

Christopher Li

Analytische Entdeckungsreisen durch Songs von Paul McCartney



Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag

Reihe Musikwissenschaft

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag

Reihe Musikwissenschaft
Band 10

Christopher Li

Analytische Entdeckungsreisen durch Songs von Paul McCartney

Tectum Verlag

Christopher Li

Analytische Entdeckungsreisen durch Songs von Paul McCartney

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag,

Reihe: Musikwissenschaft; Bd. 10

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2017

ISBN 978-3-8288-6807-6

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN

978-3-8288-4011-9 beim Tectum Verlag erschienen.)

ISSN 1861-7549

Umschlaggestaltung: Tectum Verlag, unter Verwendung einer Illustration
von Josephine Warfelmann

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation

in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische

Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Danksagungen	VII
Einleitung	1
I. Songs als Komposition	3
1. Integrative Ästhetik: „Ursatz“ und Kitt	3
2. Syntax – „nur“ Quadratur?	14
3. Artifizielle Simplizität	24
4. Stilkompositionen – „Tongue-in-cheek“	31
5. Instrumentation	37
II. Performative Aspekte	51
1. Bewegliche Strukturen: Transkription als „deskriptive“ Notation	51
2. „Sketchbook“-Ästhetik	59
3. Stimmklang	66
4. „Rock Show“ – Paul McCartney live	73
5. „Beatlemania-Dominante“	78
III. Œuvre und Forschung	87
1. „Familienähnlichkeit“: John Lennon und Paul McCartney	87
2. Lennon-McCartney und die Avantgarde der 1960er-Jahre	97
3. Linda McCartney: Vocal Arrangement und Songwriting	102
4. Liverpool Oratorio	111
5. Resümee	117
Literaturverzeichnis	121

Vorwort und Danksagungen

Mit der vorliegenden Arbeit habe ich im Jahr 2006 mein Studium der Musikwissenschaft am Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft der Technischen Universität Berlin abgeschlossen – ein Studium, welches von den selbstgewählten Studienschwerpunkten Musikanalyse und Musiktheorie geprägt war. Zuvor der erste danke ich Christian Martin Schmidt für die Betreuung dieser Arbeit.

Der Entschluss, eine Abschlussarbeit über die Musik von Paul McCartney zu schreiben, war mit der grundlegenden Fragestellung verbunden, ob und inwiefern sich bestimmte Analysetools, mit denen ich mich im Laufe des Studiums beschäftigt hatte – etwa Heinrich Schenkers Schichtenlehre –, im Rahmen einer musikanalytischen Annäherung an die Musik von McCartney als brauchbar erweisen könnten. Mit dieser Fragestellung positionierte sich die Arbeit von vornherein zwischen einer musikanalytischen Herangehensweise, die unbesehen analytische Tools auf eine Musikpraxis appliziert, deren Reiz in einem nicht geringen Maße in einer performativen Klangdimension besteht, welche mit traditionellen musiktheoretischen Mitteln nicht greifbar ist, und einer kulturanalytischen Herangehensweise, die musiktheoretische Mittel aus ihren Analysen ausklammert. Anlässlich des 75. Geburtstages von Paul McCartney sei die Arbeit – trotz einer Vielfalt an Literatur, die seither zu diesem Thema erschienen ist – unverändert veröffentlicht, in der Hoffnung, dass sie gleichermaßen zu einem Nachdenken über die Musik von Paul McCartney wie über die Frage nach analytischen Herangehensweisen anregen kann.

Ingolf Max danke ich für wertvolle Impulse im Hinblick auf verschiedene Lesarten der Spätphilosophie Ludwig Wittgensteins, dessen Begriff der Familienähnlichkeit im Rahmen einer strukturellen Beschreibung des künstlerischen Verhältnisses von John Lennon und Paul McCartney in diese Arbeit eingeflossen ist. Für die Coverillustration dieses Buches gilt mein ganz besonderer Dank Josephine Warfelmann. Die Illustration ist dem Konzertanfang der *Back In The*

U.S. Tour von Paul McCartney im Jahr 2002 nachempfunden, bei der Paul McCartney während der ersten adrenalingeladenen Sekunden eines Konzertes die Bühne hinter einer weißen Leinwand betrat, auf welche die übergroße Silhouette seines Höfner-Violinbasses projiziert wurde. Der ikonische Höfner-Violinbass wird hier als Symbol für Paul McCartneys Musik aufgegriffen. Tamara Kuhn und Sarah Bellersheim vom Tectum-Verlag sei herzlich für ihre Unterstützung und kompetente Betreuung der Publikation gedankt. – Meinem Bruder Patrick Li danke ich für zahllose Stunden, Tage und Wochen des gemeinsamen Singens sowie des gemeinsamen Sprechens über die Musik der Beatles.

Berlin, im Juni 2017
Christopher Li

Einleitung

Didn't understand a thing,

But we could always sing.

Paul McCartney, *Here Today*¹

„Didn't understand a thing“: Es ist eine Emphase der Unbedarftheit, die in dieser Zeile aus Paul McCartneys Song *Here Today* zum Ausdruck kommt, eine Emphase, welche die Selbstdarstellungen des Songwriters bis in die Gegenwart hinein durchzieht. Demgegenüber steht ein kompositorisch-musikalisches Vermögen – „But we could always sing“ –, mit dem die Unbedarftheit in Paul McCartneys Schaffen auf eine eigentümliche Art und Weise verwoben ist. Innerhalb dieser Verwobenheit entfalten sich ästhetische Momente und Spannungen, welche die Grundlage für unbestimmte Gefühls- und Geschmacksurteile bilden und um deren begriffliche Differenzierung sowie sachliche Begründung es in der vorliegenden Arbeit geht; das Ziel ist – um es mit den Worten von Carl Dahlhaus auszudrücken – die „[...] Entdeckung dessen, was dem Gefühlsurteil, wenn auch unausgesprochen, immer schon zugrunde lag.“²

Die Arbeit gliedert sich in drei Abschnitte. Im ersten Abschnitt – *Songs als Komposition* – kommen Fragen des organischen Zusammenhangs sowie Fragen der Syntax, der Melodik, des Kunstcharakters, des Stils und der Instrumentation zur Sprache. – Rock- und Pop-songwriting ist eine musikalische Praxis ohne eigenen theoretischen Überbau. Die Applikation von Analysemethoden und Begriffen, insoweit diese nicht an der musikalischen Praxis selbst gebildet sind, erfordert daher auch die Thematisierung der ästhetischen Vorstellungen und Maßstäbe, von denen die Analysemethoden und Begriffe geprägt sind. Insbesondere in den ersten drei Kapiteln werden ästhetische

1 McCartney, Paul: *Tug Of War*, Parlophone 1982, Track 5.

2 Dahlhaus, Carl: Analyse und Werturteil, in: Danuser, Hermann et al. (Hrsg.): *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd. 2, Laaber 2001, S. 12.

