

MARTIN PFLEIDERER

Gestaltungsmittel populärer Musik. Versuch einer Systematik

I. Vorüberlegungen

Eine Systematik der Gestaltungsmittel populärer Musik sollte am Ausgangspunkt der musikalischen Analyse und Interpretation einer bestimmten Aufnahme oder eines Stilbereichs der populären Musik stehen und zugleich ermöglichen, die innere Entwicklung von Stilen nachzuzeichnen, verschiedene Stilbereiche miteinander zu vergleichen und diese auf ihre kulturelle Rahmenbedingungen und Funktionen zu beziehen. Eine solche Systematik sollte mehr bieten als Analyse-Checklisten (wie sie z.B. von Jerrentrupp 1981, Tagg 1985, Schoenebeck 1987 oder Budde 1997 vorgeschlagen werden) oder als eine Zusammenfassung solcher Checklisten, die mögliche Gestaltungsmittel einfach nur auflistet. Nach Vladimir Karbusicky kommt das wissenschaftliche Systemdenken in drei Aspekten zum Ausdruck: „Dem systematisierend ‘modellierten’ Gegenstand; den systematisierten Erkenntniswegen (den ‘Methoden’); dem System von Disziplinen, die durch Gegenstand und Methoden abgegrenzt sind“ (Karbusicky 1979: 234).

Die Gestaltungsmittel populärer Musik sollen hier gemäß ihres *inneren* Zusammenhangs systematisiert oder modelliert werden. Damit meine ich den Zusammenhang der klanglichen Dimensionen der Musik. Zugleich ist mir natürlich bewusst, dass dem Verständnis populärer Musikformen und musikalischer Praktiken vor allem dann gedient ist, wenn ein Zusammenhang zwischen musikalischen Gestaltungsmitteln sowie klanglichen Strukturen einerseits und deren akustischen, technologischen und ökonomischen Rahmenbedingungen in der Musikproduktion, -distribution und -rezeption sowie ihren körperlichen, psychischen und sozialen Funktionen und Wirkungen andererseits hergestellt werden kann. Als „systematisierende Erkenntniswege“ wähle ich einen musikpsychologischen Zugang über die Wahrnehmung und Kognition. (Ein „System der Disziplinen und Methoden“ ergibt sich aus den vorgestellten Überlegungen.)

Es gibt zwei einander ergänzende Sichtweisen von dem, was musikalische Gestaltungsmittel sind: Die Perspektive des Musikers, der diese Mittel im Gestaltungsprozess verwenden, und die Perspektive des Hörers, der die so gestalteten Klänge wahrnimmt. Gestaltungsmittel sind zunächst die Mittel, die Musiker (und Produzenten) zur Gestaltung ihrer Musik verwenden: Die Klänge, die sie wählen, die Melodien, Rhythmen und Harmoniefolgen, die sie bevorzugt verwenden, sowie die Art und Weise, wie diese Klänge, Melodien und Rhythmen im Zusammenspiel mehrerer Musiker zu musikalischen

Konstellationen zusammengefügt (kom-poniert) werden. Allerdings sind die musikalischen Gestaltungsprozesse individuell sehr unterschiedlich und lassen sich aus der Perspektive der Hörer nur in seltenen Fällen rekonstruieren. Die Hörer kennen nur das fertig gestaltete Musikstück und nehmen so wahr, welche Gestaltungsmittel hier zum Tragen gekommen sind. Idealtypisch lassen sich zwei Hörweisen unterscheiden, die in der Realität natürlich in verschiedenen Mischformen auftreten: Ein rein registrierendes oder „etisches“ Hören (von *Phonetik*, der Lehre von den Lautgestalten), das quasi ohne Vorkenntnisse auskommt: Jemand hört zum allerersten Mal ein Stück und hat nie zuvor auch nur etwas Annäherndes gehört – was angesichts der medialen Omnipräsenz von Musik heute unwahrscheinlich erscheint, dennoch für einzelne Stilbereiche nach wie vor zutreffen mag. Der Hörer verfügt nur über die grundlegenden Wahrnehmungsmechanismen, sog. „bottom-up“-Prozesse (Merkmalsextraktion und Ereignisfusion, primäre Gruppierung der Klangereignisses, Unterscheidung von Texturen und Klangströmen u.a.) Durch Redundanzen in der musikalischen Struktur bilden sich sodann stücktypische und – eine ausreichend lange Hörerfahrung vorausgesetzt – stiltypische Wahrnehmungsschemata heraus.

