

500 Jahre zu früh

In the Year 25(25) und die Akkordfolge VIII-VII-VI-V

Von Ralf Beiderwieden

Verzeihen Sie ein kleines drolliges Missverständnis. Beim Hören unseres ersten Stückes habe ich immer verstanden „In the Year 25, 25“, in der zweiten Strophe „In the Year 35, 35“ usw.. Und da habe ich mir gedacht: 25? Das ist jetzt, also ist an die Arbeit, das, was ich lange schon einmal zusammentragen wollte, zu Papier zu bringen! Nur eben: Der Song heißt tatsächlich „In the Year 2525“, die zweite Strophe

dementsprechend „3535“, und das geht rauf bis 9595, also bis kurz vor dem Jahr 10.000 u. Z.! Weil aber nicht sicher angenommen werden kann, dass Sie im Jahre 2525, heute genau in 500 Jahren, den Beitrag in Noten und Notizen in gedruckter Form noch lesen können – es geschieht ja so manches – schreibe ich ihn vorsichtshalber doch schon jetzt, 500 Jahre zu früh.

In the Year 2525

Zager & Evans 1969

Vers 1 1/2 Ton tiefer!
Amin

8 In the year twen - ty - five - twen - ty - five, if man is still al - live if wo - man can sur - vive, they will

7 E Amin G

8 find - - In the Year thir - ty - five - thir - ty - five ain't gon - na need to tell truth, tell no lie -,

13 F E

8 ev' ry - thing, you think, do and say -, is in the pill, you took to - day.

NB 1 In the Year 2525

„In the Year 2525“, die Single von 1969 von (Danny) Zager und (Rick) Evans, ist das, was man ein *One Hit Wonder* nennt. Ein dystopischer Song, der die Frage, ob es in einer etwas fernen Zukunft noch Menschen gibt, ziemlich offen stellt, vielleicht am deutlichsten in der zweitletzten Strophe:

*In the year 9595
I'm kinda wonderin' if man is gonna be alive
He's taken everything this old earth can give
And he ain't put back nothing*

Man kann die Annahme auch fast satirisch optimistisch finden, dass im Jahre 5555 zwar die Arme der Menschen schlaff herunterhängen, weil die Maschinen alle Arbeit für sie machen; dass es zwar 6565 keine Mann-Frau-Beziehungen mehr braucht, weil die Nachkommen im Glaskolben ge- und erzeugt werden – aber es trotz alledem immer noch Menschen gibt.

Zager und Evans bedienen sich einer ganz einfachen, immer wiederholten Akkordfolge, über die sie eine ziemlich einfache Melodie legen (ich schreibe sie hier lesbarkeitshalber von a-Moll aus hin, in der Aufnahme erklingt sie einen halben Ton tiefer, also in gis-Moll):

Die erste Strophe, gleichzeitig mit einem improvisierten Trompeten-Intro im mexikanischen Stil, ist langsam, wie eine Einleitung; erst von der zweiten Strophe („3535“) fasst das Tempo Tritt. Die Melodie selbst – es zeigt sich ab der zweiten Strophe deutlicher – ist kaum mehr als eine Sequenz über eine zweitaktige Tonfolge, zusammen 8 Takte, wobei die nur die erste Liedzeile zweistimmig gesungen wird.

In der Strophe „7510“ rutscht die Tonart um einen Halbton nach oben, bei „9595“ um einen weiteren. Mehr Veränderung gibt es kaum. Unter der Melodie liegen ein paar Gitarrenakkorde, ein Bass im „I-V“-Muster („Küche-Stube“), markant ist außer dem Trompeten-Intro das fast durchgehende Tremolo der Geigen, die beinahe ausschließlich die Grundtöne spielen. (Es ist übrigens ein Schulorchester, das da spielt!) Es war eine Sensation für sich, dass ein Song, der unter ganz primitiven Bedingungen produziert worden war, so unerwartet solch durchschlagenden Erfolg erzielte.

Aber eben die Akkordfolge am-G-F-E (oder in anderen Tonarten) hat es in sich. Sie ist eine der häufigsten Harmonieverbindungen der Popmusik, hat seit Jahrzehnten das Bluesschema an Bedeutung überholt, taucht in unzähligen Popsongs auf, darunter auch etlichen epochalen. Man könnte sie „I-VII-VI-V“ nennen, ich selbst bevorzuge, weil es

die Struktur des Abwärtsganges sichtbar macht, „VIII-VII-VI-V“. Sie erklingt in Molltonarten, die V. Stufe ist meistens Dur.

In the Year 2525 ist eines der konsequentesten, einfachsten Stücke über eine VIII-VII-VI-V-Folge. Es gibt keine Unterscheidung Strophe – Refrain, keinen „Pre-Chorus“, keine „Bridge“, kein Solo, nur die immer gleich Akkordfolge. Darin liegt wohl zum Teil sein Erfolgsgeheimnis, in Verbindung mit der wichtigen Botschaft weit über die Zeit hinaus (Dystopie, Umweltzerstörung etc.), eindringlich vorgetragen von der ausdrucksvoll raschelnden Stimme des Lead-Sängers.

Aber darin liegt vielleicht auch sein Problem: So klar, so simpel kann man dieses Prinzip nur einmal anwenden, jeder Versuch einer Neuauflage würde zum Abklatsch geraten. Einen weiteren auch nur halbwegs erfolgreichen Song haben Zager und Evans niemals wieder landen können; es ist auch niemand von größerer Bedeutung darangegangen und hätte eine Coverversion gemacht (obwohl es 38 Coverversionen zu geben scheint). Aber dieser eine Song, diese eine Aufnahme ist ein Evergreen, große Popmusik, und wird noch heute häufig im Radio gespielt.

