

Werkbericht

Diese Songanalyse dient dazu, dasjenige augenscheinlich zu machen, was nicht ohrenscheinlich ist und nicht oder nicht sofort per Gehör wahrgenommen werden kann – teilweise bedingt durch die Aufnahmetechnik. Der obligatorischen Demo-CD liegt zusätzlich noch diese Songanalyse, die Partitur, das Textblatt und der Gesangsauszug der Melodie mit unterlegtem Text bei. Es ist absolut unüblich, in der Rock- und Popmusik auch nur eine einzige Note zu schreiben, von einer Partitur ganz zu schweigen. Ich sehe im Beifügen der Partitur, dem anderen Material und dieser Songanalyse die einzige Möglichkeit, diesen Song in allen Einzelheiten und Details auch wirklich verständlich und angemessen beurteilbar zu machen. Das wäre mit der CD allein nicht möglich. Ein fulminanter Grundsatz dieses Wettbewerbsbeitrags ist der sehr hoch stehende künstlerische Anspruch, der sich durch alle Bereiche des Songs zieht (Musik, Text und die Symbiose aus beidem). Dieser Song ist nicht planlos zusammengejamt und in unzähligen Bandproben zufällig entstanden, indem nach rein emotionalen Überlegungen Formteile aneinandermontiert wurden, sondern *komponiert*. Er ist auch keine Gruppenarbeit, sondern Ergebnis eines einzigen Menschen, der Komponist, Arrangeur, Texter, Trompeter und Produzent des Titels in einer Personalunion zugleich ist.

Der Song thematisiert und problematisiert die Musikvereinheitlichung und stumpfsinnige Geschmacksformatierung des Öffentlich Rechtlichen Rundfunks (ÖRR), wogegen der DRMV seit vielen Jahren kämpft.

Allgemeiner Hinweis zur Partitur: sie ist für die betreffenden Instrumente traditionell transponierend notiert und der Liedtext wurde aus Platzgründen weggelassen und ausgelagert. Die Gesangsmelodie, die in der Partitur innerhalb der Wiederholungszeichen steht, ist diejenige der ersten Strophe.

Musiktheorie

Formverlauf

sechs große Abschnitte, aufgliedert in Intro, 3 Strophen mit Bridge und Refrain + Coda, einen Instrumentalteil und zuletzt eine Schlussbridge, Schlussrefrain und den Schluss selbst. Der Formverlauf ist durch den extra beigelegten Songtext sofort ablesbar.

Musikstile

In dem Stück sind 6 verschiedene Stilistiken integriert: 4 externe und 2 interne. Die vier externen sind die ganz deutlich heraushörbaren Stile Alternativerock (Strophen und Bridges), Ska (Refrain 1-3), Dancehall/Powpow (Interludes) und Reggae im Schlussrefrain.

Die internen Stilistiken sind subtiler. Zu ihnen zählen Punk, der durch den Text bedingt ist (sprachliche Stilebenen und der proklamative Protestcharakter des Songs) sowie der Jazz, bedingt durch die Satztechniken der Bläser und die verwendete Harmonik. Jedermann wird beim erstmaligen Hören ständig positiv überrascht, so dass für permanente Aufmerksamkeit gesorgt wird.

Diese Ballung der Stilistiken in einem einzigen Song ist deshalb kompositorisch gewollt, weil ich genau diejenige musikalische Vielfalt, die es im Öffentlich Rechtlichen Rundfunk (kurz ÖRR) längst nicht mehr gibt, selber produziere und somit eine völlig eindeutige Zuweisung in eine Formatsendersparte vereiteile. Musikstilistisch wird also nicht nur gemeckert und selber nicht besser gemacht (dann hätte ich mich gewiss eher für Hardcore, Trashmetal oder Chanson/Liedermacherei entschieden), sondern ganz im Gegenteil vorgemacht, dass sich all diese Stilistiken in einem einzigen Stück bestens vertragen und kompatibel sind.

