

GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



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



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

Peter Niedermüller

Opernhafte Momente in Konzeptalben von The Who und Marillion

Ein Beitrag zur semiotischen Analyse von Popmusik

Der Beitrag präsentiert eine Fallstudie, nicht ohne dabei das nach gängiger Meinung grundsätzlich herrschende Spannungsverhältnis von Populärmusik und musikalischer Analyse zu reflektieren. Das vorgestellte Beispiel belegt, dass musikalische Gestalten in der Popmusik eine komplizierte Zeichenfunktion erfüllen können, für die melodische Wendungen und Chord changes nur einen unter mehreren Ansatzpunkten bieten. Gezeigt wird, dass auch Zitate und Intertextrelationen den Charakter der Konstituenten durchaus mitbestimmen können. Dabei treibt die musikalische Analyse von Popmusik einen Selbstausslegungsprozess voran, der in der Popkultur selbst angelegt ist. Diese Position des ›teilnehmenden Beobachters‹ kann zwar einen Mangel an Objektivität evozieren, indiziert aber nicht deren wissenschaftliche Untauglichkeit.

This article presents a case study in order to reflect upon the supposedly foundational and ever-present tension between pop music and musical analysis. The example shown illustrates that musical gestures in pop music can fulfill a complicated design function (*Zeichenfunktion*) in which melodic turns and chord changes offer only one of many starting points. It will be demonstrated that quotations and intertextual relations can also influence the character of constituents. Thus the musical analysis of pop music promotes a process of self-interpretation that is present in pop music itself. Admittedly this position of “participating observer” can evoke a lack of objectivity, but this does not indicate its scientific unsuitability.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Chord changes; Intertextrelationen; intertextual relations; Marillion; Oper; opera; pop music; Popmusik; quotation; Selbstausslegung; self-interpretation; Semiotik, semiotic; The Who; Zeichenfunktion; Zitat

Wissenschaftsgeschichtliche Vorüberlegung

Im Roman *High fidelity* von Nick Hornby stößt Laura, die weibliche Hauptfigur den Helden Robert, einen Londoner Schallplattenhändler, mit den folgenden Worten vor den Kopf: »[A]ber es sind nur Popplatten, und wenn die eine besser ist als die andere, naja wen kümmert's [...] Für mich ist das, wie den Unterschied zwischen McDonalds und Burgerking zu diskutieren.«¹ Dieses Zitat birgt einen soziologi-

1 Hornby 1999, 259.

schen, aber auch einen musiktheoretischen Metatext. Zum einen bringt es eine wohl bis heute typische Haltung der britischen Middle class zur Subkultur zum Ausdruck, aber ein Wissenschaftler, der musikalische Analyse treibt, könnte zu dem Schluss gelangen, Rock- und Popmusik im strengen Sinne zu analysieren, erweise sich als müßig. Diese Grundhaltung ist dabei gar nicht auf das vordergründige Vorurteil zurückzuführen, Popmusik basiere auf so simplen, offensichtlichen und dilettantischen musikalischen Strukturen, dass sie sich dem musikalischen Wertekanon entziehe. Sogar ein Autor wie Richard Middleton, der mit *Studying popular music* ein klares Plädoyer für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Popmusik formuliert, und in diesem über weite Strecken musikalische Analyse-systeme darstellt, zieht unter anderem das Fazit, dass ein klares Spannungsverhältnis zwischen musikalischer Analyse und Popmusik bestehe.² Dass in diesem Buch bei der Diskussion eines konkreten Beispiels oft dessen Ausnahmestatus unterstrichen wird³, könnte als Indiz für ein deutliches Missverhältnis zwischen theoretischem Konzept und seinem heuristischen Nutzen missverstanden werden.

Der nach beiden Seiten kritische, stets abwägende Diskurs von Middletons Buch, erschließt sich jedoch dem, der die wissenschaftsgeschichtlichen Hintergründe kennt, auf ganz andere Weise. Diese Hintergründe mögen hier in aller Kürze umrissen werden: Großbritannien hatte, im Gegensatz etwa zu Deutschland, durch die gesellschaftliche Struktur des Landes bedingt – hier kommt die soziale Pointe der zitierten Passage aus Hornbys Roman zu ihrem Recht – nach dem zweiten Weltkrieg ein deutliches Interesse an der Erforschung subkulturur-ellerer Erscheinungen.⁴ Aber auch wenn das 1964 in Birmingham gegründete *Centre for contemporary cultural studies* populären Phänomene wesentlich aufgeschlossener entgegnetrat als etwa das *Frankfurter Institut für Sozialforschung*, begegnete es ihnen doch in zweierlei Hinsicht mit Skepsis. Gerade die älteren Exponenten der Cultural studies, etwa der Literaturwissenschaftler Richard Hog-gart, sahen in der ›medialen Massenkultur‹ eine fragwürdige »Zuckerwatten-Welt«⁵ (wobei sich MacDonalds und Burgerking treffend einreihen). Und auch in der Decodierung subkultureller Symbolik lag nicht das zentrale Interesse der

