

## **FRAKTALE STRUKTUREN IM HARD ROCK. »BACK IN BLACK« (AC/DC), »HIGHWAY STAR« (DEEP PURPLE) UND »THE FUTURE NEVER DIES« (SCORPIONS) IM FOKUS EINER MUSIKANALYTISCHEN PERSPEKTIVE**

**Ulrich Kaiser**

Das Analysieren von Pop- und Rockmusik steht im deutschsprachigen Raum unter hohem Legitimationsdruck. Kritik ist zum einen darauf gerichtet, dass die musikalische Analyse der sogenannten Primärkomponenten (Melodie, Harmonie und Rhythmus) für diese Musik unwesentlich sei und zum anderen, dass Pop- und Rockmusik sich nur aus kultureller Perspektive angemessen erfassen lässt. Beide Forderungen begrenzen wissenschaftliche Arbeit in unzulässiger Weise, da weder Soundanalysen noch Culture Studies relevante Ergebnisse für spezifische Bereiche wie zum Beispiel die Forensische Analyse<sup>1</sup> oder das Songwriting in der praktischen Musikausbildung liefern.

Der folgende Beitrag beginnt mit wissenschaftstheoretischen Überlegungen. Im Anschluss daran erfolgt eine Auseinandersetzung mit jüngeren Arbeiten zur Harmonik in Rockmusik von Walter Everett, Nicole Biamonte und David Temperley. Diese Ausführungen dienen der Kontextualisierung der analytischen Fragestellung im Forschungsdiskurs. Im Mittelpunkt des Beitrags stehen dann die Analysen der Hard Rock-Songs »Back In Black« von AC/DC, »Highway Star« von Deep Purple und »The Future Never Dies« der

---

1 »Forensische Popmusik-Analyse ist immer vergleichend. Ausgangspunkt sind zwei Musikstücke: ein urheberrechtlich geschütztes Original und eine später entstandenes Stück, in dem angeblich urheberrechtlich geschütztes Material Verwendung gefunden hat« (Rösing 2012:259). Auch wenn der im Urheberrecht §24 Abs. 2 explizit formulierte Melodienschutz durch die sog. »Kleine Münze« relativiert und der Melodienschutz als Relikt des 18. und 19. Jahrhunderts insgesamt als unzureichend kritisiert wird, ist die musikanalytische Arbeit anhand transkribierter Notentexte in Gerichtsverfahren üblich.

Scorpions. Gegenstand dieser Analysen ist der jeweilige ›primary text‹, die Transkriptionen dienen lediglich der Darstellung der Analyseergebnisse.

## I. Wissenschaftstheoretische Überlegungen

Grundlage des folgenden Aufsatzes ist das Wissenschaftsmodell von Niklas Luhmann, das durch Koppelung von Theorie und Methode eine für Forschungsfragen notwendige Limitation ohne dogmatische Begrenzung gewährleistet. Theorien sind in diesem Sinne »begrifflich formulierte Aussagen« über einen Gegenstand (Luhmann 1992: 406), Methoden haben das Ziel, »eine Entscheidung zwischen wahr und unwahr herbeizuführen« (ebd.: 415). Wird eine theoretische Aussage durch methodische Überprüfung als unwahr qualifiziert, kann sie ausgetauscht werden. Erfordert eine geänderte Theorie die Weiterentwicklung oder Korrektur einer bestimmten Methode, kann diese modifiziert oder ggf. ersetzt werden (ebd.: 403f.). Auf diese Weise bilden theoretische Annahmen und methodische Überprüfungen einen Kreislauf, in dem das Konstant-Halten der jeweils einen Seite die für den Forschungsprozess notwendigen Anpassungen auf der jeweils anderen erlaubt. Da aus konstruktivistischer Sicht wissenschaftliche Kommunikation nie die Komplexität ihrer Gegenstände zu erfassen vermag, basiert jede Forschungsarbeit auf einer Selektion, die so oder auch anders möglich ist. Das Wissen um die Kontingenz der analytischen Perspektive entlastet dabei vom Anspruch auf Vollständigkeit, verpflichtet jedoch zur Angemessenheit von theoretischer Idee und methodischer Überprüfung.

## II. Zur Harmonik in Rockmusik

In den letzten Jahren wurden umfangreichere Arbeiten zur Harmonik in Rockmusik vorgelegt. Ausgehend von der These, dass die klanglichen Normen populärer Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Tonalität von Musik vergangener Jahrhunderte wurzeln, hat Walter Everett in seinem Aufsatz »Making Sense of Rock's Tonal Systems« (Everett 2004) eine umfassende Klassifikation vorgelegt. Seine auf Skalen basierende Systematik exemplifiziert er durch graphische Analysen zahlreicher Songausschnitte, deren harmonischer Verlauf sich durch die jeweilige Skala verstehen lässt. Das fünfte System in der Zählung Everetts ist charakterisiert durch »Triad-doubled or power-chord doubled pentatonic systems unique to rock styles: I – bIII – IV – V – bVII« (ebd.: Abs. 5) und der Autor merkt dazu an, dass

die auf den Tönen der Moll-Pentatonik gebildeten Durakkorde üblicher Weise zueinander keine funktionale Beziehung aufweisen (ebd.: Abs. 19).<sup>2</sup> Nicole Biamonte schließt in »Triadic Modal and Pentatonic Patterns in Rock Music« (Biamonte 2010) an die Ausführungen Everetts an. Auch sie führt aus, dass aufgrund der symmetrischen Struktur eines pentatonischen Sets ein Grundton schwer zu bestimmen sei (anhemitische Pentatonik weist die Struktur [025] bzw. großen Sekundschritt und kleine Terz in gleicher Richtung mehrfach auf). Darüber hinaus gibt sie jedoch zu bedenken, dass pentatonische Melodiebildungen vor dem Hintergrund einer konkreten Harmonik nicht selten zur Hierarchisierung bestimmter Stufen neigen, so dass eine weitergehende Klassifizierung sinnvoll ist. Biamonte unterteilt das fünfte System Everetts in fünf pentatonische Systeme (die Moll-Pentatonik I – bIII – IV – V – bVII sowie deren Permutationsformen)<sup>3</sup> und kategorisiert harmonische Verläufe von Songausschnitten diverser Bands auf der Grundlage ihrer Systematik. David Temperley weist in *The Cognition of Basic Musical Structure* (Temperley 2001) darauf hin, dass für Rockmusik zwar die »four common modes« (Ionian, Mixolydian, Dorian und Aeolian) von großer Bedeutung seien, in vielen Songs aber der Modus<sup>4</sup> von Abschnitt zu Abschnitt wechsele (ebd.: 258ff.). Die Summe der Modi ergebe daher einen »Supermodus« bzw. eine »global collection of scale degrees«, die neun Quinten umfasst und auf der b-Seite durch bII, auf der #-Seite durch #IV begrenzt werde. Die These eines globalen Tonvorrats für Rockmusik konnte Temperley zusammen mit Trevor de Clercq statistisch erhärten, die Ergebnisse der Untersuchung wurden in »A Corpus Analysis of Rock Harmony« (Temperley/de Clercq 2011) publiziert. Nur wenig später veröffentlichte Temperley den Beitrag »Scalar Shift in Popular Music« (Temperley 2011), in dem er nochmals etablierte Ansichten zur Harmonik des Rock in Frage stellt:

»I now believe, however, that the role of modal organization in rock has been somewhat overstated by these authors, myself included. In truth, I found it quite difficult to find ten well-known songs that were consistently in Dorian

---

2 »The five major chords that result are not functionally related, and do not normally lead to each other in progressions« (Everett 2004, Abs. 19).

3 »To Everett's definition I add that, in theory, the tonic may be assigned to any degree of the pentatonic scale, resulting in five possible rotations« (Biamonte 2010: 104).