Vorstellungen mitreflektiert, die bestimmten Begriffen innewohnen. Der zweite Abschnitt – *Performative Aspekte* – widmet sich Thematiken, welche sich mit analytischen Mitteln, insofern diese herkömmlicher musiktheoretischer Natur sind, nicht bzw. nur wenig sinnvoll diskutieren lassen: Beweglichkeit der musikalischen Struktur, Stimmklang, Live-Performance. – Vorab soll darauf hingewiesen sein, dass die für diese Arbeit angefertigten Transkriptionen als deskriptive Darstellung der Musik zum Zwecke der Vermittlung analytischer Interpretation aufgefasst werden wollen, nicht aber als schriftliche Wiedergabe der Musik im Sinne eines vom Komponisten so und nicht anders intendierten „Textes“. Der dritte Abschnitt – *Oeuvre und Forschung* – ist im weitesten Sinne als ein philosophisches Resümee der Arbeit gedacht. Im Einzelnen werden die künstlerische Beziehung zwischen John Lennon und Paul McCartney, die künstlerische Rolle von Linda McCartney sowie Paul McCartneys Arbeit mit den traditionellen Klangkörpern Orchester und Chor am Beispiel des *Liverpool Oratorio* untersucht. Einige darstellungstechnische Hinweise: Zitate werden in der Originalsprache wiedergegeben; auch einige Begriffe – etwa der Begriff „Song“ – werden in ihrer englischen Form verwendet, sofern der jeweilige Begriff in den musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch hierzulande Eingang gefunden hat.

I. Songs als Komposition

1. Integrative Ästhetik: „Ursatz“ und Kitt

Formübersicht *Pipes Of Peace*¹

Intro („Rahmen“)	Pipes Of Peace	Outro („Rahmen“)
Takt 1–9	Takt 9–63	Takt 64–74

Der Formteil, welcher den Song *Pipes Of Peace* sowohl einleitet als auch – leicht modifiziert – beschließt, ist zweifellos periodisch gebaut. Die Musik gliedert sich einem kreuzreimigen, iambischen Vierzeiler entsprechend in Vorder- und Nachsatz, welche sich jeweils wiederum aus zwei korrespondierenden Phrasen zusammensetzen:

I light a candle to our love – Vordersatz, Phrase, Takt 1 und 2

In love our problems disappear – Vordersatz, Gegenphrase, Takt 3 und 4

But all in all we soon discover – Nachsatz, Phrasenwiederholung, Takt 5 und 6

That one and one is all we long to hear – Nachsatz, Schlussphrase, Takt 7/8 und 9

Notenbeispiel 1.1: *Pipes Of Peace* (Paul McCartney). Transkription von Takt 1–9

© 1983 MPL Communications Ltd.

Lead Vocals

Pipes I

Pipes II

Piano

Notes: E, F#m7, Gdim, E/G#, A, E/G#, F#m7, H7sus4

1 McCartney, Paul: *Pipes Of Peace*, Parlophone 1983, Track 1.

Der Halbschluss auf der V. Stufe (H7sus4; Takt 4, Zählzeit 3) formuliert die gliedernde Zäsur zwischen Vordersatz und Nachsatz. Es zeigt sich allerdings, dass der symmetrischen Konstruktion zwischen Vordersatz und Nachsatz eine subtile Asymmetrie innewohnt: Während die ersten drei Textzeilen jeweils vier Hebungen aufweisen, bringt die vierte Textzeile fünf Hebungen und erfordert auf diese Weise eine Prolongation, welche über den achtten Takt hinausführt. Statt des Ganzschlusses auf der I. Stufe, der symmetrischerweise in Takt 8 auf Zählzeit 3 zu erwarten wäre, erfolgt ein Trugschluss nach C-Dur (Takt 9, Zählzeit 1), der gleichsam die Tür zu einem Song innerhalb des Songs öffnet. Der Song *Pipes Of Peace* ist von der hier in Rede stehenden periodischen Struktur quasi „eingeraumt“ – ein Kunstgriff, über welchen noch zu sprechen sein wird.

Die abstrahierende Betrachtung dessen, was die Tasteninstrumente spielen, zeigt die inhärente Logik der einleitenden Akkordfolge (Takt 1 bis 9) als Verbindung eines zweistimmig, linear geführten Gerüsts mit einem Liegeton *e*. Der Konnex zwischen den strukturell konstitutiven Elementen soll hier im Sinne der Schenkerschen Schichtenlehre „Mittelgrund“² genannt werden.

2 Schenker, Heinrich: *Neue Musikalische Theorien und Phantasien. Bd. III: Der freie Satz*, (1. Auflage Wien 1935), 2. Auflage, Wien 1956, S. 57ff.

Notenbeispiel 1.2: Pipes Of Peace, Mittelgrund

Kaum kann es aber darum gehen, den Mittelgrund der Musik um seiner selbst willen analytisch freizulegen. Vielmehr kann der Mittelgrund als heuristische „Folie“ dienen, auf deren Grundlage Spannungsverläufe und charakteristische Eigenheiten der Melodie klarer werden: Die Melodie verläuft entlang der Mittelgrundstruktur. Die sinnfällige ballistische Kurve, welche im Mittelgrund ausgebildet ist – Takt 1/2: aufwärts; Takt 3/4: abwärts; Takt 5/6: aufwärts; Takt 7/8: abwärts – verleiht der periodischen Korrespondenz der melodischen Teile ihre charakteristische atmende Ausgewogenheit und trägt so zur Kantabilität der Melodie bei. Dabei überlagern öffnende und schließende Tendenzen der Melodie im Vordergrund entweder gleich- oder gegenläufig die ballistische Bewegung des Mittelgrundes. Dass die Melodie gleichsam aus der pendelnden Bewegung im Klavier zu entstehen scheint – die ersten vier Töne der Melodie (*e-gis-e-a*) verlaufen zunächst mit der Oberstimme des Klaviers im Unisono; erst die Dreiklangsbrechung, beginnend auf Zählzeit 3 des ersten Taktes, löst sich vom Mittelgrund –, kann als „poetische Koinzidenz“ von Musik und Text interpretiert werden: Dem Bild des Anzündens einer Kerze folgt die prolongierende Dreiklangsbrechung *a-cis-e'* (Takt 1, Zählzeit 3 und 4), welche sich von der linearen Struktur des Mittelgrundes löst und die Melodie wie das Aufflammen eines Doctes in die Höhe führt.

Fasst man die strukturellen Ausgangs- und Zielpunkte der Melodie – jeweils im Vordersatz und Nachsatz – ins Auge, so zeigt sich der Konnex einer schrittweise absteigenden Linie *gis-fis-e*, welche eine Unterbrechung durch den Halbschluss in Takt 4 erfährt. Das auftaktig angesprungene *gis* in Takt 1 auf Zählzeit 2 – der Auftakt ist gewissermaßen in den ersten Takt hinein verschoben – stellt den strukturellen Ausgangspunkt des Vordersatzes dar. Das *fis* in Takt 4 ist nicht nur als melodisches Korrelat des harmonischen Halbschlusses

(V. Stufe) zu begreifen, sondern fungiert auch – im „Hintergrund“³ – als struktureller Durchgang von *gis* (Takt 1) zu *e* (Takt 8/9). Die Wiederholung der ersten Phrase des Vordersatzes setzt noch einmal bei *gis* an (Takt 5); sodann bringt die Gegenphrase des Nachsatzes den melodischen Ganzschluss: *fis–e* (Takt 8/9).

