

GMTH Proceedings 2006

herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Vermittlung

herausgegeben von
Ralf Kubicek

Bericht über den 6. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
Weimar 2006

Erschienen als Band 2 in der Schriftenreihe
Paraphrasen – Weimarer Beiträge
zur Musiktheorie

herausgegeben von der
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar
(Redaktion: Jörn Arnecke)

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014
(ISBN 978-3-487-15134-2)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Guido Brink

Soundanalyse als Werkanalyse (nicht nur) der Rock- und Popmusik

1. Einleitung und Problemstellung

Zur Einführung in die Problematik unseres Zusammenhangs sei mit einem allseits bekannten und in jeder Hinsicht simplen Beispiel¹ begonnen:

HB 1: The Beatles, *Yellow Submarine*, Anfang: 0'00"–0'52"

Die Beatles nutzen hier das in den 1960er Jahren noch recht neue »Mehrspur-Verfahren« (Aufnahme des Stückes in Einzelspuren des Tonbands) sowie die gerade kommerziell aufkommende Stereophonie für die Abmischung ihres Songs: Die Stimmen kommen von rechts, die Instrumente von links; zusätzliche Geräusche kommen von beiden Seiten.

Notiert ist dies alles freilich nicht. Wer die Noten zu dem Lied kauft, der erhält eine Gesangsstimme mit ein paar Akkord-Symbolen darüber, bestenfalls eine eigens gesetzte Klavierstimme dazu, die in der Originalaufnahme nicht zu hören ist. Wer nur diese Noten analysiert, der wird schnell bestätigen, dass es sich um ein simples »Kinderlied«² handelt (wie Paul McCartney den Song selbst bezeichnet hat), mit Strophe und Refrain und noch einem kleinen, aber musikalisch ebenso belanglosen Zwischenteil (das Spiel der Blaskapelle). Die »Erkenntnis struktureller Dürftigkeit von Populärmusik«, die Hermann Rauhe schon 1974 (bewusst leicht polemisierend) formulierte³, muss zwangsläufig aus einer Analyse resultieren, die sich allein auf die »Primärkomponenten«, also das im Notentext Notierbare, stützt (oder gar »stürzt«?). Daran ändert auch der dreistimmige Satzgesang der Beatles nichts: Er ist ebenso simpel wie die (melodische, harmonische, rhythmische und formale) Grundstruktur des Songs, ist eventuell nicht einmal notiert, sondern improvisiert worden.

¹ Alle Beispiele sind Hörbeispiele; ein Notentext zu dem, was gezeigt werden soll, existiert nicht. Es handelt sich stets um Aufnahmen, die auf CDs käuflich zu erwerben sind; die hierfür erforderlichen Daten werden bei den Quellenangaben genannt.

² Vgl. Aldridge 1971, 97.

³ Rauhe 1974, 17.

Nicht zu einer Art Ehrenrettung der Populärmusik, sondern vielmehr um »adäquate Methoden und Kriterien zu entwickeln, mit Hilfe derer die weitgehend von massenmedialen Eigengesetzlichkeiten geprägten Stücke analysiert werden können«⁴, formulierte Rauhe vor nun schon mehr als dreißig Jahren vier Gruppen von Komponenten, die er in Primärkomponenten (das im Notentext Notierte), Sekundärkomponenten (Instrumentation und Arrangement), Tertiärkomponenten (Interpretation, Aufnahme- und Wiedergabeverfahren) und Quartärkomponenten (Verpackung, Werbung und Lancierung) scheidet⁵. Von diesen sind es vor allem die Sekundär- und Tertiärkomponenten, die seit den frühen siebziger Jahren »für die massenmediale Populärmusik wachsende Bedeutung gewinnen«⁶ – ein Satz, der bis heute unvermindert gilt.

Mit seiner kleinen Schrift hat Rauhe damals nicht nur als erster im deutschsprachigen Raum die Tür zu einer adäquaten Analyse der Populärmusik aufgestoßen; er hat zugleich auch das zentrale Problem erfasst:

Die Analyse der Tertiärkomponenten, wie größtenteils auch die der Sekundärkomponenten, bereitet insofern Schwierigkeiten, als sie nicht auf die traditionelle Notation zurückgreifen kann, sondern überwiegend auf reine Hörbefunde angewiesen ist, für deren Erfassung bisher nur wenige methodische Kriterien existieren.⁷

Und einige Seiten weiter schreibt Rauhe:

Wünschenswert wäre die Entwicklung einer Notationsweise, die vor allem die Sekundär- und Tertiärkomponenten präzise erfasst. Eine solche Notationsweise müsste von vorhandenen allgemeinen Notationserfahrungen der Musikethnologie ausgehen und moderne elektroakustische wie elektrophotographische Hilfsmittel heranziehen [...].⁸

Hier fangen die Probleme erst richtig an, denn auch die Arbeit an einem adäquaten methodischen Analyse-Werkzeug, die Rauhe hier explizit fordert, ist in den vergangenen dreißig Jahren kaum geleistet worden.