4 Der Begriff mode/Modus ist problematisch: Im Bereich der Analyse populärer Musik bezeichnet er in der Regel eine Materialordnung, in Bezug auf Musik des 15. und 16. Jahrhunderts das Zusammenspiel authentischer und plagaler Melodiebildungen und eine spezifische Kadenzdisposition (der dorische Modus konnte mit *b* oder *h* bzw. mit der *scala durus* oder *mollis* notiert werden). In diesem Beitrag wird unter Modus eine Materialordnung bzw. Skala verstanden.

mode (and some of my examples are actually debatable). There are, undoubtedly, songs and sections of songs that adhere consistently to a single mode; in such cases there is nothing wrong with using modal terminology, and I will sometimes do so here. But a great many songs do not reflect modal organization, and in such cases, alternative approaches are required« (ebd.).

Temperley veranschaulicht seine Kritik<sup>5</sup> durch eine Analyse des Chorus von »Then Came You« von Dionne Warwick & The Spinners, indem er darlegt, dass die Skalentheorie die Besonderheit einer musikalischer Wirkung wie beispielsweise das Erscheinen der tiefalterierten VII. Stufe am Ende dieses Formteils nicht angemessen zu erklären vermag. Er folgert daraus:

»The scale-degree content of a song (or a section of a song) tends to occupy a certain region on the ›line of fifths,‹ the circle of fifths stretched out infinitely in both directions. Moving outside this region – especially if the move is emphasized (by rhythmic, textural, or other means) and involves multiple pitch classes – creates a sense of scalar shift« (ebd.).

Die Harmonik eines konkreten Songs sollte also nach Temperley nicht nur durch die vordefinierte Materialordnungen eines Modus vermessen, sondern exponiertes Material als Rahmen bzw. Kontext für Nachfolgendes interpretiert werden. Fällt eine harmonische Wendung aus diesem individuellen Rahmen, liegt ein »scalar shift« vor, der für Formteile (»sectional scalar shift«) oder auch nur für kurze Zeit (»momentary scalar shift«) auftreten kann. Grundlegend ist dabei zu jeder Zeit der Bezug auf die Quintenreihe aus relativen Tonqualitäten (»line of fifths«):

»My aim in this essay has been to offer a new and more satisfactory account of scalar structures in rock. The central feature of this approach is the use of the line of fifths as a cognitive representation of scale collections. I have argued that this allows for a more flexible representation of pitch collections than traditional systems of modes and scales« (ebd.).

Darüber hinaus ist für Temperley die Quintenreihe Trägerin einer spezifischen Semantik:

»given a constant tonic, a collection further in the ›sharp‹ direction on the line [...] is generally perceived to be more happy. For present purposes, what is important is that the modes commonly employed in rock (Ionian through Aeolian) reflect a clear and gradual progression corresponding to their line-

---

5 Angemerkt sei an dieser Stelle, dass Modusanalysen des Kognitionswissenschaftlers Temperley, die sich an einer »collection of scale degrees« orientieren, im Grunde genommen nicht vergleichbar sind mit Modusanalysen, die im Rahmen eines Schenkerian approaches auf den Stufenverlauf eines Hintergrundes rekurrieren.

of-fifths order, with Ionian being happiest and Aeolian being saddest« (ebd.).

Auf diese Weise gelingt es dem Autor, kausale Zusammenhänge zwischen »scalar shift« und Textbedeutung zu konstruieren. Beispielsweise werden die Tonqualitäten bVII und bIII im Verse von »A Hard Day's Night« von den Beatles im Zusammenhang mit der Textbedeutung »hard day«-»working like a dog« gesehen, während der »»sharpward« move« der Bridge (ohne diese Tonqualitäten) im Zusammenhang mit der Textbedeutung »everything seems to be right« stehe. Oder wenn in »Mainstreet« von Bob Seeger ein »sectional shift« vom Verse zum Prechorus damit begründet wird, dass über das Mixolydische des Verse die »sleazy atmosphere of strip joints and pool halls«, über das Ionische des Prechorus dagegen »a single dancer whose beauty and purity set her apart from the rest« dargestellt werde.

Temperleys Ansatz ist nicht neu, er wurde der Sache nach im deutschsprachigen Raum bereits Ende der 1970er Jahre von Norbert Jürgen Schneider in dem Aufsatz »Zeichenprozesse im Quintenzirkelsystem. Ein programmatischer Entwurf zur Semiotik der harmonisch-tonalen Musik« (Schneider 1979) vorgestellt. Auch Schneider war seinerzeit bestrebt, satztechnische Elemente wie Töne und Intervalle mit einer spezifischen Semantik zu verbinden. Grundlage seiner Ausführungen ist die *Qualität* bzw. *Tonqualität* (Révész 1913)<sup>6</sup> im Sinne der Zwei-Komponenten-Theorie. Schneider entkleidet die Tonqualität um farbliche Eigenschaften, hält lediglich an dem Phänomen der Hell-Dunkel-Polarität fest, verweist darauf, dass es sich bei der zyklischen Qualität eines Tones nicht um eine »unmittelbar mithörbare akustische Gegebenheit handelt [...], sondern um eine psychologische Hörerscheinung« (Schneider 1979: 126) und verbindet – wie Temperley – Tonqualität und Emotion:

»Quintschritte von C abwärts werden als zum ›Dunklen‹, von C aufwärts als zum ›Hellen‹ führend empfunden [...]. Die damit implizierte semantische Entsprechung von ›unten‹ mit ›dunkel‹, ›negativ‹ bzw. ›oben‹ mit ›hell‹/›positiv‹ gilt in der Psychologie für den abendländischen Raum als gesichertes Wissen, die Konnotationsfelder ›Fallen‹, ›Sturz‹, ›Tod‹, ›Schwärze‹ für ›negativ‹ bzw. ›Sonne‹, ›Aufstieg‹, ›Licht‹ für ›positiv‹ sind nahezu interkulturell geläufig« (ebd.: 127).

Als problematisch bei Schneider und Temperley wird hier nicht die Annahme von Tonqualitäten als einer »psychologischen Hörerscheinung« bzw. »congni-

---

6 Auch als Tonigkeit (v. Hornbostel, Wellek), Chroma (Meyer-Eppler), tone chroma (Idson/Massaro); eine Übersicht über die Terminologie findet sich in Fricke (2005: 150).

tive representation of scale collections« bewertet, sondern die Zuweisung von Tonqualitäten und spezifischer Semantik. Denn die so erzeugte Kausalität dürfte einer empirischen Überprüfung kaum standhalten. Der von Temperley analysierte Song »Mainstreet« von Bob Seeger kann beispielhaft für die Probleme des Ansatzes angeführt werden: Der »sectional shift« vom Mixolydischen zum Ionischen wurde mit der Textwendung von der Spielhallen-Atmosphäre zur schönen Tänzerin begründet. Formal besteht »Mainstreet« aus einer AABA<sup>7</sup>-Form, wobei in den ersten drei Abschnitten (AAB) jeweils strophischer Text, im letzten A-Abschnitt die Refrainzeile erklingt. Diese AABA-Einheit wird zweimal wiederholt, wobei der letzte A-Teil modifiziert wird und den Beginn der Outro (C) signalisiert. Ein weiterer instrumentaler A-Abschnitt leitet den Song in der Formfunktion einer Intro ein:

A	A	A	B	A	A	A	B	A	A	A	B	C	C	C	D
Es-Dur / Des-Dur / As-Dur / f- Moll	Es-Dur / Des-Dur / As-Dur / f- Moll :	Es-Dur / Des-Dur / As-Dur / f- Moll :	c-Moll / g-Moll / As-Dur / B-sus	Es-Dur / Des-Dur / As-Dur / f-Moll :											
I reme... Trying t...	up There w...	Through... Her bod...	Down o... Down o...	In the p... I used t...	Well I'd... Just to...	Unlike a... As she...	Down o... Down o...					And so... I drift b...	Down o... Down o...	Down o... Down o...	Down o... Down o...

Abbildung 1: Bob Seeger – »Mainstreet«, Formdiagramm.