Don't let me be misunderstood

Don't let me be misunderstood ist vermutlich die Geburts-Urkunde der spanisch klingenden VIII-VII-VI-V-Folge in der Popmusik. Der Song wurde Anfang 1964 als Ballade, also langsames Lied geschrieben und von Nina Simone aufgenommen, auch als Schallplatte gepresst; aber Erfolg hatte sie nicht. Sie verschwand einfach, was vielleicht schade ist: Nina Simone war eine tüchtige, ernstzunehmende Künstlerin. Aber manchmal geschehen doch Zufälle. Noch im selben Jahr, 1964, bekam Eric Burdon in England die Scheibe auf irgendeinem Wege in die Hand und auf die Ohren, der Sänger der Animals, gegründet 1962, sie hatte frühen und großen Erfolg gehabt mit ihrer Aufnahme von *House of the Rising Sun* (das Basic-Stück für fast jeden Gitarrenspieler). Sonst hatte wohl niemand dem Stück viel zgetraut, aber zu den Animals sprang der Funke über, Eric

Burdoin sagte später: „It was never considered pop material, but it somehow got passed on to us and we fell in love with it immediately.“

Die Animals machten einen deutlich schnelleren Song daraus. Eric Burdon hatte eine kräftige, „schwarz“ klingende Rhythm'n'Blues-Röhre. Der Keyboarder Alan Price verstand sich selbst als der eigentliche Kopf der Band; er verpasste dem Song eine wirkungsvolle kleine Hookline auf der elektronischen Orgel (sie erklingt so ähnlich, aber kaum bemerkbar in der Ur-Fassung am Schluss). Die Single entstand im November 1964 und erschien Anfang 1965. Das war die Zeit, in der auch die Beatles, die Rolling Stones und die Who noch in ihrer großen Gründungsphase waren, die Animals gehörten damals in dieselbe Liga). Die Platte hatte durchschlagenden Erfolg, wurde der zweite große Hit der Animals. Burdon (geboren 1941, er lebt tatsächlich noch, ist mittlerweile 84 Jahre alt, Respekt!) hat ihn wohl sein Leben lang gesungen, selbst lang über die Zeit der Animals hinaus. Ich habe ihn mehrmals erlebt, darunter einmal, Mitte der 1970er, in der Hamburger Musikhalle. Wenn er halbwegs nüchtern war und eine gute Band hatte, konnte er großartig sein.

Die 1960er Jahre waren in ihrer ersten Hälfte popmusikalisch eine Art Wilder Westen. *Don't Let Me Be Misunderstood* in der Animals-Aufnahme passt zum Namen der Band. Der ungeschliffene Gesang mehrerer Männer einstimmig – und doch nicht sauber zusammen; der primitive Kellerband-Sound; das weitgehende Fehlen einer akribischen oder phantasievollen Produktionsanstrengung (wobei: die Orgel klingt schon cool) – heute hat eine solche Aufnahme es schwer, noch einmal im Radio gespielt zu werden. Aber damals war es wild, es war neu, es war ausdrucksvoll, und wer hinhört, hört es noch heute. Allein der unerwartete Schlag in die Magengrube auf der 1. nebst „Stop on cue“ vor „Oh Lord“, der und eben der Gesang Eric Burdons: Die Zeitschrift Rolling Stone listet den Song 2011 als No. 322 unter den 500 größten Songs aller Zeiten auf.

Noch heute ziemlich häufig zu hören ist die Disco-Fassung von Santa Esmeralda von 1977. Der Produzent Nicolas

Don't Let Me Be Misunderstood

Animals' Version 1964

Intro E-Orgel; alle Akkorde ohne Terz!
(amerikanische Schreibweise, also h-Moll)

Bmin A G F#

B Strophe A G F#

Ba-by, do you un-der-stand me now some-times I feel a litt-le mad. but

B A G F#

don't you know that no one a-live can al-ways be an an-gel? when things go wrong I seem to be bad.

Refrain B D G (Akkorde stoppen!) Bmin (Wieder Intro)

I'm just a soul, whose in-ten-tions are good, Oh Lord, please don't let me be mis-un-der-stood.

NB 2: *Don't Let Me Be Misunderstood*, Fassung der Animals, 1964. In h-Moll. Die Santa Esmeralda-Fassung 1977 ist in a-Moll, das passt besser zu den Flamenco-Gitarren. Von den „Akkorden“ erklingt meist jeweils nur der Grundton, eventuell die Quinte. (In T. 4 kommt es sonst, als gegen a, zu einer kritischen Kollision). Ich habe die (streng genommen etwas falsche) Balken-Notation der Achtel und Sechzehntel hier beibehalten, es hilft, den Rhythmus in den Takten etwas zu sortieren.

Happy Together

The Turtles (1967)

Achtel geschuffelt **F#min** **E**

I - ma - gine me and you, I do I think a - bout you day and night, it's on - ly right to think a - bout the
If I should call you up, in (vest a dime) and you say you be - long to me and ease my mind i - ma - gine how the

Backings ab Verse 2: **C** **B**
Call you up ease my mind
girl you love and hold her tight, so hap - py to - ge - ther, If I should
world could be so ve - ry fine, so hap - py to ge - ther.

Chorus: **F#** **E/C#** **F#** **A**
I can't see me lo - ving no - bo - dy but you for all my life -
when you're with me, ba - by, the sky will be blue fpr all my life -
Aah! -h!

NB 3: Happy Together

Sikorsky macht eine durch und durch spanisch/lateinamerikanische Nummer daraus, und zugleich eine perfekte Synthese mit dem Disco-Sound: ein Intro mit Flamenco-Gitarre, rhythmisch vertracktes Flamenco-Klatschen, eine hoch improvisierende mexikanische Trompete. Die Hookline geht ganz konsequent durch, gespielt von kraftvollen Gitarren, immer grundiert von der Malagueña-Akkordfolge. Dazu gegen Ende ein kompakter Bläsersatz, eine virtuose Geigen-Sektion. Durchgehend, für den Disco-Sound typisch, der Beat aus lauter Einsen („four on the floor“). Die eigentliche Tanz-Version – dafür ist der Disco ja nun mal da – nimmt die volle Länge einer LP ein, 17 Minuten lang. Manche finden Disco toll, manche furchtbar; ich gehöre eher zu den Letzteren, aber diese Platte, will mir scheinen, ist ein Wurf. (Es gibt einen, der sieht das anders, er sagt, das Beste an diesem Song sei, dass er als Hintergrundmusik zur Schwertkampfszene in Kill Bill 1 herhielt.^[1] – Das kann man aber auch anders herum werten: Wenn Quentin Tarantino diese Single für eine zentrale Filmszene mit Uma Thurman aussucht, ist das ein deutliches Indiz dafür, dass dies ein sehr wirkungsstarkes Stück Musik ist.