Wer heute das Wort »Soundanalyse« oder »*sound analysis*« in die einschlägigen Internet-Suchmaschinen eingibt, der erhält als Ergebnisse entweder (und sehr häufig) die Darstellung von Musik in physikalischen Wellenformen

⁴ Rauhe 1974, 17.

⁵ Ebd., 17f.

⁶ Ebd., 18.

⁷ Ebd., 18.

⁸ Ebd., 23f.

oder die Aufzählung von Instrumenten und/oder Musikern, die bei einer konkreten Produktion beteiligt waren, schlimmstenfalls eine mehr oder weniger ›blumige‹ Beschreibung des auf einer CD zu hörenden ›Sounds‹, die vermutlich eher als Werbetext denn als seriöse Analyse dienen soll. In einigen Fällen versucht man, den Sound hilfswise mit MIDI-Files wiederzugeben; dass dies in der Regel bei Weitem nicht dem Original-Sound nahe kommt, scheint die Autoren wenig zu stören. Immerhin haben die Nachgestaltungen in Form der MIDI-Files noch einen begrenzten Erklärungswert; sie können aber hier vernachlässigt werden.

Die physikalische Darstellung also nützt dem Musiker nicht allzu viel, und die Aufzählung der beteiligten Instrumente (ob verbal oder in MIDI-Files) drückt sich um den eigentlichen Kern des Problems herum: Wie sind die Stimmen und Instrumente eingesetzt, wie (und womit) sind sie aufgenommen, wie sind sie klanglich (mit Effekten und Equalizern) bearbeitet, wie aufeinander abgestimmt, ins Klangbild (meist Stereo-Panorama) gesetzt und am Ende abgemischt? Zwei zentrale Probleme treten an dieser Stelle auf:

Erstens: Seit jeher werden die Studio-Produktionen nicht oder nur unzureichend dokumentiert; Musiker und Produzenten experimentieren oftmals so lange am Mischpult herum, bis sie ein für sie optimales Klangergebnis eingestellt haben. Die Aufnahmetechniken und die Mischpult-Einstellungen werden meist nicht dokumentiert, sondern es wird eine Ausspielung auf die Stereosumme gemacht, die als Endprodukt gilt. Wenn die Einstellungen doch einmal intern dokumentiert werden, werden sie nicht veröffentlicht: Die Käufer der Platten interessieren sich für solche Dinge ohnehin nicht, und die Fachkollegen in den konkurrierenden Studios und Plattenfirmen sollen gar nicht erfahren, welche neuen Tricks, Effekte und Abmischungen verwendet worden sind: Die Faktur eines Sounds zu kennen ist Berufshandwerk, manchmal auch gut gehütetes Berufsgeheimnis, mithin fast schon eine Art ›Lizenz zum Gelddrucken‹.⁹

Zweitens: Schon Rauhe hat, wie gesehen, im Zuge seiner Überlegungen das Problem formuliert, diese Dinge angemessen zu notieren.¹⁰ An solcher

⁹ In seltenen Fällen existieren Dokumentationen der Studio-Arbeit, wie im Fall der Beatles, deren Produzent George Martin später einige der entsprechenden Aufzeichnungen veröffentlicht hat.

¹⁰ Rauhe 1974, 22ff.

Art Notation ist im Bereich der Kunstmusik immer weiter gearbeitet worden, im Bereich der Populärmusik, soweit ich sehe, nicht. Zudem haben sich die technischen Möglichkeiten seit den siebziger Jahren nochmals enorm erhöht; ein analytisches Zeichensystem müsste heutzutage sehr komplex, gegebenenfalls gar nicht mehr überschaubar, sein.

Dennoch: Bestimmte Klangereignisse sind hörbar und mit einfachen Mitteln auch zumindest ansatzweise notierbar, können somit Gegenstand von Höranalyse werden.

Einige zentrale Aspekte davon sollen hier exemplarisch angerissen werden, um den Problemhorizont aufzuzeigen. Zu jedem einzelnen Aspekt wäre selbstverständlich ein Vielfaches mehr zu sagen. Dem Motto folgend »man hört nur, was man weiß bzw. wovon man einen Begriff hat«, sollen kurze Sachinformationen jeweils an einem oder zwei Beispielen exemplarisch hörbar gemacht und Überlegungen zur möglichen Notierung angestellt werden. Der Einfachheit und Nachvollziehbarkeit wegen soll (ähnlich wie beim Mehrspur-Verfahren) der Fokus zuerst auf Einzel-elementen, dann auf der Zusammensetzung eines ›Sounds‹ liegen.