Temperley hat zur Exemplifizierung der Verbindung von Tonqualität und Emotion den zweiten AABA-Abschnitt zitiert, der die negative Textaussage im A-Teil, die positive im B-Teil enthält. Im ersten AABA-Abschnitt erklingt allerdings im A-Teil eine positive Textaussage (»There was this long lovely dancer in a little club downtown I loved to watch her do her stuff«), bei der zweiten Wiederholung im B-Teil eine negative (»And sometimes even now, when I'm feeling lonely and beat drift back in time and I find my feet«). Schon innerhalb dieses einen Songs also wirkt die Zuordnung von Tonqualität und Emotion/Textaussage willkürlich. Damit soll nicht bestritten werden, dass sich in der von Temperley genannten Wiederholung des AABA-Abschnitts der Bezug zwischen Tonqualität und Textbedeutung herstellen lässt. Kritisiert wird jedoch die funktionale Beziehung zwischen Tonqualität und Textbedeutung als eine Wirkung im Sinne der kausalwissenschaftlichen Methode. »Die besondere Art von Wirkung wird dann als Zweck gesehen,

7 Die formale Beschreibung des Formteils über das abstrakte Buchstabenschema AABA erfolgt hier im Sinne der Formenlehre, wo das AABA-Schema verschiedene Kontexte referenzieren kann (z.B. Menuett- und Reprisesbarform). Ein Bezug des Songs zur Tin Pan Alley-Tradition ist nicht impliziert, vgl. hierzu v. Appen/Frei-Hauenschild (2012).

Funktionen gelten als zweckdienliche Leistungen« (Luhmann 1962: 12). Im Rahmen konstruktivistischer Forschung, für die es nicht mehr möglich sein sollte »Ursache und Wirkung als bestimmte Seinszustände zu deuten und die Kausalität als invariante Beziehung zwischen einer Ursache und einer Wirkung festzustellen«, ist jedoch der »Ausschluß aller anderen Ursachen und Wirkungen« nicht zu rechtfertigen (ebd.: 21). Auch musikwissenschaftliche Forschung könnte davon profitieren, wenn die Suche nach funktionalen Äquivalenzen für musikalische Wirkungen im Vordergrund stünde und weniger die nach umkehrbaren Kausalbeziehungen: »Nicht auf eine gesetzmäßige oder mehr oder weniger wahrscheinliche Beziehung zwischen bestimmten Ursachen und bestimmten Wirkungen kommt es an, sondern auf die Feststellung der funktionalen Äquivalenz mehrerer möglicher Ursachen« (ebd.: 17).

Darüber hinaus ist Temperleys Bestimmung des A-Teils als Mixolydisch nicht unproblematisch: Für diese Deutung der zweimalig erklingenden Harmoniefolge Es-Dur / Des-Dur / As-Dur / f-Moll<sup>8</sup> ließe sich anführen, dass der B-Teil dominantisch endet und der Es-Dur-Akkord des folgenden A-Teils mit der Refrainzeile als erste Stufe erreicht wird. Gegen diese Interpretation allerdings spricht die Quintlage des Es-Dur im dritten Takt des A-Teils, die diesem Akkord eine dominantische Wirkung und dem As-Dur des zweiten und vierten Taktes die Qualität einer I. Stufe verleiht:

I member standing on the corner midnight      Trying to get my courage

Möglichkeit 1:	I	bVII	IV	ii	I	bVII	IV	ii
Möglichkeit 2:	v	IV	I	vi	V	IV	I	vi

Abbildung 2: Bob Seeger – »Mainstreet«, A-Teil, T. 1-4.

Der Modus des A-Teils kann also je nach Wahrnehmungsperspektive mit guten Gründen als Es-Mixolydisch oder As-Ionisch aufgefasst werden. Auch empirische Vergleiche erleichtern die Entscheidung zwischen diesen beiden Möglichkeiten nicht, da es sowohl Songs gibt, in denen das Set [027] die Wirkung einer I–bVII–IV-Harmonik entfaltet (beispielsweise in »Back In Black« von AC/DC, »I Can't Explain« von The Who oder »Sympathy For The Devil« von The Rolling Stones) als auch die einer V–IV–I-Harmonik (zum

8 Weil die Extensions der Akkorde für die vorliegende Untersuchung nicht von Bedeutung sind, werden sie in den folgenden Ausführungen und der Notenabbildung vernachlässigt.

Beispiel »Maggie May« von Rod Stewart oder »I Still Haven't Found What I'm Looking For« von U2). Insbesondere in dem zuletzt genannten Song ist die Verwandtschaft von der V–IV–I-Formel und dem Bluesschema offensichtlich. Für eine Interpretation im Hinblick auf Tonqualitäten macht es jedoch einen substantiellen Unterschied, ob ein »scalar shift« zwischen zwei semantisch verschiedenen Modi (Mixolydisch/Ionisch) stattfindet oder ob ein Kontrast durch Transposition desselben Modus (Ionisch) erreicht wird.

Trotz der genannten Differenzen wird für die folgenden Analysen der Gedanke Temperleys aufgegriffen, dass das in einem Song eingangs exponierte Material den Erwartungsrahmen für Nachfolgendes bildet. Am Beginn des analytischen Teils steht der Song »Back In Black« von AC/DC, der von Biamonte (2010: Example 22) als Beispiel eines durch pentatonische Strukturen geprägten harmonischen Verlaufs erwähnt wird. Theoretische Ausgangslage ist die weiterführende Beobachtung, dass in diesem Song ein Zusammenhang zwischen harmonischer Disposition und melodischer Gestaltung besteht bzw. dass sich aus Tonhöhenverläufen im Detail die harmonische Struktur und Dramaturgie des ganzen Stücks verstehen lässt. Die Idee fraktaler Strukturen in Rockmusik wird anschließend an »Highway Star« von Deep Purple, einem Beispiel aus der Frühzeit des Hardrock, erprobt. In diesem Kontext erfolgt zudem ein Exkurs zu grundlegenden Problemen des intertextuellen Analysierens. Den Abschluss des analytischen Teils bildet die Untersuchung des Songs »The Future Never Dies« der Scorpions, der sich nicht in die Reihe pentatonisch geprägter Hardrock-Titel einreihen, aber ebenfalls als Ausprägung fraktaler Strukturen verstehen lässt.

### III. Analysen

#### »Back In Black« von AC/DC

Nach dem Tod des Frontman Bon Scott veröffentlichte AC/DC mit ihrem neuen Sänger Brian Johnson 1980 den Song »Back In Black« auf dem gleichnamigen Album, mit dem der Band der Durchbruch auch auf dem US-amerikanischen Markt gelang. Der Song besteht formal aus zwei musikalisch verschiedenen, sich wiederholenden Teilen (A-B bzw. Verse-Chorus), einer kurzen Intro sowie einem Interlude:<sup>9</sup>

---

9 Zur Verwendung der Begriffe für Formteile in Pop-/Rocksongs s. Kaiser (2011).



## FRAKTALE STRUKTUREN IM HARD ROCK



Abbildung 3: AC/DC – »Back In Black«, Formdiagramm.

Die folgende Transkription zeigt die ersten vier Takte des ersten A-Teils (Verse):

The image shows a musical score for the first four measures of the A-section (Verse) of the song 'Back in Black' by AC/DC. The score is written in E major (three sharps) and common time (C). It includes a vocal line with lyrics, a guitar line, a bass line, and a drum line. The lyrics for the first four measures are: "Back in black I hit the sack I been too long I'm glad to be back yes I'm get-ting loose from the noose that's kept me han-ging a round with you". The guitar part features a characteristic hard rock riff with a syncopated rhythm. The bass line provides a steady accompaniment, and the drums play a simple, driving pattern.

Abbildung 4: AC/DC – »Back In Black«, T. 1-4 des A-Teils (Verse).