Im Gegensatz zur rein registrierenden Hörweise ist ein „emisches“ Hören (von *Phonemik*, der Lehre von den Lautbedeutungen) aufgrund von individuellen und kulturspezifischen Vorkenntnissen, Hörerfahrungen und Hörintentionen mit der Musik eines Stilbereichs vertraut und verfügt über eine Reihe von stück- bzw. stiltypischen Wahrnehmungsschemata: u.a. Puls (Bezug auf eine regelmäßige Schlagfolge), Metrum (wiederkehrende Akzentstrukturen), Tonalität (Bezug auf einen zentralen Grundton), harmonische Schemata (z.B. typische Kadenz) und Schemata des formalen Ablaufs. Aufgrund dieser Schemata entstehen Hörerwartungen bezüglich des weiteren musikalischen Verlaufs. So verstanden ist ein musikalischer Stil ein bestimmtes Ensemble von Hörschemata und -erwartungen.¹

II. Versuch einer Systematik

Bevor ich auf einige Besonderheiten meiner Systematik der Gestaltungsmittel in populärer Musik eingehe, möchte ich in Stichworten eine Übersicht über die verschiedenen Dimensionen der Gestaltungsmittel geben sowie Querverbindungen zwischen den Dimensionen aufzeigen.

SYSTEMATIK DER GESTALTUNGSMITTEL POPULÄRER MUSIK	
1. Textur/Gesamtklangbild	
simultane Einzeltexturen: „Klangströme“, (Instrumental-)Stimmen	
Spielmuster, Patterns	(→ Rhythmus, Melodie)
Veränderungen der Textur	(→ Form)
2. Klangfarbe/Artikulation	
3. Rhythmische Gestaltungsmittel	
rhythmische Figuren	
Puls(e), Tempo	
Metrum, Pattern, Groove	(→ Form)
Mikrotiming, „groove“	(→ Artikulation)
4. Melodische Gestaltungsmittel	
Tonvorrat, Tonalität	(→ Harmonie)
melodische Kontur, Phrasengliederung	(→ Form)
Ornamentierung	(→ Artikulation, Klangfarbe)
5. Harmonische Gestaltungsmittel	
Zusammenklänge, Akkorde	(→ Klangfarbe)
Harmonische Schemata	(→ Form)
Akkord-Patterns	
6. Form	
Abschnittsgliederung	(→ Harmonie, Melodie)
Reihung	(→ Pattern, „Groove“)
Mischformen	
7. „Semantische Fenster“	
Sprache	
Klangnachahmung	
Intermusikalität	

II.1 Textur/Gesamtklangbild

Eine Textur ist der ganzheitlich wahrgenommene Zusammenklang aller Klangschichten und Stimmen – sie entspricht dem noch undifferenzierten ersten Höreindruck oder dem registrierenden Hören ohne Kenntnis von strukturellen Details und stiltypischen Schemata und Konventionen. Als ein registrierender Gesamteindruck bildet der Texturaspekt einen guten Einstieg in die erste Beschreibung eines Stückes – einen besseren Einstieg als der Aspekt der Formgestaltung, der in viel stärkerem Maße die Kenntnis stiltypischer Schemata voraussetzt. Außerdem kommt der Textur oder dem Gesamtklang – also dem, was man umgangssprachlich mitunter als „Sound“ bezeichnet – in der populären Musik seit den 1960er Jahren im Zuge der Entwicklung aufnahmetechnischer und elektronischer Möglichkeiten der Klanggestaltung für Musiker wie Hörer immer größere Bedeutung zu.

Die Textur von Stücken ist charakterisiert durch Klangintensität und -dichte im zeitlichen Verlauf, durch die Dichte und Intensität der spektralen Energieverteilung so-

wie durch die räumliche Verteilung der Klänge (links – rechts; präsent – fern). Neben unterschiedlichen Intensitäts- und Dichtegraden gibt es auch zeitliche, spektrale und räumliche Lücken und Löcher in der Textur. Natürlich ist das Texturempfinden zudem stark abhängig von akustischen Eigentümlichkeiten der Hörsituation, vor allem von der Lautstärke im Verhältnis zur Raumgröße.

Unser Gehör rechnet Klangereignisse mit ähnlicher Tonhöhe und/oder Klangfarbe der selben Klangquelle zu. Dieser Effekt wird „streaming effect“ oder „auditory stream segregation“ genannt. Deshalb hören wir nicht ein unentwirrbares Klanggemisch (wie es in Form einer komplexen Schwingungsform unser Ohr erreicht), sondern identifizieren gegeneinander abgrenzbare Klangströme oder Klangschichten, die sich zumeist mit einer oder mehreren Instrumental- und Vokalstimmen decken. Aufgrund der Registerlage und Frequenzverteilung sowie der Räumlichkeit (Nähe/Präsenz und Raumtiefe durch Beimischung von Hall, links-rechts-Ortung bei Stereoaufnahmen) lässt sich der Ort und die Intensität der Klangschichten bestimmen und im Modell einer sog. Sound-Box (nach Moore 2001: S. 145) angeben.

