You know, cause that. It has not to do with the music.
			Mhm.	
160		Sagt sie immer wieder. Es ist schon da, kein Ego dazwischen, ohne es zu		So how to, everything is there already, how to get it, bring it down here. Without obstructing it too much. So yeah.
			(Pause) So music is there, but not as a mean for (Pause) nurrishing your ego.	
				Not, because then, then the ego. There's no life there, äh. It's just a mental make up.
			Mhm.	
				So ähm. But unfortunately there is very easily what one identifies with many times. And in music, äh, I think music has taught me a lot, because äh, äh, because if my ego is involved, then I can't really do anything.
			So it blocks yourself.	
				Yeah. If that's no music, there's no love there. So
			So love is important? All of the time, when you are doing music?	
				Well, love is a, a big word and an overused word, but äh, So, let's use another word JOY, LIFE.

			Yeah. That's important in music.	
				Yeah, I mean, that is music. And if, yeah, that's not there, I don't feel it.
			Mhm.	
				(Pause) Yeah. (Pause) Big words (lächelnd)
			Yeah, but it is.	
				Yeah, ähm.
			You were using the words, it has to be, oder phrase, expression „It has to be clear“. Can I use the same phrase for describing your voice, „it has to be clear?“	
161				Yeah (erfreut, Pause). On a certain level, yeah. I has, I mean it has to be the same thing there. You don't want things so obstructed. I mean, it doesn't mean. I can only withuse it, I can, I äh can do it like that, but it's, that has to be clear to. Clean. Without, äh, it's just a matter of knowing and learning how to do things, for me. Ähm (Pause). Yeah, I'm just really conf[used], I only need to know your background, before I can say, I mean, what is your background?
			Which one? You have to ask questions?	
	Sie ist verwirrt und fragt mich über meine Beziehung zu Musik			Yeah I know, I mean, äh, I, ähm (Sucht lange nach Worten) Yeah. What is your äh, relationship to music or, or to. Now you are, now you are, you can answer me.
			Yeah.	
				How do you experience music. What is imp, music to me, to you. And what do you use it for?
			I could never live without music. I got in touch, when I was very small. I've been singing all of the time, started in choirs in church	
				Mhm
			I experienced love while doing music with others. A kind of communication without really talking to each other, but feeling	
				Mhm (zustimmend)
			Ahm, I wanted to progress. So, it's a, it's a kind of (Pause) possibility to express myself and to feel life	

			(kurze Pause) and activity and love.	
				Mhm. O.k.
			But I, I got to know my barriers. So I had to quit where I have been growing up on the country side. I had to quit the little village, where I was conducting and singing for marriages and a lots of feasts and all kinds of that, I was playing the flute,	
				Mhm
			In the local band	
				You look like a fluteplayer
			Really?	
				Yeah (lacht)
			All of the time I was, I was doing music in church with groups, it wasn't that, you know, it wasn't that „brav“.	
				Mhm
			You know the word „brav“	
				Mhm
162			It was really full of emotion all of the time and it touched the people.	
				Mhm.
			So I thought to myself I have to go to Vienna	
				Mhm
			For learning, learning things. But I never started a formation here in Vienna, for I didn't get along with the, pfr, diese Strenge der klassischen Ausbildung.	
				Ja.
			It wasn't mine. So, I started two studies, European Ethnology and Musicology. And my studies of musicology are just full with courses of „Praxis“, so I got to know music from all over the world. I did play the ballaphon, I did play the gamelan, I did listen to äh,	
				Yeah (erstaunt)
			Tibetische Musik. I've been to Madagascar, I've been to Indonesia to India (unverständlich)	
				Wau
			And I got in contact with Jazz and Improvisation	

				Mhm
			And that's what I, I adore. Improvisation and a kind of liberty and freedom in music.	
				Mhm
			And then I've been, I have been studying in France. I just did things I liked to do, so I was playing in a, in a big band with my flute,	
				Mhm
			What I never did before. And I adored it.	
				Good (erfreut, unterstützend)
			I've been taking, I have been singing with a jazz ensemble	
			I've been taking, I have been singing with a jazz ensemble. You know, really amateurs,	
				Hm
163			who were singing there. But just for fun, just for joy. And I refound the, the feeling of sharing something with the others, what I couldn't find in Vienna, before. So I adored staying there. I was also playing the flute outside during the nights, ähm. Am Rand der Loire, des Flusses, over there.	
				Mhm
			And I spent a great lot of time just with listening to one sound, one interval and I. I know, I could lose myself (unverständlich). (Pause) So (Pause) Music, I don't know, I can't do without, I just started a formation. And I wanted to continue with playing the flute. But I started singing.	
				Mhm
			And it's a great challenge for the moment	
				Mhm, yeah (unverständlich)
			A really great challenge. And I know, I know that it, es läuft parallel	
				Mhm
			with a kind of Persönlichkeitsentwicklung.	
				Mhm, yeah.

			Yeah, that's crazy. It's unbelievable. But I don't wanna stop, I just want to let it go and to, to continue and to see what it brings. But I have no aim. There is no aim.	
				Great
			I, I don't want to produce things.	
				Mhm
			I just wanna be able to be myself and to find what I am.	
				Yeah. Good, excellent! That's, that's, äh, that's it. You know, without aim. I meen, I meen, just the the aim itself is what you are doing.
			Yeah, it's a kind of necessity	
				Yeah.
			Maybe also a kind of therapie, I don't know.	
				I think, äh, at stage it is, at stage, stage it is.
			Yeah?	
164		Auf der Bühne ist es eine Therapie		Yeah, and you know, when I, when you, when we were talking, so, you know, when you asked me about „Is it emotions you feel. I think it's a sensory thing, you have to make yourself extremely vulnerable. You have to really take down, yeah, yeah, take down all your thoughts and äh, patterns and äh, ego, so that you can become vulnerable or sensitive enough, to feel that what you feel with people on stage or in the groups or
			Mhm	
				So you can feel the music, and that's what it is. You know. So that's very cool what you said.
			(lacht)	
				Mhm, yeah.
			So I also question myself, why I got that touched by your voice and by your music.	
				Yeah.
			For I found something inside, that I can't, I can't really discribe. But, you know, I've been listening to a great lot of singers, musicians. I adore, a great lot of instrumentalists, what they are doing.	
				Mhm.

		I did, I did never really fall in love with a voice.	
			Mm
		But now I'm, ähm, „entdecken“ what is that? (schnipst mit Fingern)	
			Äh, Ähm, discovered.
		I'm discovering them in a, in a new way.	
			Mhm.
		But I heard your voice and I, I, was that touched by	
			Really?
		Yeah. Really. So, now I'm analysing (lacht) your music.	
			That I take as a big compliment.
		Yeah, yeah	
			Thank you
		You're welcome	
			Yeah
		For I also find the word honesty in your music.	
165			(Pause) Good, I, that is, that is äh, of extreme importance, importance. Honesty in every (Pause), in any, yeah. Truth. So I'm happy that you can hear out of it at least.
		Yeah.	
			(Lacht), yeah.
		And what I also find very interesting, is the development of your voice.	
			Yeah!
		So maybe I will stop telling things (lacht) and I listen.	
		Is there a kind of development	I am glad
		And how would you describe it and what, what, what did change or	
			Mhm, z, well you know, I think the devel, development, development of my voice has been „deutlich“. A lot of people can't hear it, and I'm always amazed by that, cause it's so
		obvious	
			Yeah. And ähm, this is exactly what happened to me, what what you are doing. Äh, äh, äh. It's about ähm (Pause). The development was i, the development of my voice goes

				hand in hand with a, you know, with that sensitivity and and letting go all the things I think I wanna do.
			Mmh.	
				Ähm, have it int, have it as li, as little as possible influenced by ähm, by things
			Mhm	
				And and (Pause), äh, yeah, let my voice be a tool without being (Pause) mixed up with things that has not to do with truth or, äh. Ask me another question, so I can answer more.
			So you didn't force yourself to, you didn't force your voice to develop.	
				No, you can't do that.
			You didn't wanted to push yourself into a certain colour.	That't the opposite.
				Is stop doing, yeah, it's about, cause if you do that, you are doing the opposite.
			Mhm	
166	Nicht versuchen, es kommt von selber. Ehrlichkeit			You have to stop doing. And you have to, it's about, not about. The learning ist to undo everything. So it's not about becoming something out there, but becoming something in here, letting that come out.
			Mhm	
				And äh, stop trying. I meen, you could, when you hear a singer, you, you can hear if he or she is trying to do something.
	Vorbilder		Yeah. So when we are talking about singers, are there some models. Models, maybe that's not the word. Or are there some musicians, that from your point of view, are really honest in what they are doing?	
				Some examples?
			Yeah.	
				Ah!
			Are there some, some examples you would mention.	
				In their expression? Oh, there are a lot. Äh, äh, you know, Bob Dylan, of course.

			Mhm, yeah.	
		Bob Dylan and Miles Davis		Who, who, who have taught me a lot. Cause when you hear people like that, you are in minded over, over what YOU are doing, and has not to do with that person. I meen, I´m so far away from his expression. But in his being, in his truthful being, äh. When you meet somebody who is truthful you are in minded of your own truth and your ego to find your truth. So, Bob Dylan did that and Miles Davis did that.
			Miles Davis?	
				Ja. Äh, Ludwig Hirsch also here?
			Yeah, but I didn´t find the album.	
				You didn´t?
			No, I have to. I no, I noticed, that, you know, there are too many people, who are interested in your album, so I, I couldn´t get it (lacht laut)	
				I just only did one song, but it was wonderful. I really love him.
			So, you could tell me about it. For I don´t know it.	
167				Yeah, it´s just a song that
		Ludwig Hirsch. Positive Meinung über ihn	Tell me about the song	That he wrote and then I sing three different refrains from one, one of his Hitsongs I translated those Refrains into Norwegians. I´m singing norwegian.
			Yeah.	
				Yeah, so he is talking in between and I am singing the refrains, three different refrains.
			So it was his idea to translate the verses	
				Yeah
			Into your mothertonge	
				Yeah
			And that was the reason for your cooperation.	
				Yeah, we all, we had wanted to do something for a while, and that was his idea how to do it.
			Aha	
			(lacht)	And that was a great idea and I
				I love to, to do it
		Muttersprache	Yeah. Did you also like to sing in your mothertonge?	

				Yes, yes I do.
			For, some, very often that you are singing in Norwegian.	
				Mhm, yeah, I like it, I like it.
			There is one song, who is called „So“, „Soro“, „So“, „Soro“	
			How would you explain it?	Su Ru
			Su Ru. I can't understand the words, maybe you could translate it to for me?	
				Actually that was one of the first songs I have wrote. It's just a lullaby to myself, äh, like a turtle teenager would write (äh, sing). It's a, yeah. Let me fall asleep fast tonight. A Suru is like something you say to a little by, baby. You want that baby fall asleep. You know, Su ru, to myself, let me fall asleep quick tonight. The night is coming deary near. Dresses me in black clothes. Su ru in soft sss, bed. Dream about clover, Äh, clover and beautiful nature.
			What's clover?	
				Clover is like this äh, when you, when you find
168			Kleeblatt!	
				Yeah.
			Leaf	
				Ja, yeah. And Su ru until a new day. And then it's about dreaming, next sleeping away, sleeping away, so that you can start ano, another day tomorrow.
			Mhm.	
			(lacht laut)	
		Andere Stimme		Very cute!
			Yeah. Do you like the song?	Yeah
		Die Realität befragen Gott sei Dank ! (Gottesbezug ?)		Yeah, I perform it a lot, but it's also because it, it, äh, it's (Pause), äh, it's some one of this first songs I wrote. And it is really äh, very, ähm, real to me then, you know. I knew. You know, when you're a teenager, I was eighteen, nineteen years old and I wanted to, to, I questionned my reality. Thank God I did. Real, Real life.