Notenbeispiel 1.3: Pipes Of Peace, Hintergrund

Der unterbrochene Terzzug abwärts (3–2||3–2–1) – eine paradigmatische Form der Schenkerschen „Urlinie“⁴ – stellt die strukturelle Klammer dar, welche die periodische Struktur umfasst und im Hintergrund organischen Zusammenhang konstituiert. Die Kantabilität der Melodie lässt sich mithin als Verflochtenheit der drei dargestellten strukturellen Schichten – der organischen Verklammerung im Hintergrund, der „atmenden“ Mittelgrundstruktur und der Vordergrundmelodie – begreifen.

Die bereits erwähnte subtile Asymmetrie der Periode stellt einerseits eine Konsequenz der fünf Hebungen der vierten Textzeile dar („That one and one is all we long to hear“). Dächte man sich andererseits die Periode statt mit der trugschlüssigen Wendung nach C-Dur regulär in E-Dur schließend (I–V||I–V–I; Notenbeispiel 1.3), so läge eine periodische Struktur vor, die auf eine geradezu unverwertbar perfekte Weise in sich geschlossen wäre: Der Vierzeiler konstituierte sich musikalisch als bereits geschlossener „Ursatz“⁵, dessen weitere Prolongation aufgrund seines vollkommen ausgewogenen Charakters kaum mehr vorstellbar wäre. Die strukturgenetische Hypothese liegt nahe, dass es sich ursprünglich um zwei verschiedene „Songs“ handelte: dem periodischen Vierzeiler einerseits und dem Song *Pipes Of*

3 H. Schenker 1956, S. 25ff.

4 Ebda.

5 Ebda.

Peace andererseits. Durch einen simplen Kunstgriff – dem Trugschluss – sind die beiden „Songs“ bzw. Songteile aneinander *gekittet*. Eine genauere Betrachtung der Nahtstelle ergibt, dass sich nicht nur die Tonart und der Charakter der Musik ändern, sondern dass Takt 10 eine Achtel „zu wenig“ aufweist: Im Umschlag des Pendelns der akkordischen Klavierbegleitung – in den Takten 9 und 10 erklingt der volle C-Dur Dreiklang *auf* den Zählzeiten („on beat“), ab Takt 11 hingegen *zwischen* den Zählzeiten („off beat“) – ergibt sich ein leichtes Stolpern, welches den gekitteten Charakter der Stelle unterstreicht.

Notenbeispiel 1.4: Pipes Of Peace (Paul McCartney). Transkription von Takt 7–11
 © 1983 MPL Communications Ltd.

The musical score for 'Pipes Of Peace' by Paul McCartney is shown in two parts: Lead Vocals and Piano. The Lead Vocals part starts with a melodic line in A major (Takt 7), followed by a transition to E/G# (Takt 8), G6, and H7sus4 (Takt 9). The vocal line continues in C major (Takt 10) and ends in C major (Takt 11). The lyrics 'That one and one is all we long to hear. All round the world' are written below the vocal line. The Piano part provides harmonic support, with a bass line that changes in Takt 9 and Takt 10. The score is in common time (indicated by 'c') and includes measure numbers 7, 8, 9, 10, and 11.

Ob es im Rahmen analytischer Untersuchungen von Rock- und Popsongs angemessen sei, musiktheoretische Begriffe schenkerianischer Provenienz anzuwenden, ist eine Frage, deren mögliche Bejahung nicht unerheblich von einer klaren Bestimmung der ästhetischen Vorstellungen abhängt, die ein Analytiker mit den in Betracht kommenden schenkerianischen Begriffen verbindet. Was bedeutet es, dass ein Teil des Songkatalogs von Paul McCartney die analytische Anwendung des Schenkerschen „Ursatzes“ nahe legt, während ein anderer Teil sich der sinnvollen Analyse mit dem musiktheoretischen Mittel entzieht? Das Phänomen des „Ursatzes“ – der Konnex zwischen der so genannten „Urinie“, d. h. einer melodischen Hintergrundbewegung (3–2–1), und der so genannten „Bassbrechung“, d. h. einem harmonischen Bassfundament (I–V–I) – ist bei einigen Songs evident; bei anderen Songs hingegen erscheint die analytische Applikation des Ursatzes von vornherein als inadäquat. – Mit dem Begriff des Ursatzes ist prädominierend die ästhetische Vorstellung eines organischen Zusammenhangs von Tönen verbunden, eine Vorstellung, die – bei Schenker – ihrerseits ein ästhetisches Werturteil impliziert: das Urteil, dass eine Komposition, in welcher ein organischer Zusam-

menhang von Tönen im Sinne des Ursatzes nicht geltend gemacht werden kann, ästhetisch minderwertig sei.⁶

Der organische Bau des Rahmengedankens von *Pipes Of Peace* ist ebenso unverkennbar wie die Aneinanderkittung der beiden „Songs“. Doch kann dies kaum als ästhetischer Mangel gelten, weil nicht stillschweigend davon ausgegangen werden kann, dass der Anspruch einer nahtlosen Komposition von organischen Zusammenhängen überhaupt dem ästhetischen Anspruch von Paul McCartney durchgängig entspricht. Wenn – wie es an *Pipes Of Peace* deutlich wird – das Organische und das Gekittete gleichermaßen im ästhetischen Toleranzbereich des Songwriters liegen, dann stellt sich freilich die Frage, ob und inwieweit mit einer Analysemethode, deren prädominierende ästhetische Vorstellung die organische Vermittlung von Tönen ist, ein ästhetisches Werturteil angemessen begründet werden kann. Zwei neuere Publikationen zur Musik der Beatles, Allan F. Moores Studie *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*⁷ sowie Walter Everetts zweibändige Studie *The Beatles as Musicians*⁸, gehen mit dieser Frage folgendermaßen um. Moore verwirft eine schenkerianische Herangehensweise im puristischen Sinne und wählt eine gleichsam „mildere“ Form der Schenkerian analysis: „The attentive reader will notice that much of my graphic vocabulary is borrowed from Schenkerian analysis. The diagrams are not, however, intended to function as Schenkerian analyses of these songs: I have discussed elsewhere my unease at the growing tendency to treat popular music as the linear continuation of classical tonality.“⁹ Der Analytiker versteht seine Grafiken zu den Songs von *Sgt. Pepper* lediglich als Anleihe bei der Schenkerian analysis, doch bleibt – wie Jonathan W. Bernard in seiner Rezension des Buches treffend bemerkt hat – offen, in welchem alternativen Sinn die Grafiken zu interpretieren sind: „No instructions are offered to give the reader any idea of how to interpret these very familiar graphic conventions, if not in the

6 Vgl. z.B. H. Schenker 1956, S. 59.

7 Moore, Allan F.: *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Cambridge 1997.

8 Everett, Walter: *The Beatles as Musicians: Revolver through the Anthology*, Oxford 1999; Everett, Walter: *The Beatles as Musicians: the Quarry Men through Rubber Soul*, Oxford 2001.

9 A. F. Moore 1997, S. 27.

terms they have been assigned by Schenker and his successors.“¹⁰ – Everett hingegen hält an dem Konzept des Ursatzes fest, und zwingt es sogar dem *Abbey Road*-Medley der Beatles, einer baukastenartigen Zusammenstellung von mehr oder weniger kurzen, teilweise in verschiedenen Tonarten stehenden Songs auf. Mit Recht hat Jonathan W. Bernard Everetts Analyse des *Abbey Road*-Medleys als „tour de force“¹¹ bezeichnet.