Mehrere oder alle Schichten und Ströme (Instrumentalstimmen) können simultan als ein ineinander verwobenes Geflecht von Einzelstimmen, als eine ganzheitliche Gesamttextur wahrgenommen werden können. Gezielte Aufmerksamkeit wird jedoch normalerweise auf die musikalischen Strukturen und klanglichen Details nur *eines einzigen* Stroms gerichtet werden (vgl. Cocktail-Party-Phänomen: Entweder wir hören eine unverständliche Textur unterschiedlicher Stimmen, oder wir konzentrieren uns auf einen Sprecher, dessen Worte wir dann auch verstehen). Wenn von zwei Klangströmen der eine sehr redundant gehalten ist – etwa durch stereotyp wiederholte Klangmuster –, wird dieser als begleitende Hintergrundstimme wahrgenommen.

In populärer Musik sind viele Instrumentalstimmen – insbesondere diejenigen der sog. Begleitinstrumente – durch Stereotypisierung oder gar durch Wiederholung rhythmischer, harmonischer und melodischer Muster (patterns) geprägt. Dadurch erhalten die entsprechenden Texturen – bei aller Variation im musikalischen Detail – eine große Stabilität und hohe Redundanz. Die redundanten oder repetitiven Patterns spielen sich auf folgenden Ebenen der Instrumentalbegleitung ab: Schlagzeug-/Perkussions-Patterns mit typischen rhythmischen Spielmustern; Ostinato-Figuren im Bass oder typisierte Bass-Begleitung; Einwüfe kurzer melodischer oder akkordischer Einheiten in der Melodie oder Akkord-Schicht (Akkord-Patterns, Riffs). Aus dem Zusammenspiel der rhythmischen Patterns dieser Schichten entstehen stiltypische Feels oder Grooves (z. Begriff Groove, vgl. Moore 2001). Der Funktion von Spielmustern entgegengesetzt, zielen sog. Hooks auf Prägnanz und Wiedererkennbarkeit (vgl. Burns 1987). Hooks sind musikalische Gestalten, die an exponierten Stellen gewissermaßen aus der Textur herausragen, sich dem Gedächtnis der Hörer „einhängen“ und so zum Erkennungszeichen von Stücken werden.

Veränderung der Gesamttextur erfolgen aufgrund von Veränderungen der Klangdichte und Klangintensität (zeitlich, spektral oder räumlich) innerhalb einer oder mehrerer Klangschichten: Steigerung und Intensivierung oder umgekehrt Abnahme und Entspannung, Addition oder Subtraktion von Klangschichten, Brüche und Zäsuren in der Textur. Diese Veränderungen können kontinuierlich oder bruchartig auftreten.

II.2 Klangfarbe und Artikulation

Die Parameter Klangfarbe und Artikulation stehen in engem Zusammenhang zueinander und zu einer Reihe weiterer Parameter (Dynamik, Instrumentierung, Registerlage, Geräuschanteil usw.). Möglichkeiten der Frequenzbeeinflussung (Equalizer, Kompressoren, Limiter, Exciter) und entsprechende Effektgeräte (Verzerrer, Wah-Wah, Harmonizer, Chorus, Phaser, Vocoder u.a., vgl. Schiffner 1991) sind in weiten Bereichen der populären Musik in Gebrauch und prägen den Klangcharakter vieler Instrumental- und Vokalstimmen. Die entsprechenden Gestaltungsmittel fallen unter das, was man gemeinhin als Aufführungspraxis (performance) bezeichnet. Durch die Personalisierung der Musik, die Bindung von bestimmten Stücken und Stilen an bestimmte Musikerpersönlichkeiten und Aufführungen werden diese Gestaltungsmittel vielfach zentral. Möglichkeiten der technischen Verstärkung (bei Konzerten), der Aufnahmeverfahren (bei Tonträgern), der elektronischen Klanggestaltung und Klangerzeugung (bei beidem) haben zur wachsenden Bedeutung dieser Aspekte beigetragen. Sie betreffen alle Stimmen und Klangschichten.

Klangfarbe im engeren Sinne umfasst die spektrale Energieverteilung von stationären Klängen/Geräuschen und Texturen: Messbar sind deren Harmonizität oder A-Harmonizität, ihre Geräuschanteile sowie – bei mehreren Klängen – die instrumententypisch hervorgehobenen Frequenzbänder (Formanten). Die Lage wird bereits deutlich komplizierter, wenn man die Ein- und Ausschwingvorgänge sowie charakteristische Veränderungen im Frequenzspektrum (z.B. bei oszillierenden Klangfarben) berücksichtigen will. Methoden der Analyse dieser Merkmale nicht-stationärer Klänge stehen noch in den Kinderschuhen (vgl. Bader 2002).

