

Heinz Bamberg (Burgdorf)

Musikalische Analyse und Sound

In 'Music For Pleasure' (Cambridge 1988) hat Simon Frith bekannt, daß für ihn Rockmusik zu existieren aufgehört hat.

"Denn das Musikbusiness ist nicht mehr um Rock organisiert, nicht mehr um das Verkaufen von bestimmten Platten eines musikalischen Ereignisses für junge Leute Rock war ein letzter romantischer Versuch, das Musikmachen zu erhalten - den 'performer' als Künstler, die 'performance' als 'community' - ein Musikmachen, das durch Kapital und Technologie obsolet, hinfällig wurde".

Der Mythos, die Kunst, die Gemeinschaft sind uns verlorengegangen, so sieht es zumindest aus. Sie sind eingetaucht in den Dunst der Unterhaltung. Alles, insbesondere Kultur, wird danach bemessen, ob sie 'ankommt', ob es ein Publikum dafür gibt, oder nicht wenigstens - das sind dann die 'Alternativen' - eine winzig-kleine Marktlücke. Unterhaltung erscheint als der große 'Gleichmacher', als negative Kategorie. Im Umgang mit populärer Musik zeigt sich jedoch, daß es keinen einfachen und eindeutigen Begriff gibt, mit dem man sich dieser Musik nähern könnte. Im Gegenteil: Doppeldeutigkeit und Widersprüche erweisen sich als auffälligstes Merkmal populärer Musik.

Wenn wir uns in die 60er Jahre begeben, die Zeit, in der die Rockmusik sich weltweit als Teenagemusik etabliert hat, dann können wir auch hier eine Reihe von Mehrdeutigkeiten feststellen. Miteinander verknüpft sind - auf der einen Seite - die gesellschaftskritischen Ansätze der Rockmusik, die Oppositionshaltung zum Etablierten, das 'Authentische', das 'Ehrliche', 'Echte' und 'Unverfälschte', und - auf der anderen Seite - die Musikindustrie und die zunehmende Technisierung der Rockmusik.

Häufig wird davon ausgegangen, daß Musikindustrie und Technisierung die Gesellschaftskritik und 'Authentizität' der Rockmusik abschwächen und pervertieren. Obwohl eine solche Polarisierung auf den ersten Blick überzeugend wirkt, ist sie doch sehr fragwürdig.

Auf die Frage, worin denn tatsächlich die Gesellschaftskritik in der Rockmusik bestehe, gibt es keine genaue Antwort. Außerdem ist Rockmusik (oder enger gefaßt: Beatmusik) ohne die Verbreitungsmechanismen der Musikindustrie undenkbar. Und: Die Technisierung der Musik ist eine Grundvoraussetzung für Rockmusik. Es erscheint nicht sinnvoll, diese verschiedenen Bereiche gegeneinander auszuspielen.

Eine erste These lautet daher, daß die Frontlinien in der Rockmusik nicht zwischen Musikindustrie und Musikgruppe verlaufen, und auch nicht zwischen Technisierung und Ausdrucksgehalt und somit ebenfalls nicht zwischen kommerzieller und nicht-kommerzieller, 'unverfälschter' Musik, sondern daß hier von einer prinzipiellen Widersprüchlichkeit auszugehen ist, eine Widersprüchlichkeit, die grundsätzlich der Rockmusik eigen ist.

Diese These hat Konsequenzen für die musikalische Analyse, bei der es nun ebenfalls nicht darum geht, 'klare' Verhältnisse zu schaffen, sondern sich in diese Widersprüchlichkeit hineinzubegeben und sie zum Ausgangspunkt der musikalischen Analyse zu nehmen. Und so ist es ja auch eine Schwierigkeit musikalischer Analyse, daß sie in dem musikalischen Erscheinungsbild der Rock-/Popmusik zwei (und genaugenommen sogar drei) verschiedene Seiten vorfindet, die schwer miteinander in Einklang zu bringen sind: dies sind erstens die Verbundenheit mit musikalischen Elementen der Klassik und Romantik, zweitens die Bedeutung von Sound und drittens die Eigendynamik, die der Tonträger (das Medium Schallplatte) auf die Musik ausübt. Das Dilemma besteht darin, daß Rockmusik ein Stückweit mit dem Handwerkszeug traditioneller musikalischer Analyse, wie sie sich im 19. Jahrhundert herausgebildet hat, analysiert werden kann, daß diese Methode jedoch nur mühsam mit den rhythmischen und melodischen Feinheiten von Popmusik fertig wird und beim eigentlich Wichtigen, bzw. für die Rockmusik Typischen - dem Sound -, ganz versagt.

