# 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, aufgegliedert 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. Jedermensch 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 Rechtlichem Rundfunk (kurz ÖRR) längst nicht mehr gibt, selber produziere und somit eine völlig eindeutige Zuweisung in eine Formatsendersparte vereitele. 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 Quarten 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 Vorausnahmen 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 erklungen 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 Kadenzen fal-

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<sup>elt</sup> statt F-dur, Refrain=B-dur).

## <u>Dramaturgie</u>

- 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.

## <u>Dissonanzen</u>

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<sup>sus</sup>), 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 (val. Akkordsymbole in der Partitur). Regelmäßig wird die Quinte hoch- oder tiefalteriert, 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.



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 obsolete 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 zwinge ich 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 Punktexte generell umgangssprachlich, billig und bildungsfern zu sein haben.

#### Reime und Reimschemata

Die Strophen sind im Schweifreim verfasst (aabccb), der Refrain in der ersten Hälfte im Kreuzreim (abab), in der zweiten im Paarreim (bzw. Strophe 3 wieder Kreuzreim) und die Bridges als buchstäbliche Brücke zwischen beiden in einer Mischform aus einem freien Teil und einem im Paarreim (aabb).

Wie in einem anspruchsvollen lyrischen Text erwünscht gibt es in diesem keine Reime, die unmittelbar voraushörbar sind, obwohl es nur Endreime gibt, weil bereits die Wortwahl oft nicht standardsprachlich ist und das Textthema selbst von niemandem abgegrast wurde wie die allgegenwärtigen Beziehungs- und Liebestexte. Das zwingt ganz automatisch zu einer atypischen Wortwahl und somit zu ganz neuen Reimen. Aufmerksamkeit und Überraschungen sind dann garantiert.

## Realitätsbezug - keine Fiktionalität

Der Songtext spielt nicht in einer fiktionalen Welt der Klischees und bezieht sich auch nicht auf völlig allgemeine Gegebenheiten mit einem lyrischen Ich und imaginärem Du oder Ihr, sondern bringt meine persönliche Meinung als Radiohörer und Komponist tatsächlich zum Ausdruck und richtet sich ganz konkret an die Macher des ÖRR. Gleichzeitig ist der Textinhalt ja auch die Meinung all derjenigen, die aus den beklagten Gründen schon gar kein Radio mehr hören und auf andere Medien umgestiegen sind. Außerdem ist der Text inhaltlich geladen mit Anspielungen und Wortspielen: "Nicht Radio Gaga spielen" meint sowohl den gleichnamigen Titel von Queen als auch die inhaltliche Aussage dieses Titels, da Queen schon vor 20 Jahren auf das Sinn entleerte Radiogegacker mit diesem Song aufmerksam gemacht hat.

Bei der Nennung eines Nachrichtenbeispiels im Songtext, das zum "Blödsinn mit bloßem Auffüllwert" gehört, war es besonders schwierig eines zu finden, das nicht zu allgemein ist ("Jagdbomber der deutschen Streitkräfte in Albanien abgestürzt" oder sowas) und an das sich noch lange jeder erinnern wird. Da kam mir die vollkommen überflüssige Skandalserie von Bill Clintons Sexaffäre gerade recht, denn das Sexleben irgend eines Menschen in der Welt hat nun wirklich absolut nicht die Öffentlichkeit zu interessieren, sofern das nicht schwerstkriminell ist wie im Fall des belgischen Kinderschänders Marc Dutrou, zumal bis in die Justiz hinein der ganze Fall durch Versagen und Involviertheit geprägt war und fast eine Staatskrise auslöste – aber das nur am Rande, weil dieser ganze Sachverhalt einfach nicht in einen Songtext passt.

#### Konklusio/Schlussfolgerung

Der Text proklamiert und klagt nicht nur an oder liefert ein Achsel zuckendes Statement, sondern bemüht sich um Lösungen der angesprochenen Missstände und Probleme und tritt gewissermaßen mit den Hörern und Radiomachern in Kontakt. In der Bridge2 (in der Textdatei Bridge 4) werden solche Lösungsvorschläge gemacht und auch musikalisch ausgearbeitet. Aus diesem Grund ist auch jede zweite Refrainhälfte nicht mit der ersten identisch, sondern enthält neuen Text, der sich auf die unmittelbar davorliegenden Formteile Strophe und Bridge bezieht und gleichfalls Verbesserungsvorschläge enthält.

## <u>Hermeneutik</u>

In diesem Analyseteil steht das Zusammenwirken von Text und Musik und deren Deutung im Zentrum. Die Wahl der musischen Mittel lässt sich stellenweise bis auf ein einzelnes Songtextwort genau erklären.