Die Grundtonart des Songs ist E-Dur, die Harmoniefolge des A-Teils exponiert im charakteristischen Rhythmus die Akkordfolge E-Dur / D-Dur / A-Dur [027]. Der extrem hohen und mit rauem Timbre geschrienen ersten Gesangsphrase liegen die Töne der Moll-Pentatonik (e, d, h, a, g bzw. I, bIII, IV, V, bVII) zugrunde. Diese prägen auch das Gitarrenlick, das den ersten

und zweiten Takt mit dem dritten und vierten verbindet. Im vierten Takt ist in der Funktion eines Fills dann jener charakteristische Rhythmus zu hören (Gitarren und Drums 4:3:3:3), der als Markenzeichen des Songs bezeichnet werden kann. Bemerkenswert sind in diesem Takt auch das *h* im Bass und das *dis* in der Gesangsstimme: Während *h* sich als weitere Harmonisierung eines Grundtones der Mollpentatonik interpretieren lässt, fällt *dis* aus dem pentatonischen Rahmen heraus. Es wirkt daher wie ein Signal und führt in der Funktion eines Leittons zurück zum E-Dur bzw. bereitet die Wiederholung der Viertaktgruppe vor. Die Einheit der Taktgruppe wird auch durch die stringente Führung des Basses deutlich:

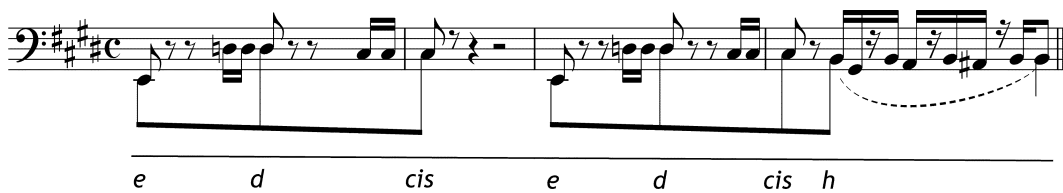


Abbildung 5: AC/DC – »Back In Black«, Basslinie der T. 1-4 des A-Teils (Verse).

Das *h* im vierten Takt wirkt dabei wie eine Komplettierung der auf dem *cis* abgebrochenen Linie der Takte 1-2 zum vollständigen Basstetrachord (*e, d, cis, h*). Mit Ausnahme der linear verständlichen Töne *cis* und *dis* also bilden Melodie und Harmonie einen durch die Moll-Pentatonik (*e, g, a, h, d*) geprägten Rahmen. Vor diesem Hintergrund erscheint *g* als eine harmonische Leerstelle, mit deren Füllung sich eine ähnliche Erwartung verbinden lässt wie mit dem Eintritt einer Tonika nach einer Dominante. Das erwartete G-Dur ist die klangliche Attraktion bei der Vertonung der Refrainzeile am Ende des B-Teils (Chorus):

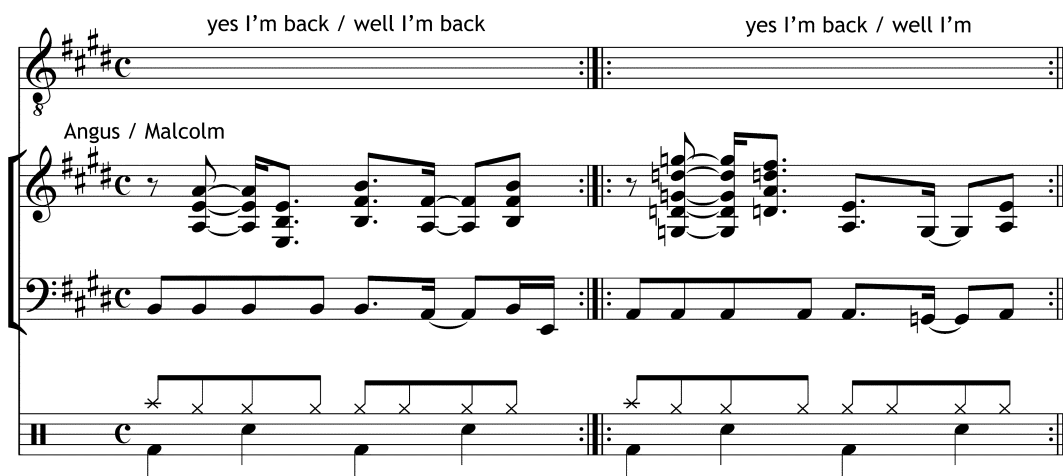


Abbildung 6: AC/DC – »Back In Black«, B-Teil (Chorus).

Der Song »Back In Black« zeigt also auf verschiedenen hierarchischen Leveln (Motiv, Phrase und Formteil) die Prägung durch eine einzige Struktur (Moll-Pentatonik). Das folgende Diagramm fasst die Analyseergebnisse zusammen:

Abbildung 7: AC/DC – »Back In Black«, Beziehungen zwischen verschiedenen hierarchischen Ebenen (Gitarrenlick/Motiv, Taktgruppe/Gesangsphrase und Formteilen/Verse-Chorus).

Die Abfolge der Akkorde in »Back In Black« bzw. die Funktion der Klänge im formalen Ablauf lässt sich darüber hinaus über das Modell der Tonleiter verstehen. Denn an die bereits erwähnte Bassstruktur des A-Teils (Verse) *e*, *d*, *cis*, *h* schließen sich im B-Teil (Chorus) *h*, *a* und *g* an. In Verbindung mit dem Ton *fis*, der zwar nicht im Bass erklingt, jedoch struktureller Bestandteil des finalen D-Dur-Akkordes ist, lässt sich daher sagen, dass der harmonische Verlauf des Songs durch eine Tonleiterstruktur reguliert wird, die interes-

sante stilübergreifende Perspektiven im Bereich populärer Musik ermöglicht.<sup>10</sup>

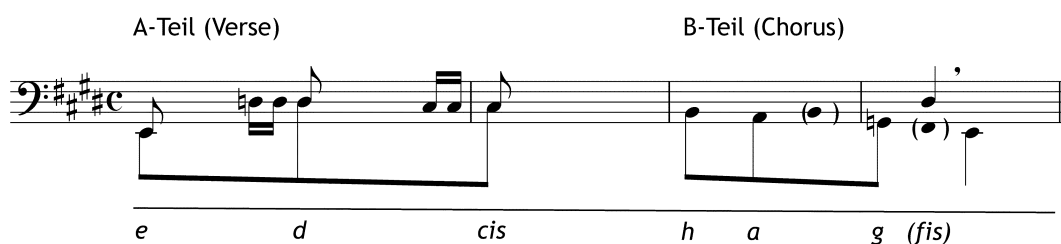


Abbildung: 8: AC/DC – »Back In Black«, die A- und B-Teil überlagernde Tonleiterstruktur.

### »Highway Star« von Deep Purple

1970 gelang Deep Purple mit dem Album *In Rock* der internationale Durchbruch. 1972 veröffentlichte die Band ihr sechstes Album *Machine Head*, das sich nicht nur in kommerzieller Hinsicht als ungemein erfolgreich erwies, sondern auch einen großen Einfluss auf die Entwicklung des Hard Rock und British Heavy Metal hatte (vgl. Covach 2009: 313). Verantwortlich hierfür war neben »Smoke On The Water« auch »Highway Star«, Opener und schnellstes Stück des Albums. Das folgende Diagramm zeigt den Formverlauf des Titels:



Abbildung 9: Deep Purple – »Highway Star«, Formdiagramm.

Der Song beginnt mit einer Intro, an deren Ende die markante Akkordfolge C-Dur / B-Dur / g(-Moll) exponiert wird, gefolgt von zwei Verse-Abschnitten und einem von John Lord gespielten Orgelsolo. Diesem Solo schließt sich ein kurzes Interlude an, in dem die Akkordfolge aus der Intro als Riff in variiertester Form (G-Dur / F-Dur / d-Moll) wiederkehrt. Es folgen eine weitere Verse-Gestaltung sowie ein Gitarrensolo von Richie Blackmore, das regel-

10 Ein durch eine Tonleiterstruktur geformter Ablauf findet sich in so unterschiedlichen Songs wie »Shine A Light« (Verse) von den Rolling Stones, »New York State Of Mind« von Billy Joel (Verse und Bridge), »I Will Survive« von Gloria Gaynor (Verse), »Since You've Been Gone« von Rainbow (Verse), »God Gave Rock'n'Roll To You« von Kiss, »One More Try« von George Michael, »Over The Rainbow« von Howard Arlen u.v.a. Möchte man eine strukturelle Verbindung zu Musik vergangener Jahrhunderte herstellen, ist das über die Konstruktion von Satzmodellen wie Parallelismus, Quintfallsequenz, Lamentobass, Regola dell'ottava u.a. möglich.

mäßig in den Listen der »besten Gitarrensoli aller Zeiten« aufgeführt wird.<sup>11</sup> Der Song endet mit einer weiteren Verse-Gestaltung sowie einer kurzen Outro.