				Oh, that's so much easier. (lacht laut)
			Yeah?	
		Beziehung	Mhm	Ja, yeah, I mean, relationship is a little different, I mean, I'm, I think, äh, you know. A relationship, every relationship is holy, once you use it for the right purpose. And ähm, ja. (Pause). You, you learn, you can learn anywhere. You don't have to learn hard, hard lessons. You can also learn it from nice lessons.
			Mhm	But it's unfortunately, it seems like we learn most, when we experience difficulties. Maybe we just get lazy for too happy, but I, äh, I don't believe, that we don't need, we need äh, a, crisis to learn. It's about WILLINGNESS and
			And sensitivity.	
				Sensitivity?
		Sensibilität, Mut, Reflexionen in das Rundum	Yeah	Yeah, sensitivity and a, äh, yeah, the, the courage to, to, to see oneself and to see our reflections in the world around us
			Mhm, mhm, ah! (berührt)	
170				(lacht laut)
			I stop that adventure, for I could go too fast. I'll try to return to your music	
				Yeah.
			But thanks, for the trust, or, Vertraun (lacht). Ha, it's too interesting, so.	
			A few very simple questions. Do you see yourself as a jazz singer?	
				A, I
			And up to which degree?	
		Stimmungswechsel, wenn es um Definitionen geht, mag sie das nicht		I never did (überzeugend). I mean, I am a singer, or, I am I and then I sing.
			o.k.	
		Jazzsängerin ? Keine Ahnung davon, spielt mit Menschen,		And, I don't know one standard. I am not very good at, äh, äh, improvisation. And I have no idea about bebop or anything like that. And äh, I played with a lot of people who

		die sich Jazzmusiker nennen		call themself Jazzmusician and who are Jazzmusicians, and I would never go to that extend to say that I know anything about Jazz. I just played with some of the people who, who are Jazzmusicians.
			So you never did some kind of theory. Jazztheorie or Analyses, kind of that.	
			No, not really.	No, no I didn't.
				I once went to a school, where they had Jazzimprovisation as a, as a, ähm, subject. So I went there and I went into this little room with twenty other singers
			Yeah	
				And, äh, the teacher had a lot of papers and „Yeah, now we gonna learn to sing Jazz“ and she gave „My little Valentin“, no, when „I was“ you know „kitten up a tree“, or something
			Misty?	
171		Jazztheorie lernte sie nicht, ein Versuch, aufgegeben		Misty. Yeah. And she gave, the, „now, we sing it allsung“. And I thought, what is this? What is this, I don't want, I didn't come here to do allsung. And I left the class and I never went back. So, that was my experience.
			That was enough. You had enough.	
				Yes.
			Yeah.	
				And that kind of stuff never talked to me, I, I never the interest of singing „Misty“ or, äh, or any of those. I don't know any of those Jazzsongs, that makes me feel like a flower, when I sing them. But that's because I am not a Jazzer. If I had in my soul, maybe it would speak to me, but it just doesn't.
			So, are you a singer, are you a songwriter.	
				Mhm. Songwriter and a, I, I, yeah, I write songs, and I like to sing them.
			What about texts? What does it mean, what's, what's text in your music? (Danke, thanks – to Kellnerin)	
		<i>Worte wichtig, aber</i>		It is very important (überzeugend). I mean, music is very, very important to me, so if you have, lyrics in there, they

		<i>nicht Musik zerstören</i> Liebt Literatur Mag es sich schön mit Worten auszudrücken		shouldn't be destroying too much of the, of the music and also the other way. I just, I just love words. I like, I like to read and I, I love it when people can express themselves beautifully with words.
			So, what are you reading?	
				Wright now?
			Hm, maybe in general?	Oh!
			So do, are you looking for beautiful words?	
				Yes, yes! But it has to be, a, have a good, äh, „Inhalt“ also, you know, the story has to be good, and I, I, I'm very much in love with the, with the nord, with the Nordic Literature of old, like the last century and
			o.k. For example? I don't know the names, I'm sure about that.	
	172			Yeah, Hamsung I, I like and Sinburg. I like Dostojewsky and things like that. A, a, Amazing sens of words. And but also the, you know, the stories of (got), so, and just, Wolfgang is a good friend of mine, now. So he, we can sometimes exchange books and, and, a. He has this very beautiful written books. But this kind of standing still and, you know, to me, I can read five pages and I can't read any more.
			Mhm	
				It's just no story and they are just, how you describe this table in just a beautiful description. That's just not enough for me. But for him it is
			Yeah.	
				Is like poetry. So I'm not saying, that, what I feel is wright. Just, I need a story.
			Mhm. O.k. Do you also like reading poems?	
				Yeah.
			Yeah. (Pause) I don't know which text inspired me to ask you that question. (singt:) „Do you really da da dam“. Do you really, what's that. You're repeating that	
			Beginning of the phrase	Yeah. Do you know my love for you

		Yeah	(singt) „Do you know my love for you“ (trällert weiter)
		Yeah	Yeah!
		So I asked myself, I think she likes poems. I don't know.	
			Likes?
		Poems.	
			Ha, ah! Yeah, thank you, ja. (Pause) I like poems.
		Yeah? Are there some poets who are inspiring?	
			No, not really. I, ähm. There are some Norwegian poe, po, po, poetry.
		Poe-try, yeah?	
			Poets. But I havent, I don't know. I, ähm. I'm not the (toposid?) and read po, äh, poetry books. But I can find, äh, find, äh, poem, that's speaks to me and then I, then that's the poem I read for, for a while and remember then.
		Mhm.	
			Äh, yeah. Like. It's like, it's, yeah. You know, Joseph Brodsky. He is an American (larret), but he is from Russia, from, äh, somewhere over there.
173		(lacht)	
			but he lives in States down and he wrote a beautiful poem that I learned, that I read some years ago and it sticks with me and, „I wish you were here, Dear“, I, no, I, it doesn't. Sometimes I have this and they, they, they, call, keep on reverberating in my mind. But you know this Cummings-guy. He is a fantastic poet
		Yeah I just (?) it, yeah, tell me about, tell me about the album and the (votebook?), Julia Hülsmann.	He is a fantastic poet
			Well, I had never heard of a H. Cummings when I did this, when I was asked to do it and äh, and äh, and singing these songs and compositions of Julia, with äh, äh, with äh, the poems, was really interesting. Cause it, I, I. You have to st. You know. I didn't, I didn't study the poems before I started singing it, singing them. So it, it, it, it was a natural internalisation of the poems.
		Mhm.	
			You know, everytime we performed them, I, I learned

				something new, when I noticed something new and so, he's absolutely a, a, a poet, that still amazes me.
			Mhm.	
				A, even when I hear this songs, on and on and on. Yeah, he is a great poet.
			Do you listen to your own music?	
				Sometimes.
			Mhm	
				But not to much. Not, not the old stuff at least.
			Yeah, yeah. But you are going on.	
				Hm?
			You are going on.	
				Yeah, yeah.
			Yeah. But never the less, just a few questions. Did Julia compose also your melodies?	
				Yes!
174			And did you get along with it? Or did you have your own ideas or did you have the, the feeling of, „I need more space in it“?	
				Mhm. She, she. You know, that was my job, to find my space in what she had written to me. And that, and that I, and that I find äh, äh, a good Heraus, a good Voraus, Herausforderung
			Herausforderung, yeah.	
		Friede in einem von anderem vorgegebenen Raum für sich finden		Yeah, because, you know, you have to find freedom in any kind of setting. To another with. I mean, that is the freedom for me, that you, that. If there's something that speaks to me, to get know somebody else's material, somebody else's world and to, to assume another person's entrance
			Mhm	
		Von anderen lernen durch das sich-darauf-Einlassen		No, it's, you enter somebody else's expression and to, to find the world in there.
		Eigen Richtung raushalten	Mhm	That's always exciting, cause you've always find something new. You can learn a lot from it. So, äh, when I work with other people I try not to have too much will and

				too much direction, myself.
		Für den anderen arbeiten	Mhm	I, I do that when I work on my own. That's when I'm the boss. But to all, to really work FOR somebody and not to be pushing my own agenda(?) what I want to do musicly.
			O.k. But, that's different on your solo projects	
			Isn't it?	Yeah
			Yeah. For, yourself, you are the producer on the albums. So I wanted to ask you: What does it mean for you to be the producer. How could you describe being the producer, for I, I asked some, some guys what's being the producer. They could, they couldn't really describe it to me. So I wanted to ask yourself what does it mean for you to be the producer of an album, of your albums.	
		Was bedeutet es Produzent zu sein		Well, it means, that I take all the shots and decide what I want and what I don't want. It's all sens on me. But I'm also, my success as a producer is knowing who to work with. So, I, you choose the people who you can trust in, in, in, in what you give them.
175			Mhm	
				Like I give them space and then I, ähm, I trust that they feel that space, äh, rightly and that they have the musical expression that I want and that äh, complements my musical expression or that they can carry. It's like have this hand and I give this finger to this (zeigt) and then I, each one of them has to deliver.
			Mhm	
				Ja.
			So, for example, if we are talking of the musician who is playing the trumpet, it is on which album. I think it's on this one or the saxophon.	
				There is one trumpet and one saxophon.
			Yeah, both of them. So when you are, when you are talking about liberty and space in music. How do you, how do work with them. Do you give them some chords or did you sing your song and did you tell them, no, do	

			something with it.	
		Fachvokabular. Zusammenarbeit im Studio		Oh, when I go in a studio I always have the, sheet-music, I mean, everything, chords, and you know the basic äh, build up of the song, you know, the blue-print
			yeah	
				So everything is clear and äh. So, when their solo is coming to play it's already been recorded, it's already been produced and then I tell them where I want, you know, „I want you to play fills here and I want to do. This is (unverständlich: your stuff) soloing for you.“ And, and then, when that's done
			(Kellnerin: Kassieren, Dienstwechsel) Wie bitte? Ja, ich zahl beides.	
				Oh, thank you.
			You're welcome (lacht, zahlt). (Kellnerin: Die drei Sachen. Neun zehn) Neun fünfzig bitte. Do you want something else? (Kellnerin: Danke). You could.	
176			So you are giving them some advices. Very clear, clear melodies or I don't know and afterwards you say „and there's a little space and you can fill it with your own ideas.“	
				N, no, I mean first I go into the studio and I have the, the hand, I mean the base, basics, like the band. And I play the song
			o.k.	
				first, so they can hear my expression and then I say, I wanna, and of course they have the sheets so this you know, äh, the basic arrangement.
			Mhm.	
				With chords and everything. And there are some melodie lines for an instrument. But usually this is very little, cause I want them to, I want to, I want to have their. It's like the guitar is this excellently coming up with some meters and some, äh, cande cade, no, how do you call it. Some hooks or some riffs. I don't wanna come up with too much of that.
			Mhm	