Die beiden Herangehensweisen bringen eine unterschiedliche Verortung der Musik der Beatles im Verhältnis zu traditionellen ästhetischen Vorstellungen mit sich: Während Moore den Begriff des Ursatzes verwirft und von seinem Unbehagen („unease“) spricht, populäre Musik als historisch lineare Weiterführung der klassischen Tonalität („classical tonality“) aufzufassen, so kann Everetts Festhalten am Konzept des Ursatzes in der Analyse des *Abbey Road*-Medleys nur so interpretiert werden, dass er in die formale Disparität des Medleys, die ihm implizit als ästhetisch minderwertig gilt, das traditionelle Prinzip des organischen Zusammenhangs hineinliest, um die Musik auf diese Weise einer linearen Geschichte der Tonalität einzugliedern. Beide Herangehensweisen erscheinen forciert, denn es kann weder von vornherein als ausgemacht gelten, dass das Phänomen der Prolongation des „Ursatzes“ das Paradigma Dur-Moll tonaler Musik schlechthin darstellt, noch kann geleugnet werden, dass das Phänomen des „Ursatzes“ in bestimmten Songs – gerade von Paul McCartney – eine entscheidende Rolle in der organischen Entfaltung melodischer Strukturen spielt: *Pipes Of Peace* verweist deutlich auf die Integration von „Ursatz“ und Kitt. Dies sei mithin als ein erstes Charakteristikum der Musik Paul McCartneys festgehalten: Das Prinzip der organischen Vermittlung musikalischer Elemente schließt das Unvermittelte und Gekittete nicht aus, sondern ein. Heinrich Schenker unterscheidet zwischen „Ursatz-“ und „Einfallskomponisten“¹², eine Unterscheidung, mit denen er ästhetische Werturteile verbindet. Der „Ursatzkomponist“ ist für Schenker derjenige, der gewissermaßen aus

10 Bernard, Jonathan W.: Reviews: Allan F. Moore, The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. Walter Everett, The Beatles as musicians: Revolver through the Anthology, in: *Music Theory Spectrum. The Journal of the Society for Music Theory*. Volume XXV, No. 2 – Fall 2003, S. 377.

11 J. W. Bernard 2003, S. 381.

12 H. Schenker 1956, S. 59.

einer genialen inneren Zusammenschau heraus ein organisches Werk entfaltet; der „Einfallskomponist“ ist derjenige, der lediglich „auf die Wirkung im Augenblick bedacht“¹³ ist. Paul McCartney ist beides: der vermögende „Ursatz-Songwriter“ und der unbedarfe „Einfallskomponist“, ohne dass die Dimension des „unvermittelten“ Einfalls einen ästhetischen Mangel bedeutet.

Ein weiteres Beispiel für die Komposition eines „Ursatz-Songs“ und dessen – explizite – Integration in eine übergeordnete Idee unorganischer Disparität ist *Picasso's Last Words*. Paul McCartney hat den Refrain dieses Songs in Gegenwart des Schauspielers Dustin Hoffman geschrieben, nachdem Hoffman ihm von einem Zeitschriftenartikel berichtet hatte, der am 23. April 1973 anlässlich des Todes von Pablo Picasso (25.10.1881–08.04.1973) in dem Magazin *Time* erschienen war.¹⁴ In diesem Artikel werden Picasso die Worte „Drink to me, drink to my health, you know I can't drink anymore“ als „letzte Worte“ zugeschrieben (doch wird dies nicht belegt). Dustin Hoffman, der sich dafür interessierte, wie Paul McCartney Songs komponiert, forderte den Songwriter auf, aus dem Stegreif einen Song über das Sujet des Artikels zu schreiben. Hoffman schildert mit der Euphorie des Bewunderers, wie McCartney seiner Aufforderung nachkam: „He just started strumming and I swear by all that's holy that he began singing this song of the story that I had just told him about Picasso. It just came out of him: 'Drink to me, drink to my health, you know I can't drink anymore.' [...].“¹⁵

13 H. Schenker 1956, S. 59.

14 Der Original-Artikel ist online einsehbar:

www.time.com/time/magazine/article/0,9171,945265,00.html [abgerufen am 28. September 2006].

15 Paul McCartney & Wings: *Band On The Run – 25th Anniversary Edition*. Parlophone 1999, CD2, Track 18; vgl. auch: Lewisohn, Mark: *Wingspan*, Boston 2002, S. 66/67; Gambaccini, Paul: *Paul McCartney In His Own Words*, London 1976, S. 79.

Formübersicht *Picasso's Last Words*¹⁶

Strophe	Refrain	Bridge	Refrain	„French Interlude II“
Takt 1–8	Takt 9–16	Takt 17–24	Takt 25–33	Takt 34–41

„Pastiche“ →

„Jet“	Refrain	Bridge	Verbindungs-takte	Refrain (C-Dur)
Takt 42–59	Takt 60–75	Takt 76–85	Takt 86–87	Takt 88–96

„French Interlude II“	„French Interlude III“	Refrain (C-Dur)	„Mrs Vandebilt“
Takt 97–104	Takt 105–112	Takt 113–116	Takt 117–fade

Notenbeispiel 1.5: Picasso's Last Words (Paul McCartney). Grafik. Takt 9–16.
 © 1973 MPL Communications Inc.

Notenbeispiel 1.5: Picasso's Last Words (Paul McCartney). Grafik. Takt 9–16.
 © 1973 MPL Communications Inc.

Die Notenbeispiele zeigen die musikalische Struktur von 'Picasso's Last Words' in zwei Stäben. Der obere Staff ist in G-Dur (G, Hm, Em, Am, G, D, G, D) und der untere Staff ist in C-Dur (C, G, D, C, G). Die Liederzeile 'Drink to me' und 'Drink to my health' wird in beiden Stäben wiederholt. Die Maßzahlen 9 bis 16 sind über den Noten angegeben. Die Stimme singt eine Melodie mit gehaltenen Noten, während die Gitarre Akkorde und Arpeggien spielt. Der Bass spielt einfache Rhythmusfiguren.

16 McCartney, Paul & Wings: *Band On The Run*, Parlophone 1973, Track 8.

Während einerseits die Darstellung Hoffmanns nicht unplausibel erscheinen mag, dass McCartney den *Refrain* dieses Songs aus dem Stegreif komponiert hat, kann andererseits kaum sinnvoll die Rede davon sein, dass dieser Song insgesamt ein in sich geschlossenes organisches *Ganzes* bildet. Der Refrain (Notenbeispiel 1.5) lässt sich als „Ursatz-Refrain“ begreifen, d.h. als organische Ausfaltung von Urlinie (3–2–1) und Bassbrechung (I–V–I) auf eine symmetrische achttaktige Periode, deren Vordersatz (Takt 9–12) in Takt 12 (Zählzeit 3) einen Halbschluss auf der V. Stufe erreicht, und deren Nachsatz (Takt 13–16) in Takt 16 (Zählzeit 3) einen Ganzschluss auf der I. Stufe erreicht. Ließen sich die Strophe (Takt 1–8) und die Bridge (Takt 17–24) strukturlogisch noch ohne Zwang als Prolongation des Ursatzes auffassen, so stellte sich bereits beim „French Interlude“¹⁷ die Frage, ob und inwiefern es strukturlogisch und strukturgenetisch sinnvoll sei, diesen Formteil als Prolongation des Ursatzes zu interpretieren. Spätestens aber mit Beginn desjenigen Abschnittes, der in der Formübersicht als „Pastiche“ (Takt 42ff.) bezeichnet wurde, zeigt sich die nachträgliche Einbettung des Refrains (Takt 60–75; Takt 88–96 und Takt 113–116) in eine übergeordnete Idee unorganischer formaler Disparität. Das „Ganze“ des Songs ist kein „Ganzes“ im Sinne der organischen Prolongation des Ursatzes, und es wäre verfehlt, hier einen strukturlogischen oder strukturgenetischen Zusammenhang auf der Tonhöhenebene analytisch zu konstruieren. Vielmehr handelt es sich um eine pasticheartige Zusammensetzung von Formteilen anderer Songs von McCartney (*Jet; Mrs Vandebilt*) mit dem Refrain und dem „French Interlude“ des Songs *Picasso's Last Words*. McCartneys Idee war es offenbar, musikalische Formteile im Stile eines pasticheartigen Gemäldes zusammenzusetzen.