Die Ausdrücke „Klang“ oder „Sound“ werden (in einem zweiten umgangssprachlichen Sinne) aber nicht nur mit der Klangfarbe (timbre) sowie mit Lautstärke, Instrumentierung, Geräuschhaftigkeit, Räumlichkeit, sondern insgesamt mit den charakteristischen Sing- und Spieleigenheiten von Musikern in Zusammenhang gebracht. Letzteres verweist in den Bereich der rhythmischen und melodischen Gestaltungsmittel, aber auch in einen Zwischenbereich, der sich unter dem Begriff der Artikulation (wörtlich: deutliches Hervorbringen von Sprechlauten, hier: Hervorbringen von Tönen und Klängen) fassen lässt. Mehrere Aspekte spielen dabei eine Rolle: die Veränderungen in Tonhöhe, Klangfarbe und Lautstärke zu Beginn, in der Mitte oder am Ende von Klängen, das Verhältnis der Längen von Tönen zu Pausen sowie mikrorhythmische Phänomene.

II.3 Rhythmische Gestaltung

Neben der Gesamttextur und den einzelnen Klangschichten kommt der rhythmischen Gestaltung in populärer Musik ein hoher Stellenwert zu, da fast jede Musikrichtung auch als Tanzmusik verwendet werden kann. Rhythmen sind in populärer Musik fast immer eingebettet in die Schemata von Puls und Metrum bzw. in Modelle repetitiver Patterns.² Ein Puls ist eine isochrone Schlagfolge, durch die unsere Erwartung über kommende Klangereignisse geprägt wird. In Stücken vieler Musikstile lassen sich mehrere Pulsfolgen unterschiedlicher Geschwindigkeit wahrnehmen; wobei die Tempi der Pulse meistens in einem ganzzahligen Verhältnis zueinander stehen (Achtelpuls, Viertelpuls usw.). Zwei dieser Pulse haben herausragende Bedeutung: Aus dem Puls, der in einem Bereich zwischen 60 und 140 Schlägen pro Minute liegt, ergibt sich in den meisten Stilen der Grundpuls (auch Beat oder Tactus), der das Grundtempo bestimmt. Der schnellste Puls, der in der Ethnomusikologie mitunter „density referent“ genannt wird (vgl. Kauffmann 1980), ist ebenfalls wichtig für den Eindruck der Schnelligkeit eines Musikstückes.

Metrum ist eine Erwartung über das genaue zeitliche Auftreten kommender Klangereignisse. Sie entsteht aus der Akzent-Gestalt von einem oder mehreren wahrgenommenen Rhythmen. Sicherlich ist die abendländische Akzentmetrik weiterhin für weite Bereiche der populären Musik bestimmend. Einige rhythmische Gestaltungsmittel, die in afro-amerikanisch geprägter Populärmusik (z.B. im Funk) üblich geworden sind, erweitern jedoch diese akzentmetrische Konzeption. Bei vielen polyrhythmischen Überlagerungen greifen verschiedenen repetitive Patterns ineinander und ergänzen sich gegenseitig zu einem emergenten Gesamtrhythmus, dem Groove. Diese Geflechte von Patterns sind nicht unbedingt hierarchisch gegliedert, sondern besitzen eine komplexe innere Akzentstruktur, die sich nicht immer mit eindeutigen metrischen Schemata in Deckung bringen lässt. Vermutlich aktivieren die Rhythmen durch ihre unterschiedlichen Einsatzpunkte und Akzentstrukturen verschiedene metrische Wahrnehmungsschemata, so dass es zu sog. rhythmischen Rivalitäten kommt (vgl. Pressing 2002), die wiederum vermutlich zu großen Teilen für den Bewegungscharakter der Musik verantwortlich sind. Oft lässt sich kein stärkster Akzent, also keine „Eins“, kein eindeutiger Taktanfang bestimmen; der „Eins“, wie sie z.B. durch den Gesang, den Harmoniewechsel vorgegeben wird, stehen andere starke Akzente (z.B. der Snare-Drum auf der „Zwei“) gegenüber.

