

# GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by  
Florian Edler und Markus Neuwirth

## ›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by  
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,  
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



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.

## Die Polyphonie der Personae

### Vokalarrangement bei Kate Bush und Annie Lennox

ABSTRACT: Analyse populärer Musik dringt eher selten in Bereiche vor, die als genuin musiktheoretisch betrachtet werden können. Was als Defizit jener Analysen gelten könnte, ist jedoch, positiv betrachtet, durch die gründliche Betrachtung etwa popgeschichtlicher, soziokultureller oder technischer Aspekte zu erklären, die für musiktheoretische Ansätze kaum noch Raum lässt. Umgekehrt ist es wohl ein Defizit der Musiktheorie, dass eine Musik, die nicht primär in musikalischen Notaten vorliegt oder sich sogar genauer Notation entzieht, weiterhin stiefmütterlich behandelt wird. Hier soll nun versucht werden, einen sehr eingegrenzten Aspekt populärer Musik musiktheoretisch zu behandeln, um dann in einem weiteren Schritt sich Fragen von Gender und Persona zu nähern. Gegenstand soll Musik aus den frühen 80er Jahren sein, dargestellt am Beispiel von Ausschnitten aus den Transkriptionen der Songs »There Goes a Tenner« (Kate Bush, 1982) und »No Fear, No Hate, No Pain« (Annie Lennox/Eurythmics, 1983). Beide Sängerinnen galten zu dieser Zeit als extravagant, stimmlich vielseitig bis kapriziös, als Erscheinungen wandlungsfähig, Bush mit Hang zur theatralischen Inszenierung, Lennox als androgyn. Diese Vielgestaltigkeit der Charaktere soll hier anhand der Vokalarrangements analytisch beleuchtet werden: So erhält quasi jede Persona eine eigene Stimmfärbung, im Mix unterstützt durch Effekte und Verräumlichung. Theoretisch ergiebig ist auch die Analyse kontrapunktischer Aspekte, die einen Vergleich mit polyphoner Schreibweise für die Oper (etwa in Ensembles) herausfordern. Mehrstimmigkeit wird weniger in Gleichzeitigkeit erzeugt, als durch das Schneiden, Verzahnen und Schichten von semantisch geladenen Einzelelementen zu einem komplexen Narrativ. Abgerundet wird die Betrachtung durch analytische Aspekte des Arrangements, die sich zeittypisch in einem Spannungsfeld zwischen elektronischer Grundlage (Sequencer) und akustischer Schichtung (auch Geräusch und Weltmusikeinflüsse) bewegen.

The study of popular music rarely reaches a point that can be genuinely regarded as the result of applying analytical methods of music theory. However, what could be regarded as a deficiency of these studies can be positively explained, on the one hand: the thorough reading of pop history, socio-cultural and technical aspects hardly leave room for musical analyses. On the other hand, it is a shortcoming of music theory that it neglects music which does not exist in notated form or even eludes exact notation. Here, we will try to treat a limited aspect of popular music in terms of music theory and then approach questions of gender and persona in a further step. The subject is music of the early 1980s; excerpts from transcriptions of the songs »There Goes a Tenner« (Kate Bush, 1982) and »No Fear, No Hate, No Pain« (Annie Lennox/Eurythmics, 1983) will serve as examples. At that time, both singers were regarded as extravagant and from versatile to capricious vocally. Their appearances were many-sided: Bush showed a penchant for theatrical staging, and Lennox was seen as androgynous. This variety of the characters will be analyzed here based on the vocal arrangements: almost every persona is represented by its own vocal timbre, supported in the mix by effects and spatialization. The highlighting of contrapuntal aspects is

especially productive for analysis and provokes a comparison with polyphonic writing for opera (e.g., in ensembles). Polyphony is produced less in simultaneity than by juxtaposition, interweaving, and the layering of semantically charged elements into a complex narrative. The study is rounded off by analytical aspects of the instrumental arrangements which, typical for the time, move in an area between electronic basis (sequencer) and acoustic stratification (incorporating concrete sound and influences of world music).

Schlagworte/Keywords: Kate Bush; Annie Lennox; Stimmtimbre; theatralischer Kontrapunkt; theatrical counterpoint; transcription; Transkription; vocal timbre

Musiktheoretische Analyse von Pop-Musik ist und bleibt ein Stiefkind nicht nur in Kongressberichten wie diesem, sondern auch und vor allem im Pflichtfachunterricht in der klassischen Musikausbildung. Alle ehrenwerten Versuche, etwa anhand raffinierter Changes oder virtuoser Soli die Gleichwertigkeit zu klassischer Musik beweisen zu wollen, treffen damit eher weniger die eigentlichen Qualitäten von Songs und drücken sich zugleich vor Stellungnahme zu offensichtlichen oder versteckten Problemen: Dürfen wir Musik, die primär als fixiertes klangliches Endprodukt existiert, vergleichen mit einer Musik, die in Notaten überliefert ist und in immer neuen Interpretationen verklunglicht werden muss? Und wie verhält sich populäre Musik zu der scheinbar ganz anders verlaufenen stilistischen Entwicklung der notierten Musik des 20./21. Jahrhunderts? Dies sind nur zwei der drängenden Fragen an die ästhetische und theoretische Analyse von Pop-Musik.