### Generelles

Erst auf den zweiten Blick in die Partitur fällt auf, dass alle Formteile mit Ausnahme des Refrains überhaupt keine Tonart haben! Der Refrain steht (deutsch gesprochen) in B-dur, der Rest ist freitonal, vor allem die Bridges. In den Strophen und Powpowparts lässt sich zwar ein Grundton ausmachen (erst Gis, dann E), den man gerne als "Tonart" deklarieren möchte, diese Zwischenziele werden aber nicht durch ein Kadenzgebilde bestätigt, sondern sofort wieder verlassen (so z.B. auch der als Zwischentonika wahrnehmbare Akkord C-moll in Takt 46 oder D-dur im Intro in Takt 5). Das ist natürlich kein Zufall, sondern absichtlich so komponiert. Dahinter steckt die Idee, im gesamten proklamatorischen Teil des Songs (also allen außer dem Refrain) auch musikalisch ein Gefühl der Unvollkommenheit, des Mangels an etwas, der Unzufriedenheit und des indifferenten Aufenthalts in einer zwar eindeutig tonalen, aber nicht tonikalen und nicht funktionsharmonischen Welt aufkommen zu lassen. Tonikalität erzeugt grundsätzlich musikalische Sicherheit, eindeutige Zuordnung in Hörgewohnheiten und Erwartbares. Wenn textlich und atmosphärisch bedingt die Hörer um diese Dinge betrogen und sie ihnen entzogen werden, entsteht auch psychoakustisch ein starkes Unbefriedigungsgefühl bis Unbehagen. Einziger Halt bietet das ständige Zurückkehren zu einem Grundton, der sich aber ebenso mehrfach ändert (von Formteil zu Formteil). Die generelle tonikalose Unvollkommenheit, die Fortbewegung der Melodie im Tonart freien Raum, das Fehlen gebräuchlicher Akkordbewegungen und der komplett wiederholungsfrei aufgebaute Gesang (außer, dass vielleicht die Strophe als ganzes wiederholt wird) wird aber schließlich zu Gunsten des Refrains aufgegeben, wo alles das existiert, was vorher negiert wurde. Im Refrain gebe ich mich völlig traditionell, bilde die Melodie aus Grundintervallen (Quarte, Quinte, Oktave, Durterz) und wiederhole das Kernmotiv mit leichten Variationen, so dass hier Eingängigkeit und Nachsingbarkeit garantiert sind.

## Das Intro

Das Intro nimmt alle 2 Takte diejenigen Genres vorweg, die den Großteil des Stückes prägen: Alternativerock und Powpow, und ist ein gutes Beispiel dafür, dass Akkorde rein klangfarblich eingesetzt werden, um Unrühe aufkommen zu lassen. Sie bewegen sich in diesem Formteil ausschließlich in Sekundschritten abwärts und enden auf einem terzlosen Dissonanzakkord (Asus 7b9), der nicht erwartungsgemäß aufgelöst wird, sondern chromatisch in einen neuen Grundton gleitet. Das soll den buchstäblichen Niedergang der Radiolandschaft symbolisieren, wie er im Text angeklagt wird. Interessant daran ist die Verflechtung aus Bleibendem und sich Veränderndem: Gitarre, Sopranposaune und Posaune sind in jedem ersten und zweiten Takt Note für Note Identisch, wohingegen Tenorsaxofon und Bass überhaupt erst die harmonischen Unterschiede herstellen. Die Blechbläser fangen immer von vorne oben an und rutschen per Glissando nach unten weg. Hermeneutisch ist das so zu verstehen: während sich die zahlenmäßige Mehrheit dessen, was im Radio erklingt, überhaupt nicht verändert, ändert sich an der Oberfläche nur minimal etwas, was aber letztendlich nicht verhindert, dass die Radiolandschaft des ÖRR von seinen Grundprinzipien her immer weiter den Bach runter geht (vor allem, weil das Fundament der Harmonik, der Bass, nur abwärts schreitet).

## Die Powpowparts

Sie sind so aufgebaut, dass sich die Harmonik über jedem ersten Akkord in jedem zweiten Akkord durch Verschiebung dieser über dem Grundton ändert. Die Harmonik spielt im wahrsten Sinne des Wortes verrückt. Das geht so weit, dass der Bass sich von seinem Grundton gar nicht mehr weg bewegt (Takte 31-36) und sich die Harmonik verselbstständigt und soweit, dass in den letzten zwei Takten von Powpow2 eine 2-5-Verbindung mit Alterationen sich andeutet, die aber nirgendwohinführt.