Anders ausgedrückt und als eine weitere These formuliert: Die musikalische Analyse, die ihre Methode auf der Grundlage der Noten-

schrift des 18./19. Jahrhunderts entwickelt hat, ist, da sie mit einer bestimmten Ausprägung von Schriftkultur verknüpft ist, für die Analyse von Soundkultur nur in begrenztem Maße geeignet.

Das soll im folgenden näher dargestellt werden. Ausgangspunkt der Analyse ist ein Vergleich verschiedener Versionen des Songs "Money, that's what I want". Dieser Song wurde zum ersten Mal 1960 von Barrett Strong aufgenommen (komponiert und produziert wurde er von Berry Gordy, der kurze Zeit später die Plattenfirma Motown gründete). 1963 dann wurde "Money" von einer ganzen Reihe englischer Gruppen auf Platte eingespielt, von denen ich hier jedoch nur auf die Versionen der Beatles, der Rolling Stones und von Bern Elliott and the Fenmen eingehen möchte.

Die Version von B. Strong ist der afro-amerikanischen Musikkultur zuzurechnen. Die afro-amerikanische Musikkultur ist insofern von besonderer Bedeutung, als sie den Ausgangspunkt für den Vergleich von Strong's Version mit den Nachspielungen der englischen Gruppen bildet. Ein Vergleich von musikalischer Struktur, von Rhythmusgestaltung und Melodieführung kommt zu dem Ergebnis, daß in allen drei englischen Versionen Vereinfachungen und Standardisierungen der Ausgangsversion von Barrett Strong vorgenommen werden. Doch diese Vereinfachungen sind nicht nur als ein Verlust - als ein Weniger - anzusehen; sie sind gleichzeitig als eine musikalische Intensivierung zu verstehen. Einzelne Elemente der afro-amerikanischen Musik werden herausgeholt und typisiert. Dadurch verlieren sie ihre Komplexität, erhalten aber eine neue Schärfe und Prägnanz.

Zur Version der Beatles

Am Intro (dominierendes Instrument: Piano) kann man erkennen, daß der Rhythmus gestrafft wird; er hat nicht mehr den Swing des Originals. Dort haben linke und rechte Hand des Pianos eine eigene Melodiebewegung. Bei den Beatles spielen linke und rechte Hand exakt rhythmisch und melodisch parallel (eine bestimmte Folge von Achtel- und Vierteltönen). Auch die Harmonik wird im Pianopattern der Beatles linearer. Bei B. Strong ist die Intro-Figur grundton-bezogen, und die melodischen Wendungen werden nicht

harmonisch ausgedeutet, womit zwei Charakteristika einer Bluesharmonik gegeben sind. Bei den Beatles wird die Figur ins europäische Tonsystem verlagert. Um das typische Intervall der kleinen Terz beibehalten zu können, wird die ganze Melodie des Intros in parallelen Terzen geführt - eine bezeichnende Umwandlung der musikalischen Vorlage. Denn auf diese Weise wird das Dilemma der eindeutigen Zuordnung zur Dur/Moll-Tonalität umgangen, ohne die Bluesharmonik adaptieren zu müssen. Als Ergebnis ist festzuhalten, daß bei der Version der Beatles eine Rhythmusstraffung und Verlagerung ins europäische Tonsystem stattfindet.

Zur Version der Rolling Stones

Auch hier kann man anhand des Intros eine Vereinfachung zeigen, zunächst eine stilistische Zuspitzung: Aus dem leichtfüßigen Pianopattern bei B. Strong, das zwischen einem Boogie-Woogie und Piano-Blues-Duktus in der Schwebe bleibt, wird bei den Stones ein strenges Rhythm and Blues-Riff, das einem ganz bestimmten Stil, nämlich dem Chicago-R&B, nachempfunden ist. Außerdem wird die rhythmisch-melodische Vielfalt des Pianopatterns der Ausgangsversion von den Stones linearisiert und auf einen Zielpunkt hin ausgerichtet: Das bei B. Strong zweiteilige Pattern mit Betonung auf der 3. Zählzeit und auf der Synkope wird bei den Stones zum einteiligen Pattern; die Haltepunkte bei B. Strong werden bei den Stones aufgelöst zu einer durchgehenden Achtelbewegung. Als Ergebnis ist hier festzuhalten: Durch die Rhythmusstraffung und die damit verbundene Vereinfachung der musikalischen Struktur findet in gewisser Weise eine Intensitätssteigerung statt. Außerdem wird der R&B in eine ganz bestimmte Richtung stilisiert. Auf der einen Seite haben wir es hier mit einer Versimplifizierung zu tun, auf der anderen Seite jedoch auch mit einer verstärkten Klarheit und Präsenz von Rhythm & Blues, der - im Kontext der frühen 60er Jahre - in Europa zu einer Popularisierung des R&B nicht unwesentlich beigetragen hat.

