

Popmusik in der Analyse

Peter Wicke (Berlin)

Nachdem es lange so aussah, als sei die theoretische Auseinandersetzung mit den populären Musikformen hauptsächlich eine Domäne von Soziologen, Kultur-, Kommunikations- und Medienwissenschaftlern, ist seit einiger Zeit eine deutliche Zunahme an Publikationen zu verzeichnen, die den Gegenstand aus einer dezidiert musikwissenschaftlichen Perspektive in den Blick nehmen. Zwar hat es etwa mit den Arbeiten von Middleton (1972, 1990), Mellers (1973), Hamm (1979) oder Hatch/Millward (1987) und insbesondere Tagg (1979, 1982, 1987, 1991) immer wieder auch grundlegende Versuche gegeben, Popmusik bzw. eine ihre Erscheinungsformen mit dem analytischen Instrumentarium der Musikwissenschaft zu bearbeiten. Aber das blieb in der seit dem Ende der sechziger Jahre rasch wachsenden akademischen Literatur zum Thema dennoch die Ausnahme. ↪

Die wenigen Ansätze, den populären Musikformen angemessene Analyseverfahren aufzuschließen, wie etwa das theoretisch ambitionierte, an der Semiotik orientierte Unternehmen von Philip Tagg (Tagg 1982) blieben ohne Widerhall. Erst in den neunziger Jahren hat eine jüngere Generation von Musikwissenschaftlern unbekümmert um die Dogmen ihres Faches, aber auch unbekümmert um die verbreitete Skepsis gegenüber einem musikwissenschaftlichen Zugang auf dieses noch immer weitgehend von kulturtheoretischen Debatten beherrschte Terrain, mit Nachdruck begonnen, sich diesen Bereich der Musikkultur zu erschließen. Seitdem macht das freilich eher problematische Wort von einer »Popular Musicology« die Runde ↪ .

Doch sind in diesem Rahmen in den letzten Jahren gleich eine ganze Reihe von Arbeiten zur populären Musik entstanden, die das Klanggeschehen selbst thematisieren statt auf die kulturellen Zusammenhänge fixiert zu bleiben, in denen es produziert, verbreitet und angeeignet wird. ↪

Symptomatisch dafür ist die inzwischen in zweiter, überarbeiteter Auflage erschienene Studie von Alan F. Moore, *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock* (Moore 2001), die das angesprochene Mißverhältnis zwischen einer differenziert ausgebauten kulturanalytischen Argumentationen einerseits und der Auseinandersetzung mit den Klangprozessen andererseits zu überwinden sucht. In Moore's eigenen Worten: »*This book has been written in the conviction that ... insufficient attention is paid to what I call the 'primary text' – that constituted by the sounds themselves – as opposed to commentaries on them, which I take to constitute the 'secondary text'.*« (Moore 2001, 1)

Auch wenn eine ernsthafte Annäherung an die populären Musikformen, gleich von welcher disziplinären Plattform aus sie erfolgt, die Bedeutung der klanglichen Konstituenten und damit den Stellenwert klangästhetischer Faktoren wohl kaum in Abrede stellen wird, so ist dennoch nicht zu übersehen, daß die klangliche Seite der Musik zumeist auffällig vage bleibt. Daß die Musikwissenschaft verbreitet noch immer den kommerziellen Formen der Musikproduktion allenfalls soziologische Relevanz zugestehen will und in der Verteidigung des normativ gefaßten Musikbegriffes der klassisch-romantischen Tradition bislang wenig Neigung entwickelt hat, sich auf die populären Musikformen einzulassen, ist eine der Gründe dafür, denn es ist und bleibt eine genuin musikwissenschaftliche Aufgabe, angemessene Zugänge in die Welt der Pop-Sounds zu finden.

Alan F. Moore gehörte mit der 1993 erschienenen ersten Auflage seines Buches zu jenen, die eine analytische Auseinandersetzung mit den populären Musikformen engagiert und nachdrücklich auf die Tagesordnung gesetzt haben. Seine Studie zeichnet sich zudem dadurch aus, daß sie den mit einem solchen Unternehmen verbundenen theoretischen und methodischen Problemen nicht aus dem Weg geht, sondern sie explizit thematisiert, statt wie der überwiegende Teil der einschlägigen Arbeiten schlicht davon auszugehen, daß musikalische Analyse sich für Musikwissenschaft doch von selbst verstünde. So stellt Moore seinem Text eigens zwei Kapitel voran, die der Diskussion theoretischer Fragen sowie einer gesonderten Erörterung der »*elements of an analytic musicology of rock*« (Moore 2001, 33ff), also den methodischen Implikationen seines Unternehmens gewidmet sind. Der nicht eben unbescheidene Anspruch, eine »Musikwissenschaft der Rockmusik« begründen zu wollen, fordert zu einer grundlegenden theoretisch-methodologischen Diskussion des dabei eingeschlagenen Weges freilich geradezu heraus.

Moore zielt auf die stilistische Konsistenz von Rockmusik und damit auf jene klangästhetischen Faktoren, die dieser Musikpraxis Kontur geben. Allerdings greift er dabei an einem entscheidenden Punkt seines weitgesteckten Entwurfs zu einer »Musikwissenschaft der Rockmusik« gleich von vornherein zu kurz, wenn er nämlich, sich polemisch auf eine Formulierung von Simon Frith beziehend, unterstellt, daß der zu beklagende »*general lack of concern ... with the primary text, with the sounds themselves*« das Ergebnis schlichter Ignoranz sei (Moore 2001, 16). Obwohl die in vielen Arbeiten zur Popmusik präferierte, auf den Ansatz der britischen Cultural Studies zurückgehende These, kulturelle Gegenstände erhielten ihren Sinn erst im Gebrauch (Fiske 1989a), Musik also erst in den kulturellen Zusammenhängen ihrer Rezeption, zu einer Schwerpunktverlagerung geführt hat, die in der Tat die »Kontexte« gegenüber den »Texten« privilegiert, so liegt das eigentliche Problem doch vielmehr auf einer theoretischen und methodologischen Ebene. Und die ist auch von Moore, trotz des Versuchs, sich mit den beiden Einleitungskapiteln ein geeignetes theoretisches Fundament zu legen, kaum wirklich reflektiert. Es geht um Grundfragen im Verhältnis von Popmusik und musikalischer Analyse, die erheblich weiter reichen als

Moore sie zu sehen bereit ist. Eine grundlegendere Sicht auf den Stand der Dinge in Sachen Popmusik und Analyse scheint deshalb auch über den unmittelbaren Anlaß von Moores zweiten Anlauf zur Etablierung einer »Rockmusikwissenschaft« hinaus durchaus angebracht.

Es war Simon Frith, der vor Jahren schon die Problematik des musikanalytischen Zugriffs auf die populären Musikformen auf den Punkt brachte, als er nämlich formulierte: »... *one reason why so much musicological analysis of popular music misses the point: its object of study, the discursive text it constructs, is not the text to which anyone listens.*« (Frith 1990, 97) Das begriffliche Instrumentarium der Musikwissenschaft ist bis in die Grundbegriffe zur Beschreibung musikalischer Sachverhalte hinein einem Konzept von Musik entlehnt, das keineswegs universelle Gültigkeit beanspruchen kann. Bleibt ungeklärt oder unklar, auf welche Weise Klang in den kulturellen Zusammenhängen des Musizierens jeweils als Musik funktioniert, in welchem sozial, kulturell und diskursiv organisierten Bezugssystem Klang zum Medium des Musizierens gemacht ist, besteht die Gefahr, aus dem Klanggeschehen musikalische Sachverhalte zu extrapolieren, die in den kulturellen Zusammenhängen, in denen die entsprechenden Klanggebilde als Musik funktionieren, keine oder zumindest doch keine relevante Entsprechung haben, auch wenn sie innerhalb der klanglichen Parameter selbst durchaus aufzugehen scheinen.