Auch dieser Text wird sich um diese kontroversen Fragen drücken, um auf Umwegen vielleicht doch Ansätze zu Antworten beizutragen. Er fokussiert sich auf die Betrachtung des Vokalarrangements – nur scheinbar ein sehr eingeschränktes Thema, das sich bald als schier unerschöpflich entpuppt, ist doch die Stimme Hauptträger dessen, was die meisten Rezipienten an Popmusik fasziniert. Neben konkret musiktheoretischen Punkten muss Popgeschichtliches, Soziokulturelles und Technisches zwangsläufig mit einfließen. Dabei bezieht sich die Analyse außer auf den Musik->text auf analytische Kategorien wie Persona und Environment nach Allan Moore<sup>1</sup> sowie Stimmtimbre nach Kate Heidemann<sup>2</sup>. Aufgrund der Fülle der analytischen Verflechtungen können hier jedoch nicht alle Kategorien umfänglich herangezogen und aufgezeigt werden. So werden jeweils nur einzelne Aspekte im Vordergrund stehen.

1 Moore 2010 u. 2012.

2 Heidemann 2016.

Der Artikel konzentriert sich auf zwei britische Songs der frühen 80er Jahre. Diese Zeit war sicherlich ein Wendepunkt in der Pop-Produktion. Digitale Instrumente und Studiotekniken hielten Einzug und stellten die traditionelle Produktionsform ›Band im Studio‹ nachhaltig in Frage. Synthesizer und Drumcomputer erzeugten maschinelle Grundlagen, die in Kontrast gestellt wurden zu herkömmlichem Instrumentarium, das extrem ausdrucksstark eingesetzt wurde. Sequencer und frühe Produktions-Software quantisierten die Musik mechanisch, während Stimmen und akustische Instrumente mit ungebundenem Timing und bisweilen improvisatorisch agierten. Und der für unsere Zwecke wichtigste Punkt: Das selbstverständlich werdende Mehrspurverfahren, das mittlerweile quasi keine Beschränkungen an Spurenzahl mehr auferlegte, regte insbesondere dazu an, die Stimmen der Leadsänger zu doppeln oder zu Chören aufzublasen und ein neues Verhältnis zur Persona auszubilden.

Dies nutzten auch zwei Sängerinnen ausgiebig, die in dieser Zeit sehr erfolgreich waren: Kate Bush und Annie Lennox; letztere die weibliche Hälfte des Duos *Eurythmics*, das von 1980 bis 1989 und dann zu gelegentlichen Reunions seit 1999 aktiv war. Von ihnen wird hier ein Song betrachtet, der als typische Albumnummer (also ohne Hitsingle-Ambitionen) dieser Zeit gelten kann – ein hohes Budget für entsprechend aufwendige Produktion vorausgesetzt (nach dem Erfolg des Vorgängeralbums standen den Eurythmics große Mittel zur Verfügung, was durchaus keine Selbstverständlichkeit war). Der Song mit dem etwas länglichen Titel »No Fear, No Hate, No Pain (No Broken Hearts)« entstammt dem Album *Touch*, das im November 1983 nur ein dreiviertel Jahr nach dem Durchbruchsalbum *Sweet Dreams* herauskam. Während *Sweet Dreams* fast ohne Unterstützung des Labels RCA unter starken Einschränkungen in einem provisorischen Heimstudio produziert wurde, standen für *Touch* dann alle Mittel zur Verfügung. Grundlage des Arrangements bilden mit Sequencer eingespielte Drums und ein Synthbass, darüber legen sich nach und nach in mehreren Schichten pad- und piano-artige Synth-Klänge. Als Gegengewicht zu diesen eher kalten Klängen (auch das Klangbild entspricht der typischen Neonkühle der 80er Jahre) gibt es ein hörbar groß besetztes Streichorchester mit Solo-Oboe, arrangiert und dirigiert von Michael Kamen, dem seinerzeit wohl erfolgreichsten Orchester-Arrangeur in London, der unter anderem auch für die orchestrale Klangkulisse auf Pink Floyds *The Wall* verantwortlich zeichnete.<sup>3</sup> Als wichtigstes Element tritt Annie Lennox' emotionsgeladene Stimme hinzu, die wiederum in mehreren unterschiedlich pro-

3 Vgl. die jeweiligen Album-Credits.

duzierten Schichten präsent ist: als Leadstimme, als Oberstimme, im zweiten Verse mit kommentierenden Einwüfen und mit Sprechstimme, im dritten als dreistimmiger Harmony-Gesang, und in der Bridge sowie gegen Ende des Songs mit einer weit in den Hallraum positionierten ›Impro-Vokalise‹<sup>4</sup>.



[https://storage.gmth.de/proceedings/articles/17/attachments/p16-25\\_transcription\\_01.pdf](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/17/attachments/p16-25_transcription_01.pdf)

Transkription 1: Eurythmics, »No Fear, No Hate, No Pain (No Broken Hearts)«, *Touch*, 1983, transkribiert von H.P.R.

Der Aufbau des mehr als fünfminütigen Songs lässt sich viel Zeit: Das Intro blendet ein in den ostinaten Synthbass und die Harmoniefolge des späteren Chorus. Bei jeder Wiederholung der Harmoniefolge wird eine Schicht von Synthesizerklängen hinzugefügt. Der Klang bleibt dabei sehr mechanisch und geradezu ›dosig‹ (also sehr mittig und mit sehr einfachem Hall versehen). Ab der vierten Wiederholung zieht uns Lennox' Stimme in ihren Bann mit einer Vokalise über den Harmonien, die bei der fünften Wiederholung durch eine Oberterzmixtur gedoppelt wird.