Weitere prägnante rhythmische Gestaltungsmittel lassen sich als Überlagerungen und Spannungen zwischen Rhythmen und einem Grundpuls oder Metrum verstehen, so z.B. Off-beat-Phrasierung und Synkopenbildung. Phänomene des Mikrotiming, der feinen Abweichungen von den idealen Referenzpunkten der Pulsfolge, spielen in verschiedenen Stilen der populären Musik eine wichtige Rolle. Erwähnt seien die asymmetrisch gegliederten Swing-Achtel und der leicht verzögerte Back Beat im Rock. Den Umstand, dass die Pulsfolge mitunter im interaktiven Zusammenspiel mehrerer Musiker immer neu erspielt wird, könnte man als eine Art „mikrorhythmische Rivalität“ bezeichnen. Mikrorhythmische Abweichungen vom metronomischen Puls finden sich außerdem in der

sprechnahen, variabel rhythmisierenden Phrasierung des Gesangs und der Melodieinstrumente – in vielen Fällen kann man hier von einem „gebundenen Rubato“ sprechen. Die Erforschung mikrorhythmischer Phänomene und ihrer Wirkungen in populärer Musik ist noch lange nicht abgeschlossen (vgl. Pfeleiderer 2002).

II.4 Melodischen Gestaltungsmittel

Die Kontur einer Melodie wird metaphorisch der Flugbahn von physischen Objekten nachempfunden. Eine melodische Kontur besteht aus Stufen, Sprüngen und Umkehrpunkten; sie kann jedoch auch kontinuierliche Tonhöhenveränderungen enthalten. Typische Melodiekonturen sind die Achsen-Melodik (Bewegung um eine zentrale Tonhöhe herum), der Melodiebogen (Aufwärts- und Abwärtsbewegung) und ein Melodieverlauf, der zunächst einen (Aufwärts-)Sprung ausführt und dann allmählich wieder absteigt.

Ähnlich wie bei Rhythmen lässt sich zwischen kleinsten melodischen Zellen (Motiven) und den daraus zusammengesetzten melodischen Phrasen unterscheiden. Bei der Gestaltung und Verknüpfung melodischer Phrasen gibt es ebenfalls typische Gestaltungsweisen, z. B. Wiederholung melodischer Zellen (u. U. mit leichten Variationen), Sequenzbildung, Fortspinnung oder Umkehrung von Zellen. Einfluss hat auch die harmonische Dimension – so beim periodischen Bau in Vordersatz und Nachsatz, d.h. in harmonisch offene und geschlossene Phrasen. Die Art und Weise, wie melodische Zellen und Phrasen aneinander gefügt werden, lässt sich auf immer höheren zeitlichen Ebenen weiter verfolgen. Der Übergang zur Formgestaltung wird hier fließend (vgl. unten). Geht man weiter ins Detail, so gelangt man zu den melodischen Gestaltungsmitteln der Ornamentierung und Intonation, die nahtlos an den Artikulationsaspekt anknüpfen (z.B. Melismen, Vorschläge, Schleifer, Vibrato).

Weitere melodische Gestaltungsmittel betreffen die melodischen Eigenheiten der Begleitstimmen sowie das Verhältnis von Begleitstimmen und der im Vordergrund stehenden Melodiestimme. Bilden die Begleitstimmen eigenständige melodische Zellen (Riffs) und Phrasen (polyphone Gestaltung), oder sind sie nur harmonische Füllstimmen ohne ausgeprägte melodische Qualitäten? Besteht etwa die Basslinie nur aus den Grundtönen der Harmoniefortschreitung oder besitzt sie eine eigene melodische Prägnanz? Während in vielen älteren Populärmusikstilen allein die Hauptmelodie im Vordergrund steht, bilden in neueren Stilen Haupt- und Nebenstimmen vielfach ein Geflecht von ineinander greifenden Patterns und Riffs. Sie können einander allerdings auch in der zeitlichen Abfolge ergänzen – wie dies im sog. „call and response“ üblich ist (vgl. hierzu Kauffmann 1980).

II.5 Harmonische Gestaltungsmittel

Harmonischen Gestaltungsmittel organisieren den Zusammenklang von simultan oder kurz nacheinander erklingenden Tönen sowie die Abfolge solcher Zusammenklänge. Prinzipiell sind den Möglichkeiten, Akkorde mit unterschiedlichen Akkordfarben anei-

nanderzureihen, keine Grenzen gesetzt. Tatsächlich stehen bei der Wahl der Akkorde vielfach eher klangliche Präferenzen der Musiker sowie mit spieltechnische Aspekte im Vordergrund. Darüber hinaus lassen sich typische Akkordfolgen identifizieren, die auf ein tonales Zentrum hin orientiert sind und die zur Ausbildung bestimmter harmonischer Schemata führen. Im Zusammenspiel von aufeinander folgenden Akkorden und den zugleich erklingenden melodischen Zellen und Phrasen lassen sich mehrere Typen von harmonischen Schemata unterscheiden:

Die in älteren Stilen vorherrschende Funktionsharmonik baut in erster Linie auf die Dominant-Tonika-Spannung – mit gelegentlichen Doppeldominanten und Ausflügen in Paralleltonarten usw. In einer erweiterten Funktionsharmonik, etwa in der Harmonik des modernen Jazz, kommen immer mehr Dominant-Vertreter und unvollkommene Kadenz (II-V-Verbindungen) ins Spiel – bei zunehmender Komplexität und wachsendem Grad der chromatischen Erweiterungen. Die Dominant-Tonika-Spannung wird im Extremfall auf eine Quintfall-Fortschreitung reduziert, bei der durch verschiedene Tonarten moduliert wird, ohne dass die Tonika noch einen durchgehenden Bezugs- und Zielpunkt darstellt. Die Fortschreitung zur Subdominante und zurück (I – IV⁷-I), und die Verwendung von Septakkorden auch auf der Tonika-Stufe wirken der Funktionsharmonik schon früh entgegen. Beide Faktoren lassen sich auf den Einfluss des Blues zurückführen und markieren den Ausgangspunkt der modalen Stufenharmonik (vgl. Moore 1995).

In der modalen Stufenharmonik, die seit den 1960er Jahren im Rock und insgesamt in der populären Musik die Funktionsharmonik vielfach abgelöst hat, lassen sich die Akkorde als verschiedene Stufen eines modalen Harmoniesystems verstehen (vgl. hierzu Moore 1992, 1995). Die Identifikation der Hauptstufe oder Tonika, d.h. des Bezugspunktes des modalen Systems, ist dabei mitunter problematisch.

Auch in modaler Rockmusik haben sich freilich typische Kadenz herausgebildet. Über weite Strecken werden repetitive, aus wenigen Akkorden bestehende Patterns verwendet. Besondere Bedeutung kommt dem Akkord auf der siebten Stufe (kleine Septime) zu. Allerdings gibt es im neueren Rock Modulationen zwischen verschiedenen Modalitäten und Zweideutigkeiten bei der Zuordnung von Akkorden zu einer eindeutigen Tonalität. Die Verwendung von terzfreien Power-Chords im Hard Rock, Heavy Metal und in div. Independent-Stilen macht die harmonische Analyse nicht gerade einfacher (vgl. McDonald 2000).

Eine Gegenüberstellung funktionsharmonischer und modal-harmonischer Schemata lässt unberücksichtigt, dass hier durchaus Mischformen auftreten können – Stücke, die sich in manchen Passagen eher funktionsharmonisch (mit Quintfall und Leittonspannung), in anderen eher modal interpretieren lassen. Mehr noch: Vermutlich wird die harmonische Gestaltung in manchen Stücken und Passagen von unterschiedlich geprägten Hörern auch unterschiedlich gehört: funktionsharmonisch, modal – oder auch als Abfolge verschiedener, mehr oder weniger unzusammenhängender Klänge.

II.6 Formgestaltung

Mit Form sind musikalischen Einheiten jenseits der zeitlichen Grenzen des Kurzzeitgedächtnisses gemeint. Bei der Formwahrnehmung ist, anders als bei Rhythmus und Melodik, immer das Langzeitgedächtnis beteiligt. Zwei Aspekte der Formwahrnehmung müssen unterschieden werden: Das Erleben von Formaspekten *während* des Hörens: z.B. durch das Erkennen (oder Erleben) von Abschnittsgrenzen und Texturveränderungen, Wiederholungen sowie melodischer und harmonischer Schlussbildungen. Hieraus resultiert ein Gefühl dafür, an welcher Stelle des Stücks wir uns gerade befinden und wie es vermutlich weiter gehen wird. Der Formverlauf als Ganzes wird jedoch immer erst nachträglich in der Vorstellung rekonstruiert. Beim Hören von populärer Musik ist ein Erinnern und Rekonstruieren der formalen Anlage eines Stückes nicht unbedingt erforderlich. Auch nach mehrmaligem Hören eines Stückes wird die retrospektive Formrekonstruktion aufgrund der Erinnerunginseln recht vage sein. Bei speziellen Anforderungen kann die Formvorstellung aber auch sehr präzise werden, so etwa beim mentalen Plan von Musikern, die ihre Stücke auswendig spielen.