Zu welchen fundamentalen Fehldeutungen dies führen kann, hat Gerhard Kubik in seiner Studie über die Ursprünge des Blues (Kubik 1999) demonstriert, die einen nicht eben kleinen Teil der Literatur zur afroamerikanischen Musik schlicht zu Makulatur macht. Auf der Basis eines detaillierten interkulturellen Vergleichs führt er den Nachweis, daß sich die bisherige, auf dem sattsam bekannten funktionsharmonischen Bluesschema gegründete Lesart dieser Musikform einem gravierenden Mißverständnis verdankt, das auf die an den Blues herangetragene europäische Terminologie zurückgeht und die funktionale Polyphonie eines im Kern heterophonen Musizierens, wie es auch für eine ganze Reihe afrikanischer Musikkulturen charakteristisch ist, schlichtweg übersehen bzw. überhört hat, mit gravierenden Folgen für das Verständnis von Herkunft und Entwicklung des Blues (Kubik 1999, 105ff). Aus dem Umstand, daß sich aus dem Klanggeschehen eines gitarrebegleiteten Blues akkordische Bezüge extrahieren lassen, die der Tonika-, Dominant- und Subdominantfunktion europäischer Funktionalharmonik zu entsprechen scheinen, ist eben keineswegs der Schluß zu ziehen, daß funktionalharmonisches Denken das Musizieren hier tatsächlich reguliert. Die heterophone Lesart des gleichen Klanggeschehens geht ebenso nahtlos auf, resultiert freilich in einer anderen Binnenstruktur, in der die sonst zu Neben- und Durchgangstönen erklärten melodischen Zwischenstufen ihren marginalen bzw. akzidentiellen Charakter verlieren.

Es ist hier nicht der Ort, den von Kubik aufgezeigten Folgen nachzugehen, die dieser Punkt für das Verständnis der afroamerikanischen Musik insgesamt hat. Doch daß die Bezugssysteme, in die

Klangfolgen als Musik gesetzt sind oder auch nachträglich gesetzt werden, für deren Verständnis von fundamentaler Bedeutung sind, liegt auf der Hand. Ohne einen entfalteten Begriff vom Akkord sind drei simultan erklingende Töne in musikalischer Hinsicht eben kein solcher.

Derartige Ambivalenzen ergeben sich aber nun freilich nicht nur aus der Kollision kulturell oder historisch weit auseinanderliegender Konzepte des Musizierens. Vielmehr spricht einiges dafür, daß sie auf dem Feld der populären Musik zu einem wesentlichen Faktor der Ausdifferenzierung von Musikkultur nach innen geworden sind. Gerade weil das Material des Musizierens hier durch technologische, kommerzielle, aber auch soziale Prozesse – schließlich verläuft der Weg der meisten Musiker auf diesem Feld nicht über eine konventionelle musikalische Ausbildung – begrenzt (oder besser geprägt) bleibt, ist seine permanente Umdeutung durch die (sub)kulturelle Produktion neuer klangstruktureller Bezugssysteme, die auch begrenzten klanglichen Mitteln immer wieder neue Möglichkeiten abgewinnen kann, naheliegend. Daß das vorzugsweise durch Entwicklung und Ausbau solcher klanglichen Parameter geschieht, die den medialen und technologischen Existenzbedingungen kommerzieller Musikproduktion entsprechen und darin die Herausbildung neuartiger und mithin eigenständiger Kompetenzen ermöglichen, ist nicht verwunderlich. »Sound« ist seither nicht von ungefähr zu einer zentralen ästhetischen Kategorie des Musizierens geworden. Dann aber muß es, anknüpfend an Simon Frith, darum gehen, mit dem Instrumentarium der Analyse die jeweiligen »Lesarten« zu rekonstruieren, denen die klanglichen Gebilde ihre Existenz als Musik verdanken, statt davon ausgehen, daß diese durch das Klanggeschehen selbst determiniert seien.

Moore ist sich der damit angerissenen Problematik durchaus bewußt, sieht sie aber allein auf der ästhetische Ebene angesiedelt, dort, wo Stil Kategorien inklusive ihrer soziologisch beschreibbaren sozial-kulturellen Determinanten aus scheinbar vergleichbaren klanglichen Phänomenen verschiedenartige musikalische Sachverhalten machen. Konsequenter heißt es dann bei ihm gleich mehrfach im Verlauf des Textes: »*the aesthetic question is primary*« (z.B. Moore 2001, 17). Das aber greift zu kurz und umgeht einen entscheidenden Punkt, den Moore sogar benennt, ohne daß dies bei ihm jedoch zu methodischen Konsequenzen führt. So heißt es bei ihm: »*Our concern has to begin from the sounds, because until we cognize the sounds, until we have created an internal representation on the basis of their assimilation, we have no musical entity to care about, or to which to give value.*« (ebd.) Dies würde implizieren, die Paradigmen und Parameter zu rekonstruieren, nach denen klangliche Ereignisse jene »*internal representation*« erfahren, auf die hier rekurriert ist. Was wäre dies innerhalb der Rockkultur und wie ließe sich das entlang unterschiedlicher Spielweisen bzw. – um in der Terminologie von Moore zu verbleiben – unterschiedlicher Stilikategorien differenzieren? Ist es tatsächlich ein stufig aufgebautes Raster, das die Klanggestalt in diskrete Einheiten auflöst, in Tonstufen, die durch ihr Verhältnis zueinander simultane (akkordische) und sukzessive (melodische) Konfigurationen bilden, die ihrerseits durch die Periodizität

des zeitlichen Ablaufs (Metrum und Rhythmus) aufeinander bezogen sind? Oder sind es doch komplexere klang sinnliche Entitäten, die dieser internen Repräsentation der Klanggestalt im Bewußtsein des Rockhörers zugrunde liegen? Wahrscheinlicher noch sind synästhetische Parameter, da Rockmusik ein auditiv-visuell-taktiler Phänomen ist, in dem das Hören stets an das Sehen und Fühlen gekoppelt bleibt. Denn wer wollte ernsthaft bestreiten, daß eine typische Rock-Gitarre gefühlt werden muß (daher die Lautheit), um adäquat gehört werden zu können? Und in wie vielen Fällen ist es der in Szene gesetzte Körper, der mit einem ausgeprägten gestischen Repertoire auf der Bühne zu so etwas wie einer skulpturalen Klanggebärde wird, statt nur das unvermeidliche Bild eines zum Zwecke der Musikausübung disziplinierten Körpers abzugeben? Susan Fast hat diesen Aspekt anhand der Performance von Led Zeppelin auf eindrucksvolle Weise mit Photos und Zeichnungen zu belegen versucht (Fast 2001, 113ff). Wird aber ein solcher »skulpturaler« oder »gefühlter« Klang tatsächlich auf das abstrakte Schema der pythagoräischen Musiktheorie mit ihrer Einteilung des Klangraumes in diskrete Stufen entlang der nach mathematischen Regeln geteilten Saite des Monochords zurückgeführt, um als musikalisches Ereignis ästhetisch wahrgenommen werden zu können? Hier sind Zweifel durchaus angebracht.