Beispiel 1: Eurythmics, »No Fear, No Hate, No Pain«, Intro (Gesangslinien und Bass)

4 Im Folgenden betrachte man das Wort ›Improvisation‹ und verwandte Bezeichnungen immer als in Anführungszeichen gesetzt, da es sich bei dem Song um ein sorgfältig produziertes klangliches Endergebnis handelt, bei dem nichts mehr als veränderlich oder zufällig angesehen werden kann.

Über die Studioarbeit des Duos ist bekannt, dass David Stewart meist sehr zügig an der Begleitung der elektronischen Instrumente und der Gitarre arbeitete (letztere kommt in diesem Song allerdings gar nicht zum Einsatz), während gleichzeitig Annie Lennox in einem langwierigeren Prozess an den Chords und an allem Vokalen feilte: Auf Grundlage von schnipselartigen Textideen entwickelte sie im Studio die Lyrics und schichtete Gesangslinien zu Vokalarrangements. Die Detailliebe und Disziplin, die sie dabei walten ließ, erklärt sich womöglich aus ihrer klassischen Ausbildung (sie studierte Flöte an der Royal Academy of Music)<sup>5</sup>, aber auch aus den Umständen der Produktion des Vorgänger-Albums, für das lediglich ein Achtspurpult zur Verfügung stand und somit jede Vokalspur perfekt sein musste, bevor eine weitere hinzugefügt werden konnte, da die Spuren »bounced«, also zusammengemischt, wurden.<sup>6</sup>

An die Beschränkung früherer Tage erinnert in diesem Song der skelettierte Sound des ersten Verse, der nach einer dramatischen Geste der hohen Streicher lediglich von einem arpeggierenden Bass und sparsamen Drums auf 1 und 3 begleitet wird. Darüber erklingt eine starre Gesangslinie, die auf anfangs drei Tonhöhen eine recht aggressive Qualität besitzt. Als Kontrapunkt zu dieser druckvollen Vokalfarbe wird das Zeilenende im zweiten Viertakter durch eine Oberstimme ergänzt, die mit ihren Quint- und Quartintervallen den psalmodierenden Charakter verstärkt. Damit erhalten die Wörter »cold steel« und die Phrase »nobody told you it would feel like this« eine überdeutliche Akzentuierung (Beispiel 2).

Während die untere Hauptlinie in Bruststimme so intensiv gesungen wird, dass durch Überdruck sogar ein Hauch auf der Stimme liegt, hat die Oberstimme ein engeres Timbre, das durch Hinzumischung des Kopffregisters und kehligere Resonanzräume entsteht. Die Abmischung tut ein Übriges, indem die obere Linie weiter in den Raum gestellt wird.

Im Chorus wird dann diese geschickte Ausnutzung der verschiedenfarbigen Stimmregister ausgebaut: Die Melodie sieht in reduzierter Notation recht unspektakulär aus, hört sich dabei jedoch unerwartet komplex an (Beispiel 3).

5 Vgl. Sutherland u. Ellis 2001, 191 ff.

6 Vgl. Sutherland u. Ellis 2001, 150.

Hans Peter Reutter

10 *Ab*<sup>7</sup> *Ebm*<sup>7</sup> *Gb*  
 1. Well in the mor - ning when our day be gins It feels like cold cold coldcold

16 *Bbm*  
 steel. Ha! And when the sun\_ comes up, it's like a new com-mo - tion.\_

21  
 — You say no - bo-dy told\_ you it\_would feel like this. Ha.

Beispiel 2: Eurythmics, »No Fear, No Hate, No Pain«, Verse 1, Beginn

no fear, no hate, no pain, no bro - ken hearts\_

Beispiel 3: Eurythmics, »No Fear, No Hate, No Pain«, Hookline des Chorus

Diese Komplexität entsteht, indem hohe und tiefe Töne der Linie, die im Notenbild eine inhärente Polyphonie bilden, de facto aufgespalten werden. Das *c*<sup>2</sup> (»no, no, no«) wird in Vokalfarbe und Abmischung der Oberstimme des *Verse* fortgeführt, während das *f*<sup>1</sup> und *es*<sup>1</sup> (»fear, hate, pain, broken hearts«) von einer gedoppelten Unterstimme gesungen wird, die im Panorama weit rechts und links positioniert ist, den (Kopf-)Hörer quasi umfassend. Das Vokalarrangement gibt uns die Interpretation des Titels: Könnte man ihn lesen als die Utopie einer glücklichen, vertrauensvollen Liebesbeziehung, offenbart er sich hier als ein Hilfeschrei nach solch einer Liebe, womöglich nach einer (symbolischen?) unglücklichen Nacht. Geschrien wird allerdings nicht aus Verzweiflung, sondern aus Schmerz, stark und fordernd – damit alle Allgemeinplätze über Annie Lennox als »Power-

frau« scheinbar bestätigend. Die Inszenierung der Stimme zum ›environment‹ steht damit in einem intervenierenden oder gar opponierenden Verhältnis.<sup>7</sup>