Der Verse von »Highway Star« beginnt mit einer vier Takte langen Phrase, die durch einen in Achtelnoten pulsierenden Bass (g) sowie eine Gesangsmelodie aus nur drei Tönen (g, d, f) charakterisiert ist. Es folgt eine Wiederholung der viertaktigen Phrase, wobei anstelle des letzten Tons g ein e erklingt. Der Ton e bereitet in der Funktion eines Leittons – vergleichbar dem Erscheinen des *dis* in »Back In Black« – die nächste viertaktige Phrase über dem Basston f vor. Auch dem Gesang dieses Abschnitts liegen wiederum nur drei Töne (f, c, a) zugrunde:

no - bo - dy gon - na take my car, \_ I'm gon - na race it to the ground  
no - bo - dy gon - na beat my car, \_ it's gon - na break the speed of

sound Oh it's a kill - li' ma - chine it's got ev - 'ry - thing.

Abbildung 10: Deep Purple – »Highway Star«, Beginn vom Verse (T. 1-12).

Sieht man von dem einmalig erscheinenden und die Phrasen schlüssig verbindenden e ab, sind die ersten Gesangsphrasen durch pentatonisches Tonmaterial geprägt:

Tonmaterial 1. Taktgruppe      Tonmaterial 2. Taktgruppe      Pentatonik

Verbindung G-F  
(Leitton)

Abbildung 11: Deep Purple – »Highway Star«, Tonhöhendisposition der Gesangsmelodie des Verse-Beginns.

11 Zum Beispiel: 13. Platz auf laut.de (<http://www.laut.de/News/Umfrage-Bestes-Gitarrensolo-aller-Zeiten-gesucht-28-08-2006-4438>), 11. Platz auf nme.com (<http://www.nme.com/list/50-greatest-guitar-solos/255704/page/4>), 15. Platz auf Guitar World (<http://www.guitarworld.com/50-greatest-guitar-solos?page=0,3>) u.a. (alle abgerufen am 4.2.2104).

Der harmonische Verlauf des Verse-Formteils in »Highway Star« lässt sich nun als Auskomponierung der Töne dieser Pentatonik (*g, f, d, c, a*) verstehen, denn den ersten beiden Abschnitten über *g* und *f* folgen weitere harmonische Flächen in *d* und *a*, bevor kurz vor dem Erklingen der Refrainzeile die letzte und fehlende Station *c* erklingt.

Pentatonik

The diagram shows a pentatonic scale at the top: G, F, D, A, C. Lines connect these notes to the chords used in the score:

- G:** no - bo-dy gon-na take my car, I'm gon-na race it to the ground
- F:** Oh it's a kill-li' ma chine it's got ev - 'ry-thing.
- D:** Like a dri - ving pow - er, big fat ty - res ev - ery-thing,
- A (Am7):** I love it and I need it I bleed it
- C:** all right hold tight

Abbildung 12: Deep Purple – »Highway Star«, Auskomponierung der Töne der ersten Gesangsphrase durch harmonische Stationen im Verse.

Auffällig ist dabei die Verkürzung der Abschnitte: Während die Phrasen über *g* und *f* jeweils acht Takte lang sind, erstreckt sich die *a*-Fläche nur über sechs Takte und das *c* (im Wechsel mit *d*) dauert lediglich zwei Takte. Dennoch hat die *c*-Station eine wichtige Funktion, da sie die Vertonung der Refrainzeile (»I'm a highway star!«) vorbereitet, zu der noch einmal alle Stationen der Pentatonik wie im Zeitraffer durchlaufen werden:

The image shows a musical score for the end of the chorus of 'Highway Star' by Deep Purple. It consists of five staves. The top staff is the vocal melody with the lyrics 'I'm a high-way star!'. Above the notes are chord symbols: C, D, F, G, and A. The second staff shows guitar harmonies corresponding to these chords. The third staff is the bass line, and the fourth staff is the drum part, marked with 'x' symbols to indicate hits on the snare and cymbals.

Abbildung 13: Deep Purple – »Highway Star«, Vertonung der Refrainzeile am Ende des Verse.

Der Verse kommt in »Highway Star« insgesamt viermal vor, beim ersten und vierten Erscheinen mit gleichem Text. Betrachtet man abschließend die Harmonik der verbleibenden Solo-Abschnitte und des Interludes im Hinblick auf das zum Beginn des Verses exponierte pentatonische Material, so können auch diese Formteile als deren Auskomponierung verstanden werden.<sup>12</sup> Im Solo von John Lord muss hierzu lediglich das Modell über chromatischem Bass als Prolongation der a-Moll-Stufe (bzw. das E-Dur als dominante Erweiterung<sup>13</sup>) interpretiert werden:

Solo	Harmonik
John Lord	d-Moll    a-Moll, E-Dur/gis, g-Moll, D-Dur/fis    F-Dur, d-Moll, a-Moll
Richie Blackmore	d-Moll, A-Dur    d-Moll, g-Moll, C-Dur, A-Dur    (4 x)

Abbildung 14: Deep Purple – »Highway Star«, Harmonik der Soloteile von John Lord und Richie Blackmore.

12 Vor diesem Hintergrund erweist sich in der Folge g, c, b, c, g die B-Dur-Harmonie vor den Verse-Abschnitten als klangliche Besonderheit, die wie ein Signal wirkt und eine wichtige syntaktische Funktion erfüllt: Sie leitet die Verse-Abschnitte ein und verbindet darüber hinaus die beiden ersten, zur Darstellung des pentatonischen Tonmaterials wesentlichen Taktgruppen dieses Formteils.

13 Es wäre möglich, dieses E-Dur über den einmalig erscheinenden und die ersten beiden Gesangsphrasen verbindenden Leitton zu erklären. Aufgrund der kompositions- und rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung des Harmoniemodells a-Moll / E-Dur-Sextakkord / g-Moll / D-Dur-Sextakkord sowie der Notwendigkeit einer asymmetrischen Erklärung des symmetrischen Quintanstiegs, wird auf eine solche Herleitung verzichtet.

## *Intertextualität in der Rockmusikforschung*

In der fachwissenschaftlichen Literatur finden sich zu »Highway Star« bereits einige verstreute musikanalytische Beobachtungen. Die Selbststilisierung von Richie Blackmore in Interviews<sup>14</sup> dürfte mitverantwortlich dafür sein, dass Analysen in der Regel auf vermeintliche Vorbilder rekurrieren. Als stilistische Vorbilder werden Henry Purcell (Walser 1993: 64), Antonio Vivaldi und Johann Sebastian Bach (Walser 1993: 64; Campbell 1999: 217; Covach 2006: 313; Case 2009: 182) sowie Wolfgang Amadeus Mozart (Thompson 2004: 313) genannt. Dieser Analyseansatz ist in mindestens zweifacher Hinsicht prekär:

1. Üblicher Weise wird bei intertextuellen Vergleichen im Bereich der musikalischen Analyse unter Vernachlässigung des musikalischen Kontextes nur auf grobe Ähnlichkeiten verwiesen.
2. Mit dem Verweis auf vermeintlich barocke und klassische Vorbilder setzt sich die Analyse populärer Musik dem Vorwurf aus, sie könne ihren Gegenstand nur aus der Perspektive klassischer Musikerfahrungen beschreiben. Dem ließe sich zwar entgegenen, dass ein genereller Ausschluss des Aufdeckens von Beziehungen zur Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts dogmatisch wäre. Berechtigt jedoch ist der Vorwurf dennoch, weil die Benennung von Reminiszenzen in der Regel als Ergebnis präsentiert und damit Analysen dort beendet werden, wo sie anfangen sollten.