2 Vgl. Middleton: »A musicologist of popular music stands, inescapably, in the midst of all this, drawn to the ›cultivated‹ side by his training, to the ›popular‹ side by his subject-matter.« (1990, 123)

3 Etwa in den Überlegungen zum Titelthema der Fernsehserie *Kojak* oder *Abbas Fernando* (vgl. Middleton 1990, 233 f.).

4 Vgl. hierzu grundlegend Lindner 2000, insbesondere 18–47.

5 Zitiert nach Lindner 2000, 44.

Birminghamer Schule; das subkulturelle Symbol kennzeichnet soziale Differenz, stiftet Identität.⁶ Vor dem Hintergrund solcher Gedanken erweist die analytische Vorsicht von Middletons *Studying popular music* als durchaus gerechtfertigt. Es zielt nicht darauf, jedes populäre Phänomen als wissenschaftlich relevant zu nobilitieren; auch will es der Popmusik nicht gewaltsam mit einem Instrumentarium, eben dem der musikalischen Analyse, begegnen, das an der kulturellen Funktion dieser Musik vorbeiläuft; umgekehrt erscheint es aber ebenso kurzsichtig, die musikalische Analyse von der ästhetischen Gegenwart der Musik völlig abgekoppelt sehen zu wollen.⁷

Somit soll für das Dilemma, ob und wie Popmusik zu analysieren sei, hier auch keine grundsätzliche Lösung vorgeschlagen werden. Im Wesentlichen bilden die folgenden Ausführungen eine Fallstudie, die aufgrund ihrer Spezifik eine elementare Angriffsfläche für die Analyse bietet. Der theoretische Wert eines solchen Einzelbeispiels darf natürlich nicht überschätzt werden. Einige kurze erweiternde Überlegungen zur musikalischen Analyse von Popmusik mögen aber Ausblick und Schluss bilden.

Musikalische Klammern bei The Who und Marillion

Einem aufmerksamen Hörer von *Misplaced childhood* wird möglicherweise auffallen, dass eine Textzeile im Song *Heart of Lothian* studioteknisch ganz klar vom sonstigen Sound der durchweg vom Sänger der Band Derek Dick (alias Fish) vortragenen Gesangslinie abgehoben ist, noch dazu eine Zeile, die, obwohl sie deutlich zu hören ist, nicht in dem gedruckt beiliegenden Text erscheint.⁸ Dick spielt hier auf den Refrain des letzten Songs aus *Quadrophenia* von The Who an⁹, wobei er das Wortspiel des Vorbilds bewusst umdreht, aus »Love reign [sic!] o'er me«, wird – durch den Kontext unmissverständlich »Rain [sic!] on me«. Dieses

6 Ebd., 55.

7 Vgl. hierzu insbesondere Griffiths 1999.

8 Erstveröffentlichung: Marillion, *Misplaced childhood*, 1985, EMI EJ2403401(MRL 2) (Großbritannien), 069203401 (Europa), EMS81728 (Japan), EMC259 (Australien), LSEMI11145 (damaliges Jugoslawien), 25044 (Venezuela) und 25044 (Kolumbien), sowie Capitol ST12431 (U.S.A. und Kanada). Mittlerweile liegt eine digital überarbeitete Fassung dieser Aufnahme auf Doppel-CD vor, die außerdem Single- und alternative Versionen einiger Songs, Demomaterial und gedruckte Kommentare des Tontechnikers und der Musiker enthält: Marillion, *Misplaced childhood*, 24 bit digital remaster, 2 disc version, 1998, EMI 724349703421. Die folgenden Zitate beziehen sich auf diese Version, hier CD 1, Nr. 4, 7'52"-7'56".

Zitat ist keineswegs bloß eine Referenz an Pete Townshend und The Who oder an einen als Vorbild dienenden Longplayer, die ganze Welt von *Quadrophenia* wird in *Misplaced Childhood* evoziert. Die Protagonisten beider Konzeptalben taumeln selbstmitleidig vereinsamt, von Drogen und Alkohol befeuert zwischen Wahnsinn und Selbstmord, im Gegenzug entgleitet ihnen die verregnete Realität des ›green and pleasant land‹ mehr und mehr. Und hiermit ist der Kreis der Gemeinsamkeiten noch nicht geschlossen. The Who haben in *Quadrophenia* ein Verfahren konzeptionell ausgeweitet, das in dem vorangegangenen Album *Tommy* schon vorgeprägt war, und in Marillions *Misplaced childhood*, 16 Jahre nach *Tommy* und zwölf Jahre nach *Quadrophenia* transformiert wieder eingesetzt wird: Einzelne musikalische Gestalten erscheinen bei *Tommy*¹⁰ übergreifend in mehreren Nummern, und die dem gesamten Album vorangestellte *Ouverture* (der die *Underture* am Beginn der zweiten Platte gegenübersteht) zeigt Züge einer veritablen Potpourri-Ouverture (Tab. 1).