Auch ohne Text soll in den Powpowparts eine musische Umgebung geschaffen werden, die für eine gewisse Zerrissenheit im Songzusammenhang sorgt. Immerhin stehen die Powpowparts genau zwischen den Strophenhälften und zerreißen somit die Strophen. Die Harmonik will immer irgendwo hin, der Bass "weigert" sich aber und bleibt an Ort und Stelle. Die Bläser spielen polyphon und nicht homophon. Die Posaune solidarisiert sich gewissermaßen mit dem Bass und bleibt ebenso Note für Note unverändert. Zwischen der Sopran- und Tenorposaune entsteht ein Frage-Antwort-Spiel: erst bringt die kleine Posaune eine musische Fragestellung und endet auf einem Liegeton, die große Posaune interessiert das aber nicht und wiederholt immer das selbe. Von jedem ersten Takt aus wird ein neuer Versuch unternommen, von der dortigen Harmonik weg zu kommen, aber es wird immer wieder dort hin zurückgekehrt. Selbst als die musische Umgebung vollständig eine andere ist (Powpow1 hat Grundton Gis, Powpow2 das E) ändert sich nichts daran. Die Posaune hat obendrein noch das letzte Wort, weil sie mit ihrer Phrase in die Bridge reinragt.

Im symbolischen Sinn soll mit den Powpowparts ausgedrückt werden, dass es in der Radiolandschaft unumstößliche und unveränderliche Strukturen gibt, die auch die fortschrittlichsten Neuerungen nicht zu zerschlagen vermögen. Wiederholungen ohne Ende, während sich die musikalische Umgebung drastisch verändert. Die Bläser sind schließlich die einzigen Instrumente, die Melodien haben, der Rest ist rhythmisch bestimmt.

## Wechselwirkungen zwischen Text und Musik

## Die Strophen

sind geprägt von kurzen prägnanten Aussagen und Anschuldigungen. Entsprechend kurz und einfach gebaut sind die Sätze. Der semantische Akzent liegt am Ende jeder Zeile und nicht am Anfang des Satzes. Deshalb habe ich den Satzanfang etwas weiter in den Takt hinein verschoben und den Wortakzent der letzten Zeilenwörter synkopisiert, damit sie die gewünschte Betonung bekommen. Generell meidet die Melodie mögliche Akkordtöne, die sich zu dur und moll und Dreiklängen formen ließen, steckt voller Repetitionsnoten und ist von kurzen Tönen und Notenwerten geprägt, die durch ständige kleine Pausen unterbrochen werden. Zudem ist die Melodie ziemlich unsanglich komponiert, gerade weil sie sich um mögliche Akkordtöne windet und alterierte Intervalle enthält (z.B. verminderte Quarten, mehr dazu im Abschnitt Satztechniken). Die Unsanglichkeit hat mehrere Aufgaben. Erstens ist sie ein Kompositionsgegensatz zum Refrain, zweitens wird auf diese Weise die Aufmerksamkeit von der Melodie weg auf den Text verlagert und drittens bekommt das ganze auf diese Weise mehr Sprechcharakter als Gesangscharakter. Der Sprechcharakter wiederum ist notwendig, weil vor allem die Strophen (aber auch die Bridges) eine Proklamation sind, eine Verkündigung von

Missständen und Ärgernissen wie auf einer Demonstration mit Spruchbändern. So ist auch der Text in diesem Formteil angelegt: kurze, knappe, proklamative Aussagen.

## Die Bridge

# Beispiel 1: Bridge2 (Takte 127-129) und Takt 53 der Bridge1

Wenn der bisherige Kulturauftrag eh schon am Boden liegt und man ihn "aufhebt", kann das verstanden werden wie eine Vorschrift oder ein Gesetz, das sinnbildlich aufgehoben wird, oder konkret wie ein Gegenstand, den man von unten wieder nach oben holt, wo er hingehört. Musikalisch ist diese Stelle so angelegt, dass die Melodie tatsächlich dabei aufwärts geht und zusätzlich mit dem Ritardando ein vorzeitiges Liedende vorgetäuscht wird, das scheinbar auf der Terz von Des-dur zum stehen kommt. Diese Terz (Ton f) war bislang dreimal die Quarte in C-moll, der zweiten Stufe einer 251-Verbindung, und konnte niemals als Ruhepunkt empfunden werden. In beiden Fällen aber wird der Schlussakkord zu H-dur bzw. Ces-dur weitergeführt, also zum Tritonussubstitut der eigentlichen Dominante von B-dur. Ich verzichte also regelmäßig auf die tatsächliche Dominante F-dur, weil mir das viel zu abgedroschen geklungen hätte, und ersetze die Dominante in der Verbindung 2-5-1 mit ihrem chromatischen Äquivalent. In H- bzw. Ces-dur ist der Ton F die b5. Solche Alterationen werden weder im Ska, noch Punk, noch Reggae oder Dancehall in der Melodie benutzt.