2. Stimme(n) und Soloinstrumente

Da es sich bei Rock- und Popmusik vorwiegend um Vokalmusik handelt, bei der einer oder mehrere Sänger im Vordergrund stehen, gebührt der Stimme eine besondere Behandlung. Sicher: Der individuelle Stimmklang ist in jeder Art von Musik (gerade z. B. auch bei Opernfans) von Bedeutung und wird oft sehr differenziert verbal beschrieben; bei populärer Musik kommt jedoch eine Vielzahl an Möglichkeiten hinzu, die Stimme elektroakustisch/elektronisch zu verändern oder zu verfremden, von denen hier nur drei vorgestellt werden sollen:

- a) die Verdopplung mit künstlichem Delay,
- b) ein zweites Einsingen und
- c) Effekte wie Hall, De-Esser und Equalizer-Einstellungen.

a) Verdopplung mit künstlichem Delay

In kommerziell produzierter Popmusik bleibt keine Stimme (die ja ›trocken‹ in einer schallarmen Kabine mit möglichst wenigen Reflexionen aufgenommen wird) ohne Effekt; das würde nicht gut klingen, und niemand

will das hören. Die einfachste Möglichkeit besteht darin, die Gesangstimme auf eine zweite Spur zu kopieren und diese um einige Millisekunden zur ersten Spur zu verschieben, was unser Ohr als eine gewisse ›Räumlichkeit‹ wahrnimmt. Hier ein Beispiel mit deutlich erkennbarem Delay (und nur relativ wenig Hall):

HB 2: Chicago, *If you leave me now*, Anfang: 0'00"– 0'25"

Ungleich trockener dagegen klingt Bob Dylan bei seinem berühmten *Blowin' in the Wind* (offenbar zu Beginn mit nur sehr wenig Delay, und auch fast ohne jeden Hall; daraus resultiert die gewollte ›Wohnzimmer-Akustik‹, die so auch zu den 2 – 3 Gitarren passt, die den Sänger begleiten):

HB 3: Bob Dylan, *Blowin' in the Wind*, Anfang: 0'00"– 0'22"

(Der Pegel wird hier übrigens von Strophe zu Strophe jeweils ganz leicht angehoben, dadurch wirkt der Gesang zunehmend intensiver.)

b) *Zweites Einsingen*

Dies ist nicht immer so einfach zu erkennen wie in

HB 4: Herbert Grönemeyer, *Demo (Letzter Tag)*

wo bei 0'28"– 0'53" ein zweiter ›Herbert‹ eine Oktave höher im Hintergrund singt (bei der Textstelle: »Ich bin dein siebter Sinn [...]« bis »[...] find und lieb ich dich [...]«); Laienhörer bemerken dies übrigens meist nicht.

Auch in *Save your kisses for me*, ein Grand-Prix-Beitrag der Gruppe Brotherhood of Man aus dem Jahr 1976, glaubt man zuerst an ein künstliches Delay, bis man über einige kleine Stellen ›stolpert‹, an denen die daraus resultierende Regelmäßigkeit unterbrochen wird, z.B. bei »[...] 'cause you know I have to say [...]« (1'26") oder »[...] and that's why I go away [...]« (1'33") oder bei sehr genauem Hinhören auch ganz am Anfang des Gesangs (zweifelloos die heikelste Stelle dafür).

HB 5: Brotherhood of Man, *Save your kisses for me*,
ausgewählte Stellen: 0'00"– 0'15" und 1'25"– 1'35"

Erst hier wird die Leistung des Leadsängers der Gruppe Lee Sheridan, deutlich, der über weite Strecken so exakt zweimal das Gleiche gesungen hat, dass der Hörer zunächst an einen künstlichen Effekt glaubt – der

gleichwohl zusätzlich vorhanden ist, so dass sicher vier Spuren Lead-Gesang existieren, die den Gesang auch so derart breit in Stereo klingen lassen. Der mittelgroße und -lange Hall tut sein Übriges. Ähnlich findet sich auch im gesamten Song bei

HB 6: Harpo, *Movie Star*

eine stets doppelt eingesungene Melodiestimme, die man aufgrund des recht komplizierten und unregelmäßigen Rhythmus der Melodie an mehreren Stellen relativ deutlich hören kann.

c) Hall

Hier hat es seit den 1950er Jahren, als man sich noch in einen gekachelten Raum stellte und ohne Playback sang und spielte, die größten Entwicklungen gegeben. Allein an der Art des Halls ist es mit der entsprechenden Erfahrung möglich zu bestimmen, aus welcher Zeit ein Song frühestens stammen kann. Zum Vergleich: Ein typischer Hall aus den 1960er Jahren

HB 7: Reinhard Mey, *Ich wollte wie Orpheus singen*, Anfang: 0'00"– 0'23"

und derselbe Künstler in den 1990er Jahren:

HB 8: Reinhard Mey, *Meine Freundin, meine Frau*, Anfang: 0'00"– 0'23"

Dank heutiger Computertechnik sind seit den neunziger Jahren Raumgröße, Intensität und die Dauer der Hallfahne (sowie viele weitere Hall-Parameter) beliebig einstellbar und nicht mehr aneinander gekoppelt. (Auch die *New Wave*- und *Neue Deutsche Welle*-Produktionen der frühen achtziger Jahre haben einen charakteristischen Hall, an dem sie gut zu erkennen sind: Die Hall-Fahne war nämlich in dieser Zeit noch nicht als getrennter Parameter einstellbar.)