Zunächst stellt die *Ouverture* Zugnummern aus dem Album vor, insbesondere das Intro aus *Pinball wizard* als ihr Höhepunkt ist hier zu nennen. In der zweiten Hälfte erscheint darüberhinaus Material, das in den beiden anderen Instrumentalstücken *Sparks* und *Underture* wiederscheint. Ob hierhin ein tieferer Zusammenhang gesehen werden kann, bleibe dahingestellt. Bei diesen drei Passagen handelt es sich um Solos von Pete Townshend auf der unverzerrten Gittare, die bei jeder Liveaufführung neu improvisiert wurden.¹¹ Auch die Albumfassung stellt somit nur eine mögliche Version dar. Deutlich funktional eingebettet sind dagegen zwei

9 Ursprünglich: The Who, *Quadrophenia*, 1973, Track 2657013 (Großbritannien) und 2644001 (Deutschland), sowie und MCA 210004 (U.S.A.). Diese Veröffentlichung ist nicht mit dem ebenfalls unter The Who und *Quadrophenia* veröffentlichten Soundtrack zum Film von Franc Roddam (Großbritannien 1979) zu verwechseln. Hier wird *Quadrophenia* nach der überarbeiteten Doppel-CD zitiert: The Who, *Quadrophenia*, original full-length album remixed and digitally remastered, 1996, Polydor 5319712, hier CD 2, Nr. 7.

10 Erstveröffentlichung: The Who, *Tommy*, 1969, Track 613013014 (Großbritannien), Polydor 2612006 (Deutschland) und Decca DXSW7205 (Amerika). Auch in diesem Zusammenhang ist auf den Unterschied zum Soundtrack zu dem von Ken Russel inszenierten *Tommy*-Film (Großbritannien 1975), der orchesterbegleiteten Version, dem Musical sowie der CD-Rom zu verweisen. Auch *Tommy* wird im Folgenden nach der überarbeiteten CD zitiert: The Who, *Tommy*, remixed and digitally remastered, 1996, Polydor 5310432.

11 The Who haben *Tommy* bei ihren Liveauftritten bevorzugt integral gespielt. Nicht anders verfahren Marillion bei der sich an die Veröffentlichung der LP anschließenden Tournee mit *Misplaced childhood*. Dass diese Form der Präsentation der Nobilitierung dienen soll, dem Album ›Werkcharakter‹ zusprechen soll, scheint evident.

Gestalten, die schon in der *Ouverture* mehrfach erscheinen: Die Tommys immer wieder erscheinende Zeile »See me, feel me, touch me, heal me« begleitenden Akkorde (in der Tab. 1 »Motto I« genannt)¹², sowie ein Gitarrenriff (»Motto II«)¹³, das ebenfalls Tommy zugeordnet ist. Dieser Gebrauch von »Auftrittsmotiven« erklärt sich durch die deutlich revuehafte Anlage des Albums. Zwar wird der ganze Text nur von zwei Sängern (Pete Townshend und Roger Daltrey) vorgetragen, diese haben aber eine ganze Reihe männlicher wie weiblicher Rollen (Tommy, seine Eltern, Cousin Kevin, Onkel Ernie, die Acid queen etc.) auszufüllen. Und so finden sich noch eine ganze Reihe weiterer einzelne Akteure kennzeichnender musikalischer Motive, Riffs etc., die nicht in die *Ouverture* aufgenommen wurden, so das »Tommy can you hear me?« des Vaters.¹⁴