				But I can have like a little show with the finger in what direction.
			Mhm	
				And then you know, if the band takes what you told into different direction you have to stop and and explain what you want
			Mhm.	
				instead of that. And, äh, so when there are, like the the trumpet player on this record, they came up, they came into the picture when the songs had been recorded and the voice was there.
			It's better.	
				Yeah. And then they get to play on top of that. And then in the end I eded everything and what I want and what I don't want.
			But you are there when the trumpet player is working on the songs.	
				Ja.
177			You are listening, you are giving advices and you are	
				Yeah
			Working on it together.	
				Yeah, but with the trumpet player here and also the saxophon player there is not much advices to do because they are great and you know, they know what they have to do.
			Yeah	
				And that's a thing, you know, when you are working with great musicians, which I really do. Äh, I'm very lucky to do so. There was a common understanding what has to be. And everything. If you don't have understanding what HAS TO be then you don't know, in my opinion. So, it's not a choice, what, shall we do it like that, or shall we do it like that? No, it's about finding the only way.
			His or her way or your way	
				Yeah
			Yeah. So, what's really important for your work is the	

			right choice of musicians.	
				Hm. (Pause) I like that, because, then I get inspired also.
			Mhm, so are you also going to concerts, or how do you get in contact with other musicians?	
				Ja, I don't go so much to concerts, but I, äh, when I do and when I hear something I like and I'll forget it, so, ähm, yeah. When I listen to music I can hear any instrument or something I like and I always check out, what is, who is this, who is responsible for
			o.k.	
				This base sound
			So you are searching	
		Neugierde, immer offene Ohren		No, I'm not searching I'm just open always open-mind, always open. My ear does always react to something I like and I just recorded in my, in my mind. And I always find out what it is. But this is because of my curiosity and then, at the point, if I need something I just go back in my, in my register.
178			(lacht)	
				Aha!
			Who did that	
				Ja. That's. Ähm, o.k. I need something to fill this row. Oh, pling pling pling
			Who could do that	
				Yeah. This person fits here.
			Yeah. But the main part of them are are nor Norwegian musicians?	
				No.
			No?	
				No. Swedish. There is one Norwegian here. Actually the, no the guests are Norwegians too.
			Yeah. All three of them. Nils Peter	
				Yeah.
			Could you just read the names for I don't know how to pronounc them	
				Nils Peter Molwer, Knüt Koppan, he is the singer, Ben

				Dikofset. They are, äh, Norwegian.
			The guests	
				And then you have Peter Share, he is New Yorker, but actually he is Suisse. Per Lindvall, Swedish, Los Danesen, is Dänish, Aiwin Ost is Norwegian.
			And the last three of them. That are the musicans with äh, who you are really working together all of the time. It's a kind of your band?	
				Yeah (skeptisch)
		Nationalität der Musiker	So, Danielsson,	
				Mhm
			Is also on the other albums and also Eivind Alset. You are working with them all of the time.	
179				No, not all of the time. Eivin Arset is not always. I have another guitar player that I'm working more with in life. It's not, it's not always the same. You don't always want the same people life and in studio. They, they have different things to deliver.
			Mhm. So we didn't talk about that. For, for me. I only know these albums. And the parcifipa, parcitipated, teilnehmen, I participated	
				Participant
			Participated once in the Konzerthaus. I think two years ago. We have been in a concert there with one or, no two, I think two musicians, I don't remember.	
				Mhm
			I just was, yeah, closing my eyes and listening so I don't remember how many musicans were there (lacht), yeah, that's great. So, what are the main differences between your albums and life performing, when we are talking about musicians, the choice of musicians for example?	
				Mhm. Ja, I don't know. Maybe that's your
			That's my work.	
				Yeah.

			O.k.	
				Cause, you know, in the studio, it's a different, it's very much, ähm. It's two different things. Things that I work, working great. Sometimes you can do a great concert and everybody „Oh, you have to do äh, it was a great concert“. And you hear it later and you, you hear something else. And, if you would have put it on a record it would not work.
			Yeah, yeah.	
		Unterschied life : Studio		So, so you have the people who can really, äh, work on on and, react to the atmosphere that evening. And you can appl, appeal to music making on the stage who is different in the studio cause in the studio it's more searching and finding
			Mhm. And constructing also	
				Yeah
			And adding	
				Yeah
180			For example. When we are talking about adding. What I find very interesting on your albums is the technique of over, overlays, or I don't know how to, how to tell it.	
				Mhm
			Are you planning when you are composing the songs that you will do it afterwards for your album in the studio, to, puh, dazumischen und dazugeben. To add some voices of your own. Are you, are you working with äh, chords. Are they developed by using several voices at the same time? You know what I am talking about?	
		Overlay der eigenen Stimme im Nachhinein		No, no I don't think where I wanna have the backing vocals, because it always shows äh, after the recording and everything the end product before. Lyrics will take where it fits and where it doesn't fit. So
			Mhm.	
				And then, when I wanna have some backal vocals I just add what, what needs to be added. And I don't want that before we are at that stage.

			Mhm. O.k. So you are not thinking about „I have to add a choir“ or „I just have to add one or two melodies“	
		Hat immer eine Idee, ist aber wandelbar		No, that is only done in the studio at that time when it's time for it. And that's how I work on every spot on step on every plan. I have an idea, where I wanna go. And I start that trip, but if that (Pause). But I don't have to go right there.
			Mhm.	
				Cause if it takes another then I go the other if that's better.
			But it means that you have to work on, on one song, ah, in different kinds of ways, so you have to work it for concerts and for the studio for the album.	
				No [hoch, Pause]. N, no, no. I record them in the studio, and then, and then when we start touring, we, ähm, I always take the studio recording as a point of departure, but because
			Ah!	
	181			Mhm, but because I have different musicians. They get to feel it differently. But still they have to have some kinds of resembles to the (lacht; unverständlich rec and the hour on) y songs. And ist all of the same chords. It's just that, ähm, I don't want anybody to have, have to do the same thing everyday.
			Yeah.	
				I mean we all know how the songs are. And even if it is the same song everyday it has to be NEW every day. Because performed today and not as a copy of yesterday.
			Mhm, o.k.	
				And that's how it can, that's how we also can develop and can get different aspects to it.
			Mhm. So you don't have to, have to have the back vocals all of the time.	
				No, no no. They are not necessary at all.
			No.	
				No, I don't have, yeah, no.
			No. You are not, you are not working with it life if you	

			are doing concerts. It's just on the albums.	
				No, actually on the concerts, the guys, I have two wonderful ähm, singers in the band.
			Oh, really?	
				Yeah, the base player and the piano player, so they, they sing a lot. I don't know if the sang so much in Konzerthaus, but now they do.
			No	
		Lobt die Sänger		Yeah, they sing. And they sing beautiful.
			What are there names.	
				Jesbjön Ordenström
			He is playing?	
				Piano.
			Mhm.	
				And Steffan, nai, it's Lars Danielsson, but I also use another äh basist now and it's Sven Lindvall, and he has beautiful voice. But the both sing.
182			O.k. Maybe I'll wright to you for another time, to notice the names. Yeah. Would it be possible to continue the contact, for I'm sure I would have some questions. Maybe really precisely to, äh	
				Yeah!
			On chords in a song. A kind of that	
				Oh, oh
			Maybe I would just pose some questions, concerning a chord, or, Akkord	
				Yeah, yeah, sure.
			Of a piece and things like that. So, really very precisely.	Yeah, that's interesting.
			Yeah, that's cool. But I can't do it like that, for we have, we have to listen to the music.	
				Mhm
			Otherwise it doesn't make sense for me like that. Ah! What else. Too many things. Are there some musicians you really would like to work with?	
				I already do.
			O.k.	

				When there are some people I really wanna work with, I, I äh, try to make that happen. And that's one of the Vorteile of the, being a bandleader, you can
			Yeah.	
				You always have a, yeah. I mean if they wanna work with you of course! But, until now I'm really working with people I wanna work with.
			Mhm.	
				And it's VERY inspiring. It's
			Very inspiring	
				Fleck, you talk to the people you love to talk to.
			Ha (lacht). Now that's great.	
				Yeah, in a musical way, yeah.
			Ah, and what about your, your current project. Well, you are talking you are working on something. So I don't know, are you working on an, another album, or just on, on songs? I have no idea.	
183	Sänger arbeiten unterschiedlich Rebekka schreibt andauernd Musik			Oh, no, that's a good question. I just realize that, äh, singer- songwriters are always working very differently, and I am always writing music. And I always wanna go in the studio. But now I havent been in studio for a while, so I'm, I'm eager to start and I hope to start very soon. But, äh, sing, to write songs, it's very interesting. Cause it's. When you make a step in your (Pause) in your, if you make a change in your perception in your daily life. When you make a change in your perceptiton of life and
			Mhm	
				If you make a developments, you change a little bit. You change a little bit. Things change in and what appeals to you and, äh, the musical vibrations can change a little bit too. So you feel that in your, you know, you wanna explore it, you wanna, the, the chords that I use are different
			yeah	
			So, also a musical development. When we are talking about chords, are your, are you thinking of a special chord for the moment. I don't know.	

	Zuerst suchen, am Klavier spielen, dann notieren, dann Farben !, Akkorde finden		No, I don't, äh, I, I don't, I, I noticed, I played the piano and then I notice at a certain afterwards I can notice that there are certain colours in that chord i i in my music, aha! And then I check, oh, wow!
		Mhm.	
	Selber Akkordabfolge zählt als ein Song		And then I see that the last five songs that I wrote is exactly the same chord progressions and that I realize, wah, I didn't write five songs, I wrote one song.
		Ah	
			And, äh, they have the same expression.
		Mhm. But you realize that afterwards.	
			Yeah.
		So, you have been in a mood, maybe.	
	Nicht intellektueller Zugang		Yeah. So I, since I don't have a intellectual approach in the beginning, I don't even, ähm, I don't even äh, see, that I, that all the past five songs has the same chords. Cause that's not in my, äh, das is „wuscht“.
184			Mhm
			What a, what chords I use. Äh. In my head I don't notice it, you know. I'm just doing what my fingers and what my feeling. „What's, oh, wow. It's this chord. O.k.“ And I write down, as if I never written, play that chord. And then I lude back on a „Oh, it's the same chord (lacht)“
		(lacht laut)	
			Ja
		So, sometimes you are just starting with, with the piano, with chords?	
			Ja.
		Yeah. And you are developping the musical background or arrangement. And afterwards you are, you are. Yeah, I don't know. How, how you	
	Ich weiss es nicht->alles unbewusst		I wish, I wish I could tell you, I I
		It's that difficult	
			The way you express this I feel too. How the hell did I wrote

				this, write a song
			Yeah, it's horrible! That questions.	
		<i>Verredet ? schreiben, nein spielen (wäre Widerspruch in ihrer Aussage, dass alles Eingebung, nicht durchdacht ist)</i>		Yeah, no, this is like. You never know how things come out. Sometimes they, they come, I mean. Sometimes they come, I mean. Words first, but not so often any more. But I find it easy with music you write, you play chords and say „Ooch, it's a song there. Is, is there already, and I play the next chord. And äh, the the melodie line goes on. It's so easy. It is already there. You just take, take, putting it down on a sheet. And some. And and. In the same time lyrics come, everything come. Bar for bar by bar. And sometimes you really have to work a little harder. But if you work too hard it's probably not right.
		Vom Klang her interessant		
			Mhm.	
185				And you. If it's too much worked and, it's seldomly good.
			Mhm	
		Warten auf Eingabe		So, It's like a little bit like waiting for. Being there in case something comes down to you.
			Mhm. And do you sometimes also need help from your musicians you are working with?	
				No, I äh. That doesn't work for me.
			No.	
		Selbstüberzeugt, will eigenes nicht ändern		I never got to get the help I want and I realize that, if I want directly help I want is not help. So I rather do it on my own. No, I, I, I have äh, I would like to work with other people, but it's difficult for me, because I already have, äh, I have a very strong feeling. When this melodyl melodyline is out here, and I'm the only one who hearing it, I don't want anybody to come me to change that melody line, because it's already there.
			Mhm	
		Selbstkritisch,		So, and that makes it very difficult to work with me, I think.