Weitere Effekte kommen stets hinzu, eine exakte Höranalyse erscheint geradezu unmöglich, aber die Notation ungefährender Einstellungen wäre hier denkbar (Zahlenwerte oder Regler-Einstellungen).

3. Gitarren

Getreu dem Motto: ›Eine Gitarre kommt selten allein!‹ sind meist etwa doppelt so viele Gitarren produziert, wie man beim ersten Anhören eines Songs wahrnimmt, hört, und oft ergänzen sie sich in Komplementär-rhythmen, betonen nur die *off-beats* usw.; ein Beispiel:

HB 9: The Beach Boys, *Fun, fun, fun*, Anfang: 0'00"– 0'30"

Hier sind schon mindestens zwei perkussive E-Gitarren und eine durchgeschlagene (Western-)Akkord-Gitarre deutlich hörbar. (Bemerkenswert außerdem: Entgegen sonstigen Gewohnheiten kommen hier die Singstimmen von außen, die Gitarren aus der Mitte!)

Bedenkt man, wie viele verschiedene Arten von Gitarren es gibt, wie viele Möglichkeiten an Verstärkern und Verzerrern, so erscheint es sinnvoll, zunächst die mitwirkenden Instrumente grob zu benennen, sie – soweit möglich – in Noten oder Akkordsymbolen zu notieren, anschließend ihren Klang, soweit möglich, verbal zu beschreiben und schließlich ihre Position im (künstlich geschaffenen) Raum zu bestimmen – aber dazu später mehr.

Im folgenden Musikbeispiel sind auch mindestens drei Gitarren gut voneinander zu unterscheiden:

HB 10: The Bellamy Brothers, *Let your love flow*, Anfang: 0'00"– 0'24"

Ein Beispiel für Verfremdung der Gitarre bzw. für eine Art »klanglicher Verdeutlichung« (größere Brillanz) durch Kombination mit anderen Klängen:

HB 11: Reinhard Mey, *Das war ein guter Tag*, Anfang: 0'00"– 0'05"
und Zwischenspiel: 1'19"– 1'34"

Hier sind in Vor- und Zwischenspielen die Spitzentöne der Solo-Gitarre mit Glöckchen verdoppelt, die Basstöne durch einen zusätzlichen Bass in tiefer Oktave verdoppelt.

4. Schlagzeug und Percussion

Sicher: Ob in einem Song nur einzelnes *drum set* eingesetzt worden ist oder ob ergänzende Percussion-Instrumente vorhanden sind, lässt sich problemlos hören. Die einzelnen Rhythmen lassen sich ebenfalls durchaus traditionell notieren. Verbal umschreiben müsste man jedoch den Klangcharakter der einzelnen Instrumente (hell – dumpf, hart – weich usw.). Die Informationsflut erhöht sich seit den 1980er Jahren, als *drum-computer* und Sequenzer aufkommen und spätestens seit den 1990er Jahren auch einzelne Klänge gesampelt und dann via MIDI zusammengesetzt werden können (und das nicht nur beim Schlagzeug). – Das Thema: *Schlagzeug und*

Percussion kann man heutzutage getrost als ›Fass ohne Boden‹ bezeichnen. Hörbar ist oft die Art der Verteilung im Stereo-Raum; meistens wird das *drum-set* ›breit gelegt‹, d.h. auf das verfügbare Stereo-Panorama verteilt, so dass sich die Becken außen befinden und die Tom-Toms bei einem ›turnaround‹ durch das Panorama ›wandern‹. Wer dies im heimischen Wohnzimmer hört, der erhält bei einem Boxenabstand von 6 Metern den Eindruck eines *drum-set*, das auf ca. 24 qm Grundfläche steht!

Typische, nach außen gesetzte Crash-Becken hört man beispielsweise bei Rio Reiser:

HB 12: Rio Reiser, *König von Deutschland*, Ende des Refrains: 0'48"–1'03"

Bei John Kincade's Siebziger-Jahre-Hit *Dreams Are Ten A Penny* werden sogar die Tom-Toms zu Beginn und am Ende des Songs nach ganz außen verteilt – hier müsste der Schlagzeuger schon sehr lange Arme haben!