Die aggressive Metaphorik des Textes erfährt im zweiten Verse noch eine Steigerung, wenn von »killing gun« und »shoot it up« die Rede ist, und selbst »when the sun goes up«, hat das nichts Erhellendes, wie uns ein kommentierender, quasi ethnischer Vokaleffekt des Backgrounds auf dem gestoßenen hohen *ges*<sup>2</sup> verdeutlicht: die Liebe als sadomasochistisches Schlachtfeld.<sup>8</sup>

Die Ausgestaltung eines Songs durch quasi hörspielartige Elemente (hier ein ratterndes Maschinengewehr), kommentierende Vokaleinsätze (man beachte das viermalig verschieden gestaltete »Ha!« [siehe Beispiele 2+4]) und das gelegentliche Doppeln von Harmonygesängen durch Sprechstimme sind Elemente, die wohl spätestens seit *Sgt. Pepper* zu den üblichen Verfahrensweisen des Pop gehören und das Assoziationsfeld häufig wenig konkreter Texte vergrößern.

59 Verse 3

And when the sun comes up it makes a new com-mo - tion. You say

64

no - bo - dy told you it would feel like this. Ha  
spoken, pitched down

Beispiel 4: Eurythmics, »No Fear, No Hate, No Pain«, Verse 3, Beginn (Gesang)

7 Moore beschreibt vier ›proxemische Zonen‹ (also Positionen im akustischen Raum) der Persona zum Zuhörer, von sehr intim (nah) bis öffentlich (weit). Damit kann das Environment (also das Zusammenwirken von musikalischer Begleitung, Soundscape und Akustik) verschiedene Verhältnisse zur Persona eingehen. Im vorliegenden Song ergibt sich eine Spannung zwischen großem Raum, hörspielartigen Elementen und intimer Nähe zur Gesangsstimme. Vgl. Moore 2012, 191.

8 Moore sieht hier eine Anspielung auf Drogengebrauch, mir erscheint eine Metapher zu sadomasochistischer Liebe überzeugender. Moore 2012, 48.

Nach dem zweiten, verkürzten Chorus treibt Lennox die Vokalartistik wortwörtlich auf die Spitze. Am Ende der Bridge erreicht die Vokalise, elektronisch gestützt, verfremdet oder erzeugt, das  $c^3$ . Die Linie erscheint, wie so oft in Pop oder Rock, improvisiert, ist jedoch minutiös gebaut, wie einige (kaum hörbare) Schnitte und die sorgfältige Produktion zeigen. Leider gibt es von diesem Song keine Liveaufnahmen, aber ich bin mir sicher, dass an dieser Bridge nichts improvisiert oder verändert würde, wenn sie live gesungen würde – Liveversionen anderer Songs zeigen ein entsprechendes Verhalten bei Vokalsen.<sup>9</sup>

Beispiel 5: Eurythmics, »No Fear, No Hate, No Pain«, Bridge (Gesangslinie)

Es ist bemerkenswert, wie viele Zuhörer sich damals wie heute mit diesem und ähnlichen Songs identifizieren, obwohl die Konnotationen durchaus extrem sind. Annie Lennox selbst sagt zu einem anderen Song dieser Zeit etwas, das vielleicht in Zeiten von Gender-Sternchen nicht mehr ganz p.c. klingt, aber deutlich ihren hohen Reflexionsgrad zu ihrer Songpersona aufzeigt und ihre jahrelange Erfahrung mit Psychotherapie durchscheinen lässt:

9 Als Vergleich mögen die zeitgenössischen Livemitschnitte der Hits wie »Here Comes The Rain Again« oder »Who's That Girl« dienen, die sich z.B. auf Youtube finden. Der Liveauftritt mit dem besprochenen Song, der auf Youtube unter [https://www.youtube.com/watch?v=2l2E\\_tHb8Vo](https://www.youtube.com/watch?v=2l2E_tHb8Vo) zu sehen ist, verwendet die Studioaufnahme als Vollplayback. Immerhin unterstreichen die Kopf- und Mundbewegungen Annie Lennox' im Chorus und in der Bridge sowie die sichtbare Aufteilung des Backgroundchores die oben behaupteten Punkte: Das »No Fear...« wird aufgeteilt, die Vokalise wird trotz Playback (außer an den Überblendungen zu Beginn und Ende) exakt mitvollzogen.

I'm not really a kinky person or a practising pervert. A song like ›Love Is A Stranger‹ is emotionally sadomasochistic. It's not the love act, nothing so literal, but it is taken from my experience. [...] I've hurt people and felt totally cold about them but when it's happened to me...I can't take it. My best songs come from suffering because I've indulged in my pain; a very typical masochism.<sup>10</sup>

Lennox erscheint also quasi als ein weiblicher Laokoon im Schiller'schen Sinne<sup>11</sup>: Pathos entsteht durch moralischen Widerstand gegen das Leiden<sup>12</sup> – und dies womöglich sogar in einem konkret medizinischen Sinn. Nach exzessivem Touren hatte sie ab 1983 stimmliche Probleme, die dann als Stimmbandknötchen diagnostiziert wurden. Im täglichen Leben wurde ihr Schweigen verordnet, während sie dann auf der Bühne stimmlich alles (und mehr) gab.<sup>13</sup> Sie leidet für uns, und bietet dabei heldenhafte Identifikationsfläche gleichermaßen für Frauen, Männer als auch alle abseits der Gender-Normen.