Zur Version von Bern Elliott and the Fenmen

Das Intro der Ausgangsversion ist nicht mehr vorhanden. Es hat sich gewissermaßen verflüchtigt und ist zusammengeschrumpft auf die rhythmischen Akzente einer Gitarre: zu Off-Beat und Synkope. Auch dies ist einerseits eine Vereinfachung, andererseits verbunden mit einer überaus deutlichen Betonung und Hervorhebung ganz bestimmter musikalischer Elemente. Standardisierung und Schematisierung bestimmter Rhythmustypen führt zu größerer rhythmischer Klarheit und - wiederum im Kontext der frühen 60er Jahre - zu einer größeren Wirkung der Rhythmustypen Off-Beat und Synkope beim Teenagerpublikum.

Vereinfacht wird auch der Gesang in den englischen Versionen. Insbesondere die melismatisch gedehnten Soulwendungen von B. Strong werden an die vertrautere europäische Melodiebildung angeglichen. Interessant ist, wie unterschiedlich dies geschieht:

S S T T D S T D

Strong
I need mo-o-o-o-ney That's what I want That's what I wa-a-a-a-ant That's what I want

RS
I want mo-o-o-o-ney yeah, yeah That's what I want That's what I wa-a-a-ant Oh yeah That's what I want

Beatles
Now give me mo-o-o-o-ney That's what I want That's what I wa-a-a-ant Oh yeah That's what I want

E & F
I want mo-ney Give me mo-ney That's what I wa-a-a-a-ant That's what I want

Die Beatles versuchen den vertrackten Rhythmus durch Synkopisierung in den Griff zu bekommen (insbesondere beim gedehnten "mo-o-o-o-ney"); auch die "oh yeahs" versuchen die melodische Freiheit zu umspielen. Mick Jagger von den Stones versucht ähnlich wie Barrett Strong über den Takt hinwegzusingen, doch ist sein Gesang nicht so souverän und kontrolliert wie der von Strong. Die Fenmen lassen die gedehnten Wendungen bei "money" ganz weg und schmücken stattdessen einen vertraut klingenden Melodieteil aus.

Außerdem ist zu bemerken, daß gewisse stilistische Merkmale des Originals herausgelöst und verstärkt werden und so den Charakter eines Reizeffektes erhalten. Während bei Strong eine ganze Reihe von Stilelementen zusammentreffen: Blues, R&B, Boogie-Woogie, Rock'n'Roll, Soul, erregt in den englischen Versionen hauptsächlich das Soulelement besondere Aufmerksamkeit. Allerdings wird es weniger als musikalische Stilrichtung, sondern eher als wirksamer Effekt eingesetzt. Dies ist am besten bei den Fenmen zu beobachten, die die komplizierten melismatischen Wendungen zwar weglassen, stattdessen jedoch den antwortenden Backgroundgesang besonders intensiv hervorheben: Die Noten werden in die Länge gedehnt, und es wird versucht, mit vibrierender Stimme zu singen, um möglichst 'soulig' zu klingen.

Man kann also mit Hilfe musikalischer Analyse verschiedene Varianten und Abstufungen von Vereinfachungen, Angleichungen und Standardisierungen feststellen sowie das Herauspicken bestimmter stilistischer Eigenheiten konstatieren, welche zu Reizelementen umgewandelt werden. Und schließlich kann man auch angeben, in welche Richtung diese Veränderungen laufen, nämlich hin zu einer vielgestaltigen, aber dennoch zweifelsfrei wahrnehmbaren musikalischen Intensivierung.

Eingebettet ist diese musikalische Intensitätssteigerung bei allen drei englischen Versionen in so etwas wie eine 'Sphäre von Jugendlichkeit'. Beim Hören der Songs ist dies deutlich. Bei den Fenmen wird versucht, Partystimmung einzufangen; und bis an die Grenzen ihrer gesanglichen Möglichkeiten werden Falsettöne ausprobiert. Bei den Beatles erweckt die exaltierte Stimme John Lenkons, die wie im Stimmbruch klingt, den Eindruck von Jugendlichkeit. Bei den Rolling Stones haben wir es, repräsentiert durch den Gesang Mick Jagers, mit der Ersthäftigkeit des 'bösen' Teenagers zu tun.