Zumindest die Ahnung, daß die Musikwissenschaft auf dem Feld der populären Musik mit ihrem bis auf die Musiktheorie der griechischen Antike zurückgehenden begrifflichen Apparat für die Beschreibung klanglich-struktureller Sachverhalte auf eine klangliche Realität trifft, die sich damit nur sehr unvollkommen fassen läßt, ist schon frühzeitig formuliert worden. Wilfried Meller etwa wies gleich am Beginn seiner Anfang der siebziger Jahre bahnbrechenden Arbeit zur Musik der Beatles darauf hin, daß mit dem ihm zur Verfügung stehenden begrifflich-analytischen Instrumentarium möglicherweise genau das nicht abgebildet wird, was die Spezifik und den besonderen Reiz dieser Musik ausmacht, eben jene klanglichen Parameter, die sich der notenschriftlichen Transkription entziehen: »... *it may be not only inadequate but also misleading: for written notation can represent neither the improvised elements nor the immediate distortions of pitch and flexibilities of rhythm which are the essence (not a decoration) of a music orally and aurally conceived*« (Mellers 1973, 16). Dennoch lag für ihn als Musikwissenschaftler der Fall insofern klar, als ihm das musikalische Faktum eine nicht hinterfragbare Gegebenheit war: »*If one is to attempt analysis ... one has no choice but to start from the musical facts; and has no means of describing them except in the accepted terminology.*« (ebd.) Die Problematik dieser Annahme, die mit der Übernahme der in ganz anderen Kontexten entwickelten musikalischen Terminologie auch die ihnen eingeschriebenen basalen Paradigmen, inklusive der Hierarchisierung der internen strukturellen Parameter in solche primärer (Melodik, Harmonik, Metrik und Rhythmik) und solche sekundärer Natur (Tempo, Agogik, Timbre und Lauthaut) übernimmt, war für ihn kein Thema.

Aber auch von anderen ist seither insbesondere die Musik der Beatles immer wieder zum Gegenstand analytischer Studien gemacht worden, die von der gleichen Prämisse, der fraglosen und

prinzipiellen Übertragbarkeit von Terminologie und Instrumentarium klassischer Musiktheorie auf die populären Musikformen ausgehen (vgl. z. B. Marshall 1969, Dittrich 1979, O'Grady 1983, Moore 1997, Reising 2002). Zu den jüngsten und in dieser Hinsicht wohl weitgehendsten Beispielen hierfür gehört die zweibändige Arbeit von Walter Everett, *The Beatles as Musicians* (Everett 1999, 2001), die – obwohl in Detailgenauigkeit und Umfang des herangezogenen Materials beeindruckend – sich nicht lange bei der Vorrede aufhält: »*There are those who say that the Beatles' music is numinous, that an appreciation of it is not enhanced by any intellectual understanding. Others say that any example of popular music is to be evaluated not in relation to its internal musical issues but solely in terms of its social reception, or that popular music cannot be analyzed to useful ends with tools created for the appreciation of classical music, even when exactly the same, or interestingly related, compositional techniques are employed in both arenas. Any discussion of musical issues, these folks might say, should be restricted to the ideas of which the composers, performers, arrangers, and consumers are conscious as they interact with it, even if these people have no vocabulary for, or cognitive understanding of most musical characteristics. While those with such beliefs are certainly free to limit their own investigations in any desired way, I would hope that the present study, which delves as deeply into the realm of the musical imagination as it does into the technical, would suggest to them that their own endeavors might be enhanced by an objective hearing of the music that they endow with such spiritual and cultural significance.*« (Everett 1999, X)

Die Annahme, »musikalische Fakten« seien objektive Gegebenheiten, die sich einem »objektiven Hören« fraglos erschließen und also durch Analyse nur zu Bewußtsein gebracht werden müßten, ist angesichts der Vermittlung von Klang und seiner Wahrnehmung als Musik in komplexen, sozial bedingten, technologisch, ökonomisch und diskursiv geprägten kulturellen Zusammenhängen nicht haltbar. Daß die von Everett durchaus eindrucksvoll demonstrierte Lesart der Musik der Beatles auf der Basis eines von Heinrich Schenker inspirierten Strukturverständnisses möglich ist, gibt ihr per se im Hinblick auf die kulturelle Realität dieser Musik noch keinen Erklärungswert, sondern besagt allenfalls etwas darüber, warum es gerade die Beatles sowie einige der unter dem Dachbegriff »Progressive Rock« firmierenden Gruppen sind, die für solche musikanalytische Zugangsweisen immer wieder herangezogen werden (Whiteley 1992, Covach & Boone 1997, Everett 2000, Holm-Hudson 2002). Die Reduktion einer ebenso komplexen wie widersprüchlichen Musikpraxis auf solche Erscheinungen, die sich in den Begriffen der klassisch-romantischen Musiktheorie Schenkerscher Prägung fassen lassen, ist jedoch ein methodologisch höchst fragwürdiges Unternehmen. Ein in jeder Hinsicht typisches Beispiel hierfür liefert der von John Covach und Graeme M. Boone herausgegebene Band *Understanding Rock. Essays in Musical Analysis* (Covach & Boone 1997), in dem Rockmusik fraglos mit »Progressive Rock« gleichgesetzt ist. Methodologische Fragen sind von beiden Herausgebern zudem in einer durchaus bezeichnenden Weise zu einer im Prinzip irrelevanten Angelegenheit dekretiert: »*Conservatives doubt*

that rock music should be taught in universities at all, since the traditional focus of the humanities has been on canonical works in the Europe an art tradition. Radicals doubt that analytical methods developed to describe such art music can appropriately be employed to address what is most meaningful in rock, since such analyses reinforce the musical work as an autonomous aesthetic object and produce interpretations foreign to the proper nature of the music. Such debates have their value and are, in any event, inevitable. But while some will see fit to pursue them to logical or extreme conclusions, others will continue, more quietly, to lay the groundwork that the field of rock musicology needs, if it is to find compatibility with the goals and assumptions of existing pedagogy. For it is the firm conviction of the writers in this book that that pedagogy, while in need of further reflection and modification (as it always is), provides strong and useful tools für analysis of rock music as it does for other music, and that, through such analysis, a better understanding of the music – not just the conditions surrounding it, but the music itself – can be gained.« (ebd. VII) Der methodologische Blindflug freilich führt nicht viel weiter als eben bis zur Vorstellung einer »Musik selbst«, was immer das sein mag (ihr klangliches Substrat?, das Werk als ästhetische Entität?, die notenschriftliche Repräsentation desselben?, die kommunikative Interaktion von Musikern und Hörern vermittelt Klang?), der alles, was sich dem analytischen Zugriff nach den Regeln der klassisch-romantischen Musik des 19. Jahrhunderts entzieht, als »außermusikalisch« gegenübergestellt wird. Lori Burns hat in ihrem allerdings allzu vollmundig überschriebenen Aufsatz *Analytic Methodologies for Rock Music* (Bruns 2000) den dabei praktizierten analytischen Verfahren zurecht eine Reihe von Fragen entgegengestellt: »*To what extent does a strict tonal analysis impose an unfair system of evaluation and therefore lead to false judgments of the music? How ought we interpret a song whose harmony is at times modal, at times tonal, at times a conflation of the two? How do we evaluate such different discursive strategies? How do we define harmonic expectations in the context of a pluralistic system? What features of line, harmony, and counterpoint contribute to the creation of tension resolution, as well as to the contrasting strategies of directionality and stasis?*« (ebd. 216) Ihre Musteranalyse von Tori Amos »Crucify« aus deren Album »Little Earthquake« (1992) ist freilich ungeachtet solcher Fragen an das gleich zu Beginn ihres Aufsatzes formulierte ahistorische Postulat gebunden, »*that there are stylistic connections between “classical” music and popular music.*« (ebd. 213). Dem von Simon Frith erhobenen Vorwurf, solche Analysen extrahierten aus dem Klanggeschehen einen Text, den jenseits der akademisch betriebenen Musikwissenschaft kein Mensch hört, ist auch dann nicht begegnet, wenn reklamiert wird, daß man ihn zumindest in den analysierten Beispielen doch hören könnte. Vielmehr läuft dies darauf hinaus, den Gegenstand der Analyse so zu konstruieren, daß der Analysierende selbst zum idealtypischen Hörer dafür wird. Walter Everett etwa verhehlt das auch gar nicht: »*I'll demonstrate expressive manipulations of formal construction, vocal and instrumental colorings, rhythmic relationships, melodic device, and tonal systems, without once ever considering*

whether the composers, arrangers, artists, or engineers might have been fully conscious of how I might hear what they were doing. The only question of value to me is what might profit the imaginative listener's consciousness.« (Everett 2000, 271) Das Verfahren ist offenkundig zirkelschlüssig.