Ein invariantes Kriterium zur Begründung eines ästhetischen Werturteils, ob und wann ein musikalischer Konnex gelungen sei oder nicht, kann der Begriff des „Ursatzes“ bei dieser Musik nur partiell sein. Es ist gewissermaßen eine „spielerische“ Dimension, die den Reiz dieser Songs mit ausmacht. Doch braucht die Frage nach der Gelungenheit dieser „spielerischen“ Dimension nicht unbedingt unbeantwortet in den Bereich des Geschmacksurteils zurückverwiesen

17 Den Begriff „French Interlude“ übernehme ich aus dem CD-Beifeft, P. McCartney 1973, S. 7.

zu werden. Ergibt sich doch sowohl bei *Pipes Of Peace* als auch bei *Picasso's Last Words* ein Sinnzusammenhang auf der programmatischen Ebene: Der Einsatz von Orgelpfeifen im Rahmengedanken von *Pipes Of Peace* stellt einen Konnex mit dem Sujet des „Hauptsongs“ her; der Gedanke eines pasticheartigen Gemäldes stellt bei *Picasso's Last Words* die programmatisch übergeordnete Idee dar, in der die disparaten Formteile sinnvoll aufgehen.

2. Syntax – „nur“ Quadratur?

Der Ausdruck „nur“ resp. „nicht nur“ kann sprachlich als quantitative oder als qualitative Beschreibung eines Bezugswortes verwendet werden. Im ersten, wertneutralen Sinne könnte man den schlichten Sachverhalt beschreiben, dass Beatlesongs „nicht nur“ quadratische Syntax aufweisen. Musikwissenschaftler und Kommentatoren, deren Anliegen es war, den Kunstcharakter von Beatlesongs zu begründen, haben sich allerdings im Hinblick auf die Erörterung syntaktischer Fragen zu Beatlesongs meist – mehr oder weniger explizit – der zweiten Verwendungsweise des Ausdrucks bedient: Dass die Beatles „nicht nur“ Quadratur komponiert haben, bedeutete ihnen ästhetischen Vorzug. So schreibt beispielsweise Deryck Cooke 1968 in seinem Artikel *The Lennon-McCartney Songs*¹: „An eight-bar section, repeated; a ‘middle eight’ and the first eight again: only the finest songs have overcome this crippling restriction by sheer melodic and harmonic inspiration. [...] But Lennon and McCartney have broken completely free: sections of five, seven, nine, 11 and 13 bars are nothing to them.“² Indem Cooke Achttaktigkeit als „crippling restriction“ bezeichnet, zeigt er seine Auffassung, dass syntaktische Quadratur ästhetisch minderwertig sei. Und mit der exemplarischen Analyse von *Yesterday* (siebentaktige Strophe) sowie von *Strawberry Fields Forever* („1 ½, 2, 2, 1 ½ and 2“)³ begründet er seine Ansicht, dass die ästhetische Qualität bestimmter Lennon-McCartney Songs sich wesentlich aus der Loslösung von syntaktischer Geradzahligkeit ergibt. Achttaktige Syntax verwirft Cooke als „appalling eight-bar monotony“⁴, wenn sie nicht durch melodische und harmonische Inspiration überwunden wird. Hierin steckt aber die Voraussetzung, dass ästhetische Qualität in fortschrittlicher Kompositionstechnik, nämlich der

1 Cooke, Deryck: The Lennon-McCartney Songs, in: *The Listener*, 1. Februar 1968, S. 157f.

2 Ebda., S. 157.

3 Ebda., S. 157/158.

4 Ebda., S. 157.

Loslösung von syntaktischer Geradzahligkeit, begründet liegt und an ihr ablesbar ist.

Der Argumentationskontext Cookes erfordert offenbar diese Voraussetzung. Denn Cooke verfolgt sein Ziel, den Kunstcharakter von Lennon-McCartney Songs zu begründen über den dysfunktionalen Umweg, die musikalischen Sprachformen der Songs an Neuer Musik der 1960er Jahre zu messen. Von einer Sackgasse („cul-de-sac“⁵) ist bei Cooke in Bezug auf Neue Musik die Rede; die in die Zukunft führende musikalische Sprache ist für Cooke die Sprache der Rockmusik, exemplarisch repräsentiert durch Lennon-McCartney: „Lennon and McCartney are genuine creators of a ‘new music’.“⁶ Cookes nachdrücklicher Verweis auf die Ungeradzahligkeit in der musikalischen Syntax von Lennon-McCartney Songs kann mithin als argumentative Reaktion auf das geschichtsphilosophische Verdikt, die musikalischen Sprachformen der Beatles seien anachronistisch oder verbraucht, interpretiert werden. Prominenter Vertreter dieses Verdikts war freilich Theodor W. Adorno. Adorno äußerte sich in einem Rundfunkgespräch mit Peter von Haselberg im Frühjahr 1965 über die Musik der Beatles folgendermaßen: „Was gegen die Beatles zu sagen ist, ist [...] daß die Ausdrucksmittel, die hier verwandt und konserviert werden, in Wirklichkeit allesamt nur heruntergekommene Ausdrucksmittel der Tradition sind, die den Umkreis des Festgelegten in gar keiner Weise überschreiten und die das an Ausdruck, was sie sich zutrauen und wovon die faszinierten Hörer behaupten, dass es das Fascinosum [sic] sei, objektiv durch die Abgebrauchtheit all dieser Elemente gar nicht mehr haben.“⁷ Der verteidigende Versuch jedoch, mit dem Verweis auf ungeradzahlige Syntax zeigen zu wollen, dass die Ausdrucksmittel der Beatles „den Umkreis des Festgelegten“ doch überschreiten, ist dysfunktional. Indem nämlich Cooke stillschweigend von derselben Prämisse ausgeht wie Adorno (der geschichtsphilosophischen Prämisse, es müsse einen stringenten Fortschritt in der Musikgeschichte geben, welcher sich an kompositionstechnischer Entwicklung ablesen und durch sie begründen ließe), verstellt er sich

5 D. Cooke 1968, S. 157.

6 Ebda., S. 158.

7 Zitiert nach Kemper, Peter: „Der Rock ist ein Gebrauchswert“: Warum Adorno die Beatles verschmähte, in: *Merkur*, Sept.–Okt. 1991; 45 (9–10), S. 890–891.