Probleme mit der Sendung der Videoclips auf MTV bekamen Eurythmics nicht etwa wegen der SM-Anspielungen der Texte, sondern wegen Lennox' Kurzhaarfrisur, die in den Augen der amerikanischen Verantwortlichen des Senders nicht erkennen ließ, ob sie Mann oder Frau sei. Lennox eigener ironischer Kommentar war dann das Styling im Videoclip zu »Who's That Girl« von demselben Album. Dort tritt sie auf als Klischeefigur einer superweiblichen Barsängerin, die sich am Ende mit einem Kerl küsst, der sich erst bei genauem Hinsehen als perfekt masquierte Lennox herausstellt.<sup>14</sup> Dieser ›Elvis Lennox‹ erschien dann auch konsequenterweise zu einer amerikanischen Preisverleihung. Damit sind Auftritt und Styling eigenständiger und einflussreicher Teil der Persona, der sich dabei nicht rein musikalisch mitteilt.

Aber selbst eine starke Persönlichkeit wie Annie Lennox war manchmal noch auf der Suche nach ihrem Erscheinungsbild. So sagt der Photograph und damalige Lebensgefährte Peter Ashworth: »She's always wanted to be a bit otherworldly...a little bit like Kate Bush on acid!«<sup>15</sup>

10 Face Magazine, zitiert in Sutherland u. Ellis 2001, 146.

11 Vgl. Schiller 1879.

12 Vgl. Richter 1992.

13 Ein Interview des schwedischen Fernsehens vom März 1983 gibt ein geradezu erschütterndes Beispiel von Lennox' angegriffener Stimme, zur selben Zeit mitgeschnittene Liveauftritte klingen angestrengt, lassen jedoch die Krankheit kaum ahnen. Interview [https://youtu.be/S\\_OipHb5mqY](https://youtu.be/S_OipHb5mqY), Beispiel für Liveauftritt <https://youtu.be/S-bFINmkobw>

14 Der Videoclip von 1983 <https://youtu.be/-5iDKWV6Chg>

15 Sutherland u. Ellis 2001, 193.

Mehr noch als Lennox liebte wohl Kate Bush die theatralische Verkleidung und das Darstellen unterschiedlicher Personae. Obwohl knapp vier Jahre jünger als Lennox, war Kate Bush zu dieser Zeit schon länger erfolgreich im Geschäft. Nach zwei Alben, auf deren Produktion sie kaum Einfluss nehmen konnte (obwohl alle Songs aus ihrer Feder stammten), begann sie 1980 mit dem dritten Album *Never for Ever* selbst zu produzieren, was sich in einer Steigerung der Komplexität und Eigenwilligkeit der Soundgestaltung niederschlug.

An ihrem vierten Album *The Dreaming* arbeitete Bush von August 1980 bis zur Veröffentlichung im September 1982, also über zwei Jahre, was beinahe zum Bruch mit ihrer Plattenfirma EMI führte.<sup>16</sup> Bei der Aufnahme beschäftigte sie unzählige Studiomusiker und mehrere Toningenieure, die sämtlich bestätigten, dass der Arbeitsprozess chaotisch und kapriziös war; jedoch waren alle fasziniert von ihrer musikalischen Vision und folgten treu ihren Ideen – bis auf eine bezeichnende Ausnahme: der Erfolgsproduzent Hugh Padgham. Er war anfangs Bushs Wunschpartner, da sie speziell seinen berühmten Drumsound bei Phil Collins schätzte, aber schon nach zwei Wochen warf er das Handtuch und fand noch Jahre später keine netten Worte:

She didn't really have any idea of the sonics, and didn't understand why, if you put 150 layers of things all together, you couldn't hear all of them. [...] She didn't really want to listen. As far as I was concerned, when we were doing those sessions it sounded shit. It pissed me off, actually.<sup>17</sup>

Hinter dieser misogynen Herablassung steckt eine Wahrheit, die hier vielleicht das Neuartige ihres Ansatzes zeigt: »150 Schichten« mag etwas übertrieben sein, aber die Beschreibungen der Studioarbeit lesen sich wie die digitale Variante von Stockhausens Bandschnipselchaos beim *Gesang der Jünglinge*: Ohne Erbarmen verlangte Bush von den Musikern Take um Take, behielt alle Versionen, um in einem langwierigen Prozess die bevorzugten Versionen auszuwählen und zu mischen. Sich selbst schonte sie ebenfalls nicht. Für die meisten Songs entstanden zuerst Rhythmustacks auf Grundlage von Drumcomputer und Sequencer (damit ist *The Dreaming* vielleicht eines der ersten Alben der Popgeschichte, die diese, die traditionellen Aufnahmemodi auf den Kopf stellende Methode verwendete). Stunden- und nächtelang suchte sie dann originelle Klangfarben auf dem Sampler. Die endgültige Gestalt der Lyrics und Vokalspuren entwickelte sie erst zu

<sup>16</sup> Vgl. Jovanovic 2005, 126ff.