HB 13: John Kincade, *Dreams Are Ten A Penny*, Anfang: 0'00"–0'04"

5. Flächen/weitere Instrumente

Mit lang gehaltenen Akkordflächen, die einst von Streichern (meist Geigen), Akkordeons, Orgeln, ›Aaah-Chören‹ oder mehreren Rhythmus-Gitarren kamen, die aber heute regelmäßig vom Keyboard gespielt oder einfach als MIDI-Spuren programmiert werden, wird der Klang angefüllt.

Typisch für die 1980er (und folgenden) Jahre sind hier synthetische Klänge (bahnbrechend nicht zuletzt die des Yamaha *DX-7*), die auch miteinander oder mit realen Instrumenten kombiniert werden.

Im folgenden Hörbeispiel erklingen (in einem Song der mittleren 1980er Jahre) zwei Flächen gleichzeitig; eine liegt etwas höher und vorne, klingt ein wenig nach Orgel, die zweite deckt einen tieferen Frequenzbereich ab, klingt ›neutral und liegt weiter hinten. Hinzu kommt ein langer hornartiger Halteton (der Grundton der Tonart). Zum Refrain wird der Klang der hohen Fläche gewechselt, zudem kommt vermutlich eine dritte, ähnlich neutrale Fläche im Hintergrund dazu, das Stereopanorama öffnet sich nach außen hin – eine gängige Methode, um den Refrain gegenüber der Strophe ›dicker‹, ›aufgeblähter‹ zu setzen:

HB 14: Steinwolke, Zugvögel, 0'00"–0'45" und 1'40"–2'06"

6. Abmischung: Stereopanorama

Haben wir uns bis jetzt exemplarisch einigen einzelnen beteiligten Stimmen und Instrumenten und deren individuellen Klang gewidmet, so folgt nun die ›Königsdziplin‹: Die Abmischung und Setzung der Spuren ins Stereo-Panorama. Dabei wird ein akustischer Raum künstlich geschaffen, da die Spuren ja einzeln und im Grunde ›ohne Raum‹ aufgenommen sind. Hier zeigt sich nun die Geschicklichkeit des Produktionsteams, einen musikalisch sinnvollen und zugleich typischen Sound für den Song zu gestalten. Zu diesem Zweck bedient man sich nicht nur der Effekte auf den einzelnen Spuren (einschließlich des Equalizers), sondern setzt die Spuren mittels der Panorama-Regler (der normalerweise mit Pegelunterschieden von links und rechts arbeitet) in das Gesamtbild.

Trotz aller Vorbehalte und Unwägbarkeiten kann man solche Dinge hörend erfassen und verschriftlichen: Nimmt man einen für alle Spuren gleichen Grundpegel und ein gleiches Aufnahmeverfahren an (was in der Praxis natürlich höchst selten der Fall ist), so könnte man die Einstellungen der Equalizer, der *fader* und des Panorama-Reglers am Mischpult für jeden Kanalzug annähernd rekonstruieren. Fallweise sind auch Aussagen über den Hall (z.B. Intensität, Größe und Art des simulierten Raumes, Hallfahne) möglich.

Diesen Höreindruck kann man graphisch festhalten¹¹; exemplarisch sei einmal die Darstellung eines solchen ›Soundpanoramas‹ mitsamt den mutmaßlichen Mischpulteinstellungen in den entsprechenden Kanalzügen für einen Song versucht (alles in vereinfachter Form; die graphische Darstellung findet sich im Anhang).

HB 15: Reinhard Mey, *Ein Stück Musik von Hand gemacht*, 0'00"– 1'00"

Der Einfachheit halber fiel die Wahl auf ein Lied, das noch als relativ klar und einfach durchhörbar gelten darf (obwohl es natürlich, wie man deutlich

¹¹ Neuerdings gibt es Programme wie *Rayspace* und *Space Designer*, die den Raum, der als Effekt eines Gesamtklanges oder auch nur einer einzelnen Spur klanglich simuliert werden soll, auf dem Computer-Bildschirm graphisch darstellen. Wünschenswert wäre natürlich, wenn noch viele Komponenten mehr (wie etwa die einzelnen Musiker bzw. Instrumente) in verschiedenen Größen und in dem Klang entsprechender Aufstellung (vorne-hinten, links-rechts, groß-klein) in einem solchen virtuellen Raum (der seinerseits dem hörbaren Hallraum entsprechen würde) darstellbar wären.

hören kann, eben nicht nur »von Hand gemacht« ist); selbstverständlich gibt es erheblich kompliziertere Produktionen – aber wer schafft es schon, das Stereopanorama und alle Effekte etwa eines ABBA-Songs durchzuhören? Die oft recht mangelhaften Imitate (Nachproduktionen) von Coverbands belegen diese Schwierigkeit.