	sympatisch		But, I can adjust, I think.
		(lacht)	
			If it, if it is for somebody elses project. But for my own stuff and my personal stuff I, I don't wanna work a little more.
		Mhm	
	Selbstüberzeugt, weiss was sie will		Maybe. I don't know. It has to be somebody, been come up with GREATER IDEAS than me. I'm sure there are some, just
		Yeah, yeah. But it's not that easy to find the write persons.	
			M
		When we are talking about music.	
	Wort : Tonsprache		No, it's, you know, it's really difficult to find someone that you have the same TONSPRACHE
		Yes. It's that difficult! It's incredible.	
			Yeah.
		And that's really the challenge, in doing music with others, from my point of few.	
186			Yeah! Yeah, it is.
		Finding the, the right musician for you. Musicians, persons.	
	Bedankt sich – aufmerksam, dankbar		Thank you. This is very difficult and it's very important, no?
		Yeah. But it does	
			Otherwise you (unverständlich: las for long?)
		Mhm (lacht). Oh, I just, it's that great, conversation!	
			Yeah! This is. You have a lot of great, äh, questions.
		Yeah.	
			Yeah
		A great lot	
			Yeah
		A great lot, but it's, ah!	
		Ah! But you know, some of the questions are not that necessary. I can do it, I can do them myself. But for example a question, that's not that important, but never the less it's interesting. Do you prefer a cert, a certain	

			kind of microphon. Do you have your own?	
		Mikrophons		Oh, well, I AKG-do, so I use AKG Microphons, which I am very happy about. I used to have another microphon, Sure Microphon
			Yeah	
				This, ähm, fretless, whatever.
			Mhm	
		Mikro wichtig, weil es das ist, was ich von meiner Stimme höre. Repräsentiert, zusammen stimmen(bedeutet?)	Mhm	(stöhnt) This is important, the microphon. Cause it has to represent or has to go well together with my voice, cause it's ultimatly what I hear back when I'm singing amplified.
				So, äh. If äh, if you have the wrong microphon, you can always sing, because you can always learn how to connect to the, the info is through throughout the body.
			Yeah	
187				Äh. But it's very difficult, because years are very important too. And they, if you have a bad sound there, you you start to overcompensating your voice, because you wanna create something else.
			Yeah!	
				So, that's, that's very important, having the right microphon.
			Mhm. Do you also do some techniques, to, ähm, to rest entspannt, you know?	
				I should, but I don't.
			Ja, maybe don't need? I don't know.	
			Everything you need	Yeah. No, you know, the thing is, when you sing right, you always hear. So, when I'm on tour
			Yeah	
				And, I did, I, I, you know, I do very s, strict tours, like concerts everyday. And, äh, if I sing right, I'm, get tired, you know. It's just a little sleep, a little wine afterwards or I smoke sometimes.
			Mhm	

	Entspannung der Stimme durchs, beim Singen		And when I do the concerts that's the time for my voice to heal, if I sing rightly. And it was not always like, like this. I lost my voice, because I song wrong, song wrong. But to me singing is relaxing. Singing is what heals my voice, if I, it's not good. Or if I have a flew or something like that.
		Yeah	Äh, it's, it's. Best thing I can do is to sing.
		Mhm. That's great. Hm, and are you also aufpassen, what you are, I don't know, about Lebensstil concerning nurridge, äh	
			No, I don't know.
		Nurridgement?	
		Things like that	I used to do it, but not anymore.
			No, no, cause you know, if you always know, you always know. And
		Yeah, you feel it. Isn't it?	
			You feel. And that's, it's about getting sensitiv enough to feel it.
		Mhm	
188			And then you. That's the best suborder you can have.
		Mhm	
	Nicht denken, sondern spüren		Sensitivity
		Aber du fühlst dich wohl in deinem Körper?	
			Mhm
		Yeah, yeah. I see. Mhm	
	Körper wichtig für Sänger, als Element des föhlens		That's important as a singer. I meen that's, cause that's how you, how you feel things.
		And that's also your instrument.	
			Yes
		And do you have to warm up before singing?	
			I have to. But it's not always that I do. But I, I, it's, of course it's important. But it's not always that I do it.
		(lacht lang) Yeah, I see.	
			I, I started do it now, because I noticed that I'm so much happier from. It's like, a concert lasts for two hours. I'd

				rather have two hours for joy, than one and a half hours for joy, because it takes, or, it takes a while before you get into it.
			Yeah.	
				So, do you warm up?
			H, everyday, yeah, but I'm not doing concerts,so, just warming up (lacht) and doing exercises and I'm searching for my voice.	Yeah, mhm
				Ja.
			And I'm searching for opening	
				Mhm
			The thought and forgetting all about it and just feeling	
				Yeah
			And I'm trying to, ah, trennen Zunge, Kehlkopf, things like that	
				Wau!
189			Wa, that's horrible. Everyday, the other instrumentalists, they don't understand. They say: „Just sing, äh“	
				Yeah
			Don't, they don't know what I'm practicing everyday. I'm really, I'm really working very hard, but I'm, Ich bin süchtig	
				Mhm
			Danach. I'm really trying to, to get free.	
				I think that, yeah. I, I never did that so. But I think that, you know, we all have different ways to get to the goal
			Mhm	
				And I think that's äh, you know, äh, to get control over the body to know, where things are happening, that's also. Maybe your body is very sensitive.
			Yeah.	
				So, äh, maybe I just start doing that too (lacht).
			Ah, no. I don't think so. But I'm really on the beginning. You know, I have got great problems with the colour of my voice.	

				Mhm
			Wa, is that horrible. And when I'm singing in the microphon, it's rather, wah, it's schlimmer. Furchtbar. And I really have to work on accepting my voice for being able to, to work with it.	
				And, you have to remember another thing. That when you hear your voice in a microphon it's a very different voice, than you normally use to. Because when you are singing, when you are talking, you know your voice differently. Because it goes through the bones and that gives your voice another colour. So you hear your voice is Fremdkörper, I meen fremd.
			Yeah.	
				But you know, it's just. Yeah, I meen you know it already, just listen to yourself a lot when you and don't allow yourself to feel, äh, uncomfortable, or „u ahhhhh“, just don't
			Yeah, to refind my my voice to, um sie wieder zu verinnerlichen	
190				Mhm
			That's the process I'm doing for the moment, but it's o.k.	Mhm
				Yeah, it's a nice process
			I don't wanna do anything else, so (lacht)	
				Yeah, and it's gonna. If you, if you have a break there, it's gonna show on every others
			Yeah, it's one break after the other. Do you know that sensation to think to have lost our system of music. So, just a few weeks ago I had this feeling of, on my my piano, I've got an electric piano, it's wrong. That's not a, a Quart or a Terz, that's wrong. So I was sure that myself was right, but the piano wasn't. So I felt outside the system.	
		erstaunt		Aha!
			That was horrible. (Pause) So really, to experience our system as a system	
				Mhm

			A very strict system with grammatic, scales, that are fixed. But I rather want to, to change the space between some notes.	
		erstaunt		I see.
			You know that experience? (Pause) Bah, that's great. No, it's horrible (lacht).	
				Yeah.
			Have to experience. It was really a great breakdown (lacht)	
			Mhm Yeah	I, you know, that. that's, ha. But, äh, the scales, I just, you know, they, they are just tools too. It's like if you have a hammer, that's just a tool. The musical system is also just a tool too. So if you don't like, the musical, change, I meen, take another one. Make your own. Because, äh, to let the (Pause)
191		Geht auf MICH ein		I meen, my first, I meen, when you say that the first thing is, äh, you are in command of the, the tool, that you wanna use, and if it is not the right tool. I meen, if you have been to India, you have gotten to know a lot of different systems.
			Mhm, yeah.	
				Yeah, you might have, you might need something else, to, to express, something more wide.
			Yeah.	
				I don't know.
			Yeah	
		Hört arabische Musik Vergleicht unsere, als Kindergartenspiel		Cause our system is very, I meen, when I hear a lot of stuff from, yeah! When I hear Arabic music, I always think, „Jesus Christ, this is like going to kindergarden or playing with Legokasten, you know the system we have.
			Aha.	
		Doch : Schönheit liegt darin und man kann sich ausdrücken		But then again, but then again it expresses beauty, beauty also, you can
			Yeah.	
				It's like, if you have two fingers against ell express to, like a guitar player, they only had two fingers, they played very,

				very great.
			Mhm, yeah, it's a question of quality and what you are able to express yourself.	Yeah, mhm
			So do you feel free in the means you have	
		<i>Ich bin nicht meine Möglichkeiten.</i> Ich bin frei		Yes I do. Because, äh, I am not my means. I am free on my what. I am always free. I'm even free if I only had one, if I had my, if, if I am sick and I have to, like I can only sing, äh, a interval of two tones something.
			Mhm	
		Ich kann mich immer noch ausdrücken		I can still express myself through that. And that gives me a sense of freedom. I don't like in prison. So I'm never, I'm not so afraid of getting a cold or a flu while we are on tour, anymore.
			Mhm	
				Because, I, I can always express myself.
			Mhm	
				But I, I, you know, there are always things, that I, I have to develop. I hope
	192		Yeah, life goes on, äh?	
		Das einzige was man hat ist seine Freiheit		Yeah, life goes on. But, you know there always is freedom. Always! No matter where you go and no matter what you do. That's the only thing you have. It's your freedom.
			Mhm	
				That's, that's a good thing to remember.
			Maybe just two questions, afterwards it should be, it's enough I think, cause you gave me a great lot. Ahm, is it a good idea to speak about concept albums, when we are talking about your albums?	Yeah, sure.
				Concept?
			Concept albums. For there is one (sucht), what did I listen to, yeah, the first one, „The art of how to fall“	„The art of how to fall“
			There is one track after the other, so there are not big pauses between the, the tracks. So I thought, I asked myself, is it, is it, is it a kind of concept, a kind of line, a	

			kind of logic?	
				Aren't there?
			Not a great, there are not great	
				That's all, that's all up to the master
			But it's flewently, so it wasn't, äh, gewollt.	
				No, that was not consciously
			Jo, so we can't really talk about concept albums? It's more	
				No, because I think, you know. Every product, every production, it has it's own. I'm trying, you know, I work intuitivly. What, what is right here, what is right there. I don't think about what I want what is right. Maybe on that album it didn't want big
			That make sens, like it is.	
				Mhm
			Yeah. I like it like it is, for me it's, yeah, it is flewently.	Mhm Yeah
193			So, you are just. When you, when you are doing an album, are you just taking a few of your compositions and you are trying to put some together out of it. Is it like that?	Mhm
				Yeah, I go into studio with teähm, ten two fifteen songs, fifteen songs usually. And then I record all of them and I take the ones that are best.
			Mhm. O.k. It's like that.	
				Yeah.
			I lost one question. An important one. But so is life.	
				So, which one is your favourite of the three ones.
			Pah, it's that difficult, Rebekka. Hm! For there are other personalities and you are talking about different parts of your life.	
				Mhm, but for you?
			I listen to them, without analysing, and I'll tell you afterwards, if you want.	
				Mhm, now it's just, you don't, if you don't have an idea, like now