Die formale Gliederung wird oftmals aufgrund von melodischen und harmonischen Abläufen wahrgenommen: Formabschnitte entstehen durch die Gliederung der melodischen Phrasen und der harmonischen Bewegung (mit stiltypischen Kadenzten), die wiederum in engem Zusammenhang mit der Gliederung der Gesangstexte stehen. Auf der anderen Seite werden verschiedene Abschnitte durch Veränderungen in der Klangtextur, durch Wechsel bei verschiedenen Parametern (Instrumentierung, Lautstärke, Ereignisdichte) gegeneinander abgegrenzt. Um so mehr Parameter wechseln, um so stärker wird ein formaler Einschnitt empfunden. Allerdings gibt es auch allmähliche Veränderungen und fließende Übergänge, bei denen eine Gliederung in verschiedene Abschnitte nicht eindeutig ist.

Es gibt eine Reihe von konventionalisierten stilspezifischen Formschemata oder Erwartungen über den Formverlauf, die sich historisch herausgebildet haben und in bestimmten Stilbereichen Geltung beanspruchen (vgl. Middleton 2001: 143f). Während des Musikhörens bilden Formschemata einen halb-aktivierten Kontext, der das unmittelbare Erinnern an gerade gehörte Formteile ermöglicht. Beispiele für eine schematisierte Formgestaltung sind: Verse gefolgt von einem einfachen Refrain (zum Mitsingen), das Instrumentalsolo in der Mitte eines Stückes oder die Wiederholung von Akkord-Patterns zum Ausklang eines Stückes. Richard Middleton (1983) unterscheidet zwischen zwei Modellen, als deren Kombinationen die Formgestaltung in den meisten populären Musikarten beschrieben werden kann: Einerseits die Wiederholung und Reihung kurzer Einheiten (verbunden mit einer Variation im musikalischen Detail) – also additive und repetitive Formmodelle, wie sie auch in vielen Volksmusikarten und in der afroamerikanischen Musik verbreitet sind. Andererseits das Prinzip der Abschnittsbildung, das an harmonische Zusammenhänge und melodische Phrasengliederung und damit an die klassisch-abendländische Musik anknüpft. Wiederholt werden hier eher größere Abschnitte ausge-

hend von melodischen Phrasen. Mischformen dieser beiden Modelle dürften allerdings die Regel sein.

II.7 „Semantische Fenster“

Durch die semantischen Fenster dringen – bildlich gesprochen – außermusikalische Bedeutungen in die Musik ein. Dies bedarf der Erläuterung. Musik bedeutet zunächst einmal sich selbst: Musikalische Zeichen nehmen durch Ähnlichkeit oder Differenz Bezug auf andere musikalische Zeichen. Das ist aber nicht das, was wir gemeinhin meinen, wenn wir von der „Bedeutung“ der Musik sprechen. Denn Klänge verknüpfen sich nicht nur mit anderen Klängen, sondern mit den unterschiedlichsten Konnotationen und Assoziationen. Diese Bedeutungen sind, verglichen mit derjenigen der Sprache, nicht festgeschrieben, sondern individuell und kulturell variabel – Musik kann mitunter auch dann genossen werden, wenn sie nicht oder anders verstanden wird.

Wie kommt die Verknüpfung von klanglichen Strukturen und Nicht-Musikalischem zustande? Thomas Turino (1999) unterscheidet drei Arten der musikalischen Bedeutungsbildung, die an die drei Zeichenarten von Charles S. Peirce anknüpfen: Bedeutungen entstehen durch gleichzeitiges *Auftreten* (Koinzidenz) von Musik und Nicht-Klanglichem (Indexikalität). Dieser Möglichkeit der Bedeutungsbildung sind in der Musik prinzipiell keinerlei Grenzen gesetzt. Was immer ich erlebe, fühle oder denke, kann sich mit der Musik, die ich im selben Augenblick höre und erlebe, verbinden. Unterstützt wird diese assoziative Verbindung jedoch durch die *Ähnlichkeit* von strukturellen Eigenschaften der Musik und nicht-klanglichen Strukturen (Ikonizität). Verfestigt sich die indexikalische und ikonische Bedeutungsbildung (vor allem durch deren Wiederholungen), so kann es auch in der Musik zu Zeichen mit konventionell *verbindlichen* Bedeutungen, zu Symbolen kommen.

Semantische Fenster werden von vielen Musikern gezielt eingebaut und von vielen Hörern bewusst wahrgenommen. Daher sind diese Gestaltungsmittel entscheidend, wenn wir von der Beschreibung musikalischer Texturen und Strukturen und stilistischer Schemata zur Interpretation ihrer Funktionen und Bedeutungen von Musik weiterschreiten wollen.