Man hört deutlich, dass sich die Produzenten und Musiker oft viel Mühe mit der Gestaltung ihres Sounds geben. – Diese Mühe lohnt sich vermutlich nur selten, denn nur wenige Hörer werden die klangtechnischen Details beachten. Zudem ist zu bedenken, auf welchen Abspielgeräten eigentlich derartige kommerzielle Musik heutzutage gehört wird: das Autoradio, das Küchenradio, die High End-Stereoanlage, das Fernsehen, ein altes Mono-Kofferradio, der MP3-Player. Viele Spuren, die mit viel Bedacht produziert und (vor allem im Hintergrund) ins Klangbild gesetzt sind, gehen auf kleineren Geräten und bei geringerer Lautstärke regelrecht unter. Bestenfalls hört man noch, dass der Klang »irgendwie voll« wirkt, ohne genau zu wissen warum. Aus solchen Gründen verzichtet heute niemand mehr auf den Einsatz von Dynamik-Kompressoren, die den Klang durch Reduktion von Pegelunterschieden noch massiver und präsenter machen, und auf das *mastering*, die End-Bearbeitung der Produktion.

7. Ein kleiner »Abstecher« zur Kunstmusik

Nicht nur Komponisten des 20. (und 21.) Jahrhunderts wie Karlheinz Stockhausen komponieren den Raum: Bei näherem Hinsehen haben Komponisten sich auch in früheren Jahrhunderten stets mit den räumlichen Gegebenheiten der (*live*-)Aufführungen beschäftigen müssen, daraus allerdings unterschiedlich starke Konsequenzen gezogen.

Die Venezianer Andrea und Giovanni Gabrieli etwa rechnen bekanntermaßen in ihren mehrhörigen Werken mit einem bestimmten Raum (nämlich dem Markusdom mit seinen vier Emporen), und in zahlreichen Sinfonien Joseph Haydns ergeben sich schöne Klangwirkungen zwischen den ersten und zweiten Violinen, wenn sie außen vorne sitzen. Natürlich sind solche kleinen Dialoge, wie Haydn sie mitunter einbaut, auch möglich, wenn die Geigen direkt nebeneinander sitzen; aber der Effekt ist doch noch reizvoller, wenn der »akustische Balk« sozusagen über die gesamte Breite des Bühnen-Raumes »hin und her geworfen« wird.

HB 16: Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 102, IV. Satz, Takte 183–198 und Takte 210–216, hier bei 2'45"–2'55" und 3'05"–3'10" in der Aufnahme mit Sándor Végh und der Camerata Academica, bei der leider die 1. und 2. Violinen nebeneinander links vorne sitzen, so dass der »Stereo-Effekt« verloren geht.

Ohne den Begriff zu kennen, komponiert Haydn hier für ein (Stereo-) Panorama, das sich im natürlichen Raum befindet und mit einem Hörer rechnet, der ungefähr in der Mitte sitzt, um die Musik klanglich ausgewogen hörend mit zu vollziehen. Weitere Beispiele – auch bei anderen Komponisten – ließen sich finden.

8. Überlegungen für den Unterricht

Soundvergleich als Methode: Für den Unterricht (besonders mit »Anfängern« ohne größere Vorbildung in diesem Bereich) empfiehlt es sich durchaus, ähnliche oder gar die gleichen Songs miteinander zu vergleichen, aus den klanglichen Unterschieden Rückschlüsse auf verschiedene Aspekte der Produktion zu ziehen und dadurch zu Erkenntnissen über den je spezifischen Sound einer Band, eines Solokünstlers oder eines Jahrzehnts zu gelangen. (Zum Glück wimmelt es in der Branche vor so genannten »Cover-Versionen«, die man für solche Zwecke heranziehen kann.) Mögliche Beispiele wären etwa:

- 1.) Arlo Guthrie, *City of New Orleans* im Vergleich mit:
Rudi Carell oder Creme 21, *Wann wird's mal wieder richtig Sommer?*
- 2.) Frank & Nancy Sinatra, *Somethin' Stupid* im Vergleich mit:
Robbie Williams & Nicole Kidmann, *Somethin' Stupid*
- 3.) The Bellamy Brothers, *Let Your Love Flow* im Vergleich mit:
Jürgen Drews, *Ein Bett im Kornfeld*
- 4.) ABBA-Songs im Original im Vergleich mit ABBA-Cover-Bands
(die stets schwächer produziert sind, zum Teil sogar sehr viel schwächer, als bei *Deux Blondes*.)