Wenn man sich nun wiederum ansieht, welche Textwörter auf dieser Dissonanz liegen, sind das alles semantisch signifikante Wörter am Ende der Bridge 1, nämlich > Grund<, > dilettant< sowie > sein?< als berechtigte Frage. Erst in der Bridge 2 ist der Ton F keine Dissonanz in einer Dominante mehr, sondern Terz in einer Schein-Tonika, die letztendlich aber für die Dauer eines Achtels dann doch wieder zu einer Dominante von B-dur umgedeutet wird. Diesmal ist es die korrekte Dominante F-dur, natürlich nicht ohne Alteration. Der Bass, der vorher schon immer auf dem H endete, um sich chromatisch abwärts nach B aufzulösen, tut es auch diesmal und ist in F-dur die b5, vorher war es der Grundton. Auf diese Weise werden die Funktionen der Töne F und H nur an dieser Stelle vertauscht: was vorher Dissonanz war ist jetzt Grundton und umgekehrt.

## Beispiel 2 (Takte 45 & 46)

Viermal ist der Melodieton des Gesangs auf dem eigentlichen Ton Dis, viermal wird er zu Es enharmonisch umfunktioniert und viermal wird der Hörer um die zu erwartende Tonika betrogen, die nach der vorgeschalteten Kadenz in den Bläsern, der Gitarre und dem Bass zu erwarten wäre. Die Kadenz geht dreimal nicht nach Hdur, sondern nach C-moll und in der Bridge2 einmal nach F-moll. Die Textwörter auf dem Gesangston sind in diesen Fällen "Programm", "stört" sowie "bescheißt" und schließlich "(Vielfalt gibt es da zu) Hauf". Harmonisch wird also auf die Wortsemantik Rücksicht genommen und ein Akkord verwendet, der dort nicht erwartet wird und nicht hingehört. Dass ich beim vierten Mal diesen Akkord noch einmal zu F-moll abwandele liegt freilich auch am unmittelbar davor liegenden Text, damit das Wort "Vielfalt" nicht erneut mit C-moll bedient werden muss und diese Vielfalt auch harmonisch umgesetzt wird.

## Der Refrain

Der Refrain ist in diesem Song ganz klassisch das Herzstück wie in jedem Song und als solcher ist er besonders melodiös, sanglich und funktionstonal angelegt. Er steht stilistisch, harmonisch und instrumentatorisch in krassem Gegensatz zu allen anderen Formteilen, ist mit seinen 32 Takten der längste von ihnen und enthält maximal viele und verschiedene Akkordstufen, um eine Tonart darzustellen. Alle

Tonleiterstufen bis auf die siebte sind enthalten, die Dominante sogar als Variant-klang in moll (Takt 64), die Subdominante danach als Dur- und Mollvariante und zusätzlich noch die alterierte zweite, dritte und sechste Stufe (Des, Ces=H sowie Ges), also 10 verschiedene Akkorde. Im Ska oder Punk sind normalerweise nicht mehr als 3-4 Akkorde gebräuchlich. Um mich nicht stupide in der zweiten Hälfte des Refrains harmonisch zu wiederholen, weil ich das schließlich auch textlich nicht tue, habe ich auch hier durch abgewandelte Akkorde für variationsreiche Abwechslung gesorgt.

Diese endlich erscheinende Tonart, auf die man ja intuitiv die ganze Zeit gewartet hat, wird am Ende dieses Formteils jäh gestört und abgebrochen, als sich das Lyrische Ich im Text (ausnahmsweise mal identisch mit dem Autor desselben) wieder darauf besinnen muss, dass es schließlich noch mehr Beschwerden gibt, die vorgetragen werden müssen, so dass hier schlagartig die fröhliche Stimmung und gute Laune des Refrains wieder in Wut, Frust und Monotonie umschlägt. Die Antagonie zwischen Refrain einerseits und Rest andererseits lässt sich hermeneutisch so beschreiben: zunächst meckert jemand kräftig herum, ist unzufrieden, klagt an, schimpft - alles ohne Tonart, relativ dissonant, kurz und zackig - und dann fällt ihm die Lösung ein, was er machen wird, um all die missratenen Zustände zu ändern. Deshalb hat dieser Formteil eine Tonart (die es ja vorher nicht gab), ist sanglich, stilistisch völlig abgesondert von den anderen Formteilen und nicht mehr aggressiv und hektisch, sondern gelassener, ruhiger, wesentlich entspannter und enthält nur noch harmonische Konsonanzen. Der ganze Tonraum der Melodie öffnet sich und wird bis auf den Umfang einer Duodezime geweitet (in der Strophe war er ein Tritonus!). Die Harmonik ist bei nahezu gleichbleibender Melodie besonders ausdifferenziert und reichhaltig. Mit all diesen Mitteln wird musikalisch der Impetus des Liedes, die Kernaussage, nämlich als logische Konsequenz aus den beschriebenen Missständen keine GEZ-Gebühr mehr zahlen zu werden, als besonders warmherzig, wohlig angenehm und sinnfällig dargestellt. Die Lösung aller besungener Probleme steht im Glanz traditionellen Songwritings, die Probleme und Ärgernisse ihrerseits in einem indifferenten Gegensatz dazu.