Es gibt unzählige weitere Cover-Versionen. Elvis Costello hat eine relativ bekannte gemacht, Lana del Rey, Joe Cocker. Es dürfte einer der häufigst gecoverten Songs überhaupt sein, eine Online-Publikation von 2015 bespricht 21 davon.

Happy Together

Noch viel schwerer hatte es *Happy Together* von den Turtles. Ein Schlagzeuger namens Alan Gordon hatte die Grundideen, aber er suchte jemanden, der den Song mit ihm zuende schrieb, und fand trotz intensiver Suche lange niemanden. (Heute kann man auch bewundernd zurückschauen, dass er von den ersten Fragmenten an so überzeugt war, dass *Happy Together* das Zeug zu einem erfolgreichen und guten Song hatte). Schließlich fand er in Gary Bonner einen Mit-Autor. Die Suche nach einer Band,

die den Song aufnehmen könnte, gestaltete sich noch schwieriger, die beiden holten sich eine Abfuhr nach der anderen. Sie verschickten eine Demo-Platte, eine Azetat-Pressung, wie sie vor Erfindung der Musik-Cassette gebräuchlich war. Am Ende war das Demo-Azetat verschlissen, der Klang schrecklich. Schließlich fanden sie eine Band in den zeitweise nur wenig erfolgreichen The Turtles (die ein paar kleinere Hits gehabt hatten). Auch die Studio-Arbeit war äußerst mühevoll und langwierig. Ein Orchester zu mieten, wie es für aufwändigere Produktionen üblich war, konnten sich die Turtles nicht leisten, wollten aber einen orchestralen Sound für die Produktion erzielen. Viel ging über einen kleinen Chor von Background-Vocals, ein paar Bläser, einen ziemlich fitten Schlagzeuger, das Ganze auf einer Achtspur-Maschine (heute würde jeder *Garage-Band-Nutzer* darüber lachen).

Das vielleicht Erstaunlichste ist, dass die, die dransäßen, niemals aufgegeben haben und an den Song geglaubt haben. Einen fetten Plattenvertrag hatten sie nicht, sie gaben die Aufnahme an ein kleines Label. Nur zögerlich begann die Single, veröffentlicht im Januar 1967, eine gewisse Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, erst nach Wochen kam sie in den Top 20 an; träge schob sie sich auf Platz 1, verdrängte Penny Lane (!) – und wurde ihrerseits nach wenigen Wochen von *Something Stupid* (Frank & Nancy Sinatra) wieder entthront. Es war ein hartes Stück Arbeit. Der Lohn ist, dass der Song heute noch immer ziemlich häufig gespielt wird. (Wobei, ich durchblicke die Feinheiten nicht, es dauerhaft Querelen um die Urheberrechte und „Royalties“, Tantiemenzahlungen gibt.)

Die Malagueña-Folge, erklingend in fis-Moll (im Druck steht sie, viel „griffiger“, in e-Moll.), beherrscht die Strophen, dem entgegen stellt sich ein Refrain in Fis-Dur, ziemlich wirkungsvoll: Eine Autorin namens Emily Langerholz (lt. der englischen Wikipedia) nennt sie „one of the most effective minor to major switcharoos of all time“ (was für eine köstliche Wortschöpfung!).

Asturias (Leyenda)

No. 5 aus der „Suite española“, opus 47

Isaac Albeniz (1860-1909)



NB 3 und NB 4: Zwei Ausschnitte aus Albeniz, Asturias, Original für Klavier, trans. für Gitarre

Malagueña

Santa Esmeralda unterstreicht nur fett, was bereits Jahre zuvor im Raum steht: Die Akkordfolge am-G-F-E (oder em-D-C-H o. ä.), also, in Stufen, VIII-VII-VI-V ist ein kräftiger Anklang an die spanische (oder jedenfalls iberische, also Portugal einschließende) Musik, noch konkreter: An den Flamenco; diese Harmoniefolge wird auch mitunter als „Malagueña-Quinten“ bezeichnet (also: Flamenco aus Malaga).

Es ist sicherlich eine sehr traditionelle Harmoniefolge, tief in der spanischen Tradition verwurzelt. Es ist aber gar nicht so ganz leicht, Beispiele in der älteren spanischen Musik zu finden. Die spanischen Renaissance-Lautenisten wie Gaspar Sanz vermeiden oder verstecken sie anscheinend eher.

Anders hingegen die spanische Komponistengeneration des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die versucht, einen spanischen Nationalstil zu etablieren (Albeniz, de Falla, Granados, Tárrega).

Ein musikalisch großartiges Beispiel ist „Asturias (Leyenda)“ von Isaac Albeniz (1860-1909), eigentlich ein Klavierstück, aber es gibt sehr viele Gitarrentranskriptionen, und

seinen Platz im Repertoire und im Konzertsaal hat es als Gitarren-Bearbeitung. Charakteristisch der Übergang von der langen (Moll-)Tonika zur (Dur-)Dominante über den Gang -VII-VI-V. Sie sehen hier den Anfang; nach einem Weilchen werden aus den flinken Sechzehnteln hoch virtuose Sechzehnteltriolen; es folgt ein rhapsodischer Mittelteil, und dann kommt der ganze A-Teil noch einmal, mit einer eindrucksvollen Coda. Eines der Kronjuwelen der spanischen Musik, zugleich eines der ganz großen Gitarrenstücke. Das erste Notenbeispiel zeigt den Anfang; das zweite den Höhepunkt, in der Rückleitung vom B-Teil in den Anfang des A-Teils.

Ein viel leichteres Stück von starkem spanischem Flamenco-Flair ist die *Malagueña fácil* von Francisco Tárrega (1852-1909), einem der Gründerväter der romantischen Gitarrenmusik. Zwei Passagen aus diesem – durchaus spielbaren – Stück lassen die absteigende Folge besonders deutlich erkennen. Vielleicht haben Sie ja Lust, es mal einzuüben. Schon in dein acht Einleitungstakten ist es deutlich zu erkennen, noch deutlicher an der Triolenstelle T. 53.

In den beiden genannten Beispielen der Malagueña und der spanischen Musik taucht die Folge „VIII-VII-VI-V“ als harmonische Wendung auf, nicht als ostinate Folge, etwas versteckt aber doch, Lokalkolorit prägend.