Wir können diesen Eindruck von Jugendlichkeit zwar hören und wir können erkennen, daß er vorhanden ist, wir können ihn jedoch nicht mehr musikalisch fassen. Die Grenze der musikalischen Analyse, die hier angedeutet ist, besteht darin, daß der reine Höreindruck sich einer herkömmlichen musikalischen Analyse entzieht, weil er nicht vom Song abtrennbar und fixierbar ist. Alles, was mit Stimmcharakteristik, Klangeigenschaften und Sound zu tun hat, ist auf herkömmliche Weise nicht analytisch zugänglich.

Nehmen wir als Veranschaulichung noch einmal den Eindruck musikalischer Intensität. Bei den Stones und den Beatles kann man eine Steigerung der Intensität durch die Straffung des Rhythmus feststellen; doch betrifft dies nur einen Teil der musikalischen Intensität. Der beim Hören sofort auffällige Sound der Gitarre bleibt unberücksichtigt. Ebenso auch, daß das Piano bei den Beatles im Vordergrund hörbar ist und einen harten Klang hat und damit eine gewisse Aggressivität ausstrahlt.

Bei der Version der Beatles können wir zudem noch die Beobachtung machen, daß im letzten Drittel der Song kompakter wird, ohne daß neue Instrumente hinzukommen. Der Sound - so kann man sagen - verdichtet sich, und zwar allein aufgrund aufnahmetechnischer Eingriffe. Sounddichte jedoch ist für die (herkömmliche) musikalische Analyse nicht feststellbar - und daher mit ihren Methoden und Hilfsmitteln nicht analysierbar.

Die Frage ist daher, ob es andere als die traditionellen Möglichkeiten zur Soundanalyse gibt. Einem einzelnen Stück kann man sich wohl nur durch mehr oder weniger vage Beschreibungsversuche nähern, die alle aber immer wieder von neuem beweisen, daß die für die Analyse notwendige Sprache und der Höreindruck von Rockmusik nicht kongruent sind. Dies erklärt z.T. auch die Wortkargheit von Produzenten, die über ihr Metier befragt werden, und auch die Unbeholfenheit der Musiker, die über ihre Musik interviewt werden.

Eine andere Möglichkeit des analytischen Zugangs besteht darin, die Bedingungen von Sound zu untersuchen. Auf diese Weise können die Stücke zwar nicht in ihrer spezifischen Eigenart erfaßt werden, der analytische Horizont jedoch kann ganz allgemein erweitert werden. Und so wichtige Eigenschaften wie Sounddichte können verständlich gemacht werden.

Die Bedingung von Sound unterteilt sich in drei Bereiche:

(a) die Technik der Tonaufzeichnung, (b) die Aufnahmetechnik im Studio und (c) die Technik von Verstärker, Instrumenten, Effektgeräten etc. Punkt c betrifft vornehmlich die Musiker, Punkt b, die Aufnahme- und Studioteknik, ist im allgemeinen Sache des Produzenten. Die Technik der Tonaufzeichnung jedoch (Punkt a) ist diesen soundtechnischen Faktoren vorgelagert. So bedeutet die Verwendung des Tonbandgeräts seit den 50er Jahren und die Anwendung des Mehrspurverfahrens seit der Wende zu den 60er Jahren einen grundsätzlichen Einschnitt in die Möglichkeiten der Musikaufnahme.

Wenn man Sound umschreibt als die technische Vermittlung eines Klangs, der auf Tonträger fixiert ist, dann kann man auch bei einer Trichteraufnahme zu Anfang des Jahrhunderts oder bei einer Mikrofonaufnahme aus den 40er Jahren, die direkt in Wachs geschnitten wurde, von Sound sprechen. Sound im maßgeblichen Sinn jedoch - der auf die innere musikalische Gestaltung Einfluß nimmt - liegt erst

bei der durch die Entwicklung des Tonbands bedingten Mehrspurtechnik vor. Das akustische Ereignis wurde in immer kleinere Elemente auflösbar, Elemente, die nun wieder getrennt bearbeitet werden konnten.