ZEIT (CD, Nr. 1)	QUASI-FORMPOSITION	MATERIAL	SONSTIGE VERWENDUNG
0'0"	Langsame Einleitung	Cha	Intro zu <i>1921</i>
0'18"	Motto I (»See me, feel me [...]«)	Cha	Bridge in <i>Christmas</i> Chorus I in <i>Go the mirror</i> Bridge in <i>We're not gonna take it</i>
0'34"	<i>Thema I</i> (Quasi Allegro)/ »Hookline«	M	Chorus I in <i>We're not gonna take it</i>
1'00"	Motto II (»Go to the mirror boy!«) kombiniert mit <i>Thema II</i>	M und R	Verse in <i>Go to the mirror</i> Outro zu <i>We're not gonna take it</i> (hier nur R)
1'34"	Motto I	Cha	Bridge in <i>Christmas</i> Chorus I in <i>Go the mirror</i> Bridge in <i>We're not gonna take it</i>
1'57"	Motto II	R	Verse in <i>Go to the mirror</i> Outro zu <i>We're not gonna take it</i> (hier nur R)
2'06"	Steigerung (»How can he be saved«)	M und R	Chorus I aus <i>Christmas</i>
2'57"	Motto II und Modulation	R	Verse in <i>Go to the mirror</i> Outro zu <i>We're not gonna take it</i> (hier nur R)
3'05"	Quasi-Reprise / <i>Thema I</i>	M	Chorus I in <i>We're not gonna take it</i>
3'21"	Coda	R	Intro zu <i>Pinball wizard</i>
3'46"	Moritat	R	<i>Spark</i> und <i>Underture</i>

Cha = Changes R = Riff M = Melodie

Tabelle 1: The Who, *Tommy*, Formplan der *Ouverture*

12 The Who, *Tommy*, Nr. 1, 0'18"-0'33".

13 Ebd., 1'0"-1'11.

14 Etwa ebd., Nr. 7, 1'53"ff., oder Nr. 16, 0'7"ff.

Allerdings stellen, von der *Ouverture* abgesehen, in *Tommy* die Instrumentalstücke auf der einen Seite und Songs auf der anderen zwei unabhängige Ebenen dar. In *Quadrophenia* ist dagegen das Bedürfnis spürbar, musikalische Konzeption und Plot einander kommentierend gegenüber zu stellen. Die vier ›themes‹ des Albums, nach den vier Musikern benannt, darunter auch als ›Pete's theme‹ das schon erwähnte *Love reign o'er me*, kennzeichnen jeweils eine Lebensstation des Protagonisten, als unwilligen Hilfsarbeiter, auf der Flucht im frenetischen Alkohol- und Drogenrausch usw. Sie werden als Mottos in den Soundscape zu Beginn integriert¹⁵, erscheinen dann als zentraler Bestandteil jeweils eines Songs, und bilden zusammen schließlich das Material zweier Instrumentalstücke.¹⁶ Während das erste, wie das Album *Quadrophenia* benannt, die ›themes‹ ähnlich der *Ouverture* in *Tommy* als reines Medley präsentiert, werden vier Ableitungen aus ihnen am Höhepunkt des Albums im Stück *The rock* scheinpolyphon kombiniert (Tab.2). Offensichtlicherweise soll wohl das abrupte Ende dieser Passage den Tod des Protagonisten darstellen.

In Marillions Album erscheinen ebenfalls musikalische Gestalten wieder (Tab.3), es wird aber weder die musikalische Strategie von *Tommy* oder *Quadrophenia* nachvollzogen, auch wenn deren inspiratorische Bedeutung wohl kaum in Frage steht: Ein Riff und eine viertaktige Basslinie bilden das einzige musikalische Modell von *Lavender* und *Blue angel*.¹⁷ Die Akkorde der Strophe von *Kayleigh*, h-Moll, A-Dur, fis-Moll, G-Dur¹⁸, erscheinen in *Vocal under bloodlight* wieder,

15 The Who, *Quadrophenia*, CD 1, Nr. 1.

16 Ebenda, CD 1, Nr. 3 und CD 2, Nr. 6.

17 Marillion, *Misplaced childhood*, CD 1, Nr.3 und Nr.4, 3'41"-5'47". Bezeichnenderweise hat der Sänger einige Jahre nach seinem Weggang von Marillion eine neue Version von *Lavender* aufgenommen, in der er der Identität des musikalischen Basismaterials folgend *Blue angel* als Quasi-Bridge integrierte. Fish, *Yang*, 1995, Dick Bros DDick12CD und MC (Europa), Pony Canyon PCCY00775 (Japan), dann 1996, Renaissance RMED00128 (U. S. A.), sowie 2000, Chocolate Frog CFVP005CD (rerelease), Nr. 4.