## Die Coda (Klammer 3) und der Höhepunkt

Der Text des vorletzten Refrains ragt grammatisch vollständig in die Coda rein und sogar das letzte Wort aus diesem wird per Synkope noch geteilt. Die gleiche Synkope leitete bislang immer zur zweiten Hälfte des Refrains über und enthielt einen Trugschluss auf die vermeintlich neue Tonika Ges-dur, die rückwirkend Ces-Dur (bzw. H-dur) als Subdominante und Des-dur als Dominante erscheinen ließ. Die Bassbewegung machte das in jenen Takten (68f) regelmäßig durch den Quartsprung nach unten deutlich. In der Coda allerdings wird der Bass direkt ganztönig auf das B gelenkt und täuscht mit der Bläserharmonik und dem Gesangston erneut B-dur als Tonika vor. Trotzdem erscheint Ges-dur, allerdings über diesem Basston, wodurch ein offener, ruheloser Sechstakkord erzeugt wird (B stellt sich also nicht als Grundton, sondern als Terz im Bass heraus), der weder Trugschluss- noch Tonikawirkung hat und somit für den Text die Weichen stellt, dass dieser auch noch weitergeht. Dieser nach Auflösung strebende Sechstakkord, der hier also funktional und nicht stimmführungstechnisch (kadenzierend) eingesetzt wird (das traditionelle Rezitativ in der Klassik- und Barockoper wird immer mit einem Sechstakkord eingeleitet), wird nicht etwa aufgelöst, sondern über weitere ruhelose Akkorde, nämlich eine Kette von Slashchords, geführt und mündet im Höhepunkt des Stücks.

Der letzte Slashchord in Takt 92 täuscht abermals Dominantwirkung mit Es-dur über F als Grundton vor. Man könnte die echte Dominante von B-dur mit None (G) und Quartvorhalt vermuten, denn die "Auflösung" von B nach A kommt ja auch tatsächlich (in Posaune und Gitarre Takt 93). Ich tue aber dem Hörer nicht den Gefallen, sondern steigere das ganze noch weiter mit der Art der Instrumentation, Dynamik und Rhythmik.

Der Slashchord Es/F ist im Takt 92 vollkommen ausinstrumentiert. Das Lick, das die Gitarre in diesem Takt spielt (Arpeggio des aktuellen Akkords und weitere Vorhaltstöne, die zu einem Quartakkord gehören), ist Achtelnote für Achtelnote in die Bläser kopiert und auf sie aufgeteilt worden, wo jeder neue Ton einem Anschlag einer Note in der Gitarrenstimme entspricht. Durch diese Art der Instrumentation entsteht große Hektik wie ein aufgeregtes Palaver einer Menschengruppe. Der Trommelwirbel auf der Snaredrum und die treibende Bassdrum auf jedem Viertel tun ihr übriges und wirken wie ein Wirbel im Zirkus, wo jeder auf den Tusch wartet (der später auch kommt).



In diesem Takt hat der Gesang die lauteste Stelle und die höchsten Töne. Das Textwort "inhibieren" (= Einhalt gebieten, verhindern) wird dramatisch über den ganzen Takt gedehnt (und darf geschrien werden!). So als hätte die ganze Band diesen Aufschrei gehört, renkt sich die Rhythmik in einem Triolentutti wieder grade, verlangsamt sich dadurch erheblich und kommt schließlich, von einer kurzen Pause unterbrochen, ganz zum Stehen. Danach herrscht dramatische Ruhe. Text und Musik sind auch hier genau aufeinander abgestimmt.

Der Schlussakkord der Coda ist ein Dominantakkord, wie er im Jazz üblich ist: voller Dissonanzen, Alterationen und Optionstönen. Die vorab genannten anderen Stilistiken hätten solche Möglichkeiten überhaupt nicht zugelassen. Der Gesang hat in diesem Akkord die #9 und somit seinerseits eine Dissonanz zur Durterz des Akkords. Die ganze aufgestaute Aggression der vorangegangenen Formteile entlädt sich im Satz "Es reicht jetzt", und dem chaotischen Durcheinander der Band wie auch der Meckerei in den Strophen wird ein Ende gesetzt – es folgt keine Strophe mehr und die Bridge2 wendet sich inhaltlich auch nicht mehr nach hinten, sondern nach vorne. Das vorgeschaltete Sopranposaunensolo soll eine kleine Verschnaufpause und Zäsur sein, wo die Stimme nichts zu tun hat und sich etwas abreagieren kann.