den Blick auf nicht wenige Lennon-McCartney Songs mit syntaktisch quadratischer Struktur. Dass die achttaktige Strophe von *Here, There And Everywhere* im Verhältnis zur siebentaktigen Strophe von *Yesterday* als ästhetisch minderwertig aufzufassen sei, wäre eine bizarre – doch in Cookes Sinne korrekte – Conclusio, die sich aus seiner unglücklichen Argumentation ergäbe, zumal Cooke die Analysemöglichkeit rein melodischer Qualitäten obendrein bestreitet: „Melodic appeal is impossible to analyse, [...].“⁸

Cookes Aufsatz, der einerseits als historisches Dokument einer frühen musikwissenschaftlichen Rezeption der Beatles angesehen werden kann, ist andererseits in seinem dysfunktionalen Charakter kaum veraltet. Alltagsgespräche über die Rolle der Syntax in der Rockmusik zeigen immer wieder die nämliche Argumentation: „nur“ *Quadratur* im Sinne eines polemischen Verdikts versus „nicht nur“ *Quadratur* im Sinne eines unbeholfenen Verteidigungsversuchs, welcher sich implizit auf die geschichtsphilosophische Prämissen des Verdikts einlässt. Dass es sich bei einer solchen Kontroverse mehr um ideologische Streiterei handelt, und weniger darum, ästhetische Urteile songimmanent zu begründen, heißt jedoch weder, dass es überflüssig ist, auf subtile Charakteristika in der Syntax analytisch einzugehen, noch, dass es prinzipiell widersinnig ist, Songs auf der heuristischen Grundlage von quadratischen Syntaxschemata zu analysieren. Doch zeigt die absurde Verfahrenheit der Argumentation, dass es Analysen braucht, die songimmanent herausarbeiten, welche Momente es sind, die an der Melodie eines bestimmten Songs (ob quadratische Syntax oder nicht) ansprechend sind, und warum. *No More Lonely Nights*, der Titelsong des von Paul McCartney geschriebenen und verfilmt Drehbuchs *Give My Regards To Broadstreet* von 1984, wäre für Cooke, was die Syntax anbelangt, zweifellos unwillkommen heterogen. Die erste Strophe des Songs ist achttaktig, die zweite und dritte Strophe sind hingegen siebentaktig (wobei der jeweils sechste Takt der Strophen statt im 4/4-Takt im 2/4-Takt steht); die Bridge ist dreitaktig; der Refrain ist achttaktig. Die ersten vier Formteile des Songs zeigen ein konsequent ausgebildetes Steigerungsverhältnis: Strophe 1, Strophe 2 → Bridge → Refrain. Die formaldramaturgische Disposition ist in dem Sinne zielgerichtet, als

8 D. Cooke 1968, S. 157.

der Refrain den Höhepunkt darstellt, welcher von der Strophe aus über eine steigernde Bridge erreicht wird.

Formübersicht *No More Lonely Nights*⁹

Strophe 1	Strophe 2	Bridge	Refrain	Strophe 3
Takt 1–8	Takt 9–15	Takt 16–18	Takt 19–26	Takt 27–33

Bridge	Refrain	C-Teil	Gitarrensolo	Bridge
Takt 34–36	Takt 37–43	Takt 44–47	Takt 48–54	Takt 55–57

Refrain	C-Teil	C-Teil	Gitarrensolo
Takt 58–64	Takt 65–72	Takt 73–76	Takt 77–102

Betrachtet man die Syntax der ersten Strophe (Notenbeispiel 2.1), so kann weder von einer satzartigen noch von einer periodischen Struktur gesprochen werden. Vielmehr vermitteln die melodischen Phrasen des achttaktigen Gebildes sowohl den Eindruck von Unebenheit und Reihung einerseits als auch den Eindruck von Zusammenhang und geschmeidigem Fluss andererseits. Unebenheit: Die Melodie verläuft „auf und ab“; allein die Strophentmelodie durchmisst den Raum einer Duodezime. Reihung: Die ersten drei Phrasen verklammern jeweils zwei Takte (Phrase 1: „I can wait another day“; Phrase 2: „Until I call you“; Phrase 3: „You've only got my heart on a string“). Die vierte Phrase („And everything a flutter“) bringt mit dem eingeschobenen 2/4-Takt eine leichte Asymmetrie in die Melodie.

Notenbeispiel 2.1: *No More Lonely Nights* (Paul McCartney).

Transkription von Takt 1–26. Melodie und Akkorde.

© 1984 MPL Communications Ltd.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

I can wait a-no-ther day Un-till I call you hm You've on-ly got my
 hearton a string And eve-ry-thing a flut-ter. But a-no-ther lone-ly night (na na na na, na na)

9 McCartney, Paul: *Give My Regards To Broadstreet*, Parlophone 1984, Track 1.

The musical score consists of three staves of music. The first staff starts with a C major chord (C, E, G) and continues with various chords including Dm, B♭, C, F, A7, Dm, and C. The lyrics in this section include: "nana) Might take for - e - ver (nana nana na - na) We've on - ly got each o - ther to blame It's all the same - to me". The second staff begins with a B♭ chord and includes lyrics: "love - 'Cos I know What I feel To be right.". The third staff starts with a B♭ chord and includes lyrics: "No more lone - ly nights - No more lone - ly nights -". The score concludes with a C major chord and lyrics: "You're my guid-ing light - day - or night I'm al - ways there. May I ne - ver - miss the". Chord symbols are placed above the staff, and measure numbers 10 through 26 are indicated below the staff.

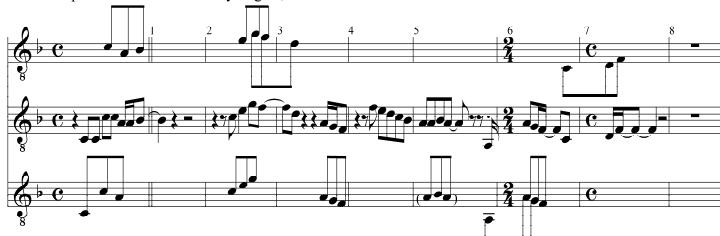
Andererseits ist bei aller Unebenheit und Reihung auch Zusammenhang zu konstatieren, welcher verschiedenen Faktoren geschuldet ist. Sorgt schon der Sextzug abwärts ($f' \rightarrow a$; Takt 4/5) gewissermaßen für melodische Geschmeidigkeit, so kann darüber hinaus noch ein Zusammenhang zwischen den einzelnen Phrasen der Strophenmelodie im Sinne einer motivischen Verwandtschaft geltend gemacht werden. Das Dreitonmotiv der ersten Phrase – Terzspring abwärts, Sekundschritt aufwärts ($c' - a - b$; Auftakt zu Takt 1) – erfährt in der zweiten Phrase eine horizontale Spiegelung (auf anderen Tonhöhen): Terzspring aufwärts, Sekundschritt abwärts ($e' - g' - f'$; Takt 2). Ein ähnlicher Konnex besteht zwischen der zweiten und der vierten Phrase. Das Dreitonmotiv der zweiten Phrase – Sekundschritt abwärts, Terzspring abwärts ($g' - f' - d'$; Takt 2/3) – erfährt in der vierten Phrase eine horizontale Spiegelung: Sekundschritt aufwärts, Terzspring aufwärts ($c - d - f$; Takt 6/7). Es fällt auf, dass die Dreitonmotive und ihre Spiegelungen an den Eck- bzw. Endpunkten der jeweiligen Phrasen auftauchen.