Analytisch lässt sich dabei zeigen, dass die Bezüge der Harmoniefolge aus dem Solo Blackmores zu barocken Vorbildern keineswegs zwingend sind. Der Wendung d-Moll / g-Moll / C-Dur kann im 18. Jahrhundert zwar im Rahmen der Gestaltung einer ersten Taktgruppe ein A-Dur folgen (als Beispiel hierfür ließe sich die Gavotte I der Englischen Suite BWV 811, T. 1-3 erwähnen). Sehr viel charakteristischer allerdings ist ihre Verwendung als zweite Taktgruppe, wo d-Moll / g-Moll / C-Dur in der Funktion erklingen würde, ein F-Dur bzw. die Paralleltonart herbeizuführen. Für Kompositionen des 18. Jahrhunderts in Moll kann die Modulation in die Nebentonart über eine

---

14 »>I wrote that out note for note about a week before we recorded it.< says the guitarist. >And that is one of the only times I have ever done that. I wanted it to sound like someone driving in a fast car, for it to be one of those songs you would listen to while speeding. And I wanted a very definite Bach sound, which is why I wrote it out – and why I played those very rigid arpeggios across that very familiar Bach progression – Dm, Gm, Cmaj, Amaj. I believe that I was the first person to do that so obviously on the guitar, and I believe that that's why it stood out and why people have enjoyed it so much.<< (Kitts/Tolinski 2002: 136).



Quintfallsequenz ohne Übertreibung als Standard bezeichnet werden (vgl. hierzu beispielsweise die Courante T. 5-8 oder die Air T. 3-4 aus der Französischen Suite BWV 813). Vor dem Hintergrund barocker Vorbilder lässt sich das metrisch schwere A-Dur (anstelle eines metrisch schweren F-Dur) im Solo von Blackmore also auch als stilistisch ungewöhnliches bzw. konstruktives Missverständnis eines durch Rockmusik sozialisierten Hörers bezeichnen. Dass Blackmore von Bach und nicht von den Beatles (z.B. durch »I Me Mine«) inspiriert worden ist bzw. sein will, lässt sich seinen Interviews, nicht seiner Musik entnehmen.

Vergleichbares gilt für die Bezüge, auf die Robert Walser (1993: 64f.) hinweist. Er bezieht Blackmores Figuration auf ein Violinkonzert von Antonio Vivaldi. Aber auch bei Walser sind die melodischen Bezüge mehr als vage (wo sich die Figurationen ähneln, ist der harmonische Kontext verschieden, wo die sequenzielle Harmonik vergleichbar ist, entsprechen sich die Figurationen nicht). Referenzen dieser Art erinnern stark an die zu Recht in Verruf geratene Reminiszenzen-Literatur der Mozartforschung (vgl. hierzu Kaiser 2007: 54-60). Entsprechende Analyseergebnisse dem absichtsvollen Handeln von Personen zuzuschreiben ist aus konstruktivistischer Sicht höchst problematisch.

### »The Future Never Dies« der Scorpions

»The Future Never Dies« ist der vierte Song des Konzeptalbums *Humanity* (2007) der Scorpions, das sich klanglich und stilistisch von vorherigen Produktionen der Band auffällig unterscheidet. Grund hierfür dürfte sein, dass für dieses Album Desmond Child sowie andere externe Songwriter gewonnen werden konnten.<sup>15</sup> Viele Titel von Rudolf Schenker und Klaus Meine, die für frühere Alben entstanden sind, lassen sich als Verse-Chorus-Bridge-Form verstehen. In »The Future Never Dies« hingegen findet sich vor der Bridge die Wiederholung einer dreiteiligen Struktur (ABC). Der Abschnitt zwischen Verse (V) und Chorus (C) wird im Folgenden als Prechorus (P) bezeichnet:

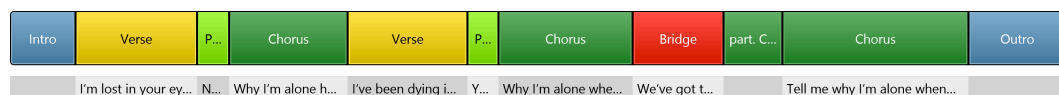


Abbildung 15: Scorpions – »The Future Never Dies«, Formdiagramm.

<sup>15</sup> Auf der offiziellen Homepage der Scorpions werden für diesen Song Klaus Meine, Desmond Child, Eric Bazilian, Jason Paige und Russ Irwin als Komponisten angeführt (<http://www.the-scorpions.com/german/discography/records/humanity.asp>, Zugriff: 31.5.2014).

Im viertaktigen Verse ist Klaus Meine (Gesang) mit einer einfachen Klavierbegleitung zu hören. Diese Taktgruppe wird bis auf die melodische Schlusswendung unverändert wiederholt, wobei das harmonische und melodische Material im Gegensatz zu dem der bisher besprochenen Songs von Deep Purple und AC/DC keine pentatonische Prägung aufweist:

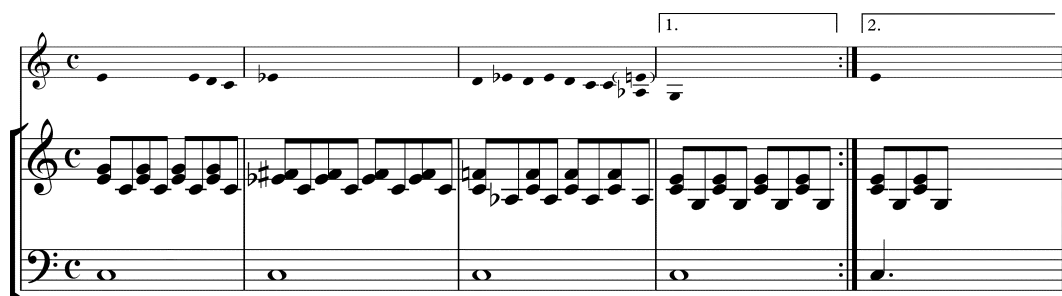


Abbildung 16: Scorpions – »The Future Never Dies«, Verse.

Ein kurzer Prechorus, der durch einen breiten Sound sowie den effektvollen Einsatz des Schlagzeugs mit tiefgestimmten Toms sowie der Gitarren auffällt, vermittelt zwischen dem C-Dur-Abschluss des Verse und dem es-Moll-Beginn des Chorus. Melodisch-strukturell liegt diesem Abschnitt eine F-Skala zugrunde (Dorisch):

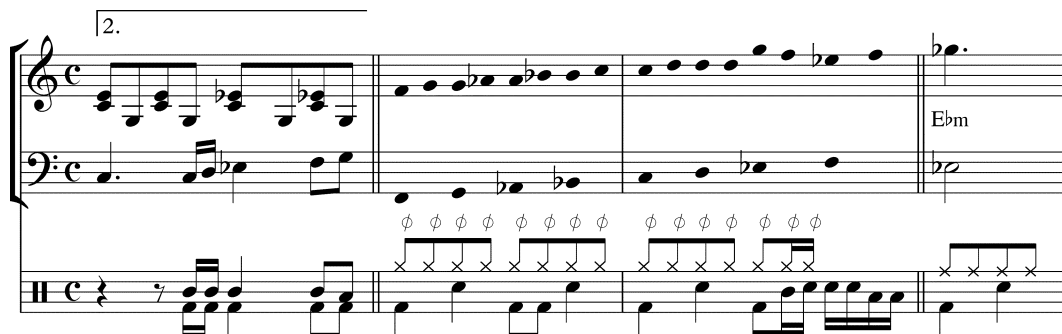


Abbildung 17: Scorpions – »The Future Never Dies«, Prechorus.