<sup>17</sup> Thomson 2015, 182.

einem relativ späten Zeitpunkt, währenddessen sie auch nicht vor radikalen Methoden zurückschreckte, ihrer Stimme neue Klangfarben zu entlocken. Sie war ihrer mädchenhaften Stimme überdrüssig und wollte ihr »some balls« geben. Zu den Vokalfarben sagt sie: »It took weeks to do the vocals. Especially because we were having to find the right effects and ambience for each voice.«<sup>18</sup>

Der hier vorgestellte Song »There Goes a Tenner« verwendet vielleicht nicht besonders extreme Färbungen der Stimme, aber er illustriert perfekt den theatralischen Einsatz der Personae. Die dritte Singleauskopplung des Albums erreichte in Großbritannien die sagenhafte Chartposition 93, das ganze Album floppte und wurde damals eher als Experiment wahrgenommen.<sup>19</sup>



[https://storage.gmth.de/proceedings/articles/17/attachments/p16-25\\_transcription\\_02.pdf](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/17/attachments/p16-25_transcription_02.pdf)

Transkription 2: Kate Bush, »There Goes A Tenner«, *The Dreaming*, 1982, transkribiert von H.P.R.

Der Song erzählt zunächst relativ geradlinig die Geschichte eines Raubes aus der Perspektive eines Täters. In den Abschnitt, der als Chorus fungiert, und in die abschließenden Verses jedoch bricht eine Stimmung ein, die ich hier als ›nostalgisch‹ bezeichnen möchte: Die Zeitebenen geraten durcheinander, vielleicht ist die Geschichte trotz Präsens aus der Rückschau erzählt. Ist es möglicherweise schon viele Jahre später – nach der Entlassung aus dem Gefängnis?<sup>20</sup>

Musikalisch wird die Geschichte des Raubes fast kabarettistisch gestaltet. Bush singt in einem Akzent, den man mit dem schönen Kunstwort ›mockney‹<sup>21</sup> charakterisieren kann – ein theatralisch artifizieller East London Slang. Es begleitet ein Bright Piano sowie ein künstliches Bläserensemble aus dem Fairlight-Sampler, alles mit nachschlagenden Achteln wie in einem alten Vaudeville-Song. Die Begleitung verwendet fast ausschließlich Dur- und Molldreiklänge, lediglich ein gehaltenes *c* reichert die Harmonien in T. 6ff etwas an. Auch die Melodie bewegt sich mehr oder minder innerhalb der Dreiklangsharmonien (Beispiel 6).

18 Thomson 2015, 188.

19 Der Videoclip von 1982 <https://youtu.be/lxVcrFTzZMs>

20 Die kompletten Lyrics inklusive einiger Anmerkungen von Fans und Kate Bush auf [http://gaffa.org/sensual/l\\_tgat.html](http://gaffa.org/sensual/l_tgat.html)

21 Jovanovic 2005, 136.

Hans Peter Reutter

♩=120

Dm Eb Dm Gm F Eb

O-kay, re-mem-ber. O-kay, re-mem-ber That we have just al-lowed

7 Dm Eb<sup>6</sup> Dm A<sup>b</sup> Dm

half an hour to get in, do it, and get out. The sense of ad-ven-ture is chang-ing to

Synthbrass

12 Gm F Eb<sup>6</sup> Dm Eb

dang-er. The sig-nal has been gi-ven. I go in... The crime be-gins.

*mf*

Beispiel 6: Kate Bush, »There Goes a Tenner«, Verse 1 (Gesang und Reduktion der Begleitung)

Die Textur ändert sich in dem Abschnitt, der als Prechorus fungiert: Das harmonische Tempo vervierfacht sich und ein Backgroundchor in eigenartiger modaler Quartharmonik tritt hinzu (Beispiel 7).

17 Gm Dm F Cm Gm Dm F Cm Gm Dm F Cm  
 My ex - cite - ment turns in - to fright. Background voc. 1  
 Background voc. 2/3

20 Gm Dm F Ab Eb Fm Cm Ab Eb Fm Cm  
 All my words fade. What am I gon-na say? Must-n't give the game a - way.---

Beispiel 7: Kate Bush, »There Goes a Tenner«, Prechorus (Gesang und Reduktion der Begleitung)

Es ist unter anderem diese Stelle, die für mich den Nutzen von Transkriptionen bestätigt, da der analytische Knackpunkt sich vielleicht erst im Schriftbild erschließt: Während der Backgroundchor nicht wirklich exakt notierbar ist (die Bewegung des mehrspurigen Arrangements legt Stimmkreuzungen nahe, die aufgrund der Abmischung nicht durchhörbar sind), wird doch deutlich, dass Bush hier aus der Haltung motivischer Einheit heraus gestaltet: Die Oberstimme des Chores greift eine Figur auf, die zuvor in der Hauptstimme und dem Bass vorkam (Quart-Terz-Zickzack), die Harmonik bildet sich aus einer vertikalen Projektion desselben Motives – so betrachtet sieht es wie kontrapunktische motivische Arbeit aus.

Das Motiv spielt auch im Chorus als Oberstimme des Synthesizer-Pads eine Rolle, aber die Stimmung ist hier eine ganz andere: »We're waiting« erklingt in einer traumhaften Atmosphäre, harmonisch illustriert durch hexachordische

Mehrklänge und einen Fretless Bass, der kein Grundtongefühl zulässt. Wegen der Klangfarben und der Balance innerhalb des Voicings ist auch hier keine genaue Notation möglich. Zu der Vokallinie, die als freie Umkehrung des zentralen Motivs gelesen werden kann, ›improvisiert‹ ein analoger Synthesizer mit stimmähnlichem Sägezahn-sound.