			I fell in love with the first one.	
				Mhm
			And I can't talk about an album on it, for each time I listen to them, I entdecke something else, you know.	
				Mh, ah, that was a good answer.
			So, it's not that easy.	
				Now, I, it's always interesting to know. Cause it says a lot about people, when they have, which one they like the most. So it's more like a, a reading question.
			(lacht) o.k. But what I find very interesting are the photos (lacht)	
				Hm
			And I ask me, what, what was she feeling at that time, what, what did she want to say? For very often you are talking about or to a person, in your texts. So, I, I'm trying to imagine, are you talking to a partner, a guy you saw on the street, your father on the first album	Mhm Mm
194			I don't know.	
			I imagine it's your father.	Yeah, my father on the first album.
			On this it's clear [beloved], but after that one you did this one, isn't it. So I ask myself. Have you still been talking to Wolfgang, or are you talking to another guy?	
			So are you talking to special persons.	No.
			Mhm	I mean on this one, ä, ä, ä it's a mix of ähm, you know, this is not, it, it is, it is not Wolfgang. I mean we wrote this together.
		In Charakter schlüpfen		And, äh, together we made up these characters, we put ourselves into.
			Mhm	
		Wir (Wolfgang uns Rebekka)sind stolz auf		So, and, and we are very proud of „Which one of your lovers“, cause I think this is äh, it is really
			(singt) Which one of your lovers	
				And then „which one of your lovers“ is really funny, because it's about this, you know, „Which one of your

				lovers are you talking to“, that’s, you know, everybody thinks of us. And I’m so
			O.k!	
				And I find it really cool, that we can talk about these, it’s like this. Because it’s really touches a lot of people!
			Yeah.	
				But, with this, this other ones, I always liked to assume peoples personality and people situations. And I, I did that on my first record.
			Mhm	
				But I like to touch things, I like to touch things that, that, I like to touch things that are sensitive, but with a certain form of humour, to show: Life is not such a big deal. Not, don’t take it so personally.
			Yeah.	
				So, äh, I, I like that. I, I, am, I have no problem with expressing certain things also, because I know that me, you know, we all have, we all know, we all have it.
	195		Mhm	
				And, ähm. It’s not such a big deal. So, all (unverständlich: of) this album I have assumed personalities. But I have problem, whether it’s mine or yours or his, I don’t care.
			Mhm	
				And, äh, yeah. Again, it’s not too (spingle?)
			What do you wanna drink another (Pause) thing?	
				Yeah!
			Yeah, why not.	
			For never the less, I would have some questions. But really precise ones.	
				Mhm.
			Wa, I’m just thinking about some words, you were using.	
				Hm
			Yeah, and I. If you have some, some minutes left, I’d like to continue a little bit	
				Yes, for sure.

			o.k.	
				This is fun, cause it makes me think too.
			So, so for example this song, „No innocence“, you use it twice. You also use it on another album	
				Wau, I love that you're so, äh (lacht), it's so cool
			I noticed a great lot of questions about it. For you changed, you changed it musically, a little bit. For on this album it's just with the guitar	Mhm
				Mhm
			And adressed in a, in a straight, wie sogt ma denn, gerader Takt.	
				Mhm
			So, it's Vier viertel. I don't know the words in English.	
				Mhm
			But, on the other one, when you, when you are singing the refrain, I think, you change it into a Dreier.	
				Mhm. Yeah, on top of, on top of four.
196			Yeah, yeah, and it's, es ist schwerer, von der Gewichtung her.	
				Yeah, yeah.
			So, was it your idea to change it, or how did you, how did you find another interpretation of the same song?	
				Mhm. Well, the interpretation of the, of the one, I played with Wolfgang, is it on this one?
			Yeah, and afterwards it's on this.	
				That, that was, that became like that, because Wolfgang and I we had a duo, so, we are, then it's two different, if you, if you mix coffee and water, you get something and if you make mix water and chocolate you get something different.
			Mhm	
				So, that's, that's why it came out like that.
			Mhm	
				Ähm, and then, this recording became became different. Because first of all I was, was some years later
			Mhm	And there were other musicians. And I had different needs

				and expressing, but I wanted to ex, to recorded that song again.
			So, you really like the song. It was, took a great importance, at that time.	Yeah
			I have to listen to the questions never the less. What's that. Innocence, that's it.	
				Yeah, I mattle, I like the words on it. It was important to me in those words.
			Yeah, and the second version it sounds, what did I notice, härter, verruchter, wilder	Mhm
			And you used shorter sounds	Mhm
			You didn't, ah, liegen bleiben	Mhm
			On the same, long tones	
				Yes, less romantic
			Yeah, so needed this, this kind of change?	
			Mhm	Yeah, it was. Na, it is, that would not have worked with, on this. I meen you do, what, what, it would not have worked, because he played differently, so, you know, what you do is
197				Äh, it depend on what other people. You are, you are in a conversation here, so if you are sitting talking nicely to me I wouldn't start talking French or Norwegian to me, because you are speaking (Pause) English
			I'm trying to speak Englisch (lacht)	
				Your English is excellent
				So, you, you, you, respond differently.
			Mhm, o.k.	
			Mhm	But I think I also, on this one I think I had more currage to. I don't say that I liked currage, but for me it was important that's, that's, you know, if you checked out the lyrics it's about, you know, that you can not do anything and you lose your innocence. You can, you can do whatever you want and you can never lose your innocence and, äh, and to be a slut, even if you're a slut you can't lose your innocence, or you, if you wanna be a criminal or whatever you cannot be innocence, you cannot lose that.
				And that was a way for me to show that.

			So you developed another arrangement of the song with the musicians. So it was born in the situation of working with other musicians? That was the reason for changing the rhythm for example?	N
		Die anderen überen das was Rebekka will, Was sie meinen, was sie will,		No, it wasn't chained with rhythm inches because it's still four, four fours on the refrain, but it just sounds like it's three three because it's it's a counter. Now, an acknowledgement to (unverständlich), so, ah, so you know, when, when we go in the studio and I play the songs and I, äh, they pick up on what I want, so (Pause), äh, m, s
		Was der Song braucht Wichtig : Rebekka spielt zuerst vor, auf dem Klavier		And then, that's, you know, that's why I work with these people, because that pick up, pick up on what I want and then they, then they play what they think or what they think that I want or what the song needs. Äh, according to how I play it. That's, that's a very important part, that I play the song first to them on the piano.
198			So in studio you are playing the piano for the musicians?	Ja
				Yeah.
			O.k.	
				And that's how we all get to know the song
			Oh, that's great!	
				Mhm, because then they, they hear it. They get in into themself, like vibration nothing on the sheet only
			That's unbelievable	
				Hm, smart.
			So, you really need the piano for transmitting your idea.	
				Yeah, yeah
			Oh, that's beautiful	
				Yeah, and you, and that's, how you, how I communicate it.
			But you don't wanna use it live?	
		Piano als Kommunikationsmittel		Sometimes I do, but, you know, I have a, mh, great piano player and he plays better then me, but he can not express me.

		Yeah, yeah, I see	(unverständlich) situations
		So first it needs you	Yes
		Your ideas, and afterwards, you, you give it free	
			Ja
		(lacht) it's beautiful	
			Ja. I hope
		Yeah, that's beautiful. Another song. I'll just, I will just switch like that. Ah! I listened to the song „Why do all the good guys got the dragons“.	
			Yes.
		And it reminded me the song „Sag mir wo die Blumen sind“	
			Yeah
		Isn't it?	
			Yeah
		Yeah, so you used it as a, an idea!	Mhm
199		A model	No, it is, I thought it was fun, I thought everybody knows that and then, you know, then äh, we are all äh, yeah, „where did all the lovers go“
		Mhm	Where did all the good guys go
		(lacht) So you rea, you really changed the content of the song.	Yeah, yeah
		(lacht) that's cool. And I also like the, ah, die Art wie du deine Stimme verwendest. I can't, it's not really the word cheeky, but it's, you know „(hoher gequetscher Laut)“	Mhm
			Yeah, it's a bitch, ja, yeah
		Ah, I like it. So you, you imagined, you imagined a bitch.	
		Yeah	Yeah, yeah, sure, and I can be one too.
		So, you switched into the character of a, of a bitch.	
			That's rea, that's a lot of fun, you know, to, then, then I am one, you know?
		Mhm	
		Mhm	I am one then and it's so cool to, to be, to try out this, to be that and, and even on the stage I can become a bitch (lacht) and

			(lacht)	(unverständlich) you know, everybody understands it and, you know, that's a part of it, but, it's, it's, ähm, I mean yeah, this is fun.
			Mhm. And you need to have fun, when you do your music.	
			Mhm	Yeah, or at least, äh, fun is something is something positiv for me. Fun is positiv and äh, appreciation is positiv
				Gratitude is positive, all those things
			Yeah. Up to which part do you make a difference between your personal life and music? Your musical life? Is there a difference?	
			[zur Kellnerin: Haben sie Eistee? Bitte!	Ähm, what do you want? [zur Kellnerin: If I have a, heiss Zitrone]
			Und ein Glas Wasser bitte, danke.]	
				Where are we?
			Do you have a difference between your privat life and making music?	OH!
200		Man kann sich nicht verstecken Rebekka hat nix zu verstecken, früher, Leute « lesen «	I think so.	You know, it's pretty much, it's pretty much the same, cause you really give yourself out there. But no matter what we do, we all, you know, we all, to believe that we can chan, äh, hide ourselves, is a stupid thing, we can't hide ourselves.
			So you don't want to.	
			Mhm	No, and you know (unverständlich: we alter, we don't and if I'm on the read I can tell you her her whole life or her whole personality until now) So, you know, she can't hide and if you try to hide you can read even more.
				So, I, I have nothing to hide, you know, I had when I was sixteen
		Nicht mehr verstecken, nicht mehr versuche, einfach frei sein, dann kommt Musik	Yeah	But not anymore. And äh, that ist one of the biggest assets in music, äh, don't hide anymore and don't try anymore. It's just things go hand in hand.
			Mhm	Mm, been just let, be free and let music express itself.

		Mhm	Mhm, yeah, because you are unhampled, unstopped. By your own thoughts about what you have to do, have to be.
		But that's a great process	
			Yeah, a wonderful process. FREEDOM
		Afterwards. But during the process it's hard, isn't it	Yeah
		You have to accept a great lot of things that, schmerzen	
		Ja	Total. But it's better than staying one more day in the chail.
		Mhm, mhm	So, it's a horrible pro, it's, a, a schmerzing process, but we are not more schmerzend dazubleiben
		Ja,	Find ich.
		Stimmt	Ja, ja. But then you know, your personal life you are also.
		Mhm	(Pause) You learn to live your personal life at home, and, I mean it's not to live personally, and to, it's like I have a bad day on stage I don't have to mess, I have to go out if, to tell the stage (unveständlich: that all this at) PMS, you know what I mean? It's not, you don't put up your needs, your personal needs in your alt. Cause you, you keep, you know
201		Mhm. So, do you work at home? Yeah. And is it necessary to feel really at home, really, to have a kind of Nest, nid, what is it? For being able to compose?	Mhm
		Mhm Yeah?	No, I can not compose everywhere. And I like to compose different places, cause I get different impressions.
			I get an different piano and I hear a different thing, so
		Which places for example	Yeah
		Do you have some ideas?	
			Before a concert I can sit and, äh
		[Eistee, heisse Zitrone] Mhm	[danke] I can sit in äh, äh, piano in a new room there are different accoustics, I met some different people and, I have different impressions.
		Mhm, so you're also looking around for, I don't know, some nice coffees or, mhm, pubs, don't know, bibliothèques, I don't know, stuff like that.	No No, no
		Mhm	I never search for. Life itself is inspiring. And äh, I don't have for ways to get inspired. I don't have to look for places

				to sit and be inspired.
			Mhm, so are you. You are never looking for? You are just open?	
				Ja
			Wow.	
			Mhm Mhm	Well, I never had self (Pause), I never had s s, your know this, now I do this now I do that. That doesn't work for me. Maybe I should try to develop this more.
			Why?	But äh
			Mhm	Yeah, cause, (unverständlich: when we like a now we're walking around for an week just haven't everywhere), but why not. I like that, I didn't wright much, but I, I, I enjoy that.
				It's nice. It's very easy thou. The same turn I can work a lot.
		Stellt von sich aus eine Frage über sich !		You know when I write best?
			No	
202				It's like, if I have a dinner, I have to go, I have to be somewhere, it's eight o'clock and then I have half an hour before when I have to go, that's when I right the best.
			Really?	
				Mm, I don't know why.
			(lacht) Don't know	
			Yeah	Yeah, it's like, or maybe it's like ähm, I don't have to write something right now, I'm just here sitting have to kill some time. Then it comes, cause I don't have to.
			I like writing when I'm sitting in the plane.	
				Ja!!!!!!
			I adore, all of the time I need a small „Heft“ and I'm writing down all of my ideas and it comes out like that. I never read it afterwards.	Hm Mhm
			I'm just writing it down (lacht)	Mhm. Ah, that's, yeah, I did that a lot.
				Do you write songs too?
			I don't know if i write songs. I write texts and ideas.	Mhm, m
			I wrote one song, when I had about six years.	