Melodik

Die Gesangsmelodien sind außerhalb des Refrains primär mit Nicht-Akkordtönen angelegt (Ausnahme Takt 41/42), die sich um jene eher herumwinden als sie zu enthalten, so dass in diesen Melodien nichts klar in irgendeine Tonart zurechtgehört werden kann. Ein zweites Merkmal der Gesangsmelodie ist die Verwendung von alterierten Intervallen, die einen exotischen Touch, aber auch eine Verfremdung der Tongeschlechter mit sich bringen soll. Schon im ersten Gesangstakt erscheinen beispielsweise nach dem Ton Es die Töne C und H mit Sprung zurück zum Es. >H-Es< ist eine verminderte Quarte, die wie eine große Terz klingt, so dass nicht eindeutig gesagt werden kann, ob die Melodie nun in moll oder dur gesungen wird, was sie schwer intonierbar macht. Das gleiche findet sich im fünften Gesangstakt (T13) mit den Tönen Des, C und A. Auch hier lässt sich die verminderte Quarte Des-A wie eine große Terz hören und verhindert somit eine klare Zuweisung in Dur und Moll.

Das genaue Gegenteil liegt im Refrain vor. Er ist zu allen Formteilen des Songs das diametrale Gegenteil: besonders sanglich, Tonart gebunden, die Ecktöne werden über Quartan oder Quinten erreicht und nicht chromatisch und es herrscht eine schulmeisterliche Ausgewogenheit vor zwischen Tonschritten und Tonsprüngen. Die Refrainmelodie wirkt auch viel entspannter, weil es erstmals auch gehaltene, lange Töne gibt und nicht kurze, perkussive wie in den anderen Formteilen. Die Refrainmelodie ist durch Viertelnoten gekennzeichnet, die anderen Melodien durch Achtelnoten. Dies seien einige Voraussetzungen zu einer Übersichtstabelle, die sich zum besseren Verständnis der Unterschiede zwischen Refrain und Rest am Ende dieser Analyse befindet.

Harmonik

Die Art, wie ich im ganzen Stück mit Harmonik umgehe, existiert in keinem der 5 Genres (außer dem Jazz natürlich). Die Komposition ist geprägt durch eine große Reichhaltigkeit an Akkordtypen und vor allem Vierklängen anstelle von Dreiklängen oder Powerchords. Nicht nur alle 5 Grundakkorde kommen im Stück vor (dur, moll, vermindert [Takt 52 Seite 4], übermäßig [Takte 21 & 28] und der terzlose Quartakkord [Takt 7 & 48]), sondern darüber hinaus eine große Zahl an Slashchords, die ihrerseits in den jeweiligen Stilistiken völlig unüblich sind (besonders deutlich in den Powpowparts), was als Neuheit zu werten ist. Auf sogenannte Turnarounds und sonstige Akkordblöcke dieser Art (Rekursionsharmonik) habe ich im ganzen Stück absichtlich vollständig verzichtet. Sie wären meiner Absicht, eine Symbiose aus Text und Musik zu erzeugen, wo beides aufeinander abgestimmt ist, nur im Wege und erfüllten auch nicht meinen besonders hohen Anspruch nach abgehobener, nicht dem Durchschnitt entsprechender Harmonik. Statt dessen herrscht fortschreitende Harmonik vor, so dass über einen ganzen Formteil sich kein einziger Akkord auf der selben Tonstufe wiederholt, der einmal erklingen ist (Ausnahme: die Powpowparts, wo der Ausgangsakkord alle 2 Takte absichtlich wiederholt wird, dazu aber später im hermeneutischen Analyseabschnitt). Es gibt generell viele alterierte Akkorde außerhalb von Dominantfunktionen und die Harmonik ist auf weiten Strecken defunktionalisiert. Damit ist gemeint, dass die Harmonik, wie sie im Intro, den Strophen, den Bridges und Powpowparts verwendet wird, nicht dazu dient, eine Tonart zu konstituieren – konventionelle Kadenz