NB 5 und NB 6: Zwei Ausschnitte aus Tárrega, Malagueña fácil

Malagueña

Fácil

Francisco Tárrega (1852-1909)



Follia (Sonate op. 12 Nr. 12)

Das Thema

ARCANGELO CORELLI



NB 7: Thema aus „La Follia“ von Corelli

Andalusische Kadenz

(Ich stoße auf den letzten Drücker auf den Wikipedia-Eintrag „Andalusische Kadenz“, auch „Spanische Kadenz“ genannt; der Eintrag ist gut, sehr gut. Gerade zu Beispielen der spanischen Musik selbst empfiehlt sich eine Konsultation dieses Artikels. – Als Gewähns-Literatur wird u. a. Christoph Hempel genannt, langjährig Theorielehrer an der HMTMH und Mitglied unseres Verbandes: keineswegs auszuschließen, dass er sogar der Autor dieses wohlfundierten Beitrages ist; es gibt eine sehr ergiebige Liste von Beispielen auch aus der Popmusik, teils dieselben wie in diesem Beitrag. Dass ich selbst nicht auf *Sultans of Swing* gekommen bin und auf *Dicke* von Marius Müller-Westernhagen und auf *Hit the Road, Jack*, bekannt v. a. durch Ray Charles, mag mich schon ein wenig wurmen.

So erfährt man manchmal auf verschlungenen Wegen, mit wem gemeinsam man auf einer Baustelle arbeitet.

(Seitenbemerkung: Oh! Ich möchte den Artikel gerade noch einmal aufschlagen und stoße auf dieses: Heute, 27. November, feiert Helmut Lachenmann seinen 90. Geburtstag (der lange Zeit Musiktheorielehrer an der Hochschule Hannover war, manche von euch, von Ihnen haben ihn als Lehrer erlebt). Herzlichen Glückwunsch, lieber Herr Lachenmann!

Es gibt ein Klavierstück mit dem Spitznamen *Andaluza*, die No. 5 aus den *Danzas españolas* von Enrique Granados (1867-1916), der bei einem Torpedoangriff eines deutschen U-Bootes mit seiner Frau auf tragische Weise ums Leben kam, es trägt gelegentlich den Spitznamen. Auch dieses Stück ist unter Gitarristen noch bekannter denn als Klavierstück. Auch in diesem Stück ist an einigen Stellen die „andalusische Kadenz“ versteckt; Sie müssen aber ein bisschen suchen.

Corelli

Eine zentrale Rolle spielt die Folge VIII-VII-VI-V in der Musik des Italieners, Geigers, Komponisten Arcangelo Corelli. Von ihm stammen die vielleicht bedeutendsten Variationen über den ursprünglich portugiesischen Tanz „La Follia“, der diese Folge ebenfalls enthält. Es ist also bei Corelli ein durchaus bewusster Ausgriff auf die Musik der iberischen Halbinsel, es ist kein Zufall. Die Akkordfolge findet sich allerdings als harmonische Wendung so oder ähnlich in fast

allen seinen Kompositionen.

Die Folge ist versteckt. Sie müssen d-Moll aus Ausgangspunkt denken, T. 4 als das C; T. 5 schlägt (mit F) einen kleinen Haken, Leitton cis zu d bilden einen kleinen „Wellenflug“, um dann mit B – A zu kadenzieren.

Corelli schreibt hier allerdings nicht die „Malagueña-Quinten“ hin, sondern ersetzt sie durch eine Folge, die den Tonatzregeln entspricht. Es gibt sehr viele weitere ähnliche Beispiele in der komponierten europäischen Musik, vorzugsweise dort, wo „Sarabande“ drübersteht. [2]

Monteverdi: Il Lamento della Ninfa

Wirklich als Basso ostinato etabliert hat unsere Akkordfolge Claudio Monteverdi in seinem *Lamento della Ninfa*. In seinen acht Madrigalbüchern hat Monteverdi den Stilwandel von der Vokalphonie der Renaissance hin zum generalbass-begleiteten solistischen Gesang kraftvoll vorangetrieben, er hat seinen festen Platz in den Musikgeschichtsbüchern als derjenige, der, noch in der Kompositionskunst der Renaissance herangewachsen, den Stilwandel zur Barockmusik vollzogen hat: Monteverdi ist einer der ganz großen Reformer der europäischen Musik.

In seinem Achten Madrigalbuch versammelt er Liebes-Gesänge und kriegerische Schilderungen („*Madrigali guerrieri ed amorosi*“), die nur von hoch professionellen Sängern ausgeführt werden können. *Il Lamento della Ninfa* ist eine komplette kleine Szene: Drei Hirten beobachten eine Nymphe in Tränen, die offenbar Liebeskummer hat. So sind die Nymphen nun mal: Fabelwesen, eine Art Feen, keine Menschen, haben göttliche Abstammungsgeschichte, in der Möglichkeit unsterblich, und sie sind meistens wunderschön – oder können wunderschön singen – oder beides. Aber es geschieht immer wieder, dass sie sich in Menschen-Männern verlieben und dadurch ihre Unsterblichkeit einbüßen. Wenn der Mann sie dann verlässt, sitzen sie da, verlassen und verzweifelt. Es ist ein sehr verbreitetes Literaturmotiv: Der Text dieses Stückes ist geschrieben von Ottavio Rinuccini, Mitglied der Florentiner Camerata, dem Textdichter von Monteverdis verschollener Oper *Arianna*. Die Nymphe hebt zu klagen an. Die Hirten kommentieren das, was sie singt und sagt. Und der gesamte Gesang der Nymphe selbst wird begleitet von der VIII-VII-VI-V-Folge (a-G-F-E).

Good Vibrations

Good Vibrations von den Beach Boys war im Jahr seiner Veröffentlichung 1966 eine kleine Revolution in der Pop-

Lamento della Ninfa

aus dem 8. Madrigalbuch

Claudio Monteverdi

Ninfa

Ten. 1-3

Basso

N.

T.

B.