Derartige Vergleiche lohnen sich immer dann, wenn unterschiedliche Anspruchsniveaus bedient werden müssen. Das Durchhören von Stereo-Panoramen findet seine Tücken allerdings im (Technischen) Detail: Die zur Verfügung stehenden Abspielgeräte, vor allem aber die Lautsprecher, sind meist nicht von optimaler Qualität. Viele Produktionen können nur mit sehr guten Boxen, wie sie in Tonstudios oder beim Rundfunk zum Einsatz

kommen, wirklich gut durchgehört werden. Das Problem der Kontrollierbarkeit der Soundgestaltung (etwa für die Prüfung in einer Klausur) hängt einerseits mit diesem Faktor zusammen, andererseits aber auch damit, dass die Sound-Konstituenten einer Produktion praktisch niemals veröffentlicht werden. Hier liegt die größte Schwierigkeit und vielleicht die Erklärung dafür, dass Klausuren im Fach Hörerziehung sich immer noch (und aus formaljuristischen Gründen auch zu Recht) weitestgehend auf die gut überprüfbareren ›Primärkomponenten‹ beschränken. Dennoch: Das Klangbild, der Sound, ist integraler Bestandteil der Musik, ist aus ihr nicht wegzudenken, und muss berücksichtigt werden – zumal in einem Genre, das seine Leistungen hauptsächlich in diesem Bereich erbringt.

Trotzdem oder gerade deshalb möchte dieser kleine Beitrag ermutigen, den Bereich des Sounds, der Klanggestaltung, nicht außen vor zu lassen – selbst wenn man diesen Aspekt einmal nicht in einer Klausur abprüft – und das ›Durchhören‹ von Rock- und Pop-Produktionen trotz aller ungünstigen Umstände zu wagen. Auch wenn das Problemfeld nur kurz angetippt werden konnte und eigentlich ein hauptberuflicher Musikproduzent diesen Beitrag hätte verfassen müssen (solche Leute verraten aber, wie gesagt, nicht gerne ihre handwerklichen Tricks), mag es an dieser Stelle genügen, ›32 Jahre nach Rauhe‹ die Tür zur Soundanalyse erneut ein wenig aufgestoßen zu haben; betreten muss diesen ›Klang-Raum‹ ohnehin jeder Hörer selbst.

Literatur

- Aldridge, Alan (1971), *The Beatles Songbook*, München: dtv.
 Rauhe, Hermann (1974), *Popularität in der Musik. Interdisziplinäre Aspekte musikalischer Kommunikation* (= MuG 13/14), Karlsruhe: Braun.

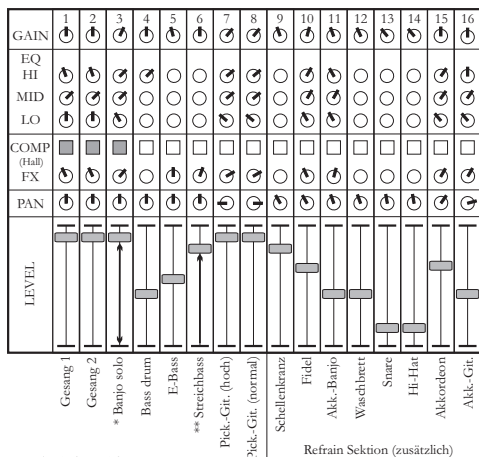
Hörbeispiele

- 1 The Beatles, *Yellow Submarine*, auf: 1. (27 #1 Singles = 1), EMI Records (LC 0299), EAN 7243 5 29325 2 8, Track 15.
- 2 Chicago, *If you leave me now*, auf: *Chicago, If you leave me now*, Euro Sound, FNM Nr. 3318, Track 8.
- 3 Bob Dylan, *Blowin' in the Wind*, auf: *Bob Dylan, Greatest Hits*, Columbia CB 701 (Sony Music, LC 0162), Nr. 460907 9, Track 1.
- 4 Herbert Grönemeyer, *Demo (Letzter Tag)*, auf: Herbert Grönemeyer, *Mensch*, EMI Electrola (LC 01387), EAN 7243 541621 2 1, Track 11 (= Bonus Track).
- 5 Brotherhood of Man, *Save your kisses for me*, auf: Brotherhood of Man, *Save your kisses for me* PYE 71066 (7" Single), oder auf CD: Disky, ASIN: B000071QIF.