Die Kombination VPC kann als ein Charakteristikum des Songwritings von Desmond Child bezeichnet werden, da diese sich in sehr vielen Titeln findet, die Child für prominente Bands wie Aerosmith, Bon Jovi, Kiss und Alice Cooper geschrieben hat.<sup>16</sup> Auch das Harmoniepattern des Chorus ist in zweifacher Hinsicht typisch für Desmond Child:

16 Zum Beispiel Aerosmith: »Angel« und »What It Takes«; Bon Jovi: »Livin' On A Prayer«, »Dirty Little Secret«, »You Give Love A Bad Name« und »Bells Of Freedom«; Kiss: »Reason To Live« und Alice Cooper: »Poison«.

Abbildung 18: Scorpions – »The Future Never Dies«, Melodie und Harmonieskizze des Chorus.

Zum einen liegt dem Chorus eine Harmonieformel (vi / IV / V / V) zugrunde, die Child zu sehr vielen Gestaltungen inspiriert hat, zum anderen ist der Chorus ein Beispiel seiner Vorliebe für mediantische<sup>17</sup> Rückungen. Denn der erste Teil des Chorus beginnt mit einem es-Moll-Akkord, der zweite Teil mit einem fis-Moll-Akkord, das heißt, die Harmonieformel erklingt im Chorus in den Tonarten Ges-Dur und A-Dur (bzw. Heses-Dur). Den Abschluss des Chorus bildet ein as-Moll, worauf sich – wiederum in mediantischem Verhältnis – die Wiederkehr des Verse in C-Dur anschließt. Die folgende Graphik veranschaulicht die genannten Harmonien an den charakteristischen formalen Positionen des Songverlaufs (Anfang und Ende von Taktgruppen):

Abbildung 19: Scorpions – »The Future Never Dies«, Harmonieskizze.

<sup>17</sup> Als mediantisch werden im Folgenden Akkordverbindungen bezeichnet, deren Akkorde weniger als zwei gemeinsame Töne aufweisen. Sie finden sich z.B. in den von Child (mit-)komponierten Songs »What It Takes« von Aerosmith, »Livin' On A Prayer« von Bon Jovi, »Alive« und »What About Love« von Meat Loaf und »Reason To Live« von Kiss.

Die Skizze zeigt, dass die harmonischen Attraktionspunkte C-Dur (Anfang vom Verse), es-Moll und fis-Moll (Anfänge der Chorus-Abschnitte) auf einer Kleinterzachse *c*, *es*, *fis* liegen. Intro, Prechorus sowie Ende des Chorus hingegen referenzieren zwei Harmonien einer Unterquinttransposition dieser Kleinterzachse *f* und *as* (mit fehlendem *ces*). Untersucht man von dieser Struktur ausgehend die Harmonik des Verse, ist das Ergebnis erstaunlich:

Abbildung 20: Scorpions – »The Future Never Dies«, Bezüge zwischen der Harmonik des Verse und des Songs.

Im ersten und letzten Takt dieser Taktgruppe erklingt C-Dur, während der verminderte Klang des zweiten Taktes die harmonischen Attraktionspunkte des Chorus (*es*, *fis*) referenziert. Die Tonhöhen *f* und *as* des dritten Taktes wiederum stehen für die harmonische Disposition von Intro, Prechorus und Ende des Chorus. Ohne Übertreibung lässt sich daher behaupten, dass die Harmonik des Verse den harmonischen Verlauf des Songs repräsentiert.

Der bisher fehlende Ton *ces* der transponierten Kleinterzachse (*f*, *as*, *ces*) bildet einen Attraktionspunkt in der Bridge:

### Bridge

Harmonik	es-Moll   es-Moll   Ces-Dur   as-Moll   as-Moll   Fes-Dur
----------	---

Abbildung 21: Scorpions – »The Future Never Dies«, Harmonik der Bridge.

Die Bridge hat eine Länge von sechs Takten und steht aufgrund der Stop-time-Technik im auffälligen Kontrast zu den übrigen Formteilen. Über eine Terzachse endet die Bridge mit einem Fes-Dur-Akkord, der insofern von allen bisherigen Klängen funktional verschieden ist, als er zu keiner der beiden Kleinterzachsen (*c*, *es*, *fis* / *f*, *as*, *ces*) gehört. Die Disposition von Akkordfarben in Kleinterzachsen und die Annahme ihrer funktional verschiedenen Wirkungen könnten dazu einladen, das Analyseergebnis aus der Pers-

pektive der Neo-Riemannian Theory oder der Theorie der Tonfelder nach Albert Simon zu reflektieren.<sup>18</sup>

Eine formale Besonderheit des Songs besteht in der nach der Bridge ausgesprochen clever inszenierten Wiederkehr des Chorus. Hierzu wird das Harmonieschema (vi / IV / V / V) insgesamt fünf Mal wiederholt:

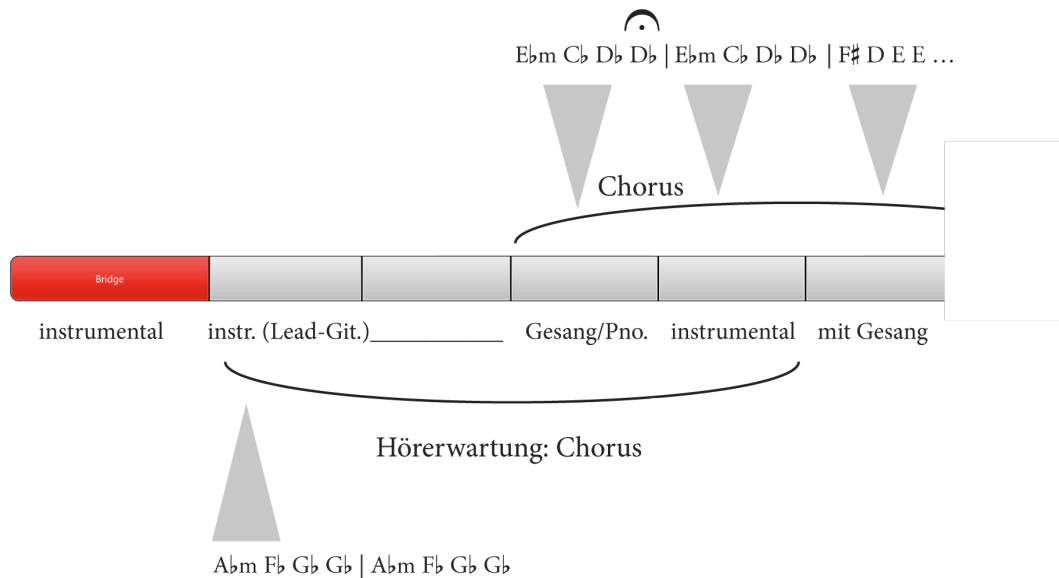


Abbildung 22: Scorpions – »The Future Never Dies«, Abschnitte nach der Bridge.

Beim erstmaligen Hören ist man geneigt, nach der Bridge die ersten beiden Vorkommen des Harmonieschemas als Beginn eines Instrumental Chorus mit einer führenden Gitarre zu interpretieren. Auch die klangliche Reduktion des drittmaligen Erscheinens mit Gesang und Klavierbegleitung vermag das Gefühl nicht zu stören, sich im zweiten Teil des Chorus zu befinden, da dieses dramaturgische Modell aus anderen Songs wie beispielsweise »God Gave Rock'n'Roll To You« von Kiss oder »American Idiot« von Green Day bekannt ist. Die hier fehlende mediantische Rückung sowie Auflösung der motorischen Bewegung in eine spannungsvolle Fermate wirken allerdings irritierend. Erklängt nun nach dem musikalischen Stillstand das Harmoniepattern *in time* zum vierten Mal, wähnt man sich im letzten Chorus-Abschnitt, bis