1

6

11

A - mor A - mor

Di - ce - a il ciel mi -

A - mor do - ve dov' è la fe' ch'el tra - di - tor

ran - do il piè fer - mò

ch'el tra - di - tor giu - rò fa che ri - tor - ni il mi - a - mor com' ei pur fu

mi - se - rel - la

NB 8: Anfang des Lamento della Ninfa. Aus Monteverdis 8. Madrigalbuch

Musik, wird in einem Atemzug genannt mit ihrem Album *Pet Sounds*, das unmittelbar zuvor entstanden war. Beide Werke markieren die Wende im Werdegang der Band, weg von den Surf Songs der frühen Jahre hin zu komplexen und „anspruchsvollen“ Produktionen. Die Single, obwohl nur dreieinhalb Minuten lang, ist eine Symphonie im Kleinen, ein komplexer Aufbau, mit einer aberwitzigen Produktionszeit (mitsamt 90 Stunden Tonbandmaterial), Ausflügen Ausweitungen in jeder Hinsicht, mit Streicherstimmen sowie, so ziemlich zum ersten Mal in der Popmusik, einem „falschen“ Theremin (einem „Elektro-Theremin“, auch „Tannerin“ genannt), bereitete dadurch auch den Weg hin zum Synthesizer in der Popmusik. Das „Backing Track“ (also die instrumentale Basis unter den Vocals) wurde aus den Aufnahmen aus sieben (!) Aufnahmesitzungen zusammengefügt, die über Monate hinweg von Februar bis Juni erarbeitet wurden.

Es geschieht viel in diesem Stück, aber es beginnt mit einer zweiteiligen Strophe über die Malagueña-Folge. Unmit-

telbar daran schließt sich der Einsatz des Theremin an, gefolgt vom ersten Refrain. *Good Vibrations* ist ein Meilenstein der Popmusik. (Die Achtel im Notenbeispiel werden geswingt gesungen.)

NB 9: *Good Vibrations* von den Beach Boys. 1. Strophe

Good Vibrations

Beach Boys 1966

Vers 1

1/2 Ton tiefer! Achtel geschuffled.

Emin

1

9

E

D

C

B

D

C

B7

I, -, I love the co - lour - ful clothes she wears -, And the way the sun - light plays u - pon her hair - -

I hear the sound of a gen - tle word -, And the wind that lifts her per - fume through the air - -

All Along the Watchtower

written by Bob Dylan 1966
Jimi Hendrix Version 1967

Klingend. 1/2 Ton höher gegriffen (Gitarre heruntergestimmt).
Rhythmus-Gitarre wahrscheinlich offene Griffe mit Kapo
Riff Bass und Rhythmus-Gitarre

Intro Hendrix

B $\flat$ Cmin B $\flat$ A $\flat$ B $\flat$ Cmin B $\flat$ A $\flat$ B $\flat$ Cmin B $\flat$

Riff immer weiter, ganz durch

6 A $\flat$ usw. B $\flat$ Cmin B $\flat$ A $\flat$ B $\flat$ Vers 1 Cmin B $\flat$ A $\flat$ B $\flat$ Cmin B $\flat$

There must be some kind of way out of here said the jo - ker from the thief

12 A $\flat$ B $\flat$ Cmin B $\flat$ A $\flat$ B $\flat$ Cmin B $\flat$ A $\flat$ B $\flat$ Cmin B $\flat$

there's too much con - fu - sion I can't get no re - lief

NB 10: All along the Watchtower (Dylan / Hendrix)

Viel ist gerätselt worden, was die Zeilen des Songs *All along the Watchtower* wohl zu bedeuten haben. Auf Daniel, Kapitel 9, sind sie vorzugsweise zurückgeführt worden, Kap. 21, V. 8-9: „Und wie ein Löwe ruft er (der Wächter): Herr, ich stehe auf der Warte (dem Wachturm) immerdar des Tages und stelle mich auf meine Hut alle Nacht.“

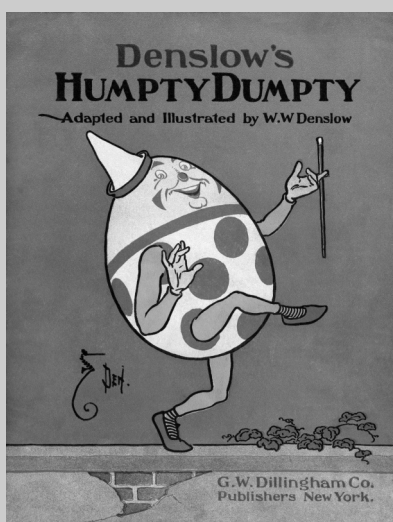
Und siehe, da kommt einer der fährt auf einem Wagen; der antwortet und spricht: Babel ist gefallen, sie ist gefallen, und alle Bilder ihrer Götter sind zu Boden geschlagen.“

Wie überhaupt es ein häufiges Anliegen ist, Bob Dylans Verse auf biblische, vorzugsweise alttestamentarische Motive hin zu interpretieren. Sie konnten in dieser Zeitschrift vor einigen Jahren lesen, wie Jens-Peter Green und ich versucht haben, *A Hard Rain's Gonna Fall* apokalyptisch zu erklären, und das gab wohl Sinn.

Bei *All Along the Watchtower* scheint mir, der Zusammenhang ist allenfalls lose. Viel zu dünn ist eine nachvollziehbare Verbindung zur Jesaja-Prophezeiung.

Relativ leicht ist nachzuzeichnen, dass Bob Dylan sich selbst als den „Joker“ sieht, den Spaßmacher, dem die Diebe – gemeint sein dürfte das Verwertungssystem – den Ertrag stehlen: Verlage, Plattenfirmen, Tournee-Agenturen, Zeitschriften und all das ganze Umfeld, das zur Pop-Industrie dazugehört. Der Joker protestiert. Der Dieb rechtfertigt sich: Leute, für die das ganze Leben nur ein Witz ist, gibt es überall. Darauf hast du kein Urheberrecht.

Dylan kleidet das in die Form eines Streit-Dialogs – des „Joker“ und des Diebes. Dafür gibt es gute Vorbilder, vor allem in der Tradition der Komödie. Zum Beispiel dem Dialog des Blinden und des Lahmen hat Dario Fo im *Mistero buffo* ein Denkmal gesetzt (*Moralità del Cieco e dello*



Buch-Illustration: Denslow's Humpty Dumpty

*Humpty Dumpty sat on a wall.
Humpty Dumpty had a great fall.
All the king's horses and all the king's men
Couldn't put Humpty together again.*^[4]

storpio).^[5]

Ganz ähnlich geschieht es in der ersten Arie der *Beggars' Opera* von John Gay, die zum „Morgenchoral des Peachum“ in der *Beggars' Opera* geworden ist. Rechtsanwalt, Priester und Politiker beschuldigen einander gegenseitig und rechtfertigen sich dadurch:

*THROUGH all the Employments of Life /
Each Neighbour abuses his Brother; /
Whore and Rogue they call Husband and
Wife: / All Professions be-rogue one ano-
ther. / The Priest calls the Lawyer a Che-
at, / The Lawyer be-knaves the Divine; /
And the Statesman, because he's so
great, / Thinks his Trade as honest as
mine.*

„All along the watchtower“, „The princes“, „all the women“: Ich würde meinen, all das erinnert viel mehr an den wohlbekannten Kinderreim („Nursery Rhyme“) von Humpty

Dumpty, gern dargestellt als Ei-förmiger Spaßmacher, der von der Mauer fällt und zerbricht.