## Der Reggaechoralrefrain

stellt wirklich einen angenehmen Ruhepol im ganzen Stück dar, geht aber gegen Ende wieder zur Tagesordnung über (Ska). Er soll dem Gesang, der ironisch und spöttisch vorzutragen ist, den nötigen Background geben und eine weitere Überraschung darstellen, da diese Stilistik im ganzen Stück nur an dieser Stelle Verwendung findet. Harmonik und Melodik bleiben unverändert, aber der Text ändert sich ein letztes Mal im Refrain und soll mit dem ironischen Gestus des Gesangs sogar leicht drohend wirken. Das begründet um so mehr eine ruhige Atmosphäre, denn laut geht es im Song genug zu, so auch direkt nach diesem letzten Refrain. Der Sänger muss sich nicht einmal streng an die Melodienotation halten, sondern kann eine Mischform aus Gesang und Rezitation wählen.

Der Schluss (T145f)

Die Anklage erfährt eine letzte Zerreißprobe zwischen Text und Musik: die Melodie geht aufwärts, die Harmonik abwärts, das alles in massiven Dissonanzen, da der Text auch erregt und nachdrücklich bis aggressiv vorgetragen werden soll. Die Akkorde über dem ostinaten B werden vom harmonisch weitesten Abstand (E-dur) über D- und C-dur mechanisch verschoben, bis zum vorletzten Mal eine erneute Dissonanz als Vorhalt kommt (H- bzw. Ces-dur über B), um das Wort "scheinheilige" auszudeuten, das mit dem Schlusswort "Makulatur" dann noch nicht mal auf der Durtonika endet, woraufhin ja die ganze Akkordrückerei eigentlich hinauslief, sondern auf der Tonikaparallele in moll. Dieser Schlussakkord G-moll, der völlig unauffällig und versteckt nur im Intro an zweiter Stelle und im Refrain in Takt 63 vorkommt (weil man nach einer Dominante immer auch die Tonikaparallele erwarten wird), wirkt am Schluss des Songs tatsächlich noch als buchstäblicher "Trug-Schluss".

# Satztechnik und Notentypografie

# Allgemeine satztechnische Auffälligkeiten

Es ist darauf geachtet worden, dass die Harmonik mindestens vierstimmig gestaltet wird, wobei sie stellenweise – nicht nur bei Slashchords – auch fünfstimmig ausfällt. An allen Übergangsstellen zu einem anderen Formteil wird die Satzdichte der Bläser von eng nach weit aufgefächert und gespreizt, um Volumen zu gewinnen, insbesondere vor dem Refrain, am Schluss desselben und beim Höhepunkt in der Coda. An ebensolchen stellen war mir eine Stimmführung des Basses in Ganztonschritten wichtig, die eine funktionsgerichtete Harmonik mangels Halbtonschritten solange nicht zulässt, bis der Schlussakkord der Phrase kommt (T45, 85+86 und T121).

## Der Bläsersatz

ist professionell dreistimmig gesetzt und enthält keinerlei Oktav- und Quintunisoni mit irgend einem anderen Instrument, wie sie von handwerklich ungeschulten Hobbypunk- und Amateurskabands grundsätzlich verwendet werden. Auch innerhalb des Bläsersatzes gibt es keinerlei Tonverdoppelungen. Jeder Bläser hat eine in sich melodisch wertvolle Stimme, in der es auch chromatische Durchgangs- und Leittöne, Wechselnoten u.ä gibt, damit die Einzelstimme auch für die Ausführenden abwechslungsreich und interessant bleibt. Vorzeichen werden ihrer harmonischen Richtung entsprechend korrekt notiert und leicht lesbare Intervalle bekamen den Vorzug gegenüber gewöhnlichen Tonnamen, um ein rasches Einüben und Wiedergeben zu ermöglichen (also lieber as-ces als as-h). Im Refrain wird die enge Lage verwendet, in allen anderen Formteilen überwiegend die weite Lage. Der Bläsersatz ist ferner so arrangiert, dass er auch ohne Saxofon vollständig klingt einschließlich aller Dissonanzen. Deshalb hat das Saxofon meistens die tiefste Stimme, fügt sich aber auch als Mittelstimme in den Satz ein. Große Höhen in den Einzelstimmen wurden nur an Fortissimostellen in Anspruch genommen, damit sich weder dieser Effekt abnutzt noch die Bläser ständig an ihrer physischen Leistungsgrenze spielen müssen. Es mangelt nicht an Atempausen. Selbstverständlich ist auch die Phrasierung und Dynamik vollständig ausgearbeitet, damit einerseits dem Stück der erforderliche Charakter verliehen wird und andererseits natürlich der Bläsersatz auch exakt einheitlich als Sektion klingt und nicht jeder anders phrasiert. Auch das ist in Hobby- und Amateurbands kaum zu finden, doch es beschleunigt erheblich die Probenarbeit und erhöht die Musizierqualität.