		When I was six	When you, o.k. That's early time to write a song
		(lacht) yeah. I was in love with a guy, I think	
			When you were six years old?
		Yeah, I started at a very, when I was very small. I knew that the experience of being in love with somebody, but it wasn't really taken serious by the others. But I knew it.	
			Mhm, oh my god.
		Hm, mhm. That's a big question isn't it?	
			Yeah
		Love. It rests a big question.	
			Did you beat him later or do you know where he is today?
		Mh, not really exactly but I've got an idea and I know that, yeah, it's going well, hm.	
		But there's another guy I fell in love with, from Ireland, and I don't have news since two years and that's a too long period.	
			Two years.
203		I just have to know that everything is o.k., it's all I, all I need.	
			Mhm.
		Or all I would like to know.	Mhm
		Yeah	You didn't work out, or?
		Sure we did. I, I didn't, I didn't have the courage to, to start a relationship just like that. For he wanted to quit Ireland and come over here. So two month.	
			And you didn't have the courage?
		Before, sure, I had. I did, I would have. But, äh, es war zu schnell. I don't know. I had something in my stomach and so he told me, „don't bother or don't, don't worry. You feel the right things, so, I'll stay and we'll see“. But I think that was really, that was, really, that was love, yeah. For I, I didn't expect anything from him. We just wanted to be happy. Also, jeder wollte, dass der andere frei und glücklich ist.	
		And I think that's love, that what love is about. Let go	Mhm

			and not to do, not to be dependend of	Mhm, mh Mm
			I don't know, I don't know (lacht), I don't know	Yeah
				Yeah, maybe that was supposed to be. Äh, love without being. I meen, but no I doesn't how always have to mix in, äh, romantic (Pause) love into the picture. I mean, relationship love.
			Mhm. I think it was a possibility to get in touch with (Pause) the experience what it, what it could be. And afterwards I did the experiences that I had relationships, but it wasn't really love. That's what I think about, it now.	
				Mhm.
			So	Oh, you think it was the guy you let go, is (unverständlich)
			No, no, it's o.k. like, like it is. I don't want to, to change it now. But I know, I'm not sure if it would be, if it will be possible for a second time, to find somebody with whom it's possible, I don't know. I'm very	
204				Of course it is (überzeugt)!
			I don't know.	
				Of course it is. It's not only one. No, of course.
			No, but, the, the great part of people are just thinking of knowing what it is. But they just function for the other one.	
				Mhm, yeah, this
			And they needed another one to fill, ganz, whole	Hm hm
				Yeah, but you know, there are people who have, who have gotten further than that. Not a lot.
			I hope so.	
				Of course there are, and there
			But I'm not looking for it, you know. It's what you are talking about. mm	
				No, but it's good to know that, not to forget. So you know, when you're, I have all the conduts, that, you know, that,

				äh, there are fewer people, but, you know, they are there.
			Mhm, yeah.	
				It's just a matter of, äh, äh, resonating.
			Mhm	Being up open for the resonance. Isn't it?
		Ausbildung Improvisierung Persönliche Modelle	Mhm (lacht). I am resting open, ayayay. So, I'll try come back. Is there something I will ask. You told me that you are not really, you didn't do a formation for knowing how to improvise, but never the less you improvise. So, are you aware of some models? Some BAKKEN-models you are using, when you are improvising, yeah?	
		Intuitiv, nicht im Kopf, sondern im Körper		I'm not so good at the (unverständlich: learning) things and then apply it. Learn äh, learn äh, learning it to clatch and then apply it, got into äh, I, I internalize it. And then I can use it different, it's already a part for me. It's a tool active. A tool has to be moved from the, äh, can't be in the head, have to be in the body. So I can work intuitivly and not intelectually. I'm not good at that.
205			So, that's great.	
				Hm?
			It's great! It is like it is	Yeah.
			Did you already try to use some songs written by something else, by somebody else.	
				Yes. Yes, I do perform a song written by Hugh Preston „Ghost in this house“. I didn't write this song. That's a great song.
			Ghost in a house. O.k. Isn't it on the album?	
				No.
			But I know the song.	
				Yes, cause I play it sometimes.
			Ah, o.k.	
				It's a great song, about. I hope to record it.
			Mhm. Do you have plans for the, for the next album. Are this several songs you know already that you really would like to put them on the album.	
				Ja.

			Mhm	(unverständlich) I have. I think all my songs deserved an album.
			Yeah (lacht). You are selfconscious, isn't it?	
				Ha?
		Selbstbewusst ?	You are selfconscious? Selbstbewusst?	
				No, I didn't say that, I just love my songs. Well, it doesn't mean that they are great, all of them.
			Mhm, yeah.	
	2:14:00	Ein song ist wichtig zu schreiben für den Prozess, deswegen schreibt man Songs		And then, äh, it can be, äh. You know, somebody write a song because he need to write that song. It has a big value because it is a part of the process.
		Nicht alle Songs auf ein Album		Well it doesn't mean that it's any, that it deserves or that it's good enough for an album, but it's good enough. It's an important song, but it doesn't mean, that it's album material. And that relationship I have to.
206			Hm.	So, sometimes it takes a little while. You need a year or something often. I four sure, you wrote a song, before you can know you (unverständlich) can sit and break. Sometimes, not always. But sometimes it's just (unverständlich)
			So, your songs need time.	
		Wie kam es zu den Songs auf den Albums Am ersten waren alle gut		No, not all of them, but some of them do. It's like the only first record. I've been writing songs for many years, so those songs were really, I knew that they were working. So, I recorded all of the songs and I didn't take out any of them.
				On the other albums I have recorded three songs, four songs for ever each album that did not include, because they didn't work so well.
			Mhm. So it's, there's no problem for you to quit them? Or not to use them for the album?	No
				No
			No. So you felt, like the others, that they weren't fit	
			Mhm	No, when I, when I work, I have a problem with ähm, sorting out with what doesn't work. Actually, when you

			Mhm	write, when you work with this musical whatever it is, you have getting rid of the garbidge. To getting it pure, clean.
			Yeah, that's your word.	
				Mhm
			One of your words. And another word: naked	Mhm
			What about skin?	
				Skin?
			Yeah, do you like being naked?	
				The, the, skin is also, you know that, naked for me it's not (unverständlich) naked, doesn't mean that they are naked.
			Mhm	Ah, to be naked to be without anything in your mind. Ah, so, you know on different levels you can also say your skin is not being naked cause you have something on top of your bones.
			Mhm	Your flesh. There's about being naked in in in a mental, mental way.
			So, not being mature?	
207			Mhm	No, not having, you know, have no clothes on me. So, you know. In the summer, I close, people don't, you know. This can be in a symbolic way. You have things you have ideas about the world, you have, we wanna present something, wanna, and then completely be naked of all those concepts and just be what we are. Cause we are not bodies. We are not, I mean, what happens if I loose my arms? I'm still me. If I loose my two legs I'm still me I'm, I'm. If I'm not what, what you are without all the (quick and sief ?) ideas about what you are. That's nakedness, that I like. What do you think?
			Yeah, ah, is this a question for me or a question about what did I think when I read your texts? Or when I heard? You wrote a great lot of, about being naked.	Was it many? Oh, h (erstaunt), I did, especially on this one I think.
			Bah, on severals.	
				I did?
			Yeah, yeah.	
			„As I lay myself bare“	Mhm

			That's also Nacktheit ein Thema. Yeah.	
				Yeah
			And it's also on the album „beloved“, you know?	
				Beloved, oh! Oh „be naked, be kissing, be“
			Yeah	
				Sure
			So, you use it in different ways. So sometimes is a kind of an erotic approach to another person. So really touching the skin of somebody else. Afterwards you are talking about I'm naked but I'm well like that and you can't harm me. I'm beautiful like I am. So, for me you are really talking about your body and your, and your being yourself	Mhm Mhm Mhm Mhm
			Also in a spiritual way.	
				Yeah. That's, I, I used, ähm, the, I used the, äh, symbol of body. But what I mean is a, in a spiritual way.
			Mhm	
208	Frei von seiner eigenen Persönlichkeit sein. Schwer, wenn andere einen tadeln		Mhm	And, naked, and you „as I lay myself bare“, it's like, so let go of my personality, so lay, of my identity. Cause when you, you know, when you really open, and you show people who you. Like „here I am“. And then somebody may say „oh, your are awful. Why are you doing this for?“ And that's hrrrrrr. That make you aaaaaa
	Titel : as I lay myself bare	(lacht)	Mhm, yeah	Feel awful, and sometimes that happens. Especially the people that knows your from before. Then, that can be difficult to change. And that's, that's that nakedness of that involved old-you, that somebody might come and slap you. Or, even your own ego might come and slap you. „As I lay myself bare“, that man, who comes, who says that I'm, you're, you're ugly, is your ego coming and saying, you know, „Oh, you are not any beautiful, äh, without personality.“
			Mhm.	You know.
			So that's your own ego who is coming.	
	Wer du wirklich bist			Yeah, it can. No, it's like it can be the, your own ego. It can

			Mhm Mhm	also be people who represent the same thing that your ego stands for. It's just, äh, people who, or things, that makes you scared of dressing down to who you really are.
			But you find a kind of strength in being naked?	
		Einfach sein, ohne Kraft	Or purity? Mhm Yeah	(Pause) Ah, yeah, well, that's, that's, I mean, there is a strength in finding our own, our own identity. Our real identity, without, without, äh, that preconceived ideas, the wishes that we have about ourselves. That makes us very weak, when we are desperately trying to be something, desperately trying to „sing“ (betont) something. And that's be. That's, that's without ähm, without force, just be. There's your strength, there's no strength in force.
			For the moment I'm just thinking about, don't ask me why, Tracy Chapman.	
				Mhm (erstaunt)
			For, from my point of view, she doesn't try to produce something, she is just having things.	
				Yes, she is.
209			And that's also touching.	
				Oh, she has a beautiful song (singt) „Na na, I'm sorry“. Oh, that's a beautiful song.
			It's cool.	Mhm
			Very touching	Yes, she is.
			(Pause). Ai. So I'll just continue my questions. I'm just looking through it, if it doesn't	Yeah! No
			O.k.. Mhm. Yeah, I started already with the question about the trumpet player on the song „Didn't I“, (singt) „Didn't I“. And the question is, why, or who, no, it was you, isn't it, who decided to ahm, arrangieren, wie sogt ma, organisieren the trumpet player? Was it you who wanted to, to work with the trumpet player?	
			Mhm	Yeah, well, that, that is the work of a producer. If. Basicly he has to stand for everything and you have to have it. Nobody is doing that for you. I mean, sometimes I wish I, I did. That's a lot of work, there is nobody you can lean on.