- 6 Harpo, *Movie Star*, auf: *Ilja Richter präsentiert: Disco 74-75*, CD 2, Disky BX 855112, Track 11.
- 7 Reinhard Mey, *Ich wollte wie Orpheus singen*, auf: *Reinhard Mey, Alles was ich habe. Die 16 großen Chansons*, Intercord int 835.035 (LC 1109), EAN 7243 8 22114 26, Track 9.
- 8 Reinhard Mey, *Meine Freundin, meine Frau*, auf: *Reinhard Mey, immer weiter*, Intercord INT 860.267 (LC 1109), EAN 4006758 602677, Track 3.
- 9 The Beach Boys, *Fun, fun, fun*, auf: *The Beach Boys, California Girls*, Euro Sound, FNM, Nr. 3309, Track 3.
- 10 The Bellamy Brothers, *Let your love flow*, auf: *Millennium Party, CD 1: Party Power*, Exclusiv, Nr. 222 361, Track 3.
- 11 Reinhard Mey, *Das war ein guter Tag*, auf: *Reinhard Mey, Einbandsegler*, EMI Electrola (LC 00542), EAN 7243 5 26314 2 1, Track 12.
- 12 Rio Reiser, *König von Deutschland*, auf: *Lass die Sonne rein. Die sonnigsten deutschen Pop-Hits*, Sony Music Media (LC 2604), CBU 67511, Nr. 07-487917-10, Track 6.
- 13 John Kincade, *Dreams Are Ten A Penny*, auf: *Hits der 70er*, Planet Song Nr. 96071-1 (CD 1), EAN 7619943 960710, Track 14.
- 14 Steinwolke, *Zugvögel*, auf: *Da, Da, Da, das war die ... Neue Deutsche Welle, Nr.3*, Repertoire Records (LC 8065), REP 4500-WG, Track 4.
- 15 Reinhard Mey, *Ein Stück Musik von Hand gemacht*, auf: Reinhard Mey, *CD Alleingang*, Intercord (LC 1109) INT 860.208, EAN 7243 8 22257 2 0, Track 7.
- 16 Joseph Haydn, *Sinfonie Nr. 102, IV. Satz*, auf: *Haydn-Symphonien Hob. I/101-102*, Camerata Academica, Sándor Végh, Orfeo D'Or (LC 8175), Nr. C 469 971 B, Live-Mitschnitt von den Salzburger Festspielen 1994, Track 8.

Anhang

Abb. 1: Vorschlag für Mischpult-Einstellungen: Eingangssektion (vereinfachte Darstellung)



* nur Zwischenspiel

** wird am Ende der Strophe hoch gezogen

Abb. 2: Versuch einer Darstellung des hörbaren Stereo-Panoramas

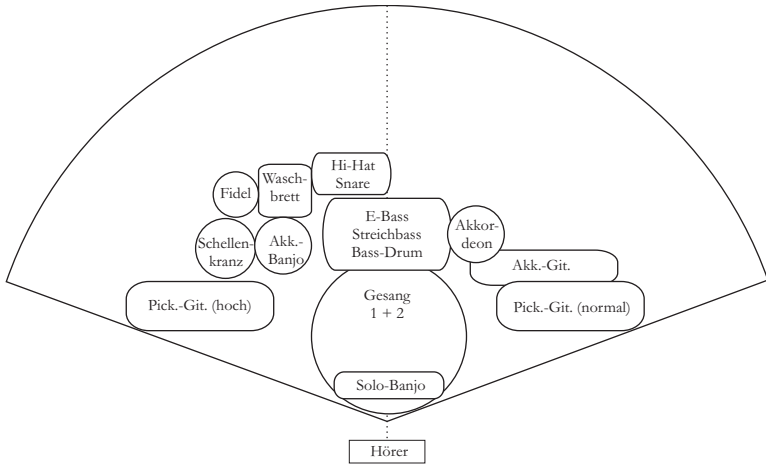
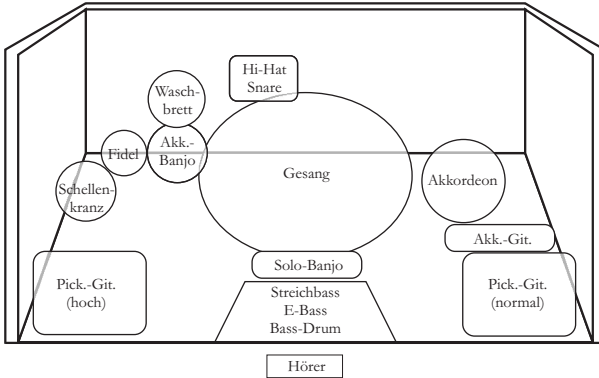


Abb. 3: Versuch einer Darstellung des hörbaren Raumes



© 2014 Guido Brink (brink@netcologne.de)

Hildegard-von-Bingen-Gymnasium Köln-Sülz

Brink, Guido (2014), »Soundanalyse als Werkanalyse (nicht nur) der Rock- und Popmusik« [Sound-Analysis as Work-Analysis (Not Only) of Rock and Pop Music], in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 187–200. <https://doi.org/10.31751/p.118>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Abmischung; aural analysis; effects; Effekte; Höranalyse; mixdown; playback method; Playback-Verfahren; sound analysis; Soundanalyse; stereo panorama; Stereopanorama

eingereicht / submitted: 10/09/2014

angenommen / accepted: 10/09/2014

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2014

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2014