23 F<sup>9</sup> F<sup>9</sup> B<sup>b</sup>9 B<sup>b</sup>maj7(add13)

Synthpad

Fretless

We're\_\_ wai - ting\_\_



hexachordischer Tonvorrat Chorus

Beispiel 8: Kate Bush, »There Goes a Tenner«, Chorus, Beginn (Gesang und Reduktion der Begleitung), Darstellung des Tonvorrates

Der zweite Verse bringt auf relativ typische Art eine Steigerung des Arrangements, indem die nachschlagenden Achtel verdichtet werden. Die Gesangslinie passt sich im Detail abweichenden Textbetonungen an; aber hier interessiert vor allem der letzte doppelte Verse, auf den kein Prechorus und Chorus mehr folgen.

Jetzt gerät in den Lyrics die Zeitlinie durcheinander. Als Kulmination des Raubes wird der Safe in die Luft gejagt und in der Verwirrung der umherfliegenden Trümmer scheint die Sache daneben zu gehen. Wurden während dieser Erzählung schon vermehrt männliche und weibliche Sprechstimmen eingefügt (die nicht immer genau zu verstehen sind), ändert sich der letzte Verse textlich und musikalisch entscheidend: Die Begleitung nähert sich auf stilisierte Art dem damals modischen Ska. Die Erzählung scheint jetzt bei der Verhaftung oder im Gefängnis angekommen, dann tauchen nostalgische Erinnerungen an Spaziergänge (in der Kindheit?) auf, gegen Ende jedoch wird der Vorgang des Geldzählens beschrieben, was ja erst nach der Entlassung erfolgen könnte.

Verse 3:

You blow the safe up.  
 Then all I know is I wake up,  
 Covered in rubble. One of the rabble  
 Needs mummy.  
 The government will never find the money.  
 I've been here all day,  
 A star in strange ways.  
 Apart from a photograph  
 They'll get nothing from me,  
 Not until they let me see my solicitor.  
 (weiter siehe Beispiel 9)

Im Gegensatz zu Chatforen der Fans, die sich heftig um eine schlüssige Deutung bemühen, möchte ich das einfach stehenlassen und eher musikalisch interpretieren<sup>22</sup>. Die Gesangslinie zeigt immer freieren Umgang mit der zugrundeliegenden Harmonik, gestalterische Mittel wie sprachähnlicher Ansatz, Bends und andere Ornamente nehmen zu, die Rhythmik schwebt teils freier über dem Metrum. Als Bereicherung kommt eine Gegenlinie hinzu, zunächst mit einem glöckchenartigen Synthesizer, bei der Wiederholung gedoppelt durch Stimme. Diese Linie betont mehrfach ausdrücklich nicht die Dreiklangstöne. Arrangement und Sound öffnen sich in einen größeren Raum, der eine fast traumhafte Atmosphäre schafft. Kate Bush selbst hat den Begriff ›nostalgia‹ in einem Interview ins Spiel gebracht, und er scheint mir am Besten das zu charakterisieren, was man hier spürt. Sie berichtet von ihrem Gefühl zum Sampler Fairlight CMI, aber es lässt sich mühelos auf ihre gesamte Produktionsweise übertragen: »apply the future to nostalgia«.<sup>23</sup>

In den abschließenden Zeilen findet die Ich-Erzählerin in der Beute mal einen Zehner, mal einen Fünfer, aber schau, da ist ein ungültiger 10-Shilling-Schein – und das führt zur merkwürdigen Schlusspointe, dass man ja damals noch ihn gewählt habe... Wen? Einen Premierminister? Statt Thatcher? Es bleibt unklar, aber die Pointe findet auch mehr musikalisch statt: Der letzte Akkord ist endlich g-Moll, die heimliche Tonika des Songs, die bisher nicht zum Tragen kam. Die Gesangsstimmen jedoch erreichen das *f* und verweigern sich der Tonika *g*, lediglich das Klavier bleibt plötzlich in einem fast Charles-Ivesschen Effekt vom dichten Arrangement übrig und spielt dreimal nüchtern den Akkord – »three beeps means trouble's coming«?

22 Auf <http://gaffa.org/dreaming/index.html> sind Diskussionen älterer Chatforen über alle frühen Alben Kate Bushs bis zurück ins Jahr 1985 (!) Song für Song dokumentiert. Die Fans setzten sich teilweise recht heftig um die schlüssige Deutung der Lyrics von »There Goes A Tenner« auseinander ([http://gaffa.org/dreaming/td\\_tgat.html](http://gaffa.org/dreaming/td_tgat.html)).