				You are the only one. And that's tuff work, for you have to be focused all the time. You can never ask anybody for opinions. Cause nobody knows. Cause you are the only one know. That's the producers job. So it's a tuff job. But it's a good one too
			It's great. And did you decide to use the sordine for the trumpet, the Dämpfer.	
				No, that's his joice.
			This was his, o.k., o.k. It's cool. Mhm. (Pause)	
			I noticed a question of spontanitiy. When I was listening to the song „Going home“, there is the solo guitar, who is playing and you are, ähm, hinzugeben Töne in the background, long, long notes. So I was questioning myself about spontanitiy in (Pause) doing the kind of music on albums and afterwards also live on scene. Ähm, which space do you give to spontanitiy?	Mhm
				Everything, because you, that is, ähm. I mean, you react to each other. You, you can not be, you, you can be, you. In a conversation you react to the other person on stage.
210			Mhm Mhm	And also now. So what you, ah, how you are is gonna determine our conversation. And how I am is gonna determine. And if we interact well, we, we have a meaningful, hopefully, conversation. I mean according to what our expectations are. And, ähm, on stage, you want to be inspiring and to inspire. You wanna serve the purpose. So, spontanitidi, spontani, spon, spontan,
			spontanitiy	
				Ja, is, is, äh, is important. But of course always of within the purpose. Not like, spontaneous ideas from somewhere else , nothing to do with the context. That's stupidity.
			Mhm. So it has to make sense and it has to has a logic, in which context	
				Yes, it has to, it has to be spontaneous. I mean, it has to, yeah, it has to do with what we are creating now. And if it has nothing to do with what we are creating now. And if it, if it's something else, nothing to do with now, it's not about

			Mhm	spontious it's just a will of act, a act of, of willpower. Äh, it has nothing to do with music.
		Spontanität Ist Kontextgebunden, sonst Blödsinn		So it takes a lot of. You, you, one demands a lot of ones, musicians, when one gives total freedom, because you have to be spontaneous within the context. Which means that you have to be very sensitive to what the concept is.
			Isn't that a possible definition of being musically? Having the sensibility?	
				Yeah! Yeah. Sensibility is absolutely necessary in music. Ja, Ja. That's how you just form
			Hm, and comunicate. So it's a question of comunication, being able to comunicate is a question of sensibility. The same.	The music. Mhm Mhm
			Hm. I'm losing myself. Ah, „Is that you“, that song, so you are, Tränen. You are talking about tears and you are talking to a person.	Mhm, mhm
211			So I'm always very, (lacht), yeah, I ask myself, whom are you talking to? And, at the beginning there is also the guitar, who is, äh, beginning to play. So my question is, do you like the guitar?	
			Playing the guitar. Yeah	Oh, I love the guitar!
			Is that in, ähm, in irgendeinem Zusammenhang mit Wolfgang, that you, that you work with Wolfgang? Hängt das mit der Gitarre zusammen? Oder did you experience the beauty of the guitar playing afterwards?	
			Ah, that's it (lacht)	I think, I think I was a guitarplayer in my former live (lacht). I love the guitar, I always did. It's been, always been one of the. One of my, ja. I love the guitar. Always did. Always did. Never.
			Accoustique, electric	
			Mhm	Yeah, anything. I think, äh, I prefer electric guitar. It depends on the purpose, but I, I love guitarplaying.
			Really?	And even the way I write my chords is very, you know, it's always, they. I'm often asked if I play guitar, from my new musicians, because I give

			Why that?	
			Mhm	No, because I right chords, as if I right them for, like a typical guitarist chords. I never play guitar.
				But maybe, because I. No, the guitar is an instrument that I relay to when I play the piano. I, I play in the way a guitarist would, I think.
			Do you think that we possibly have another time, to, to look at some, I don't know, chords or thing that you right down, just for having an idea. Before I'm going to try to analyse your music. I don't want to be too far away!	
				Ja (sehr hoch-skeptisch), ja, I do really
			It depends on you	Ja. I do.
			Think about it, maybe. Just think about it	Yeah, mhm
			Or maybe it's not necessary, but	
				Mhm
			Maybe I'll find the answers myself	
212		Was bedeutet das : musicalischer Ausdruck ändert sich praktisch		Mhm. Because it changes, you know, my musical expression also practically changes very much. So I wouldn't know what to give you (Pause)
				But I, yeah, let's see
			It's not a question of giving, it's rather a question of taking it with you and showing me how you wrote down	
				Mhm (zustimmender)
			Wrote down	
				The only thing is I really can't, I, äh (stottert), I, I really don't think about how I do things
			Mhm	
		Weisst auf Sinn meiner Analyse hin, wie ich das sehe	Yeah	And why I do things. So, this is the, äh, this is the interesting part, how you would, äh, how you would see, how you see this, because I don't, I really don't think about it.
			O.k. So I'll do it just my way. Mhm, that's o.k. that's o.k. (Pause)	
			Ah, do you like really playing with electronic tools?	

		Kann nicht mit elektronischen Werkzeugen umgehen		Äh, me, myself, I don't know how to do it.
			You yourself and also using the guitar for example as an, for creating some atmospheres.	
				Me, no. Not myself.
			No, it's not your idea.	
213		Sie ist begrenzt in Vorstellungen wenn es um elektronisches geht, hat eine Vorstellung von FARBE	Mhm Mhm	Yes, it can be. It could be. You know, I like playing with this guitarplayer Aarsed [O:sed], because he has a good sense of, of ähm, sound. So I hire him, because of his use of, his, äh, äh, not only, but, I like his use of electronics. And, you know, electronics becomes another instrument like any other instrument. How he use it. And ähm, I like what he produces with his electronics. So, I can have an idea about something, but ultimately it's, I, I am not, I'm very limited in my imagination when it comes to electronics, so I just want which colour I want and who I like interpreting my stuff using electronics and then I, and that that person get
			So, it's a kind of liking the, the language of somebody	
				Yeah
			And letting him talk.	
				Yeah, yeah, exactly!
			Mhm. O.k. There is one song that begins with an electronic instrument, but I don't, I don't know if it was a guitar or a keyboard. I just have to refind, where I noticed it. Which one was it?	
				„When I lay my bo“, äh, äh, the first song on the first record? No. I don't remember.
			I don't know.	
				I think there was (unverständlich: Takuya Nakamura when a give) us also very much into electronics
x			Which one.	
		Trompeter auf erster Aufnahme ?		Takuya Nakamura. He is the piano player, no, he is the trumpet player on the first record. And there he also played the electronics.

		Yeah, maybe I find it later, right at home. Ahm, I'll just choose another question	
			Mhm
		For continuing the „chaos“ (lacht)	Mhm
		In the song „you“, from Wolfgang, you have been using the b5, the Tritonus, very often.	
			Yeah, but he wrote that song.
		O.k. So, it wasn't really, ähm. O.k.	
			No, that was an old he had written.
		It's o.k., it's o.k. And sometimes you are playing with the (Pause), from my point of view, some bluesy elements.	
			Mhm (zustimmend)
		Like diese B3, b flat.	
			Mhm
		So, are you aware of using such elements?	
			No
214		No. It's just, comes like that and you, you are doing it like that.	
			Yeah
		But do you have some, ähm, Verbindungen mit dem Blues?	
	Sang Blues in Band		Yeah, I, äh, I sang blues in that „Aztek Two Step and the Horny Horns“. A lot of blues, I love the blues!
		Ah (erstaunt).	
			But, äh
		O.k.!	
			Yeah, so that was, yeah.
		Really?	
			Blues, Blues, Southern State, Rock 'n' Roll, yeah, this, it's äh, I can hear the roots. That's the first thing I got familiar with.
		O.k.!	
	Bezeichnet sich als Weisse Henne		Of course I'm sounding like a white chick trying, you know
		Trying to?	

		Coverband Lustige Stimme		Äh, trying to do, cause in that band we played coversongs. And I had to cover the songs that the band liked. And they were instrumentalist. Blues, guitar. There was a blues guy
			(lacht) I see.	
				And äh. So I had to learn it. To do it. Äh, the way it was done. So I learned unconsciouns, unconsciously things, that I can hear and influenced me. I think the blues is everywhere. I mean as a total, äh, äh, I mean, what, maybe this is a horror thing to say to a musico ologist
			Forget about it.	
			Ah, really?	How I. If you, if you hear, there are so many similarities wherever you go in the world, there are similarities, so strong similarities. I´m doing now a project with Wolfgang Muthspiel, called „Logos“, where he has written music for, äh, for some people, me and Dhafer Youssef
			Yeah, I, I´ve been to a concert in summer, when he was playing with Dhafer Youssef	
				Yeah, yeah
	215		Tell me about it, yeah!	
			Mhm, yeah, yeah	And he has written music with lyrics from the bible and the coran, and, and mystics, ancient mystics. So, äh, a, äh, Dhafer get´s to improvise the most and I have to sing a lot of what Wolfgang has written but I also get to improvise (erfreut). So, when I improvise, I improvise in the way that I know from Norway and you know with äh, I mean, as by my roots.
			What does that mean?	
		Ähnlichkeiten in Musiken der Welt. Durch ihre norwegischen Wurzeln Kann sie dazu Bezug herstellen	lacht	I just use a Nordic way of expressing, an old way of expressing themselves in my improvisation. And, and, it goes very very well together with the arabic way. It´s, you know, it´s really so many similarities all over the world. And you know I can hear a lot of similarities in country music and Nordic Folk songs. Even though I, in the first hearing it´s completely different, but you hear the same things. At least, I do. But now I´m not, all, äh, educated in, in, in, analysing. I just hear a lot of, I can relate to a lot of music.

				No matter where it comes from. Through my own roots. (Pause). Yeah
			From my point of view, not to be educated maybe it means also to be formatted.	
			Formatted.	Not to be?
				Yeah.
			That's why I didn't want to do a classical formation.	
				Mhm. Yeah.
			I didn't want to be pushed inside or limited afterwards.	
				Mhm. Yeah.
			But, ähm, um darauf zurückzukommen, to this project. You are, you are working on it, on it for the moment?	
				We are touring. We're going on a tour on friday.
			Really?	
				Yes. This is (unverständlich)
			In Germany or where?	
216				No, it's two concerts in Ger, Austria and then a concert in Germany. We are playing in Graz and in Sekkau.
			Sekkau. Oh, I just no the, the name.	Yeah
			(unverständlich: see)	And then we are playing in. Ja, it's a, it's a, it's a very interesting, äh, project.
			Ba, that would be interesting, really!	
				Yeah, yeah.
			So, it's a project that startet with the both musicians, Wolfgang and Dhafer	
		Lob, Dank, Genuss, da grossartige Musiker, In Kirchen, mag die Texte	No? Ah! Yeah, Mhm. Mhm	No, no, Wolfgang, no, no. Wolfgang got an Auftrag in Stift Zwettl, one and a half years ago, to write a piece for, for that church of that Zwettl things. And then he decided to do this and, äh, he invited Dhafer and me and Markus Stockhausen, who's a FANTASTIC trumpet player and äh, base clarinet, base claritin clarinetist, tarabuma. But now it's Claudio Puntin who plays. And, äh, it was really wonderful to take part, cause it's the only, you know, those great musicians and, singing in church, cause we always play in churches. And singing these lyrics.