Der Inhalt des Songs ist eigentlich banal: Die Verleger hauen uns Künstler über's Ohr. Man kann das kritisieren: Hier hat Bob Dylan mit Kanonen auf Spatzen geschossen. Man kann es aber auch so drehen: Es bedarf schon der Sprach- und Bildergewalt eines Bob Dylan, um selbst aus so einer recht belanglosen Botschaft noch einen Text von biblischer Wucht zu machen. Wie so oft bei Bob Dylan: verschiedene, auch ganz heterogene Motive überkreuzen einander. Sie klingen oft seltsam vertraut, aber zugleich rätselhaft, und Dylan tut mit Bedacht wenig, daran etwas zu ändern.

All Along the Watchtower

Noch vor dem ersten näheren Hören ist es schon ein besonderes musikalisches Ereignis, wenn zwei musikalische Halbgötter des Pop-Olymps so zusammentreffen wie in *All Along the Watchtower*. Geschrieben hat den Song Bob Dylan, veröffentlicht auf seinem Album von 1966.

So richtig bekannt wurde er durch die Aufnahme von Jimi Hendrix auf dem Album „Electric Ladyland“, eines der Schlüsselalben der Popmusik der 1960er Jahre.

Der Song *All Along the Watchtower* beschränkt sich im Harmonieschema auf eine Akkordschaukel //:C-B-As-B:// und immer so weiter.

Sicherlich ein guter Song, Bob-Dylan eben. So richtig Wucht bekommt er aber erst durch das Riff im Intro, Bass und zusätzliche Rhythmusgitarre, das Hendrix ihm verpasst. (Hendrix' Band, die Experience, hatte keinen Rhythmus-Gitarristen, darum war es für Hendrix vermutlich ein Problem, den Song live aufzuführen, und so ließ er es relativ bald bleiben).

*“There must be some way out of here,” said the joker to the thief
There's too much confusion, I can't get no relief
Businessmen, they drink my wine, plowmen dig my earth
None of them along the line know what any of it is worth”*

*“No reason to get excited,” the thief, he kindly spoke
“There are many here among us who feel that life is but a joke
But you and I, we've been through that, and this is not our fate
So let us not talk falsely now, the hour is getting late”*

*All along the watchtower, princes kept the view
While all the women came and went, barefoot servants, too
Outside in the distance a wildcat did growl
Two riders were approaching, the wind began to howl^[3]*



Das Mount Rushmore National Memorial ist eine gigantische Skulptur, 1941 fertiggestellt, in den Black Hills in South Dakota. Es zeigt die amerikanischen Präsidenten George Washington und Thomas Jefferson aus der Gründerzeit der USA, Abraham Lincoln, der die Sklaverei abgeschafft und den Sezessionskrieg gewonnen hat; sowie Theodore Roosevelt, der als einer der kraftvollsten und charismatischsten Präsidenten der USA gilt. Dass das Denkmal ausgerechnet in der Zeit



fertiggestellt wurde, in dem sein entfernt verwandter Cousin Franklin D. Roosevelt Präsident der Vereinigten Staaten war, unmittelbar im Umfeld des Eintritts der USA in den zweiten Weltkrieg, ist vielleicht kein Zufall. Deep Purple jedenfalls spielen natürlich mit dem Doppelsinn des Wortes „in Rock“: „In Stein gemeißelt“, oben „in den Felsen des Gebirges“, gleich dem Mount Rushmore; als auch „Rock-Musik“. [6] Dieses Cover steigerte den Kultwert von Deep Purple ganz beträchtlich!

Child in Time

Eines der ganz großen Stücke der Rockmusik ist *Child in Time* (1970) von Deep Purple. Deep Purple werden zu den Giganten der Popmusik um 1970 gezählt. Sie waren mit Maß gebend dafür, dass aus dem, was einst „Rock&Roll“, „Beat“, oder „Pop“ hieß, der Begriff der „Rock-Musik“ wurde. Sie gelten als Repräsentanten des Hard Rock, zählen zu den Wegbereitern des Heavy Metal.

Eine Ikone wurde das Cover des Albums *Deep Purple in Rock*, das die Monumentalskulptur des Mount Rushmore (mit den Präsidenten-Reliefs) abbildet, nur dass deren Köpfe durch die der Bandmitglieder ersetzt sind. *Child in Time* ist das letzte Stück auf der ersten Seite, über zehn Minuten lang (damit nicht mehr Single-fähig). In unerhörter Langsamkeit entwickelt sich der Song aus dem viertaktigen Riff

aus am, G und F; es gibt eine lange Einleitung, eine Orgie des Pop-Gesangs, obwohl der komplette Text nur 16 Zeilen lang ist; mitten drin ein atemberaubendes E-Gitarren-Solo: *Child in Time* ist ein monumentales Statement der Rockmusik.

Der englische Wikipedia-Eintrag zum Album (!) sagt, dass *Child in Time* in den Ost-Ländern auch zu einer heimlichen Hymne gegen die kommunistischen Diktaturen wurde. Mag sein. Hintergrund des Songs ist der Kalte Krieg, das Gefühl der Bedrohung, das Damokles-Schwert der Apokalypse.