Auch für Moore ist das musikalische Faktum letztlich eine nicht hinterfragbare Gegebenheit, die alles andere zu einer Angelegenheit der Stilistik macht. Ungeachtet seiner eigenen Erklärung, von den Klängen selbst ausgehen zu wollen und zunächst nach deren Konzeptualisierung als Musik zu fragen, nach deren »*internal representation on the basis of their assimilation*« (Moore 2001, 17), ist auch ihm das musikalische Faktum nach den Paradigmen der klassisch-romantischen Musiktheorie gegeben. Deren Grenzen sieht er nicht in den internen Konstituenten des dahinter stehenden Musikbegriffs, sondern lediglich in dessen Verabsolutierung zur ästhetischen Autonomie des musikalischen Kunstwerks. Das für diesen Musikbegriff grundlegende Konzept des Tones selbst, also die musikalisch relevant gesetzten Dimensionen des Schallereignisses, die in der Systematik der Tonbeziehungen hier begründete Priorisierung der Tonhöhe gegenüber anderen Parametern wie Timbre oder Intensität, die dem inhärenten Tonsystem zugrunde liegende Logik der Konsonanz- und Distanzverhältnisse, der dafür tragende Strukturbegriff und die aus ihm abgeleiteten Strukturkomponenten – all das ist schlicht als universell gültiges Fundament von Musik vorausgesetzt, zumindest auf dem durch die abendländische Musiktradition umschlossenen Territorium. Dabei würden die in der Rockmusik extensiv genutzten technologischen Möglichkeiten der Klangsynthese und -manipulation, also die hier vollzogene schrittweise Überwindung der Grenzen der mechanischen Klangerzeugung es doch gerade nahelegen, nach Veränderungen an diesen Fundamenten zu fragen, zumal der hybride Charakter dieser Musik, ihre Assimilationsfähigkeit von Elementen aus den unterschiedlichsten Kulturen, die afrikanisch-amerikanische allen voran, doch unbestreitbar und unbestritten ist. Daß auf diesem Feld der Musik Formen der musikalischen Sozialisierung vorherrschend sind, die durch ihren informellen Charakter eine rigide Bindung an die Grundlagen auch der eigenen Kultur eher unwahrscheinlich machen, ist ein weiterer Punkt, der für eine genaue Besichtigung dieser Fundamente des Musizierens sprechen würde, bevor die Grundlagen der europäischen Musiktheorie des 19. Jahrhunderts für universell erklärt werden. Intonationsreinheit beispielsweise gibt es nur mit Bezug auf ein bewußt internalisiertes Tonsystem. Beginnt sich dieser Zusammenhang zu lösen, weil die Grundlagen des eigenen Tonsystems nie bewußt internalisiert wurden, dann ist die Wahrscheinlichkeit für eine Änderung auch der hinter dem Musizieren stehenden Systematik der Tonbeziehungen im Ergebnis einer sich kulturell behauptenden Praxis, die so etwas wie Intonationsreinheit nicht kennt, entsprechend hoch. Nicht von ungefähr ist Punk Rock beispielsweise, der sich um eine angemessene Repräsentation des tonalen Systems durch hinreichende Intonationsgenauigkeit wenig schert, aus dem Kanon der einer musikalischen Analyse würdigen Musikformen bislang ausgeschlossen.

Bei Moore wie bei den meisten bislang vorgelegten analytischen Versuchen, wird dieser Umstand an dem schon von Wilfried Mellers angesprochenen, für Analyse unverzichtbaren Notationsproblem offenbar, denn in das Notationsverfahren der abendländischen Musik ist nun einmal die sie tragenden Systematik der Tonbeziehungen, eingeschlossen die Privilegierung von Tonhöhe und -dauer gegenüber anderen Dimensionen des Klanggeschehens, eingeschrieben. Zur Problematik der Notation heißt es bei Moore: »*The primary medium of transmission of music throughout the European art tradition is, and for centuries has been, stave notation. The primary medium of transmission of rock, since at least mid-1950s' rock'n'roll, has been the recording. This distinction is fundamental. [...] The rock score, where one exists, is actually a transcription of what has already been performed and produced.. Therefore, although the analysis of art music is, normally, the analysis of the score, an analysis of rock cannot follow the same procedure. It must refer to the primary text, which is, in this case, what is heard. [...] Indeed, the main problem with notation is that it was developed for music where pitch and duration were the prime carriers of musical 'meaning'. Timbre was initially secondary ... and was only later standardized. [...] With standard instruments, the timbre is recreatable from visual clues. With the non-standard timbres that can be synthesized in the studio, this is a great problem. [...] With rock this is a little less of a problem, since discrete pitches and rhythms are usually present, even though they are not as 'exact' as notation tends to imply.*« (Moore 2001, 34f) So wird einerseits zugestanden, daß die Notenschrift auf Grund der ihr eigenen Implikationen eben nicht zu repräsentieren imstande ist, was Moore »*primary text*« nennt, »*which is, ... what is heard*«, während im selben Atemzug der Unterschied zwischen der klingenden Realität des Musikalischen und seiner notenschriftlichen Repräsentation zu einer Frage mangelnder Exaktheit heruntergespielt wird, um das Medium der Notenschrift als Voraussetzung für die hier praktizierte Analyse zu retten: »*And yet, we cannot ignore notation altogether, since it does play a role ..., and can be valuable if its use is carefully considered.*« (Moore 2001, 35) Wird freilich die klingende Musik einfach für etwas »weniger exakt« erklärt als der Notentext impliziert, dann ist wissend um die zuvor angesprochene Problematik der mit der Schrift verbundenen systemischen und ästhetischen Parameter der Notentext dann doch wieder zum Maß aller musikalischen Dinge gemacht. Zur Lösung dieses offenkundigen Widerspruchs, zugleich die historische und kulturell-ästhetische Begrenztheit der Notenschrift wie ihre Universalität zu behaupten, wird in Moores Argumentation dann eine nahe an Heinrich Schenkers »Ursatz«-These stehende Vorstellung, nach der das Musikalische die klingende Realisierung von abstrakten Strukturmustern darstellt, die ihrerseits dann doch notiert werden können, sofern nur bewußt bleibt, daß eben diese Muster keineswegs für das stehen, was tatsächlich gehört wird: »*In order to convey or dissect a simple harmonic sequence, a basic rhythmic pattern or a simple melodic shape, it remains the most economical method, but it can at no point stand für the music as heard.*« (Moore 2001, 35) Die mit dieser Konstruktion verbundene Annahme, es ginge um nicht mehr als ein Darstellungsproblem, übergeht

nicht nur die zuvor selbst aufgezeigten grundsätzlichen Dimensionen der Verschriftlichung von Klang, sondern Moore widerlegt sich im Fortgang seiner Arbeit auf fulminante Art und Weise selbst. Geht es nämlich analytisch zur Sache, ist kein Wort mehr davon, daß der Notentext »*can at no point stand für the music as heard*«, sondern dann wird umstandslos davon ausgegangen, daß die Notenbeispiele exakt das reproduzieren, was gehört wird, und infolgedessen die Basis für eine Analyse abgeben können, die sich um die grundsätzlichen Überlegungen von Moores eigener theoretischer Diskussion nicht weiter bekümmert. Dann sind harmonische und melodische Beziehungen, modale Leiterbildungen und metrisch-rhythmische Verlaufsmuster an den notierten Sachverhalten festgemacht, ohne hinzuzufügen, daß all das, was da an analytischen Befunden erhoben wird, nur Gültigkeit für sich an Anspruch nehmen kann, wenn aus der klingenden Realität der betreffenden Musik mittels der Notenschrift ein Konstrukt extrahiert wird, das die musiktheoretischen und ästhetischen Bedingungen solcher Befunde erfüllt. Auch hier also ist es eine dem Verfahren immanente Zirkelschlüssigkeit, die stets die Befunde liefert, die die Analyse schlüssig erscheinen lassen.