18 Marillion, *Misplaced childhood*, CD 1, Nr.2., 0'9"ff. – Allan F. Moore, *Rock: The primary text. Developing a musicology of rock*, Aldershot u. a. ²2001, S. 145, versteht solche Klangerbindungen bei Marillion als modal. In der Tat wäre eine Deutung im Sinne strenger harmonischer Tonalität widersinnig. Die Klänge sind zwar leitereigen in D-Dur/h-Moll, aber weder die Interpretation als I–VII–V–VI, noch als VI–VIII–VI vermag zu überzeugen. Nicht zuletzt scheint die Kombination der Akkorde aus der leichten Greifbarkeit an einem Tasteninstrument zu resultieren. Was Moore aber an Marillions ›Harmonik‹ übersieht, ist, dass hier Akkordwechsel auch oft einen Wechsel der Improvisationsskala bedeuten; ganz deutlich wird dies am ›querständigen‹ Pattern von *Threshold*: D-Dur – C-Dur – D-Dur – C-Dur – A-Dur etc. (vgl. auch Bsp.2). Die ungewöhnliche Kombination der Akkorde erlaubt es wohl auch überhaupt erst, sie als Motto mit Wiedererkennungswert einzusetzen.

dort allerdings sind sie der synkopischen Rhythmik entledigt, die Akkordwechsel fallen mit dem Viervierteltakt zusammen.¹⁹

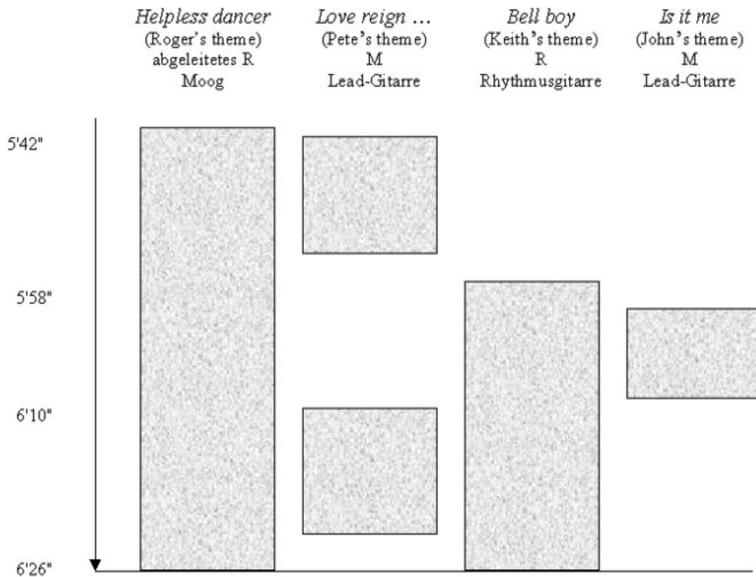


Tabelle 2: The Who, *Quadrophenia*, Kombination der vier ›themes‹ am Ende von *The rock*²⁰

Heart of Lothian und *Threshold* teilen zwei Bausteine. Den diastematischen Umriss eines Riffs²¹ (Bsp. 1 und Bsp. 2, vgl. auch Bsp. 5 im Anhang), sowie eine viertaktige melodische Gestalt²² (Bsp. 3, vgl. auch Bsp. 5 im Anhang). Zunächst haben diese Entsprechungen natürlich die Funktion, zyklischen Zusammenhang zu stiften, signalisieren, ebenso wie die Tatsache, dass die einzelnen Nummern ohne Pausen ineinander übergehen, die Einheit des Albums. Auch stellen sie inhaltliche Zusammenhänge her: *Kayleigh* und *Vocal under bloodlight* handeln von der weiblichen Hauptfigur, *Lavender* und *Blue angel* beschreiben Erinnerungen an glücklichere Zeiten etc.

19 Marillion, *Misplaced childhood*, Nr. 8, 0'0"-0'56".

20 Abkürzungen wie in Tabelle 1.

21 Ebd., Nr. 5, 0'0"ff. und Nr. 8, 6'40"ff.

22 Ebd., Nr. 5, 0'29"-1'4" und Nr. 8, 8'46"-9'21".

Peter Niedermüller

CD 1, Nr.			
1			<i>Pseudo silk kimono</i>
2	Ch und R	Ch	<i>Kayleigh</i>
3			<i>Lavender</i>
4			<i>Bitter suite</i>
			a <i>Brief encounter</i>
			b <i>Lost weekend</i>
			c <i>Blue angel</i>
			d <i>Misplaced rendezvous</i>
			e <i>Windswept thumb</i>
5			<i>Heart of Lothian</i>
			a <i>Wide boy</i>
			b <i>Curtain call</i>
6			<i>Waterhole (Expresso bongo)</i>
7			<i>Lords of the backstage</i>
8			<i>Blind curve</i>
			a <i>Vocal under bloodlight</i>
			b <i>Passing strangers</i>
			c <i>Mylo</i>
			d <i>Perimeter walk</i>
			e <i>Threshold</i>
9			<i>Childhoods end?</i>
10			<i>White feather</i>
			R und M

Tabelle 3: Marillion, *Misplaced Childhood*, musikalische Entsprechungen²³



Beispiel 1: Marillion, *Heart of Lothian*, Riff



Beispiel 2: Marillion, *Threshold*, Riff



Beispiel 3: Marillion, *Heart of Lothian* und *Threshold*, melodischer Ausschnitt

²³ Abkürzungen wie in Tabelle 1.