23 Smash Hits, Juni 1981, zitiert nach Thomson 2015, 166.

86 Dm Ab Dm Gm  
 my so - li - ci - tor. I re - mem - ber that rich, win - dy wea - ther  
 synth bell + voice (dreiklangsfremde Töne)  
 na na oh na na na  
 piano

91 F Eb<sup>3</sup> Dm<sup>7</sup> Eb<sup>6</sup> Dm  
 when you would car - ry me, po - ckets floa - ting in the breeze. Oh, there goes a  
 piano

96 Ab Dm Gm F<sup>6</sup>  
 ten - ner. Hey, look! There's a fi - ver. There's a ten  
 piano

100 Eb<sup>6</sup> Dm<sup>7</sup> Eb<sup>6</sup> F<sup>6</sup> Gm  
 - shil - ling note. re - mem - ber them? That's when we used to vote for him.  
 piano solo

Beispiel 9: Kate Bush, »There Goes A Tenner«, letzter Verse (Gesang und Reduktion der Begleitung), dreiklangsfremde Töne markiert

Abschließend zurück zu meinem Ausgangspunkt: Was ist polyphon oder gar kontrapunktisch an den Vokalarrangements? Es handelt sich hier sicherlich in beiden Fällen um keine Kontrapunktik im klassischen Sinne, wohl aber um eine Mehrschichtigkeit der Charaktere.

Während Lennox' Mehrstimmigkeit eher der Verstärkung und Bereicherung einer Persona dient, nämlich der leidenden aber starken Figur, die sadistische, masochistische sowie männliche und weibliche Züge in sich vereint, nimmt Bush tatsächlich Rollen ein, die in der Erzählung männlich oder weiblich sein können und sich in mehreren aufgespaltenen Personae präsentieren. Dies wird auch sinnfällig gestützt durch den eher homophonen Ansatz der Eurythmics, der eine stärkere Identifikation erlaubt und den klassisch polyphonen Kate Bushs, der eine Objektivierung bewirkt.

Der musikalische Kontrapunkt erinnert hierbei vielleicht am ehesten an Opernensembles, deren Linienschichtung ich gerne ›Theaterkontrapunkt‹ nenne: Nicht unbedingt harmonisch anspruchsvoll und motivisch getrennt, wohl aber in Registern und Textur, so dass jeder Charakter in der Rolle agieren kann. Gegensätze finden nacheinander statt, so dass die Ereignisse mal geschichtet, mal verzahnt oder geschnitten sind, was für den Hörer höchst sinnfällig ist. Gleichzeitig ist es aber möglich, dass Nebenlinien auch zu homophonen Blöcken zusammengefasst werden.<sup>23</sup> Geht es in klassischen Operndramen um Charaktere, ermöglicht erst die Studioteknik des Pop die Aufspaltung des ›performers‹ in mehrere ›personae‹ und eröffnet Möglichkeiten zu spezifischer Satztechnik und neuartigen, eigenen Ausdrucksspektren.

## Literatur

- Heidemann, Kate (2016), »A System for Describing Vocal Timbre in Popular Song«, *Music Theory Online* 22/1. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.1/mto.16.22.1.heidemann.html>
- Moore, Allan F. (2010), »Addressing the Persona«, in: *Black Box Pop: Analysen populärer Musik*, hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps, Bielefeld: transcript.
- Moore, Allan F. (2012), *Song Means: Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham, Burlington: Ashgate.
- Richter, Simon (1992), *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain*, Detroit: Wayne State University Press.

<sup>23</sup> Als klassisches Gegenstück bietet sich z.B. das Sextett Nr. 18 aus Mozarts *Figaro* an.

Hans Peter Reutter

Schiller, Friedrich (1879), »Über das Pathetische«, in: *Schillers Sämtliche Werke*, Bd. 4, Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung: Stuttgart, 497–516.

Sutherland, Bryony und Lucy Ellis (2001), *Annie Lennox. The Biography*, London: Omnibus.

Jovanovic, Rob (2005), *Kate Bush. The Biography*, London: Piatkus.

Thomson, Graeme (2015), *Under the Ivy. The Life and Music of Kate Bush*, London: Omnibus.

## Diskographie

Eurythmics, *Sweet Dreams (Are Made Of This)*, RCA (Januar 1983 LP, CD und MC)

Eurythmics, *Touch*, RCA (November 1983 LP, CD und MC)

Kate Bush, *Never for Ever*, 1980, EMI (1980 LP und MC; 1987 CD)

Kate Bush, *The Dreaming*, EMI (1982 LP und MC; 1984 CD)

Pink Floyd, *The Wall*, 1979, *Harvest* (CBS) (Doppel-LP und MC)

## Videos

Audioclip mit Fanart »No Fear, No Hate, No Pain« <https://youtu.be/XoCGygFAIGo>

Videoclip »No Fear, No Hate, No Pain« (Liveauftritt mit Vollplayback bei »Pop Goes New Year 1983«) [https://www.youtube.com/watch?v=2l2E\\_tHb8Vo](https://www.youtube.com/watch?v=2l2E_tHb8Vo)

Videoclip »Who's That Girl« <https://youtu.be/-5iDKWV6Chg>

Videoclip »There Goes a Tenner« <https://youtu.be/lxVcrFTzZMs>

## Weitere Internetquellen

[http://gaffa.org/dreaming/td\\_tgat.html](http://gaffa.org/dreaming/td_tgat.html) Fansite mit Lyrics, Informationen und Chatforen seit 1985

© 2020 Hans Peter Reutter (hanspeter.reutter@rsh-duesseldorf.de)

Robert Schumann Hochschule Düsseldorf

Reutter, Hans Peter (2020), »Die Polyphonie der Personae. Vokalarrangement bei Kate Bush und Annie Lennox«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 393–410.  
<https://doi.org/10.31751/p.17>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020