Das Besondere an Deep Purple war die extreme Polarität zwischen dem Gitarristen Ritchie Blackmore und dem Keyboarder Jon Lord, zum Trio vervollständigt durch den großartigen Rock-Sänger Ian Gillan. Ritchie Blackmore galt als einer der E-Gitarren-Titanen seiner Zeit, einer von denen,

Orgel T. 1

Orgel T. 9

Orgel T. 13

Vers 1 T. 17 (Vers 2 folgt)

Melisma 1 T. 25 2x

Melisma 2 T. 33 2x

Melisma 3 T. 41 2x

Bass (in Quinten)

NB 11: Deep Purple, *Child in Time*. Notiert als Quodlibet. Oben Intro Orgel, durchlaufend. Darunter Beginn der Strophe; darunter, durchlaufend, die Uuhs und Aaahs, durchlaufend; ganz unten der Bass.

die die Rock-Gitarre im heutigen Sinne überhaupt erst geprägt haben; er soll von sich gesagt haben, er sei in der Lage, allen anderen Gitarristen „den Arsch abzuspielen“. Eine entsprechende Musik wollte er machen; doch da stand ihm der Keyboarder entgegen, der, vom Instrument der (elektronischen) Orgel kommend, an der Idee einer kunstorientierten Rockmusik festhielt. So wurden Deep Purple zugleich zu Wegbereitern des Art Rock. Der Konflikt zwischen den beiden war scharf, bis hin zu Gewalttätigkeiten auf der Bühne und letztendlich zur Trennung der Band.

Trotz des Ruhmes als Rock-Giganten gibt es nur wenige emblematische Stücke der Band. Eines ist *Smoke on the Water*, an dessen markantem Gitarren-Riff kein angehender E-Gitarrenspieler vorbeikommt; aber noch viel mehr Kult (zwar seltener im Radio gespielt, dazu einfach zu lang, aber oft in Filmen zitiert) ist *Child in Time*, einer der Höhepunkte der Rockmusik um 1970.

Kernstück *Child in Time* ist das Riff, unverkennbar eine minimale Variante unserer „VIII-VII-VI-V“-Folge, nur fehlt die „V“. Kann man bestimmt auch gut im Klassenverband oder im Schulensemble als Improvisations-Modell benutzen. Das Riff spielt sich immer in Quinten.

Das zwölftaktige Intro der Orgel entwickelt sich aus einem Kernmotiv, das in der zweiten 4-Takt-Gruppe eine kleine Umkehrung andeutet, sich immer weiter rhythmisch verdichtet. Einfach, aber wirkungsvoll am Ende zuerst die Quart-Parallelen, dann Quint-Parallelen.

Das Gitarrensolo (es ist eines der berühmten Gitarrensoli der Rockmusik) unter die Lupe zu nehmen, würde hier den Platz sprengen.

Aberwitzig, was der Sänger Ian Gillan hier seiner Stimme abverlangt. Es klingt zwar (typisch Männerstimmen-Notation Tenor) eine Oktave tiefer als notiert, aber es geht tatsächlich hinauf bis zum zweigestrichenen a (a'')!

Es gibt viele frappierende Ähnlichkeiten zu *Stairway to Heaven* von Led Zeppelin: die Länge; die radikal hohe Stimm-Reichweite des Sängers (die dann in der Hard-Rock-Musik weit verbreitet wird), die Verbindung von Hard Rock und Kunstanspruch (bei *Stairway to Heaven* zum Beispiel durch das berühmte Akustik-Gitarren-Intro), das Einmünden in ein großes E-Gitarrensolo. Auch die Basis der Akkorde am-G-F, in *Stairway to Heaven* ab dem Gitarrensolo bis zum Schluss, auch dort fehlt die V. Stufe. Ich habe noch einmal nachgeschaut: *Stairway* ist von 1971, ein Jahr später. Wenn es also eine Verbindung gibt, dann ist *Child in Time* die Vorlage für *Stairway*, nicht umgekehrt.

Adele: Album 21

Adele ist purer Song. Sie hasst Tourneen (ließ sich für ihre Konzertserie 2025 eine eigene Arena in München bauen); verbirgt eher ihr Äußeres, als dass sie es in Szene setzte. Aber ihre Songs sind unvergesslich und stilprägend, etliche davon wohl für die Ewigkeit.

Love Song, ein eher im Hintergrund bleibendes Stück auf dem Album 21, basiert auf einer VIII-VII-VI-V-Folge, wobei allerdings die Oberstimmen (d. h. die beiden oberen Töne) für die ersten drei Akkorde gleich bleiben, nur die Bass-Stimme wandert, erst bei der V (dem vierten Akkord) wechseln auch die Oberstimmen auf h-d-g.

Die Bass-Folge cm-B-As-G beherrscht den ganzen Song: Intro, die Strophen, die Zwischenspiele, das Gitarrensolo, das Outro. Es gibt einen B-Teil, der kaum mehr ist als die Kurve „anders herum“.

- Typisch für Adeles Songs ist die Basis einer oder mehrerer viertaktiger Akkordfolge(n), die meist oft wiederholt werden („turnaround“).
- Typisch für Adeles Songs ist ein dreistufiger Aufbau aus

Adele: Love Song (auf: 21)

oben NB 12: Adele, Love Song, Beginn. Unten NB 13, Refrain aus Rolling in the Deep

Strophe, „Pre-Chorus“ und Refrain (Chorus). Dazu kommen charakteristische Intros, die eine Akkordfolge etablieren. Sowie an späterer Stelle des Songs oft eine Bridge. Instrumentalsoli gibt es auch, aber seltener, ihre Bedeutung tritt zurück.

- Typisch für Adeles Songs sind äußerst komplizierte Rhythmen der Textierung. Kindern, Jugendlichen fällt es oft nicht schwer, sie einfach mitzusingen. Aber der Versuch, sie zu notieren, ist die Hölle.

Einer von Adeles bekanntesten Songs ist *Rolling in the Deep*. Markantestes Merkmal ist ein durchgehender rockiger „Strumming“-Rhythmus, lauter Achtel, auf der Gitarre mit lauter Ab-Schlägen gespielt. Die Harmoniestruktur sind (mit kleinen Ausweitungen) drei jeweils wiederholte viertaktige Akkordpäckchen:

Strophe:

c(m?) / g(m?) / B / g(m?) B

Pre-Chorus:

As / B / G / As

As / B / g(m?) / G7

Chorus:

c(m) / B / As / As / B

c(m) / B As / As B

(As / B / c(m) / B

As / As / B / B)

Leicht ist zu sehen, dass der komplette Song vom Harmoniegerüst aus c(-Moll?), B, As und g(-Moll?) oder G bestimmt wird. Rolling in the Deep ist ein sehr markantes Beispiel: Die VIII-VII-VI-V-Folge kommt in Reinform kein einziges Mal vor; aber die vier Akkorde c-B-As-G, jeweils unterschiedlich kombiniert, beherrschen den ganzen Song komplett in allen seinen Abschnitten. Der Zusammenhang der Akkorde der „lusitanischen Kadenz“ bildet gewissermaßen die harmonische Grammatik des Songs.