Die Tatsache, daß die Notenschrift sich mit Bezug auf die reproduktiven, aufführungspraktischen Erfordernisse überwiegend mechanischer Klangerzeugung entwickelt hat, während die Rockmusik an Technologien der Klangerzeugung gebunden ist, die das mechanische Zeitalter der Musik nach allen Richtungen zu überwinden suchen und zudem weitgehend schriftlos funktionieren, gibt diesem Punkt noch zusätzlich Gewicht. Schon in den sechziger Jahren hat Charles Keil aus Sicht der Musikethnologie auf diese Problematik aufmerksam gemacht, als er darauf verwies, daß die Notenschrift mit ihrer hierarchischen Organisation von Strukturelementen und deren Zusammenfügung (Komposition) nach formalen Regeln von Spannung und Auflösung aufführungsorientierten schriftlosen Formen von Musikpraxis, die ihrerseits wesentlich prozeß- statt strukturorientiert sind, diametral entgegensteht (Keil 1966). Daß Analyse auf die Übertragung der ephemeren Welt der Klänge in ein Medium der Dauer nicht verzichten kann, die graphische Repräsentation des Klanggeschehens dabei in dem nahezu ausschließlich auf die Printmedien bezogenen akademischen Diskurs naheliegt, ist nicht zu bestreiten. Die Notenschrift freilich bleibt dafür ein überaus problematisches Hilfsmittel, weil sie durch ihre eng an die Praxis bestimmter Formen des Musizierens gebundene Entwicklung stets suggeriert, sie sei per se eine gültige Repräsentation des Klanggeschehens. Das aber ist sie nur dort, wo sie tatsächlich den Ausgangspunkt des Musizierens bildet bzw. solche Formen des Musizierens repräsentiert, die die in sie eingeschriebenen Paradigmen teilen. Eben dies aber hat Moore für die Rockmusik selbst prinzipiell in Frage gestellt.

Walter Everett sieht dies genau umgekehrt, wobei ihm dieser Punkt nicht mehr als eine Fußnote Wert ist: »*Much is made of the fact that notation conveys primarily pitch and rhythmic information. [...] Allowing this argument, the next time I'm at a piano at a party and a friend asks if I'd play "Yesterday" I should sniff and respond, "I'm sorry, you'd never recognize the piece on the piano. Bring me an Epiphone*

Texan guitar tuned a whole step lower and have a string quartet double the essential aspects of the guitar's voice leading (or really, just play whatever they like – the pitch and rhythm are secondary to the texture) and then we're in business" And the same time, of course I recognize the expressive power of what I do consider to be "secondary" musical issues, but I believe that the use of notation can enhance discussions of timbre, texture, and sound manipulation....« (Everett 2000, 339, Fußnote 20) Das Argument ist billig, da die Wiedererkennbarkeit auf der Basis des Erinnerungsbildes eines Songs weder ein Beleg dafür ist, daß dessen ursprüngliche ästhetische Prägung sich tatsächlich primär dem melodisch-rhythmischen Geschehen verdankt noch dafür, daß die gegebenenfalls auch allein mit der Stimme reproduzierbare und damit naturgemäß am leichtesten erinnerbare melodisch-rhythmische Kontur eines Musikstücks eben deshalb für seinen klangliche Bauweise das Primat besitzt. Wenn Musik tatsächlich auf eine abstrakte Struktur reduzierbar wäre, die sich beliebig »verklanglichen« ließe, dann würde ihre sinnliche Wirklichkeit zur auswechselbaren Äußerlichkeit, und eine solche Annahme ist nun gerade im Kontext der populären Musikformen, der Rockmusik zumal, geradezu absurd zu nennen. Eigentlich geht es hierbei auch gar nicht um Frage, ob die Übertragung melodisch-rhythmischer Parameter aus einem klanglichen Medium in ein anderes möglich ist, sondern vielmehr darum, ob die europäische Notenschrift des 19. Jahrhunderts – die zeitgenössischen Varianten sind durchweg ignoriert, obwohl sie eine Auseinandersetzung mit der gleichen Problematik darstellen – das Klanggeschehen in Musik tatsächlich universell zu repräsentieren vermag.

Zu den Arbeiten, in denen diese Frage ernster genommen ist, gehört Stan Hawkins *Settling the Pop Score. Pop Texts and Identity Politics* (Hawkins 2002). Hawkins, der mit einer Verbindung von Analyse und Hermeneutik sowohl die Klangstrukturen wie die kulturellen Zusammenhänge, in denen sie lokalisiert sind und ihren Sinn entfalten, in den Blick zu nehmen sucht, schreibt zum Thema der schriftlichen Repräsentation des Klanggeschehens: »*No amount of transcription or conventional musical analysis can ever render the pop score fixed. As I was writing this book, I imagined a score without manuscript paper, without staves, without bar-lines, without time signatures, an open audio space to occupy in whatever way one deems most appropriate. [...] Ultimately then, the pop score is an abstract and experiential one. It is based not only on the dynamics of the pop recording but also on the individual listening patterns, emotions, aesthetics and cognitive responses we have to sound. In this sense, the score symbolises the recorded soundtrack of our memories, experiences, and musical reflections – everything that makes music fun and meaningful.*« (Hawkins 2002, 13) Der Hinweis, daß Popmusik eine feststehende und gültige Implementierung ihrer Klanggestalt nicht kennt, also im Charakter polymorph ist, hat für ihre Analyse entscheidende Konsequenzen. Nicht nur was die medialen Instanzen angeht, sondern auch in der Pluralität ihrer heterogenen Kontexte und der darin jeweils dominanten Aneignungsstrategien, ist innerhalb des Klanggeschehens niemals nur mit einer, sondern stets mit mehreren strukturellen

Konfigurationen von prinzipiell gleicher Gültigkeit zu rechnen. Derselbe Song unter Kopfhörern zu Hause gehört, als Bestandteil einer 90minütigen Bühnenperformance erlebt oder aber im Club als Tanzvorlage genommen, ist nur dem Namen nach derselbe Song. Wird er beim Tanz von der Bassline her erschlossen, ergibt sich ein anders strukturiertes Gebilde als beispielsweise bei der subjektzentrierten ästhetischen Wahrnehmung unter Kopfhörern entlang des Wort-Ton-Verhältnisses. Von einer ihre Integrität bewahrende klanglichen Entität, die sich gegenüber dem kulturellen Umraum als »Werk« verbesondert und darin eine quasi gegenständliche, fixe Existenz erhält, ist hier nicht auszugehen. Die von Hawkins ins Spiel gebrachte Vorstellung eines offenen und mehrdimensionalen Klangraums, der eher als ein Set von generativen Prozeduren denn als fixierter Strukturzusammenhang zu verstehen wäre, ist dafür ungemein produktiv und reicht weit über die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der Notationsverfahren hinaus. Freilich operiert auch er dann in seiner gedankenreichen Studie zum Zusammenhang von Popmusik und Identität an den notenschriftlichen Transkriptionen so, als hätte es die zitierten einsichtsvolle Passage in seinem Text nie gegeben.