18 Die Neo-Riemannian Theory (NRT) hat ihren Ursprung in den Arbeiten von David Lewin und beschäftigt sich mit dem Verhältnis mathematisch organisierter Tonhöhenklassen und deren musikalischer Funktion. Die NRT hat insbesondere im nordamerikanischen Diskurs bedeutende Anhänger gefunden (z.B. Richard Cohn) und wird zur Analyse von Filmmusik (z.B. von Frank Lehman oder Scott Murphy) sowie Rockmusik z.B. von Capuzzo (2004) verwendet. Die Tonfeldanalyse nach Albert Simon ist eine Weiterentwicklung des Achsen-Systems von Ernő Lendvai (1955). In Deutschland wurde Simons Ansatz über Bernhard Haas (2004) bekannt gemacht. Die Tonfeldanalyse findet sich derzeit in Publikationen von Bernhard Haas, Michael Polth, Stefan Rohringer u.a., vgl. hierzu Polth (2011).

die nachfolgende mediantische Rückung das formale Verwirrspiel auflöst: Denn durch die Rückung, die Charakteristikum für die Mitte des Chorus ist, versteht man retrospektiv den klanglich reduzierten Fermaten-Abschnitt als *Beginn* des Chorus-Formteils (und nicht als dessen Ende). Dieser Befund lässt sich durch harmonische Analyse stützen: Der Abschnitt direkt nach der Bridge beginnt mit as-Moll und damit in jenem Tonraum, der Intro, Pre-chorus und dem Ende des Chorus vorbehalten war. Erst die Harmonik des Fermaten-Abschnitts sowie der folgenden Taktgruppen verweisen auf die für Verse und Chorus charakteristisch Terzachse (*c, es, fis*).

## Zusammenfassung

Theoretische Ausgangslage für die vorliegende Untersuchung war die Beobachtung, dass in spezifischen Hard Rock-Songs melodisches Material und harmonisch-formale Struktur auf eine bestimmte Weise korrespondieren. An drei Songs des Repertoires konnten entsprechende Bezüge nachgewiesen werden. Die Frage liegt auf der Hand, ob solche Beobachtungen nur an wenigen Einzelfällen möglich sind oder ob sich ein größeres Repertoire bestimmen lässt, für das die Behauptung Gültigkeit beanspruchen darf. Bei einer Fortführung dieser Forschung dürften dabei positive Ergebnisse eher zu erwarten sein, wenn primär Titel in den Blick genommen werden, die vom Blues beeinflusst und dem ästhetischen Ideal des Einfachen bzw. Authentischen verpflichtet sind. Dass viele Songs von AC/DC aus wenigen Akkorden und deren Gesangslinien selten aus mehr als fünf Tonklassen bestehen, ist eine bekannte Tatsache, die das Auftreten fraktaler Bezüge zwischen melodischer und harmonischer Gestaltung<sup>19</sup> hier wahrscheinlicher macht als in Titeln, die von speziell geschulten Songwritern ausgearbeitet worden sind. Für die Validität der Analyseergebnisse ist es allerdings unerheblich, ob der ›primary text‹ sich Absprachen zu Akkordfolgen und Improvisationsskalen im Probenraum, einem intellektuellen Songwriting oder einfach nur dem Zufall verdankt. Der Wert solcher Überlegungen kann lediglich darin bestehen, einen möglichst geeigneten Korpus zu analysierender Stücke zu bestimmen.

---

19 In »Flick Of The Switch« kann das melodische Material (*a, e, d, c*) als unvollständige Am-Pentatonik interpretiert werden. Auf diese Weise lassen sich auch in diesem Song Bezüge zwischen melodischer Gestaltung und den verwendeten Harmonien (a-Moll, C-Dur, D-Dur, G-Dur) herstellen.

## Literatur

- Appen, Ralf v. / Frei-Hauenschild, Markus (2012). »AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus – Songformen und ihre historische Entwicklung.« In: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38). Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps. Bielefeld: Transcript, S. 57-124.
- Biamonte, Nicole (2010). »Triadic Modal and Pentatonic Patterns in Rock Music.« In: *Music Theory Spectrum* 32, S. 95-110.
- Campbell, Michael (1999). *Rock and Roll. An Introduction*. New York, NY: Schirmer.
- Capuzzo, Guy (2004). »Neo-Riemannian Theory and the Analysis of Pop-Rock Music.« In: *Music Theory Spectrum* 26, S. 177-200.
- Case, George (2009). *Jimmy Page. Magus, Musician, Man. An Unauthorized Biography*. Milwaukee, WI: Backbeat.
- Covach, John (2006). *What's That Sound? An Introduction to Rock and its History*. New York u. London: W.W. Norton (2. Aufl.).
- de Clercq, Trevor / Temperley, David (2011). »A Corpus Analysis of Rock Harmony.« In: *Popular Music* 30, S. 47-70.
- Everett, Walter (2004). »Making Sense of Rock's Tonal Systems.« In: *Music Theory Online* 10, Nr. 4, [http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4\\_w\\_everett.html](http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4_w_everett.html) (Zugriff: 31.5.2014).
- Fricke, Jobst P. (2005). »Psychoakustik des Musikhörens. Was man von der Musik hört und wie man sie hört.« In: *Musikpsychologie* (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 3). Hg. v. Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter. Laaber: Laaber, S. 101-154.
- Kaiser, Ulrich (2007). *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*. Kassel: Bärenreiter.
- Kaiser, Ulrich (2011). »Babylonian confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik.« In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8, S. 43-75.
- Kitts, Jeff / Tolinski, Brad (Hg.) (2002). *Guitar World Presents the 100 Greatest Guitarists of all Time from the Pages of Guitar World Magazine*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.
- Lendvai, Ernő (1955). »Bevezetés a Bartók-művek elemzésébe« [Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks]. In: *Zenetudományi tanulmányok* 3, S. 461-593. Dt. in: Szabolcsi, Bence (Hg.) (1957). *Béla Bartók. Weg und Werk*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, S. 91-137.
- Luhmann, Niklas (1962). »Funktion und Kausalität.« In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 14, S. 617-644. [Wiederabdruck in: ders. (1970). *Soziologische Aufklärung. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 11-38.]
- Luhmann, Niklas (1990). *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Polth, Michael (2011). »Bibliographie zur Tonfeld-Analyse nach Albert Simon.« In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8, Nr. 2, S. 365-367.
- Révész, Géza (1913). *Zur Grundlegung der Tonpsychologie*. Leipzig: Veit.
- Rösing, Helmut (2012). »Forensische Popmusik-Analyse.« In: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38). Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps. Bielefeld: Transcript, S. 257-277.

- Scheider, Norbert Jürgen (1979). »Zeichenprozesse im Quintenzirkelsystem. Ein programmatischer Entwurf zur Semiotik der harmonisch-tonalen Musik.« In: *Archiv für Musikwissenschaft* 36, S. 122-145.
- Thompson, Dave (2004). *Smoke on the Water. The Deep Purple Story*. Toronto: ECW.
- Temperley, David (2001). *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge u. London: The MIT Press.
- Temperley, David (2011). »Scalar Shift in Popular Music.« In: *Music Theory Online* 17, Nr. 4, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.4/mto.11.17.4.temperley.html> (Zugriff: 5.6.2014).
- Moore, Allan F. (1995). »The So-Called »Flattened Seventh« in Rock.« In: *Popular Music* 14, Nr. 2, S. 185-201.
- Walser, Robert (1993). *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.

## Diskographie

- AC/DC (1980). »Back in Black.« Auf: *Back in Black*, Sony Music 510765 2.
- Deep Purple (1972). »Highway Star.« Auf: *Machine Head*, Deep Purple Overseas / EMI 7234 8 59506 2 9.
- Scorpions (2007). »The Future Never Dies.« Auf: *Humanity*, Sony BMG 88679 08798 2.
- Seeger, Bob (1976). »Mainstreet.« Auf: *Greatest Hits*, Capitol 7243 8 30334 23.

## Abstract

The following research starts with the observation that in some hard rock songs a close relationship can be established between the initially exposed material of the vocals and the harmonies within the whole song. The disclosure of the epistemological position is followed by references to recent essays regarding harmony in rock music by Walter Everett, Nicole Biamonte and David Temperley. Analyses of »Back in Black« by AC/DC, »Highway Star« by Deep Purple and »The Future Never Dies« by Scorpions form the essay's main part.