len vollständig weg! – sondern nur dazu, Bewegung und Fortschreitung zu generieren, also ruhelose, rastlose Erregung darzustellen (textlich begründet). Harmonik entsteht also nicht so, wie sie bei Gitarristen oder Keyboardern automatisch eingesetzt wird dadurch, dass es von vorn herein gewisse Griffbilder und Bewegungsmuster gibt, sondern primär aus Klangfarblichkeit und satztechnisch bedingt. Der verminderte Akkord G° in T52 beispielsweise ist von mir funktionslos rein klangfarblich eingesetzt worden und unterliegt keinerlei chromatischer Auflösung. Normalerweise werden verminderte Akkorde nur richtungsweisend eingesetzt und stehen zwischen zwei Funktionsstufen (vor allem der 4 und 5 oder 5 und 6). Es gibt sogar den Neapolitanerakkord, der außerhalb der klassischen Musik absolut atypisch ist (Takt 85, Wechsel von H-dur nach C-dur). Ich habe sogar bewusst auf alle sonstigen als unverzichtbar geltenden Akkordverbindungen wie 2-5-1, 4-5-1, 6-1-2-5 und wie sie alle heißen verzichtet, weil es mir besonders wichtig war, nicht irgend ein normatives Harmoniedenken zu erfüllen oder Erwartungshaltungen zu bestätigen, wie Melodien allgemein harmonisiert werden. Es gibt im ganzen Stück nirgendwo kreisende Harmonik, die sich alle 2 oder 4 Takte exakt wiederholt. Entsprechend lang sind auch die Melodiephrasen, die dann nicht mehr an ein Schema aus 4 oder 8 Takten zwingend gebunden sind (die Strophe besteht aus 2x6 Takten, Powpow2 hat 10 Takte, Bridge 2 hat 15). Falls mal ein harmonisches Ziel auf dominantischem Weg erreicht werden soll, wird das Tritonussubstitut gegenüber der tatsächlichen Dominante bevorzugt und nicht die Dominante selbst, so geschehen vor Powpow2 (Fis-moll, F7#5 statt H-dur, E-dur) und am Ende der Bridge1 vor dem Refrain (C-moll, Ces7^{alt} statt F-dur, Refrain=B-dur).

Dramaturgie

- 1) Das Stück hat einen komponierten Höhepunkt, nämlich die Coda, auf die textlich und musikalisch systematisch hingearbeitet wird. Ein Höhepunkt ist in Songs normalerweise nicht zu finden, da sich die Formteile nur wiederholen und diese aneinandergereiht werden, ohne dass ein Spannungsbogen aufgebaut wird. Der Schlussakkord der Coda ist harmonisch am weitesten vom Grundton der Strophe entfernt, nämlich genau einen Tritonus, und erzeugt somit auch musikalisch die größte Spannung. Gleichzeitig handelt es sich um einen fünfstimmigen Dominantseptakkord voller Dissonanzen (b13, #9). Damit die Spannung gewahrt bleibt und noch einen Moment im Raum steht, geht das Stück nicht einfach mit der dazu passenden Tonika weiter, sondern mit einer Generalpause von ca. 3 Sekunden (2 Takte).
- 2) Das Stück hat einen komponierten Schluss. Auch das ist in der sogenannten Unterhaltungsmusik ziemlich selten, die fast immer ausgeblendet wird oder einfach nur mit dem letzten Formteil aufhört. Der Schluss dieses Stücks hat die Funktion, noch mal ein letztes textliches und musikalisches Statement zu liefern und das Stück kompositorisch abzuschließen, anstatt es einfach nur aufhören zu lassen.
- 3) Das Intro ist ein selbstständiger Formteil und kommt nur ein einziges Mal zu Beginn vor. Es ist, was ich als Qualitätsmerkmal werte, nicht der vorausgenommene Refrain (wie in Popstücken üblich) oder sonst in irgend einer Weise eine Entlehnung von etwas, was später noch mal exakt so wiederholt wird. Dass es mit A-dur beginnt und auf A als Grundton endet, zu dem weder ein Dur- noch Mollakkord gehört, hat seine Ursache in der chromatischen Auflösung dieses Basstons in den Zielton der Strophe (Gis). Es soll ja sowieso keine Tonart etabliert werden.