Aber auch eine Konnotation, die über den Kontext des Albums hinausverweist, spielt hier eine Rolle. Die ‚*Heart of Lothian*-Melodie‘ (Bsp.3) stellt mit ihrem pseudo-›modalen‹ Oktavambitus, Quart und Quint als zentralen Tönen einer »gapped scale«²⁴ einen stilisierten Pibroch dar (vgl. als beliebiges Exempel Bsp.4)²⁵, spielt also auf die Dudelsackmelodien an, die im breiten Bewusstsein das Paradigma schottischer Musik überhaupt formieren. Hiermit wird natürlich ein Bezug zu Titel wie Text hergestellt: Lothian ist ein Landstrich in Schottland (*Hearts of Midlothian* heißt einer der beiden Fußballclubs von Edinburgh).



Beispiel 4: Ground eines typischen Pibroch

Daneben haben die musikalischen Entsprechungen aber auch ganz entscheidenden Einfluss auf die Zeitregie des Albums. Der Text von *Misplaced Childhood* erzählt keine lineare Geschichte (wie vor allem *Tommy*). Der Text gibt den ›stream of consciousness‹ des Helden, an einer Stelle des Albums als »obscure Scottish poet«²⁶ bezeichnet, wieder. Wohl um auf die Wirkungen von LSD anzuspüren, wechseln nicht nur die Zeitebenen, als hartes Staccato von Erinnerungsfetzen, sondern sogar die Perspektiven; vom Helden ist in erster und dritter Person die Rede. Die zahlreichen Rückblenden erinnern an die Erzähltechnik des Films und noch mehr des modernen Roman. Linear verläuft die Zeit zunächst nur in *Pseudo silk kimono*, mit dem Riff von *Kayleigh* setzt die erste Rückblende ein. Die Rückkehr zur Zeitebene des Anfangs wird in *Threshold* vollzogen. Hier kehrt der Held aus dem Labyrinth von Erinnerungen und Rückblenden in die Realität zurück und versucht einen Neuanfang.

Bezeichnenderweise fällt diese Wende, wie oben gezeigt, mit der Wiederkehr der *Heart of Lothian*-Melodie zusammen, und diese Koinzidenz scheint keineswegs zufällig. Wie Eero Tarasti in seinem Buch *Music and myth* verdeutlicht hat, bedeutet das Wiedererscheinen einer musikalischen Gestalt innerhalb eines Stücks nach längerer Zeit eben nicht einfach Identität:

Consider a composition where, for example, after a long development and many incidental passages a theme which appears at the beginning of the work, reappears at the end. Now, however, its meaning is completely different from that what it was when it first occurred in the

24 Vgl. Jaschinski et al. 1998, 1125.

25 Das Notenbeispiel wird hier zitiert nach Elliott/Duesenberry/Collinson 2001, 915.

26 Marillion, *Misplaced childhood*, CD 1, Nr. 4.

composition. What is important is precisely the distance between the theme's first appearance and its recapitulation. Everything that has happened meanwhile is in a certain sense present and immersed in the memory of the listener when he hears the theme a second time. It is this temporal distance which gives the recurrence of the theme a mythical dimension.²⁷

The image shows a musical score for the song 'Wide boy' by Marillion. It consists of two systems of staves. The first system includes piano, synth, guitar, bass, and bass pedal parts. The piano part has four measures of a melodic line, each marked with a repeat sign and the annotation 'quarto volte'. The synth part is mostly silent, with a melodic line appearing in the fourth measure. The guitar part has four measures of a melodic line, each marked with a repeat sign and the annotation 'cinque volte'. The bass part has four measures of a melodic line, each marked with a repeat sign and the annotation 'due volte'. The bass pedal part has four measures of a melodic line, each marked with a repeat sign and the annotation 'terza e quarta volta sola'. The second system includes piano, synth, guitar, bass, and bass pedal parts. The piano part has six measures of a melodic line, each marked with a repeat sign and the annotation 'sei volte'. The synth part has six measures of a melodic line, each marked with a repeat sign and the annotation 'per perpetuo (quindici volte)'. The guitar part has six measures of a melodic line, each marked with a repeat sign and the annotation 'e poi'. The bass part has six measures of a melodic line, each marked with a repeat sign and the annotation 'e poi'. The bass pedal part has six measures of a melodic line, each marked with a repeat sign and the annotation 'e poi'.