David Brackett dagegen sieht in *Interpreting Popular Music* (Brackett 1995) das Notationsproblem in engem Zusammenhang mit den methodologischen Problemen musikalischer Analyse, die zwingend nach praktikablen Lösungen verlangen, will sich Analyse an den populären Musikformen nicht selbst ad absurdum führen. Den begrifflichen Apparat der Musikwissenschaft zur Darstellung des Klanggeschehens hält er angesichts seiner historischen Begrenztheit zu recht für überaus problematisch: »... *if we use musicological discourse to describe the details of a piece of music, we must recognize that the metalanguage of music analysis is not transparent, but that it is a medium that comes with its own ideological and aesthetic baggage which will affect what we can say. This is because musicological discourse, despite its seeming naturalness, is contingent on historical circumstances: it emerged in the mid nineteenth century in Europe in tandem with a whole panoply of beliefs about what the musical experience should provide, and about the relationship between performers, audiences, and composers.*« (Brackett 1995, 19) Mit Bezug auf den hybriden Charakter nahezu aller Formen der populären Musik plädiert er dennoch nicht für einen epistemologischen Bruch mit den musikwissenschaftlichen Paradigmen, allerdings mit einer entscheidenden Einschränkung: »*There is some validity to using musicological discourse to describe popular music: the popular music texts studied in this book emerged both from cultural contexts similar to those that spawned and subsequently nurtured musicology, and from cultural contexts with important differences as well. In the end, if we attempt to use some aspects of this discourse to analyze songs from heterogeneous cultural contexts (such as contemporary popular songs), then we must ask what guarantees the "fit" between the song, the audience, and the analytical discourse. This is a very difficult question, and one that has been rarely asked within the context of art music analysis. Music analysis has tended to focus on pieces of music as*

autonomous entities in order to show the relationship of the parts to the whole.« (Brackett 1995, 20) In der Konsequenz heißt das, in den kulturellen Zusammenhängen um die analysierten Musikformen und den darin jeweils dominanten Diskursen den Codes nachzugehen, die das Klanggeschehen strukturieren, statt diese als gegeben anzunehmen. Und nur auf einer solchen Grundlage ist dann auch die Frage nach einer angemessenen und adäquaten Form der graphischen Repräsentation klanglich kodierter Strukturzusammenhänge sinnvoll zu stellen. Brackett knüpft dabei an Charles Seegers Unterscheidung von preskriptiver und deskriptiver Notation an (Seeger 1958). Seeger, der Ethnologe war, wußte wie jeder Musikethnologe um das Notationsproblem mit seinen weitreichenden Implikationen, das sich im Rahmen der Transkriptionspraxis ja auch für die Musikethnologie stellt. Die herkömmliche Notenschrift ist nach Seegers Unterscheidung ein preskriptives, das Musizieren leitendes Notationsverfahren. Deskriptive Aufschreibeverfahren dagegen nutzen die Notenschrift im vollen Bewußtsein ihrer Grenzen, suchen also nach einer angemessenen graphischen Beschreibung des Klanggeschehens, ohne deshalb die Notenschrift mit ihren Stärken bei der Darstellung diskreter Tonstufen und der Abbildung relationaler Verhältnisse des Klanggeschehens völlig aufzugeben, ergänzen und erweitern sie aber entsprechend. Brackett folgt diesem Ansatz, ergänzt die Notenschrift um zusätzliche Grapheme sowie diagrammatische und tabellarische Darstellungen und stellt ihr in Form von Spektrogrammen eine automatisierte Klanganalyse an die Seite. Freilich wird der Beschreibungsaufwand dabei derartig hoch, daß sich die Frage nach dem Verhältnis von Aufwand und Nutzen zu stellen beginnt. Dennoch ist Bracketts Lösung für das Notationsproblem das bislang tragfähigste Konzept, weil es dies von vornherein als ein Beschreibungsproblem akzeptiert, das sich an der Angemessenheit der graphischen Repräsentation des Klanggeschehens bezogen auf die im jeweiligen Kontext gültigen ästhetischen Normen und Regeln und den sich daraus ableitenden generativen Codes bemißt. Allerdings gilt auch dann, was Peter Winkler in einem überaus hellsichtigen Aufsatz zum Thema (Winkler 1997) grundsätzlich angemerkt hat: *»Rather than seeing it [transcription – PW] as a way of distancing oneself from the music, transcription should be seen as a deep and intimate involvement in musical processes. The goal should not be an objective representation but just the opposite: transcription must be recognized as an intensely subjective act. And this should be recognized not as a fundamental weakness, but as a fundamental strength.*« (ebd., 200)

Das Klanggeschehen nicht schon von vornherein auf sein notenschriftliches Substrat, den Noten»text« zu reduzieren, bewahrt auch vor dem inzwischen weit verbreiteten Hantieren mit einem zumeist wenig reflektierten Textbegriff. Auch hierfür ist Moores Publikation exemplarisch, denn sie führt die Vorstellung von Musik als Text programmatisch gleich im Titel. Allerdings hält der Autor diese Vorstellung offensichtlich für selbsterklärend, so daß er es, statt einer Erläuterung, bei der dürftigen Feststellung beläßt, der »primäre Text« sei *»that constituted by the sounds themselves – as opposed to commentaries on them, which I take to constitute the 'secondary text'«* (Moore 2001, 1). Das knüpft an

die Unterscheidung von »primary signification« und »secondary signification« an, wie sie insbesondere von Richard Middleton in Anlehnung an die Semiotik für die Analyse der populären Musikformen entwickelt wurde. (Middleton 1990, 220ff). Während für Middleton das Klanggeschehen jedoch ein vieldimensionaler Prozeß bleibt, in dem die Signifikation stets nur eine Dimensionen neben und verwoben mit anderen ist, sieht Moore dies an eine fixierte Textstruktur gebunden, die er für objektiv gegeben hält: »*the musical text has an objective existence*« (Moore 2001, 29).

Nun ist der Textbegriff allerdings weder unproblematisch noch selbsterklärend (vgl. Shepherd 1999). Daß der Textbegriff überhaupt im Umfeld der populären Musikformen einen solchen Stellenwert erhalten hat, hat mit der Geschichte ihrer Akzeptanz als Gegenstand der akademischen Forschung zu tun und ist wohl auf das auf Adorno zurückgehende Vorurteil zurückzuführen, diese Musikformen könnten aufgrund ihrer vermeintlichen strukturellen Simplität komplexere Bedeutungen gar nicht transportieren. Fragen nach dem potentiellen Sinngehalt, nach seiner Lokalisierung im Klanggeschehen und nach den hier wirkenden Prozessen der Signifikation bildeten folglich einen der Ausgangspunkte für die theoretisch-ästhetische wie analytische Auseinandersetzung mit populärer Musik (Tagg 1979). Schon frühzeitig taucht dabei die Lese-Metapher als Äquivalent zum Textbegriff auf (Middleton 1981) und avancierte dann vor allem in den kulturanalytisch orientierten Veröffentlichungen in den Rang eines theoretischen Zentralbegriffs (z.B. Fiske 1989b, Dettmar/Richey 1999). Dahinter steht die Vorstellung, daß sich bedeutungstragende Einheiten zu einem Sinn nur in Zusammenhängen fügen, die ihrerseits als strukturierte Ganzheiten sowohl gegenüber den elementaren Einheiten ihrer Zusammensetzung wie auch gegenüber dem Umraum (Kontext) abgrenzbar sind und somit als »Texte« gefaßt werden können. Nun ist diese Annahme allerdings, so naheliegend sie scheint, nicht unproblematisch, was schon in Literaturwissenschaft und Linguistik, dem Ursprung des Begriffs, zu unterschiedlichen Text-Konzepten geführt hat .