Dissonanzen

Wie kein anderer in den o.a. Stilistiken bevorzuge ich Dissonanzen zur Bereicherung der Klanglichkeit, weil ich Grundakkorde primitiv finde und diese der Intention des Textes auch überhaupt nicht angemessen wären. Die erste kommt bereits im Intro in Takt 8 (die b9 in der Sopranposaune in A^{sus}), die Powpowparts haben alle 2

Takte herbe Dissonanzen, die durch Akkordverschiebungen verursacht werden, so dass ein Akkord manchmal nur einen Halbton über einem Grundton liegt (vgl. Akkordsymbole in der Partitur). Regelmäßig wird die Quinte hoch- oder tiefallteriert, aber es gibt auch sehr scharfe Dissonanzen, die alle ihre Rechtfertigung durch die Atmosphäre des Textes haben. Zweimal leiste ich mir das "schärfste", was es gibt: eine kleine Sekunde in den (Blech)Bläsern, nämlich einmal in der Bridge 2 (Synkope zu Takt 122 zwischen Tp + Sax = None gegen Mollterz) und einmal im Schlussakkord zwischen Pos + Tp (der gleiche Fall). Harmonisch sind die Powpowparts für ungeübte Ohren alle 2 Takte sehr dissonant, weil immer eine durch Verschiebung erreichte Harmonik über dem Basston liegt, die von diesem harmonisch weit weg ist und deshalb mindestens eine charakteristische scharfe Dissonanz zu ihm bildet. Besonders auffällig ist das in Powpow2: F/E, B/E. Ein letztes Mal gibt es Dissonanzen im Schluss: E/B, D/B, C/B, H/B und dann sogar noch nicht einmal die Auflösung nach B-dur, sondern der Trugschluss nach G-moll, der seinerseits wiederum lauter charakteristische Dissonanzen enthält, weil das Stück auf keinen Fall "glücklich" im Wohlgefallen enden soll. Zu diesem Zweck habe ich die Bläser einen Cluster spielen lassen, der aus der None, der Mollterz und der Quarte des Akkords besteht.

Hörerwartung

Die Hörerwartung wird im ganzen Stück ständig hintergangen. Immer passiert etwas unerwartetes, was nicht in die gewohnten Hörschemata passt. Auf der Zeitebene sind das rhythmische Unisonopassagen der ganzen Band (während ansonsten alle Instrumente ihre eigene Zeit haben); abrupte Stilbrüche im Genre, Unterbrechungen im Timing entweder durch die Generalpause vor dem Refrain oder durch scheinbar still stehende Zeit an Stellen wie den Takten 45-47 in der Bridge, wo der Gesang einen Viertelschlag lang solo erklingt, um ein einziges Textwort herauszuheben und die Band anschließend perkussiv gegenakzentuiert und geschlossen den Endton des Motivs hält.

Harmonisch ist in keinem Takt voraushörbar, welche Akkorde als nächstes kommen werden, weil ich (wie oben schon geschrieben) auf konventionelle Kadenzharmonik, bekannte Wendungen und Verbindungen verzichte. In diesem Zusammenhang möchte ich auch auf eine Besonderheit in der Bridge hinweisen: in den Takten 42 + 43 folgen 2 Mollakkorde im Ganztonabstand aufeinander (abwärts). Einen weiteren Schritt abwärts wird diatonisch korrekt die Durtonika erwartet, die aber hier niemals erklingt (das wäre nach Dis-moll und Cis-moll H-dur). Statt dessen nutze ich die Enharmonik aus: in der Melodie erklingt Dis als Es umgedeutet und ist dann zwar immer noch Terz im dazugehörigen Akkord, aber nicht die Durterz, sondern die Mollterz von C-moll. Dieser Betrugseffekt wird auch noch durch die vorgeschaltete und ausharmonisierte Bassbewegung ("Kadenz") auf die Spitze getrieben, denn alle Töne in Takt 45 führen unweigerlich nach H-dur und trotzdem kommt C-moll! In der Bridge2 ist dieser Schlussakkord übrigens gegen F-moll ausgetauscht worden, wo der Ton Es dann die Septim ist.

The image shows a musical score snippet with two measures. The first measure is labeled 'erwarteter Akkord' (expected chord) and the second 'tatsächlicher Akkord' (actual chord). The notation is in 4/4 time and shows a treble and bass clef. The first measure shows a chord progression that leads to a specific chord, while the second measure shows a different chord, illustrating the harmonic surprise described in the text.

Mittels all dieser Tricks und Durchkreuzungen der Hörerwartung Sorge ich für permanente Aufmerksamkeit für den Songtext, denn an den kann man sich ja immer klammern, weil sich die Sprache nie verändert und die Grammatik der Sprache unfehlbar verlässlich die zu erwartende Satzstruktur vordeterminiert.