Beispiel 5: Marillion, *Heart of Lothian* – *Wide boy*, Auszug ohne drumkit und vocals

27 Tarasti 1979, 68. Bezeichnenderweise deutet Middleton die Wiederkehr des Titelsongs auf dem Album *Sergeant Pepper's lonely hearts club band* der Beatles ganz ähnlich: »Any piece with a reprise is likely to provide fruitful material for this kind of approach – for instance, many of the progressive rock ›concept albums‹. Thus the reprise of the title song on the *Sergeant Pepper* album brings together the original Edwardian ›then‹ and the updated ›now‹, modified by the intervening songs, which again include, significantly, ›archaic‹ and ›exotic‹ material.« (1990, 223) Unklar bleibt allerdings, in welchem Song Middleton bei den Beatles einen archaischen Ton verwirklicht sieht.

Genau diese Funktion, auf den Unterschied zwischen ›avant‹ und ›après‹ aufmerksam zu machen, erfüllt das *Heart of Lothian*-Thema. Es wird nicht versucht, den Wechsel zwischen den Zeitebenen der einzelnen Songs im Detail auf die Musik abzubilden, vielmehr markiert das stärkste Mittel musikalischer Zeitgestaltung die Rückkehr zur Ebene der Gegenwart die nun wieder linearere ›Logik‹ der beiden folgenden das Album beschließenden Nummern. Tarasti zufolge leistet grundsätzlich jede Wiederholung diese Zeichenfunktion²⁸, allerdings kann sie durch unterstützende Faktoren deutlicher oder weniger deutlich werden. Da das *Hearts of Lothian*-Thema keineswegs ganz am Anfang der Platte erscheint, wird es durch ein massives Crescendo vorbereitet (vgl. Bsp.5). Das ostinate Riff wird Zug um Zug mit Ableitungen und Haltetönen überlagert²⁹; dass der Schematismus dieses Verfahrens nicht der Sogwirkung des Crescendo entgegenwirkt, liegt wohl abgesehen vom 7/8-Takt vor allem daran, dass die dritte Taktgruppe das regelmäßige Viertaktschema unterläuft (4+4+5+4). Am Höhepunkt dieser Verbreiterung des Klangraums erscheint das Thema. So als wesentliches Moment gekennzeichnet, bedarf es bei seiner Wiederkehr auch keiner derart aufwendigen Vorbereitung mehr. Das Riff erscheint mit regelmäßigen Chordchanges und rhythmisch begründigt (Bsp.2) als Begleitstruktur der Gesangslinie, das instrumentale Auftreten des Themas reicht aus, um zu verdeutlichen, dass der Höhepunkt des Albums erreicht ist. Außerdem weist das Thema ein weiteres Merkmal auf, das Tarasti zwar nicht als notwendige Bedingung des ›avant-après-Effekts‹ betrachtet, aber in dessen Zusammenhang als »channel of mythical communication« bezeichnet, den archaischen Tonfall, hier gegeben durch die musikalische Affinität zum Pibroch.³⁰

Einige Thesen zur Semiotik von Popmusik

Natürlich kann aus solchen, der Spezifik verhafteten Beobachtungen kein analytischer Algorithmus abgeleitet werden. Das hier vorgestellte Beispiel verdeutlicht aber, dass musikalische Gestalten in der Popmusik eine komplizierte Zeichenfunktion erfüllen können; einige Schlussfolgerungen hierzu seien abschließend skizziert

28 Tarasti 1979, 68.

29 Vgl. hierzu auch Moore 2001, 145 f.

30 Tarasti 1979, 69 (Hervorhebung original).

1. Rock- und Popmusik stellt ein komplexes Zeichen³¹ dar; diese Komplexität zeigt sich schon auf der Ebene von Text und Musik. Es treten aber zahlreiche weitere potentielle Konstituenten hinzu, man denke nur an das Plattencover oder Musikvideos. Wie jedes komplexe Zeichen, lässt Popmusik Deutungen auf verschiedenen Ebenen zu. Zu diesen gehört natürlich auch ein rein oberflächliches Zuhören. Dass etwa auch Marillion so goutiert werden, steht außerhalb jeder Frage. *Lavender blue*, ein Remix aus dem Album, und vor allem *Kayleigh* waren 1985 Chart-Erfolge.³² Daneben ist aber durchaus ein ›deep level reading‹ dieser Musik möglich. Dies verdeutlicht, dass diese Dimension sowohl bei der Konzeption der Musik als auch bei bestimmten Rezipienten eine Rolle spielt.³³

2. Ein grundsätzliche Problem bei der Analyse von Popmusik liegt darin, die zeichenhaften Gestalten der Musik überhaupt zu ermitteln.³⁴ Konstanz und Varianz von Riffs, melodischen Wendungen und Chord changes stellen nur einen Ansatzpunkt dar. Das zuvor erwähnte *Rain on me*-Zitat macht aber deutlich, dass Zitate und Intertextrelationen den Charakter der Konstituenten durchaus mitbestimmen können, und hiermit muss der Merkmalkatalog keineswegs abgeschlossen sein.³⁵