Besonderheiten im Powpowpart: Die Powpowparts sind gänzlich polyphon arrangiert. In der Machart >Anfang - Mitte - Ende< kommen die drei Bläser nacheinander zum Einsatz. Das Saxofon hat nur eine Satz auffüllende Funktion, aber Sopranposaune und Posaune sind was besonderes.

<u>Die Sopranposaune</u> windet sich in jedem ersten Takt völlig unsanglich und chromatisch mit mehrfachen Vorhalten um die Definitionstöne der Akkorde herum, endet allerdings auf einem harmonisch signifikanten Ton in jedem zweiten Takt, der für die Harmonik dort gerade mit Blick (oder besser "Horch") auf den Bass charakteristisch ist (und zwar nicht als Dissonanz wie etwa in der Gitarre).

<u>Die Posaune</u> hat bis auf die Takte 37+38 völlig penetrant immer exakt die selbe Phrase, egal wie sich die Harmonik auch verändern mag. Das ist hermeneutisch zu erklären, da sich auf diese Weise immer wieder herbe Dissonanzen mit der Harmonik ergeben, wo nur der Schlusston (gis) wieder in der Harmonik enthalten ist, sei es als Grundton von Gis-moll oder Terz von E-dur. Die Phrase bleibt sogar in bei-

den Powpowparts völlig identisch, obwohl hier ebenfalls noch einmal vollkommen andere Harmonik als im ersten verwendet wird.



Die ganzen Dissonanzen fallen generell erst bei sehr genauem Hinhören auf, weil das Ohr durch die Vielzahl der Ereignisse, die abstruse Gesamtharmonik in diesen Formteilen und die polyphone Satztechnik einschließlich der sehr groovenden Rhythmik viel zu abgelenkt ist, um auf sowas noch zu achten. Die hermeneutische Interpretation der Posaune in diesem Zusammenhang lautet: wie sehr sich auch die musikalische Umgebung im Laufe der Zeit verändert, es gibt Kräfte oder Elemente, die völlig ungeachtet dieser Tatsache permanent und rücksichtslos bei ein und demselben Schema bleiben. Ohne Songtext ist das zwischen den Strophenhälften der musikalische Kommentar zur Radiolandschaft, in der seit Jahrzehnten ja auch immer das selbe an alten Sachen runtergeleiert wird, ganz egal, wie sich die Hörgewohnheiten, musikalischen Strömungen und Musikinteressen inzwischen verändert haben. Das passt buchstäblich nicht ins Bild, wenn auch am Rande (in der Partitur umgesetzt durch eingliedernde Rhythmik und den Schlusston der Phrase) musische Zugeständnisse gemacht werden, die nur noch ganz marginal etwas mit dem veränderten Kontext zu tun haben. Die Posaune ist harmonisch also absichtlich als Störfaktor zum Rest in den Powpowparts einkomponiert worden.

## Der Gesang

ist Tonart bedingt in allen Teilen außer dem Refrain schlecht notierbar, weil es eben keine Tonart gibt und sich der Ambitus vorwiegend im Sprachregister bewegt, wo es bis auf eine einzige Quinte in der Bridge (Takt 39 nach 40) keine Tonsprünge, sondern nur Tonschritte gibt, bei denen das größte Intervall die große Terz ist. In der Partitur ist die harmonisch korrekte Notation bevorzugt worden, im Einzelstimmenauszug wurden enharmonische Intervalle bevorzugt, damit der Sänger schneller und leichter die Noten lesen kann. Probleme bereiten bei der Abwägung zwischen korrekter und leserlicher Notation vor allem die sehr häufig gebrauchten Töne Ais/B, H/Ces und Cis/Des. In der Einzelstimmenversion wurde ferner darauf geachtet, dass Akzidenzienmischung vermieden wird, also so ökonomisch wie möglich entweder nur Bs oder nur Kreuze verwendet werden.