Notenbeispiel 2.2: No More Lonely Nights, Grafik

A diagram of the melody for 'No More Lonely Nights' showing note heads and measure numbers 1 through 8. The melody is presented in two staves. The first staff starts with a C major chord and includes measures 1-4. The second staff starts with a B♭ chord and includes measures 5-8. Measure numbers are placed above the staff.

Zieht man zusätzlich die jeweiligen Phrasenanfänge (Auftakte), das eingeworfene „hm“ (Takt 3, Zählzeit 4) sowie den im 2/4-Metrum stehenden Takt 6 mit in Betracht, so ergibt sich insgesamt das Bild einer Melodie, deren Reiz in der Gestaltverwandtschaft von Dreitonfiguren besteht, welche einander folgen, einander überlagern und aneinander anschließen.

Notenbeispiel 2.3: No More Lonely Nights, Grafik



Noch deutlicher zeigt sich dieser Sachverhalt an der Bridge und am Refrain. Die Steigerung der Bridge (Takt 16 bis 18; Notenbeispiel 2.4) konstituiert sich – melodisch gesehen – durch die „Dehnung“ und „Verschiebung“ einer Dreitonfigur. Der Ausgangspunkt der Bridge – die Dreitonfigur, mit welcher die Bridge melodisch eingeleitet wird ($c-a-g$; „Cos I know“; Takt 15/16) – kann als leicht variierte Wiederaufnahme der melodischen Floskel aus Takt 5/6 verstanden werden ($A-a-g[-f]$; „and everything“). Die folgende „Dehnung“ des Sextsprunges ($c-a$; Takt 15) zur None ($c-d'$; Takt 16) induziert ebenso melodische Steigerung wie die „Verschiebung“ der modifizierten Dreitonfigur um eine Quarte aufwärts ($f-g'-f'$; Takt 17/18): Paul McCartney drückt die Melodie qua Variation in die Höhe.

Notenbeispiel 2.4: No More Lonely Nights, Bridge



Der Refrain ist insofern mit der Bridge organisch verschränkt, als die abschließende Kadenz, welche die Bridge impliziert, erst durch den Refrain realisiert wird. Die steigernde Bridge lappt quasi – harmonisch gesehen – in den Refrain über: Der Refrain ist sowohl Klimax

als auch Steigerung zur Klimax. Die Melodie des Refrains setzt sich wiederum aus Dreitonfiguren zusammen.

Notenbeispiel 2.5: No More Lonely Nights, Refrain

Ist einerseits die Zusammengesetztheit der Melodie der Bridge und des Refrains aus Dreitonfiguren evident, so ist andererseits die Verflochtenheit der Strophenmelodie aus Dreitonfiguren musikalisch plausibel. Die Figuren bilden unterschiedliche Gestalten mit unterschiedlichen Bewegungsrichtungen und Spannungstendenzen aus. Es ist der Konnex zwischen der Heterogenität der Gestalten und der Bezugsmöglichkeit auf Dreitonstrukturen, welcher der Melodie ihren eigentümlichen Fluss verleiht.

Eine vertiefende Untersuchung der Melodie im Hinblick auf die Spannungsverhältnisse ihrer inhärenten Implikationslogik legt die Applikation des von Eugene Narmour entwickelten „Implication-Realization Model“ nahe.¹⁰

Notenbeispiel 2.6: No More Lonely Nights, I-R Analyse

10 Narmour, Eugene: *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures. The Implication-Realization Model*, Chicago 1990; Narmour Eugene: *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity. The Implication-Realization Model*, Chicago 1992.

Die Melodie setzt sich aus einer variativen Kombination von vier melodischen Strukturen zusammen: „process“, „reversal“, „intervallic process“, und „intervallic duplication“. (Im Notenbeispiel: „process“ = P; „reversal“ = R; „intervallic process“ = IP; „intervallic duplication“ = ID). Jeder der vier melodischen Strukturen wohnt ein bestimmter Spannungsgrad (d.h. ein Grad an Geschlossenheit bzw. eine öffnende Tendenz) inne, der sich an einer hypothetischen „intervallichen Skala“ messen lässt¹¹.

a) „Process“ stellt einen so genannten melodischen „Archetyp“ dar, welchen Narmour als relativ kleines Intervall bestimmt (\leq reine Quarte), dem ein weiteres kleines Intervall in gleicher Richtung folgt, wobei die Differenz der Intervalle \leq eine kleine Terz ist. Durch einen „process“ wird sowohl die implizierte Intervallgröße als auch die implizierte Intervallrichtung realisiert. Ein „process“ ist „nonclosural“ (z.B.: *a–g–f*, Takt 3);

b) „Reversal“ stellt einen weiteren melodischen „Archetyp“ dar, den Narmour als relativ großes Intervall bestimmt (\geq verminderte Quinte), auf welches ein kleineres Intervall in entgegengesetzter Richtung folgt, wobei die Differenz der Intervalle \geq eine kleine Terz ist. „Reversal“ realisiert sowohl die erwartete Intervallgröße als auch die erwartete Intervallrichtung. Ein „reversal“ ist „closural“ (z.B.: *c–a–g*, Takt 15);

c) „Intervallic process“ stellt ein Derivat des melodischen Archetyps „process“ dar, welchen Narmour als relativ kleines Intervall bestimmt (\leq reine Quarte), dem ein kleines Intervall in entgegengesetzter Richtung folgt. Ein „intervallic process“ realisiert nur die implizierte Intervallgröße eines „process“, nicht aber die Intervallrichtung, wobei die Differenz der Intervalle \leq eine große Sekunde ist. Ein „intervallic process“ ist prospektiv „nonclosural“ und retrospektiv „closural“ (z.B.: *e'–g'–f'*, Takt 2);

d) „Intervallic duplication“ stellt ein Derivat des melodischen Archetyps „duplication“ (Wiederholung) dar. Bei „intervallic duplication“ handelt es sich um die Wiederholung eines kleinen Intervalls, jedoch nicht in dieselbe Richtung, sondern mit Richtungswechsel.

11 Vgl. E. Narmour 1992, S. 16. Die hier vorgetragenen Gedanken beziehen sich selektiv auf bestimmte Theoriebausteine des I-R Models.

„Intervallic duplication“ ist retrospektiv „closural“ und prospektiv „nonclosural“ (z.B.: *a–b–a*, Takt 5).