Die musikalische Bedeutung dieser Entwicklung liegt darin, daß weder der Rock'n'Roll noch die Beatmusik ohne diese Möglichkeiten, Soundkomplexität zu erhöhen oder z.B. Rhythmus- und Baßkomponenten auf Platte zu verstärken, hätten entstehen können. Hier sieht man auch, daß die Widersprüchlichkeit von Rock- und Popmusik - das Zusammentreffen von Musikkultur und Technologie - kein äußerliches Merkmal darstellt, sondern daß die Existenz von Rock und Pop an diese Widersprüchlichkeit geknüpft ist.

Angefangen bei der Schallaufzeichnung hat die Technologisierung der Musik immer neue Ebenen der Distanzierung in die Musikrezeption eingeführt. Die Schallplatte als Tonträger hat den Musiker vom Musikhörer getrennt. Die Band- und Mehrspurtechnik haben dann die Einheit der Musikvorführung (der performance) selbst aufgelöst. Und jede neue technische Entwicklung begünstigte einen negativen Mythos um die Technisierung. Seit der Einführung der Tonbandtechnik erscheint der Live-Auftritt als positives Gegenbild, seit dem "Over-dubbing" sind es die "Live-Recordings", und dem Stereo-Sound steht der "gute, alte Mono-Sound" gegenüber. Diese Ebenen der Distanzierung haben zu einer Desorientierung des Hörers geführt, der nicht mehr zu sagen weiß, was 'echt' und was 'nachgemacht', was 'authentisch' und was 'verfälscht'/'kommerzialisiert' ist.

Das Paradoxe besteht darin, daß die Technisierung von Musik selbst die Vorstellung des 'Authentischen' initiiert, daß die grundlegende Widersprüchlichkeit von Musik und Technik die Suche nach diesem 'Authentischen' jedoch zu einem aussichtslosen Unterfangen werden läßt. Interessant hieran ist, daß die Verbindung von Musik und Technik zwar für die europäische Musikkultur ein Verhältnis der Distanz beinhaltet, daß jedoch für die afro-amerikanische Musik die technologische Entwicklung im Musikbereich einen adäquateren Zugriff auf ihre eigene Musikform ermöglichte als im Vergleich dazu die Notenschrift.

Für die musikalische Analyse von Sound heißt dies, daß man die technische Entwicklung in der Rock-/Popmusik als musikalisches Element nicht außer Acht lassen kann und daß man auch die innere Widersprüchlichkeit nicht auf einfache Weise auflösen kann. Versucht man, die Bedingungen von Sound und Aufnahmetechnik zu beschreiben, so kann man für relativ eingrenzbare Zeiträume wohl bestimmte Soundcharakteristiken feststellen. Doch letztendlich wird man nicht umhinkommen, zwischen Sound und musikalischer Analyse eine Inkongruenz zu konstatieren. Ein Grund hierfür könnte darin liegen, daß Analyse und Sound unterschiedlichen Kultursphären zuzuordnen sind: die musikalische Analyse originär der 'Schriftkultur' des 19. Jahrhunderts, Popmusik jedoch einer 'Soundkultur' des 20. Jahrhunderts.

Diese beiden Kulturformationen - das ist eine abschließende These - haben sich in etwa seit der Jahrhundertwende überkreuzt. In ihren Schnittpunkten konnten sich Musikstile wie z.B. Rock'n'Roll und Rock herausbilden, die mythosbeladen sind, gerade weil Gegensätzliches aufeinandertraf. War populäre Musik zunächst (in den 20er Jahren) von Kulturansprüchen und pädagogischen Absichten überlagert, so daß Unterhaltung als geradezu subversiv erschien, so ist populäre Musik in den 80er Jahren nichts anderes mehr als Unterhaltung und trotz zunehmender musikalischer Intensität immer weniger aufregend. In einem bestimmten Schnittpunkt von Schrift- und Soundkultur jedoch fand - um auf Simon Frith zurückzukommen - "performance" noch als "community" statt und Rock war ein musikalisches Ereignis von romantischer Reminiszenz.

Discographie zu MONEY (That's What I Want):

Barret Strong (1960), auf: "The Motown Story", Motown Rec. Corp.
MS 5-726, 1970.

The Beatles (1963), auf: "With The Beatles", Parlophone, 1A
062-04181.

Rolling Stones (1964), auf: "The Rest of the Best. The Rolling
Stones", Decca (Teldec) 6.30125 FA.

Bern Elliott and the Fenmen (1963), auf: "Sixties Lost and Found 2"
Charly Record CM 123, 1983.