Der Text

Der Songtext könnte beinahe ein offener Brief oder eine Petition an den ÖRR sein. Er thematisiert und problematisiert die drei großen Bereiche, in denen rücksichtslose Sturheit und obsoletere Starre das Sendeprogramm bestimmen. Das ist einmal der hochfrequentierte Block mit Unterhaltungsmusik (in NRW ist das Einslive und WDR2), dann der angeblich kulturell hoch stehende Bereich der Klassischen Musik und des Jazz (WDR3 oder WDR5) und schließlich die Nachrichtensendungen auf allen Frequenzen. All das wird mit gesetzlich eingezogenen Rundfunkgebühren finanziert und entspricht größtenteils längst nicht mehr dem, was der Bürger dafür erwarten darf. Im Text kommt deutlich zum Vorschein, dass der Hörer – mit mir, dem Komponisten und Texter als unzufriedenem Präzedenzexemplar – gar keine Einflussnahme auf solche Strukturen hat und sich überhaupt nicht dagegen wehren kann außer die Zahlung zu verweigern.

Der Text ist grammatisch einwandfrei und nimmt sich nicht aus Bequemlichkeit oder Notwendigkeit Freiheiten, nur um die Silbenanzahl der Musik anzupassen. Ich habe auf einen großen Wortschatz Wert gelegt, so dass die Schlüsselwörter sich nicht ständig wiederholen müssen, sondern von Synonymen abgelöst werden (z.B. das Begriffsfeld Song: Lied, Hit, Evergreen, Schlager, Klassiker, Stück, Komposition, Titel). Auch bei den Vollverben war es mir wichtig, dass sie nur ein einziges Mal vorkommen (=Hapaxlegomenon), damit der Text konstant interessant und anspruchsvoll bleibt. Losgelöst von der Musik liest er sich sehr umgangssprachlich und ist dabei gleichzeitig sehr poetisch angelegt, wobei typisch ist, dass verschiedene sprachliche Stilebenen dazu herangezogen werden (Fremdwörter genauso wie sehr umgangssprachliche bis vulgäre Wörter). Die Heranziehung von Fremdwörtern hat weniger den Grund, dass ich besonders gebildet wirken will, sondern dass sich ein treffendes umgangssprachliches Wort entweder nicht reimen würde oder die Silbenanzahl überschritte. Ein weiterer Vorzug der Fremdwörter ist, dass sie auf sehr kompakte Weise ganze Sachverhalte konnotativ kapseln können, wo umgangssprachlich sonst immer eine Umschreibung nötig wäre (z.B. divergent, inhibieren, dilettant, mutieren, dekadent, Vehemenz). Abgesehen davon zwingen diejenigen, die sich mit meiner Botschaft per Songtext wirklich ernsthaft auseinandersetzen wollen, mitunter dazu, Wörter nachzusehen und sich somit mit dem Unterschied des Aussagewerts zwischen Fremd- und Gemeinwörtern zu beschäftigen. Ähnlich habe ich mich in Bridge 2 Zeile 5 nicht für das Wort "abweichend" entschieden, weil das viel zu allgemein ausgedrückt ist, sondern gezielt für das Wort "abtrünnig", das eine eindeutig politische Konnotation trägt und somit ein Seitenhieb auf die Sendegepflogenheiten ist, wo es um ein passgenaues Sendeformat geht.

Es ist in Songtexten bekanntlich ja absolut unüblich, KEINE Umgangssprache zu verwenden, da sich die Musik definitionsgemäß immer im Unterhaltungssektor bewegt und deshalb für die Erreichbarkeit großer Massen – und nicht etwa kleiner Sparten – eignen soll. Die Einführung regelmäßig erscheinender Fremdwörter in einem Songtext sehe ich als Novum für die Rock- und Popmusik. Mit diesem Novum richte ich mich auch deutlich an alle Menschen einer höheren oder gehobenen Bildungsschicht, die schließlich ebenso Punkrock, Ska udgl. hört. Wer zu solchen bildungsnahen Gesellschaftsschichten gehört, fühlt sich durch die zahlreichen Fremdwörter angesprochen oder repräsentiert, mit denen bildungsferne Bürgerschichten eher ihre Probleme haben. So will ich dem ungeschriebenen Gesetz widersprechen, dass Punkttexte generell umgangssprachlich, billig und bildungsfern zu sein haben.