Das zentrale semantische Fenster ist natürlich die Sprache, sind Schlüsselwörter in Stücktiteln und Liedtexten. Natürlich können in Musikaufnahmen auch Klänge aus der auditiven Umwelt des Menschen integriert werden (Naturgeräusche, Verkehrs- oder Industrielärm usw.), oder aber es wird versucht, diese Geräusche mit musikalischen Instrumenten nachzuahmen. Bei einer weiteren Art von semantischen Fenstern wird durch musikalische Anspielungen und Verweise, durch Zitate und Parodien auf andere Musikformen und deren Bedeutungsumfeld Bezug genommen.

Weitere semantische Fenster entstehen durch die visuelle Gestaltung von Plattencovern, durch das Bühnenverhalten der Musiker bei Konzerten und durch die Visualisierung von Musik und Inszenierung von Künstlern in Filmen und Videos. In einem umfas-

senderen Sinne könnte man alle Versuche der gezielten Promotion eines Künstlers und seines Musikproduktes in den Printmedien, im Radio und Fernsehen als semantische Fenster ansehen, durch die sich, ausdauernde Wiederholung vorausgesetzt, bestimmte Bedeutungen mit musikalischen Strukturen verbinden. Damit verlassen wir jedoch den Bereich der musikalischen Gestaltungsmittel.

ANMERKUNGEN

- 1) Ein Forschungsdesiderat der Rezeptionsforschung/Musikpsychologie ist die empirische Untersuchung der Frage: Wie wird populäre Musik tatsächlich gehört? Welche Schemata existieren jenseits der bisher erforschten Schemata, die von der Musikpsychologie bei der kognitiven Verarbeitung klassischer Musik postuliert und empirisch nachgewiesen wurden?
- 2) Im Bereich der populären Musik ist pulsfreie rhythmische Organisation relativ selten. Beispiele hierfür sind: Free Jazz (oft mit schnellem, nicht isochronem Puls) oder Ambient Music (sehr langsame Klangfolgen mit verschwommenen Einsatzpunkten).

LITERATUR

- Bader, Rolf (2002). *Fraktale Dimensionen, Informationsstrukturen und Mikrorhythmik der Einschwingvorgänge von Musikinstrumenten*. Diss. Hamburg.
- Budde, Dirk (1997). *Take Three Chords. Punkrock und die Entwicklung zum American Hardcore*. Karben: Coda.
- Burns, Gary (1987). „A Typology of »Hooks« in Popular Music.” In: *Popular Music* 6, 1, S. 1-20.
- Jerrentrup, Ansgar (1981). *Entwicklung der Rockmusik von den Anfängen bis zum Beat*. Regensburg: Bosse.
- Karbusicky, Vladimir (1979). *Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung in die Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken*. München: Fink.
- Kauffmann, Robert (1980). „African Rhythm. A Reassessment.” In: *Ethnomusicology* 24, S. 393-416.
- McDonald, Chris (2000). „Exploring Modal Subversions in Alternative Music.” In: *Popular Music* 19, 3, S. 355-363.
- Middleton, Richard (1983). „’Play It Again Sam’: Some Notes on the Productivity of Repetition.” In *Popular Music* 3, 235-70.
- Middleton, Richard (2001). „Popular Music, I. Popular Music in the West.” In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hg. v. Stanley Sadie. London: Macmillan, Bd. 20, S. 128-153.
- Moore, Allan F. (1992). „Patterns of Harmony.” In: *Popular Music* 11, 1, 73-106.
- Moore, Allan F. (1995). „The So-Called ‘Flattened Seventh’ in Rock.” In: *Popular Music* 14, 2, 185-201.
- Moore, Allan F. (2001). *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. Aldershot: Ashgate 2. Aufl.
- Pfleiderer, Martin (2002). „It don’t mean a thing if it ain’t got that swing. Zur mikrorhythmischen Gestaltung in populärer Musik.“ In: *Jahrbuch Musikpsychologie* 16, S. 104-124.
- Pressing, Jeff (2002). „Black Atlantic Rhythm. Its Computational and Transcultural Foundations.” In: *Music Perception* 19, 3, 285-310.
- Schiffner, Wolfgang (1991). *Einflüsse der Technik auf die Entwicklung von Rock/Pop-Musik*. Diss. Hamburg.
- Schoenebeck, Mechthild von (1987). *Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik*. Frankfurt: Lang.
- Snyder, Bob (2000). *Music and Memory. An Introduction*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Tagg, Philip (1985). „Zur Analyse populärer Musik.“ In: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 27, 3/4, S. 241-264.
- Turino, Thomas (1999). „Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory of Music.” In: *Ethnomusicology* 43, 2, S. 221- 255.

Dr. Martin Pfeiderer
Musikwissenschaftliches Seminar, Universität Hamburg
Neue Rabenstr. 13, 20354 Hamburg
Martin.Pfeiderer@uni-hamburg.de