3. Die musikalische Analyse von Popmusik treibt einen Selbstauslegungsprozess voran, der in der Popkultur selbst angelegt ist.³⁶ Diese Position des ›teilneh-

31 Zur Komplexität des musikalischen Zeichens vgl. etwa Nattiez 1990, 102–129.

32 Siehe das der Remaster-CD von *Misplaced childhood* beiliegende Material.

33 Bezeichnenderweise verwenden auch lange nach The Who und Marillion Bands solche Techniken musikalische Querverweise. Eine beinahe übertrieben wirkende Fülle an Beziehungen enthält etwa das Album *Metropolis pt. 2: Scenes from a memory* von Dream Theater (1999, Elektra 7559624482). Es handelt sich auch hier um ein Konzeptalbum mit zahlreichen musikalischen Klammern. Unter diesem finden sich auch Anspielungen auf den älteren Song *Metropolis – Part I »The miracle and the sleeper«* der Band (erschieden als Nr. 5 auf *Images and words*, 1992, ATCO 7567921482), zu dem das Album die Fortsetzung darstellen soll. Ähnlich dem The Who-Zitat bei Marillion erscheinen als dritte Ebene zahlreiche Allusionen an musikalische Vorbilder von Dream Theater, darunter natürlich auch Marillion. Einige aber bei weitem nicht alle dieser Anspielungen haben Dream Theater im Off-Kommentar ihrer DVD *Metropolis 2000: Scenes from New York* (2002, Elektra 8536402262) erläutert.

34 Aus einer anderen Perspektive, der der europäischen Kunstmusik des neunzehnten Jahrhunderts, weist Eero Tarasti auf dieses Dilemma hin. Tarasti betont, dass der musikalische Parameter per se nichts über seine semiotische Funktion aussagt, dass sich diese umgekehrt im konkreten Beispiel vielschichtig zeige (1994, insbesondere 48 f.).

35 Vgl. allgemein Kaden 1998, 2162 f.

36 Zum Verhältnis von wissenschaftlicher Theorie der Subkultur und in der Subkultur vollzogener Selbstausslegung vgl. Lindner 2000, 102–106.

menden Beobachters« kann einen Mangel an Objektivität evozieren, indiziert aber nicht deren wissenschaftliche Untauglichkeit.³⁷

Literatur

- Elliott, Kenneth / Duesenberry, Peggy / Collinson, Francis (2001), »Scotland«, in: *The new Grove dictionary of music and musicians*, hg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, Bd. 22, London: Oxford University, 906–922.
- Griffiths, Dai (1999), »The high analysis of low music«, *Music analysis* 18, 389–435.
- Hornby, Nick (1999), *High Fidelity*, aus dem Englischen von Clara Drechsler und Harald Hellmann, München: Droemer Knauer.
- Jaschinski, Andreas et al. (1998), »Schottland«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 8, Kassel: Bärenreiter, 1123–1137.
- Kaden, Christian (1998), »Zeichen«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter, 2149–2220.
- Lindner, Rolf (2000), *Die Stunde der Cultural Studies*, Wien: WUV.
- Middleton, Richard (1990), *Studying popular music*, Milton Keynes: Open University.
- Moore, Allan F. (2001), *Rock: The primary text. Developing a musicology of rock*, zweite, ergänzte Auflage, Aldershot: Ashgate.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990), *Music and discourse. Toward a semiology of music*, Princeton: Princeton University.
- Tarasti, Eero (1979), *Music and Myth. A semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, Berlin: De Gruyter.
- Tarasti, Eero (1994), *A Theory of musical semiotics*, Bloomington: Indiana University.

37 Bezeichnenderweise sieht etwa Jean-Jacques Nattiez die Sprache der musikalischen Analyse nicht wegen einer vermeintlich objektiven Theorie der musikalischen Analyse als »métalanguage«/»metalanguage«, sondern weil Musik und der Diskurs über Musik zwei grundsätzlich unterschiedene symbolische Hervorbringungen sind (vgl. Nattiez 1990, 153).

Peter Niedermüller

© 2022 Peter Niedermüller

Johannes Gutenberg Universität Mainz [Johannes Gutenberg University of Mainz]

Niedermüller, Peter (2022), »Opernhafte Momente in Konzeptalben von The Who und Marillion. Ein Beitrag zur semiotischen Analyse von Popmusik« [Opera-like moments in concept albums by The Who and Marillion – A contribution to the semiotic analysis of pop music], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 437–450. <https://doi.org/10.31751/p.238>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022