Die Übertragung auf Klangprozesse wirft eine Reihe zusätzlicher Fragen auf, da sich eine Sprach- und Literaturanalogie von Musik allenfalls als Metapher behaupten läßt. Und so findet sich der Textbegriff im musikalischen Umfeld, trotz seiner Karriere, dann in den meisten Fällen eher metaphorisch gebraucht und hat, wie auch bei Moore, analytisch so gut wie keine Konsequenzen, sondern soll allenfalls anzeigen, daß das Klanggeschehen irgendwie mit Bedeutungen zu tun hat, statt etwa leeres Arrangement formaler Klangmuster zu sein. Auch wenn dies unbestreitbar ist, bleibt die Frage dennoch berechtigt, ob die populären Musikformen tatsächlich in der dabei angenommen kommunikativen Funktion aufgehen, selbst wenn eine solche Annahme bislang eher behauptet, denn analytisch konsequent verfolgt worden ist. Ausnahmen, wie Taggs Analyse des Abba-Hits *Fernando the Flute* (Tagg 1991) oder seine opulente Studie der Eröffnungssequenz von *Kojak* (Tagg 1979), beschränken sich entweder auf solche Beispiele, in denen diese Annahme plausibel ist, oder aber sie operieren wie Middleton mit einem vieldimensionalen

Musikbegriff, in dem die kommunikative Funktion nur eine unter anderen ist (Middleton 1990, 172ff). Die Annahme, Musik sei ein »Text«, reduziert dagegen das Klanggeschehen auf ein Gewebe entweder Bedeutung tragender oder aber Bedeutung generierender Strukturen. Daß dies für alle Formen der populären Musik eine überaus problematische Annahme ist, hat Stan Hawkins deutlich gemacht: »...*that the interpretation of any single text is based on an understanding of the juxtaposition of a range of discourses. Above all, we need to continually remind ourselves that pop music is also about entertainment; it is about fun, fantasy, play and self-irony. Any musical interpretation cannot avoid the consideration of these politics of jouissance that shape the text.*« (Hawkins 2002, 28). Dennoch besteht Hawkins auf dem Textbegriff, der sich bei ihm, in einer differenziert reflektierten Form, in den Rang eines analytischen Leitbegriffs erhoben findet. Danach steht der Begriff für »*an amalgam of sonic references*« (ebd. 15), wobei er versichert, daß dies nicht mit einem einzelnen Musikstück, einem Song deckungsgleich ist: »*All along, I stress that the pop text is more than just the song. In a sense, it is an entity of motion determined by the variables of sonic structure that link it together.*« (ebd. 7) Erläuternd fügt er hinzu: »... *music can be understood as organised through a wealth of stylistic and technical codes. Within the pop score, these constitute the intramusical components of the textual grid of sonic communication. Most of all, stylistic and technical codes implant the artist within a dialogic relationship where the identity of the receiver is enveloped in subjective desires, social attentiveness and preferences of taste.*« (ebd. 24) Hawkins bedient sich der Lesemetapher in diesem Zusammenhang, ähnlich wie übrigens auch Middleton (Middleton 2000), als Bezeichnung für eine analytischen Strategie, was sie zwar nicht unproblematischer macht, zumindest aber von der widersinnigen Gleichsetzung mit dem Musikhören befreit: »... *my use of the word analysing is interchangeable with the term reading, which I deliberately employ to designate a move between focusing on the structures of music alone and the broader contexts within which the music is located.*« (ebd. 1ff) Das »*amalgam of sonic references*«, das Hawkins dabei als »*textual grid of sonic communication*« ausmacht, ist trotz des elaborierten Umgangs mit dem Textbegriff allerdings auch von ihm eher postuliert, denn analytisch eingelöst. So bleibt dann auch hier die Frage, ob eine in der Literatur verankerte und an die Schrift als linear aufgebauten Kode gebundene Kategorie tatsächlich geeignet ist, die Besonderheiten musikalischer Signifikationsprozesse abzubilden.

Dennoch geht das von Hawkins um den Textbegriff herum entworfene theoretische Modell von Popmusik ungeachtet der Grenzen dieser Begrifflichkeit über die bislang hier dominanten Vorstellungen in entscheidenden Punkten hinaus. So sieht Hawkins im Klanggeschehen die Knotenpunkten eines Netzes, das über die Grenzen des Klanglichen hinausreicht und einen dialogischen Prozeß in Gang hält, der die Akteure, Musiker wie Publikum einbegreift. Zum einen gelingt es ihm damit, einen analytischen Zugang zu Musik zu finden, ohne sie dafür auf ihr pures klangliches Substrat sowie rein formale interne

Strukturen zu reduzieren. Als Knotenpunkte eines Netzes sind die Strukturen des Klanggeschehens, einem sich fortzeugenden kristallinen Gerüst ähnlich, in außerklangliche kulturelle Räume verlängerbar. Damit kommt ein Musikbegriff analytisch zum Tragen, der die ebenso unfruchtbare wie unhaltbare Gegenüberstellung von Klanggeschehen («Musik selbst») und jenen kulturellen Prozessen aufhebt, in denen dieses allein als Musik funktioniert, bedeutsam wird und Sinn erhält. Zum anderen erlaubt die Vorstellung von einem gitterartig aufgebauten Netz, einem aus »*intramusical*« und »*extramusical components*« aufgebauten »*grid of sonic communication*«, das scheinbare Paradoxon aufzulösen, kontextabhängige polymorphe Klanggestalten an in Klang fixierte Strukturen zu binden. Werden die klangstrukturellen Konfigurationen als Knotenpunkte eines sich ausdehnenden Netzwerkes von Beziehungen verstanden, dann sind die Klanggestalten kontextabhängig vorstellbar, ohne ihre internen strukturellen Determinanten deshalb an eine Konstellation aus situations- und wahrnehmungsabhängigen Beliebigkeiten zu überschreiben.

Doch so erhellend und vorwärtsweisend dieser Ansatz auch ist, sind die Klangprozesse erst einmal zum notenschriftlichen Substrat geronnen, dann verselbständigt sich auch bei Hawkins der Blick des Musikologen zur Diktatur des tonalen funktional-harmonischen Systems. Kommt er zur Sache selbst, lesen sich auch seine Befunde, wie etwa folgende Passage zum Intro von Prince's *Sexy M.F.*, als entstammten sie einer völlig anderen musikalischen Welt: »*In the introduction of 'Sexy M.F.', the highly syncopated string of A7#9 chords establish the modal riff for the entire song...[...] At the end of the melodic phrases tension is dissolved in the cadential shifts from the tonic (A7#9) to the subdominant (D9), then chromatically through Db9 to resolve on C9, the flattened mediant of the home key. [...] Following only a beat's pause the hook phrase... enters on its own without any backing... This two-bar phrase then steers us back to the tonic through the cunning interplay of tension between perfect and flattened fifth intervals. The end of this melodic hook resolves to a C natural, which fits (as the sharpened 9th) neatly into the tonic chord as the groove revs up again.*« (Hawkins 2002, 193)

Versucht man ein Fazit, so bleibt festzuhalten, daß es inzwischen zwar eine erfreuliche Zunahme an Arbeiten gibt, die sich dem Klanggeschehen in den populären Musikformen zuwenden, die theoretischen und methodologischen Defizite eines solchen Zugangs sind damit aber nur um so deutlicher ans Tageslicht gebracht. Mag das Mißverhältnis zwischen den kulturalanalytischen Zugängen einerseits und der Auseinandersetzung mit den Klangprozessen andererseits auch geringer geworden sein, die Kluft zwischen ihnen hat sich eher noch vertieft. Bei Moore geht sie mitten durch sein Buch hindurch, denn obwohl er einen großen Teil der kulturalanalytischen Argumente in den ersten beiden theoretischen Kapiteln aufgreift, in seinen Analysen selbst spielt das dann kaum noch eine Rolle. Da betreibt er Stilanalyse genau so, wie man sie auch an Beethovens Streichquartetten vollziehen kann. Auch Hawkins Arbeit ist, wie zu sehen war, von dieser Kluft gezeichnet. Es scheint, als habe sich hier in die