Es klingt übrigens seltsam, wenn tatsächlich ein voller c-Moll-Akkord gespielt wird. Das ist in vielen Songs so. Meine Vermutung ist, dass die erklingende Moll-Terz mit der großen Terz des obertonreichen Klang der verzerrten Rhythmus-Gitarre kollidiert. In der Praxis spielt die Rhythmusgitarre in solchen Stücken fast immer eine leere Quinte. Es ist also letztlich egal, ob c-Moll hingeschrieben wird oder C-Dur – was den Drummer bei uns in der Lehrerband in einem (anderen) Song zu der Bemerkung veranlasste „Was ist schon ein Halbton unter Freunden?“.

Einzig der Überleitungs-Akkord vom Pre-Chorus zum Refrain ist tatsächlich ein Dominantseptakkord G7, mit dem Zusatzeffekt einer hübschen echten Blue Note b gegen h.

Ein paar Worte zur Rhythmik. Charakteristisch ist, dass in der Strophe der Akkordwechsel jeweils nicht auf der 1, sondern der 1+ erfolgt (Schülerbands machen das mitunter „falsch“), wodurch der Takt immer gewissermaßen einen Schlag in die Kniekehle bekommt. – Im Refrain setzen die Background-Sängerinnen ein, in einem „messerscharfen“

Rolling in the Deep (Refrain)

Adele 2011

Satz in Sechzehntel-Synkopierungen. Die Melodielinie scheint darüber zu schweben: Bewegung nur in Achteln, gedehnte Melismen, nur dosiert eingesetzte Synkopen. Aber dann doch trickreich: Das letzte Melisma „to the beat“ ist eine „erschlauffende“ Linie aus vier Achteln, aber die erste Note der Achtelgruppe erklingt ein Achtel vor (!) der 1, die zweite Achtel, ganz unbetont, auf der 1, gewissermaßen die Synkopierung einer Achtelgruppe. Die Linie fließt wie Honig; Jugendliche, vor allem Mädchen, singen das wie selbstverständlich mit, erst wer versucht, es in Takten zu denken und aufzuschreiben, droht dabei den Verstand zu verlieren.

Bleibt nur hinzuzufügen: Es ist ein typischer Adele-Text. Die Musik klingt gut, tanzbar, „four to the floor“ im Schlagzeug, Strumming-Rhythmus der Gitarre: Ein Lied zum Wohlfühlen – scheinbar. Erst der Text offenbart: Es ist der Racheschwur einer verlassenen Frau.

Anmerkungen

- [1] Bryan Leas in Stereogum, <https://www.stereogum.com/1832453/21-covers-of-dont-let-me-be-misunderstood/lists/>
- [2] vgl. meinen Beitrag Spanische Wandlung. Die Sarabande in Johann Sebastian Bachs Französischer Suite c-Moll BWV 813. In: Musik und Bildung H. 2 / 2013, S. 34-37. Allerdings: Der Beitrag ist in der Form, in der Sie ihn im Heft finden werden, schlecht, nur noch ein Stummel: Ausblicke und Verbindungslinien etc. wurden ausgelagert in die Begleit-CD. Es war nicht die Entscheidung des Autors.
- [3] Copyright © 1968 by Dwarf Music; renewed 1996 by Dwarf Music
- [4] Text und Abbildung aus dem Artikel der englischen Wikipedia, Artikel „Humpty Dumpty“. Die abgebildete Illustration ist von William Wallace Denslow (1865-1915), der auch „The Wizard of Oz“ original illustriert hat. By William Wallace Denslow - Library of Congress [1], Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11121180>
- [5] in: Le comédie di Dario Fo, [Einaudi] Turin 1974/1977, S. 43 ff.
- [6] Deep Purple in Rock Cover: Abb.: By The cover art can be obtained from Harvest Records., Fair use, <https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=14420910>; Mount Rushmore: Von Thomas Wolf, www.foto-tw.de, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=90107110>

Uff. Dieser Beitrag ist lang geworden. Ich hoffe, er ist Ihnen nützlich und gibt Ihnen Ideen für Ihren Unterricht. Auch im Klassenmusizieren können Sie damit eine Menge machen.

NUR VIER AKKORDE Ein Schmankerl als Nachtrag

Am Samstag, 1. November, trat bei Kai Pflaume („Klein gegen Groß“) ein zwölfjähriger Junge auf, Benedict, der behauptete, er könne an nur vier Akkorden mehr Songs erkennen als Amy McDonald. Max Giesinger spielte daraufhin insgesamt sechs Folgen aus je 3-4 Akkorden; kein Rhythmus, kein erkennbares Tempo, nur die Akkorde.

Amy McDonald, immerhin lange, lange im Pop-Geschäft gelang es bei keiner einzigen der Folgen, den Song zu identifizieren. (Danke, Amy! Mir auch nicht, ich kannte wohl einzelne der Interpreten, aber keinen einzigen der Songs.)

Der kleine Benedict aber löste alle drei Aufgaben, die er bekam, präzise, richtig, auf Anhieb. Wow. Es waren folgende Stücke:

- (1) am – dm – G – C: *Flowers* von Miley Cyrus
- (2) F – C – dm – B: *Torn* von Natalie Imbruglia
- (3) Em – D – em – D: *Ordinary* von Alex Warren,
- (4) Am – C – G – G: *Shake it Off*, von Taylor Swift
- (5) C – G – D – em: *Why, Why, Why* von Sean Mendiz, sowie
- (6) Es – B – G – F (? Lauter Barrée-Griffe): *Beautiful Things* von Benson Boone

(Die Ungeraden (1-3-5) hatte Benedict, die Geraden hatte Amy McDonnell.)

Offensichtlich gibt es selbst in diesem winzigen Mikro-Universum unerschöpflich viele Möglichkeiten an potentiellen Songs. Und für jeden dieser Songs liefert eine winzige Folge von gerade mal vier Gitarrengriffen einen hinreichend eindeutigen Fingerabdruck. Wirklich erstaunlich, oder?