			It's beautiful	
				Yeah
			The sound in church.	
				Ja, ja
			And Dhafer, does he live in Vienna?	
				No, he lives in, he lives all over the places, but he's been living in Paris for the past years now.
			Yeah. O.k.	
				But he used to live in Vienna. Many years ago. A wonderful singer. He sings with every cell of his body.
			It's that cool. Oh, it's that beautiful.	
				Mhm
			Isn't it related to Suffi music?	
				Yeah (erstaunt)!
			I don't now about it, I just heard it and seen it and the word Suffi music came to my mind, but I don't know if it's related.	
				No, his second record is called „electric so so su Suffi“
217			Mhm. O.k.	Yeah
			But I noticed also the word Suffi music when I listened one of your songs.	
				Oh, no!
			Yeah. Just a moment, I'll find it. Yeah. When you are crying like a, a very furious (lacht) person. Where is it? „Ahhhhh“	That's fantastic! Mhm
				In „Suru“, maybe.
			In „Suru“?	
				Can that be?
			Yeah, you are starting very, in a very quiet	
				Mhm
		Orgiastische Stimme	Way, and afterwards you are opening it to a, a total, maybe, it's like an orgiastic moment.	
				Mhm. That's it.
			Yeah. It sounds like a, a folk song, that's it, isn't it? You told me already the text, yeah. And afterwards it's becoming very furious. M, it's really, or, it reminded me	Mhm

			a little be the style of Heavy Metal, when I was listening to the guitar	
				Mhm
		Mädchenstimme	And afterwards you are coming back to the, I call it „Mädchenstimme“, I don't know.	
				Mhm. Yeah, it's true.
			„Ei ei ei“	
			Mhm Yeah	Mhm. Oh, I love (unverständlich: you do your stuff) in the way I, I, that number, I long gaved it, so I put some other elements into it and I don't stop to perform it, I love it! It brings out another part of me, that I can not use in other, in the other songs.
			Which part of you?	
218		<i>Tolle Passage zum Kopieren.</i> Herangehensweise an Textlose Teile	Mhm	Yeah, this, this ähm, this completely raw, without. You know, there's no, there's no words. And you, hm, you have to give up any wants and any needs and any, any wishes and you just throw yourself, it's like throwing yourself into, into the masses and see where you end up and really really be a part of the music. So, you know, I'm not the singer then, I'm a part of what's going on on the stage, so it's very intuitiv and it, ähm, it allows me to, äh, allows me to explode. And, äh, the guitar is very important. I, I, I become, I can pretend like I'm a guitar solo or something like that (lacht)
			Yeah	
		Mag rohes, instinkthaftes		I like it and like to do that. Something very raw, instinct.
			Nearly, brutal.	
				Yeah
			Yeah	Yeah.
		An ihrer Arbeit ist cool, dass sie viele Räume in ihr ausleben kann	Mhm Mhm	And the way I use my voice I should, ah, yeah. It's. It should be very hard for the voice, but it's, it's not. I'm never tired after that song. So I thing, it's something I like to live out. And that's a cool thing about, ähm, mm, my work, cause I can really live out a lot of, a lot of, ähm, spaces in myself. I can really bring light, no, air, into a lot of corners of

			Mhm	my body. Or of my awarness.
			Dank der Musik. Mhm.	
				Mhm. Yeah. I think you, I thing we can do it also do it in other ways, but this is my way.
			Yeah, that´s yours.	
				Ja, yeah.
			Do you think it was a choice?	
				To do music? No. I don´t think so. It had to be. I tried everything
			Not to do it?	
		<i>Im Leben geht´s darum zu machen, was Gefühle sagen. Vorsicht mit dem Wort Gefühle.</i>	Not really	Mhm. Cause I, it never ocured to me to do music. So I learn that one has to f. I, I didn´t know that live was about doing (Pause) mm, what your feelings tell you. And not one has to be care, careful about saying feelings, because feelings can be illutionary.
219		Reifeprozess, dauert Das Leben ist sehr einfach	Mhm	But to, to really go inside and do what feels natural. That takes a while before, that took a while, took me a while, to realize that. That life is very easy actually.
			It is very easy?	
				Yeah.
			Really (lacht)?	
				Yeah.
			You are sure about it?	
				Well what is the hardest part, is to realize how is it is, to allow it to be so easy.
			Maybe it´s that. And that is, it is yourself, who is the one who will allow	
			Mhm	Yeah, I mean, yeah. Cause it´s (crews us up is) all this preconsaved ideas that we have, and all the things that we have learned.
			Did you have to get rid of your parents? Of the role, of	

			the smole world?	
		Loslassen, ein wichtiger Prozess für jeden	Mhm Yeah	(Seufzt) Ähm. You know, I was given a lot of responsibility from very, from early on and I was a, ne, na, n, overprotected girl or anything like that. And I had a, in my childhood I was, äh, I felt like I was taking a lot of responsibility. But still, you have to let go of the, no, no matter of what kind childhood you have had. And I´m very grateful about mine. You still have to let go of that. You have to let go having parents. Cause you now are grown up and I think that´s a very very important process for EVERYBODY. And when you are 18 or 20 and you move out it doesn´t mean, that you did it. You have to continue continue (atmet) living and breathing without your parents in your consciousness and that you really are responsible. And you are, you are there in yourself for yourself.
220		Wichtig : Bewusst leben ohne Eltern, verantwortung bei einem für einem	Mhm mhm	And not leaning. Cause, you know, you can let go your parents, but then you just undersubstitute. They lean there. And äh, but I think, that people are not aware, how much, how important it is to start living consciously without parents. Isn´t it?
			Yeah	
				You know I guess.
			Yeah.	
				Where, where are your parents living?
			In Upper Austria.	
				Ah. So, in
			So not far away. In Ulrichsberg.	
				Never heard.
			Mühlviertel.	
				Mühlviertel? May, I got Weine, no.
			No?	
				Do you have a lot of wines in Mühlviertel?
			No, not really	
				No, that was like, the other Viertel.

			Waldviertel oder Weinviertel.	Waldviertel, yeah.
			What do we have? Forests, we have wind, we´ve winter, we have snow, it´s cold over there.	
				So, is it where all the Hügels
			Yeah, yeah, and it´s very traditional, catholic region.	it´s very beautiful up there
			Yeah, I wanted to ask you	
				Mhm?
		Religion	Are you religous? Or is there a spiritual world in your world?	
			Mhm Mhm	I think that, ähm. Ah, you know, spirit is, äh, the spiritual world is very very real, and I think, äh, it´s very important to get to know it, cause it´s a part of the way you act in the world in the reality. So, you know, what you see here is, ja, there are other. To confind you whole awareness to what you can see to your bodies eyes is limiting.
	221		(lacht) I had to ask me that question more than twice, when I was listening to two songs. Ones you are talking to the angels, isn´t it? And at another song you are talking to, yeah, „Thank God“. That´s also the expression you used During our interview, severals Several of the times. So (Pause)	Mhm Mhm Mhm Mhm
				Yeah! You are so perceptive (sehr milde).
			You know, angels, do they exist for you?	
			Mhm Mhm (leise) too big	Well, you know, it´s difficult to talk about these things, because we all have this preconceived ideas about what an angel is. So, what, what, what it means to you, you know. Before I can answer that, I have to know everything, I have to know what you, I meen if you used the, what you learned as a child and And ähm, ähm, (Pause). All of those, you know, the word angel, the word Holy Spirit, the word God and all these things, they have a meaning, but

			Mhm Mhm	But, if you use them as what you, you know, if you have a meaning and I had of them fifteen years ago, it wasn't me a shit. But it simplifies something and, äh, äh, and it take, took a completely different meaning to me. Ah, when I finally grew up and got to know spirituality the other way. Going this way in stead of learning it from the outside.
			Mhm. But it's never the less, something that takes a part, in your life. So you are not just writing a text just like that. It has, it reflects also something from, eine Seite von dir.	
			Mhm Mhm Yeah Mhm	Yeah, all this, this spirit is, is, is as real to me as anything, you know, it, it, it's reality. When I write, I, äh, I write about what I know, and. It's difficult to talk about, because we all have associations and with associations we don't know, we cannot get to know the truth, cause we only know things through the filters of the past, äh.
222			Yeah, yeah. You don't have to define it. I just realized, that you, you finished two of your albums with a, from my point of view, a very spiritual and philosophic text, song and a very open and spacy piece of music.	
			(lacht), mhm	Mhm
			Ah, is there a special place you would like to, to go for composing, for doing music?	Mhm, that's nice, that's nice, thank you.
			Mhm	Ah, no, every time I am in New York I feel very fired, äh, fired up, I, I noticed that I like to, I like to, I love to experience, äh, life and I like to have, I like to interact with, with people and with the world. And, I, äh, noticed that I get a lot of energy from that.
			Mhm, energy, that's a good word.	
		Sie mag Menschen - homophil	(lacht)	Ja. And I've always fired up and I had been somewhere nice. So, if I experience something. So, that's, that's good. I like, I like people.
			Mhm, in general?	
				Yeah.

			Mhm.	
				I do, it's nice. That we are not alone here (lacht).
			Yeah, that's, that's for sure. A totally different question. So, it's nothing to do with that. And it's very privat, you don't have to answer, but, did you already think about establishing a family or becoming mother or having children? Or things like that?	
				Yeah, I did. (unverständlich) I have to go to the toilet, very quickly, I'll be right back.
			(lacht) No problem.	
			(zu sich selber) what time do we have? I've to go. (ins Mikro) Ah, das Gespräch läuft grossartig, sie geht grad auf's Klo und dann drehn ma da ab.	
	03:07:00		(Telefonat-privat)	
	03:08:00		(Gespräch mit Nachbar)	
		Rebekka zurück		
	03:10:15		I'm sorry.	
				Was that one of the (unverständlich) Rocky Horror Picture Show?
223			Ahm, yeah, he is concerned with the musical.	
				I saw it.
			Really?	
		Oh, you did		
				I was there on Friday
		At the premiere ?		
				Yeah
		Oh, really		
				It was so cool
		And you liked it ?		
	03:13:48		Maybe, I think it's enough. It's ok.	
				Yes
			It's very privat, so you don't	
				No, they, I can totally understand and, äh, answer it. I didn't think, well, I, I didn't think about it before, but now I do
			Really	

				It would be nice. We'll see
			Yeah. Yeah, I don't fit to you	I've never though that I would become, äh, I never though that I would be the, ma, mo, motherly tigh, but, seek, there is a (unverständlich: mom that tipping so it is), if it happens. And yourself?
			Mhm	
			(einatmen) I always wanted to.	
				Mhm
			Bu, now I know, that it depends on several factors and the main factor is really somebody, with whom you can be in love.	
				Yeah. sure.
			So, if it happens, yeah, I would be open for it, but, I'll see what life will bring.	Mhm
				Yeah, yeah.
			Yeah	
				Isn't that, how, what it is about. Yes, sure.
			(lacht) yeah	
224				Hm, so if it happens, if, äh, you know. Does it not, than doesn't.
			Yeah, exactly.	
				Mhm. But I, ähm, meet a lot of people, who (Pause) who don't have to, you know, (unverständlich) which. I've always, yeah. I can have, I cannot really see that, but, (Pause) well.
				We won't be able to see in, into the futur.
			Yeah, that's great. That's great, I don't want to. (lacht)	We just have to see.
				No, no, no.
			Oh, Rebekka, thank you very much.	
				Yeah, sure, it was a pleasure.
			Really, a pleasure. Yeah.	Hm
				Yeah.
			I'll continue. I can't, my, my questions, maybe over internet and if there's, I don't know. If it's necessary to do another interview, you would be open for it?	Mhm Mhm Mhm
				Absolutely.
			Ah, that's great.	

				Yeah, it was nice.
			Yeah. For me too (lacht)	It was interesting. It makes me reflect a little bit. I don't think that harms me to be a little reflective about what I'm doing.
			Ah. (unverständlich)	
			It's really great	
				Yeah
			So, thank you very much	
				yeah