Argumentationskontexte selbst verlagert, was einst als eher unversöhnlicher Gegensatz gegenüberstand. Schon vor Jahren hat Richard Middleton diese Kluft in einem programmatisch *Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap* überschriebenen Aufsatz (Middleton 1993) angesprochen. Daß es bis heute nicht gelungen ist, sie zu schließen, hat wohl vor allem mit der Weigerung zu tun, die musiktheoretischen Episteme selbst zu hinterfragen, die ja nicht nur der populären Musik gegenüber problematisch sind, sondern auch in anderen Bereichen der zeitgenössischen Musikproduktion, von den Klanginstallationen bis hin zur elektronischen und experimentellen Musik, vielfach keinen Sinn mehr machen. Ansätze das zu thematisieren, wie der provokante Aufruf von Susan McClary und Robert Walser an die Musikwissenschaft, *Start Making Sense!* (McClary/Walser 1990), sind bis zu den Klangstrukturen und die Historizität von deren Konzeptualisierung als Musik nicht vorgedrungen. Alternative Zugänge in die sonische Wirklichkeit von Musik sind trotz ihrer leichten Umsetzbarkeit am PC und einer ganzen Palette von Software-Tools hierfür noch immer die eher seltene Ausnahme (Schneider 2002), und das obwohl die digitale Klangsynthese und die computergestützte Organisation des musikalischen Materials für die Popmusik längst die Regel sind. So lange es freilich nicht gelingt, musikalische Praxis und musikalische Analyse in ein angemessenes, theoretisch begründetes und begrifflich schlüssiges Verhältnis zueinander zu bringen, so lange wird die Kluft zwischen musikanalytischen und kulturanalytischen Zugängen sich nicht schließen lassen. Daß deren Schließung kein akademischer Selbstzweck ist und weit mehr auf dem Spiel steht, als lediglich der Musikwissenschaft einen Gegenstand zuzuführen, den zu ignorieren ihr auf lange Sicht die Glaubwürdigkeit kosten könnte, darauf Robert Walser einmal sehr pronociert hingewiesen: »*Thus, musical analysis of popular music can help us make sense of the seemingly fragmented modern world; it can help us understand the thoughts and desires of many whose only politics are cultural politics.*« (Walser 1993, 34)

Literatur

Brackett, David (1995), *Interpreting Popular Music*, (Cambridge University Press) Cambridge

Burns, Lori (2000), *Analytic Methodologies for Rock Music. Harmonic and Voice-Leading Strategies in Tori Amos's "Crucify"*, in: W. Everett (Hrsg.), *Expression In Pop-Rock-Music. A Collection Of Critical and Analytical Essays*, (Garland) New York & London 2000, 213-244

Covach, John & Boone, Graeme (Hrsg.) (1997), *Understanding Rock. Essays in Musical Analysis*. (Oxford University Press) Oxford, New York

- Diettrich, Eva (1979), *Tendenzen der Pop-Musik. Dargestellt am Beispiel der Beatles*, Tutzing: Schneider
- Everett, Walter (1999), *The Beatles As Musicians, I: The Quarry Men through Rubber Soul*, (Oxford University Press) Oxford, New York
- Everett, Walter (2001), *The Beatles As Musicians, II: Revolver through the Anthology*, (Oxford University Press) Oxford, New York
- Everett, Walter (Hrsg.) (2000), *Expression In Pop-Rock-Music. A Collection Of Critical and Analytical Essays*, (Garland) New York & London
- Dettmar, Kevin J.H./Richey, William (Hrsg.) (1999), *Reading Rock and Roll. Authenticity, Appropriation, Aesthetics*, (Columbia University Press) New York
- Fast, Susan (2001), *In the Houses of the Holy. Led Zeppelin and the Power of Rock Music*, (Oxford University Press) Oxford, New York
- Fiske, John (1989a), *Understanding Popular Culture*, (Unwin Hyman) Boston
- Fiske, John (1989b), *Reading the Popular*, (Unwin Hyman) Boston
- Frith, Simon (1990), *What is Good Music?*, in: J. Shepherd (Hrsg.), *Alternative Musicologies/Les Musicologies Alternatives*, Canadian University Music Review/Revue de Musique des Universités Canadiennes, 10/2, 92-102
- Hamm, Charles (1979), *Yesterdays. Popular Song in America*, (Norton) New York
- Hatch, David/Millward, Stephen (1987), *From Blues to Rock. An Analytical History of Pop Music*, (Manchester University Press) Manchester
- Hawkins, Stan (2002), *Settling the Pop Score. Pop Texts and Identity Politics*, (Ashgate) Aldershot/Burlington
- Hom-Hudson, Kevin (Hrsg.) (2002), *Progressive Rock Reconsidered*, (Routledge) London, New York
- Keil, Charles (1966), *Motion and Feeling through Music*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24, 337-49.

- Kubik, Gerhard (1999), *Africa and the Blues*, (University Press of Mississippi) Jackson
- Marshall, George (1969), *Taking the Beatles Seriously: Problems of Text*, in: *Journal of Popular Culture*, 1969(3), 28-34
- McClary, Susan/Walser (1990), Robert, *Start Making Sende! Musicology Wrestles with Rock*, in: S. Frith/A. Goodwin (Hrsg.), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, (Pantheon) New York 1990
- Mellers, Wilfrid (1973), *Twilight of the Gods: The Music of the Beatles*, (Viking) New York
- Middleton, Richard (1972), *Pop Music and the Blues: A Study of the Relationship and Its Significance*, (Gollancz) London
- Middleton, Richard (1981), 'Reading' Popular Music, in: *Form and Meaning* (2), (Open University) Milton Keynes, 4-41
- Middleton, Richard (1990), *Studying Popular Music*, (Open University Press) Milton Keynes, Philadelphia
- Middleton, Richard (1993), *Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap*, in: *Popular Music*, XII, 1993/2, 177-190
- Middleton, Richard (Hrsg.) (2000), *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, (Oxford University Press) Oxford
- Moore, Allan F. (2001), *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, (Ashgate) Aldershot, Burlington
- Moore, Allan F. (1997), *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, (Cambridge University Press) Cambridge
- O'Grady, Terence (1983), *The Beatles. A Musical Evolution*, (Twayne) Boston
- Reising, Russell (Hrsg.) (2002), 'Every Sound There Is'. *The Beatles' Revolver and the Transformation of Rock'n'Roll*, (Ashgate) Aldershot, Burlington

- Schneider, Albrecht (2002), *Klanganalyse als Methodik der Populärmusikforschung*, in: H. Rösing/A. Scheider/M. Pfeleiderer (Hrsg.), *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19), (Peter Lang) Frankfurt/Main 2002, 107-130
- Seeger, Charles (1958), *Prescriptive and Descriptive Music Writing*, in: *The Musical Quarterly* 44, 184-95
- Shepherd, John (1999), *Text*, in: B. Hornder/Th. Swiss, *Key Terms in Popular Music and Culture*, (Blackwell) Malden, Mass., Oxford, 156-177
- Tagg, Philip (1979), *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*, (Skrifter från Göteborgs Universitet, Musikvetenskapliga) Göteborg
- Tagg, Philip (1982), *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*, in: *Popular Music*, 2, 37-67
- Tagg, Philip (1987), *Musicology and the Semiotics of Popular Music*, in: *Semiotica*, 66, 1/32, 79-298
- Tagg, Philip (1991), *Fernando the Flute. Analysis of Musical Meaning in an Abba Mega-hit*, (Mass Media Musicologists' Press) New York
- Walser, Robert (1993), *Running With the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, (Wesleyan University Press) Hanover
- Whiteley, Sheila (1992), *The Space between the Notes*, (Routledge) London
- Winkler, Peter (1997), *Writing Ghost Notes: The Poetics and Politics of Transcription*, in: D. Schwarz/A. Kassabian/ L. Siegel, *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*, (University Press of Virginia) Charlottesville, London 1997