#### Die Gitarre

hat wie immer in der Rockmusik die wichtigste Aufgabe, dem Sound seinen Stempel aufzudrücken. Gerade bei rhythmisch homophonen Stellen der ganzen Band spielt sie keine Akkorde, sondern Einzeltöne, die diejenigen der Bläser und des Basses und Gesangs bis zur Fünfstimmigkeit ergänzen. Die Harmonik ist für keinen Ska- oder Rockgitarristen spielbar, sondern nur von einem in Jazzharmonik versierten Gitarristen, da ich, vom Intro und den Strophen abgesehen, auf rhythmische Singlenotes und Powerchords verzichtet habe. Der Vierklang herrscht in allen Variationen vor und gerade im Ska-sowie Powpowteil ist besonders schnelles Umgreifen erforderlich, um die Harmonik präzise zu treffen. Damit die Gitarre nicht reines Hintergrundinstrument ist, habe ich die Instrumentation im Refrain zwischen Bläsern und ihr invertiert und gönne so der Gitarre auch mal Pausen, als ständig präsent sein zu müssen. Eine Stelle, die ein Gitarrist auch mal richtig üben muss ist (natürlich) der Höhepunkt in Takt 91-94. In der Partitur ist für die Gitarre genau geregelt, wann sie als reines Begleitinstrument oder als ausrythmisiertes Akzentinstrument oder Soloinstrument wirken soll und hat somit verschiedene verantwortungsvolle und abwechslungsreiche Aufgaben. Auf diese Weise wird u.U. der in

Rockbands so ziemlich obligatorische zweite Gitarrist eingespart, denn Rhythmusund Leadgitarre sind für eine einzige Gitarre zusammenfassend gesetzt.

#### **Der Bass**

ist im Refrain besonders Melodisch eingesetzt und spielt eben nicht bloß primitiv repetierte Grundtöne, sondern enthält ebenso wie die Bläser stellenweise (chromatische wie diatonische) Durchgangs- und Wechselnoten, ist grundsätzlich so angelegt, dass der jeweilige harmonische Vierklang abgebildet wird und dabei immer sanfte Wellenbewegungen ausgeführt werden. Die Bassstimme kommt sozusagen einem Walkingbass im Jazz gleich und akzentuiert gelegentlich das musische Geschehen. Wären die Tonsprünge und Intervalle nicht so groß, könnte man ihn beinahe wie eine autarke Melodie singen. Was der Hobbybassist nicht macht ist hier komponiert: Verwendung von Tönen, die NICHT im Akkord enthalten sind (also Schritte statt Sprünge), sofern es sich nicht sowieso um Slashchords handelt, wo das die Definition des Basses bedeutet. Im Refrain bildet der Bass die Tonalität ab und hat eine völlig plausible Linienführung, was in anderen Formteilen mangels Tonart nicht möglich ist.

In den restlichen Formteilen kommen dem Bass erheblich rhythmischere Aufgaben zu, weil die Harmonik eher nebensächlich ist. Er ist bewusst nicht in jedem Takt präsent (die Strophe kommt fast ohne ihn aus) und hat mit keinem einzigen Instrument irgend eine Oktavunisonostelle, ist also satztechnisch ins gesamte Musikgeschehen selbstständig eingeflochten.

## Das Schlagzeug

hat von totaler Freiheit in der Ausgestaltung der Möglichkeiten, wo die einzige Vorgabe die Grooveangabe ist (Strophe, Refrain, Powpow), bis zur exakten Ausnotation (Höhepunkt in Takt 91-94) alle Zwischenstufen in der Notation, um den Musiker in Abhängigkeit des kompositorischen Zusammenhangs in die richtigen Bahnen zu lenken. An der Art der Notation ist gut erkennbar, wo mir als Komponist wann was genau wichtig war: exakte Instrumentation, durchlaufendes Timing mit Akzenten, feste Rhythmik ohne durchlaufendes Timing, Klangfarben usw. Der Drummer weiß also in jedem Formteil exakt was er machen muss, da alle Einzelheiten nicht erst in der Probe besprochen und erarbeitet werden müssen, sondern bereits kompositorisch geregelt sind.

# Übersicht der Gegensätze zwischen Refrain und den anderen Formteilen

	Strophe, Bridges, Powpow	Refrain
Tonalität	freitonal	funktionstonal
Melodietonraum	Tritonus	Duodezime
Melodik	unsanglich, Akkordtöne mei- dend, linear abwärts	sanglich Akkordtöne enthal- tend, Melodiebogen mit Wellenbewegung und Stei- gerung
Akkordbewegungen	Rückungen, Verschiebun- gen	diatonisch
Bassbewegungen	rhythmisch, akzentuiert, per- kussiv, chromatisch, amelo- disch	sanglich, melodisch, arhyth- misch, diatonisch
Harmonik	nichtkadenzierend, afunktio- nal, tendenziell indifferent	kadenzierend, funktional
Stilistik	Alternative Rock & Powpow	Ska (bzw. Reggae)
Intervallik	nur Schritte bis gr. Terz, chro matisch alteriert	diatonisch, Schritte und Sprünge, kadenzorientiert
Satztechniken	dissonant, füllend	konsonant, begleitend
Notenwerte	Achtel und kurze Synkopen	Viertel und Haltetöne
Text	problemorientiert, wieder- holungs frei	lösungsorientiert, zur Hälfte wiederholend
Reimschemata	Schweif- und Paarreim, freie Form	Kreuz- und Paarreim