Betrachtet man nun die Gesangsstimme von *No More Lonely Nights* unter Berücksichtigung dieser Strukturen und den ihnen innewohnenden schließenden und öffnenden Tendenzen in Wechselwirkung mit der Harmonik, so lassen sich Spannungsverläufe der Melodie begründen. Die Melodie beginnt mit einem „reversal“ (*c–c’–a*, Auftakt zu Takt 1). Die Statik dieses Auftaktes röhrt von der schließenden Tendenz dieser unharmonisierten Melodiestruktur her: Wohin die Melodie sich wenden kann bzw. wenden wird, ist auf Zählzeit 4 (d.h. auf dem *a*) des Auftaktes dieses eigentümlichen Melodiebeginns völlig unklar. Der „intervallic process“ (kleine Terz abwärts, kleine Sekunde aufwärts: „intervallic process“; *c’–a–b*, Auftakt zu Takt 1), mit welcher dieser „reversal“ kombiniert ist, öffnet die Melodie ein wenig; der g-Moll Septakkord mit Septime im Bass (Takt 1) trägt das seinige dazu bei, die Melodie gleichsam „in der Schwebe“ zwischen öffnender Tendenz und orientierungsloser Statik zu halten. Der „process“ in Takt 2, der über C-Dur erklingt, öffnet die Melodie zum ersten Mal emphatisch. Die melodisch insgesamt vorantreibende Geste der Takte 2 bis 5 kommt durch die Prädomination des „process“ zustande: Bis auf einen vermittelnden „intervallic process“ (Takt 2), welcher die anfängliche Schwebe der Takte 1 und 2 ein wenig in die folgenden Takte hinüberzieht, herrscht ein vorantreibender „process“. Mit dem erstmaligen Erreichen der Tonika F-Dur in Takt 5 mündet die „process“-Kette in einer „intervallic duplication“ (*a–b–a*; Takt 5), welche die Melodie für diesen Augenblick gleichsam in die Ambiguität eines „vorübergehenden Ziels“ stellt: Die Melodie ist in Takt 6 einerseits schon „irgendwo angekommen“, doch ist andererseits klar, dass sie noch nicht ihr Ziel erreicht hat; die Zwischendominante A7 (Takt 5, Zählzeit 2) führt sogleich wieder von der Tonika weg. Der im 2/4-Takt eingeschaltete „reversal“ (*A–a–g*, Takt 6 mit Auftakt) stellt weniger ein Rückgriff auf den die Melodie einleitenden „reversal“ im Auftakt zu Takt 1 dar, als vielmehr einen Vorgriff auf die drei „reversals“, welche den Song zum Refrain hin steigern werden. Mit einem „process“ in Takt 6/7 öffnet sich die Melodie zur Wiederholung der Strophe bzw. in Takt 14/15 zur Bridge hin. Die eigentlich gegenläufige Spannung, welche die Bridge generiert – die Zurückhaltung des affektiven Ausbruchs des Refrains ist ebenso spürbar wie seine

Anbahnung – ergibt sich aus dem Verhältnis zwischen melodischer Struktur und Harmonik: Für sich genommen wären die drei „reversals“ tendenziell schließend; die Harmoniefolge hingegen öffnet. Dass der Refrain im Vorausgriff auf die folgende Strophe in einen „intervallic process“ mündet ($f'-a'-g'$; Takt 24/25) – derjenigen Struktur also, welche für die charakteristische Schwebetechnik des Strophenbeginns stand –, rundet das Bild einer dramaturgisch meisterhaft geführten Melodie ab.

Die Geschmacksurteile bezüglich der in diesem Song zum Ausdruck gebrachten Affekte mögen unterschiedlich ausfallen. Sofern es aber um die Begründung eines ästhetischen Werturteils geht, kann – aufgrund der vorangegangenen Analyse – gesagt werden, dass die melodische Struktur von *No More Lonely Nights* zum musikalisch Besten gehört, was in den 1980er-Jahren in den Charts war. Ein Rekurs auf syntaktische Ungeradzahligkeit ist bei der Begründung des Werturteils nicht nötig: Nicht die Ungeradzahligkeit bzw. Geradzahligkeit der syntaktischen Struktur bildet das primäre Reizmoment dieses Songs. Auf welche Weise Paul McCartney aus simplen Grundbestandteilen eine vorwiegend quadratische Syntax in die Form eines artifiziellen Songs überhöht, wird der Gegenstand des folgenden Kapitels sein.

3. Artifizielle Simplizität

*You'd think that people would have had enough of silly love songs
 But I look around me and I see it isn't so
 Some people wanna fill the world with silly love songs
 And what's wrong with that?
 I'd like to know
 'Cause here I go again:
 I love you.¹*

Formübersicht *Silly Love Songs*

Intro	Strophe	Bridge	Refrain	Refrain („Fortsetzung“)
Takt 1–12	Takt 13–24	Takt 25–32	Takt 33–48	Takt 49–56

Bridge	Refrain	Mittelteil	Bläser/Streicher	„polyphones Geflecht I“
Takt 57–64	Takt 65–72	Takt 73–83	Takt 84–99	Takt 100–115

Bläser/Streicher	„polyphones Geflecht II“	Bläser/Streicher	Strophe
Takt 116–131	Takt 132–163	Takt 164–167	Takt 168–180

Silly Love Songs – ein Song, in dem Paul McCartney seine anhaltende Produktion von „albernen“ Liebesliedern thematisiert und welcher ihm gleichzeitig als Gelegenheitsursache dient, ein weiteres Liebeslied anzubringen – kann, was seine musikalischen Grundbestandteile anbe-langt, ohne zu übertreiben als simpel bezeichnet werden. Die Akkordfolge C–Em⁷–Fmaj⁷ bildet das simple und nahezu omnipräsente harmonische Grundgerüst des Songs.

¹ Wings: *Wings At The Speed Of Sound*, Parlophone 1976, Track 6.

Notenbeispiel 3.1: Silly Love Songs, Akkordschema

Lediglich die Bridge und der Mittelteil – insgesamt 27 von 180 Takten – weichen von dieser Akkordfolge ab. Simplizität zeichnet auch die melodischen Strukturen aus. Das in die Ohren springende Charakteristikum beispielsweise der ersten Zeilen ist die Tonrepetition.

Notenbeispiel 3.2: Silly Love Songs, Tonrepetitionen

Und auch die rhythmischen Gestalten der melodischen Strukturen sind nichts weniger als komplex: Die Notenwerte beispielsweise, welche den drei Tönen der Zeile *I love you* ($g-d'-e'$ resp. $g-d'-c'$) zugeordnet sind – drei Ganze –, lassen den Wortsinn ebenso klar erscheinen, wie der Rhythmus und die Melodie simpel sind.

Notenbeispiel 3.3: Silly Love Songs, Refrainmelodie

Kann in diesem Sinne einerseits exemplarisch von einer emphatischen Simplizität gesprochen werden, so reicht freilich andererseits ein oberflächliches Konstatieren derselben kaum aus, um zu einem Verständnis derjenigen Dimension zu gelangen, durch welche sich diese Musik von einer in Reiz- und Belanglosigkeit aufgehenden Simplizität unterscheidet. Erst ein klarer Begriff für die Art und Weise des im Verlaufe dieses Songs realisierten Verfahrens, auf der Grundlage des genannten harmonischen Gerüsts simple melodische Strukturen solcherart zu singen und zu spielen, die zu einem polyphonen Geflecht zusammengeführt werden können, eröffnet ein Verständnis für die ästhetische Dimension der *artifiziellen Simplizität*, in welche, durch unterschiedliche Mittel und Verfahren, viele Paul McCartney Songs

hineingestellt sind. Dabei geht es – bei diesem Song – keineswegs ausschließlich um den bloßen musikalischen Sachverhalt, dass McCartney aus simplen Einzelmelodien ein polyphones Geflecht konstruiert, sondern vielmehr auch darum, dass die monoforme Akkordfolge (C-Em⁷-Fmaj⁷) von verschiedenen gesungenen oder gespielten melodischen Strukturen überlagert wird (Bläser, Streicher, Bassgitarre), deren jeweilige Zusammenstellung formprägende Funktion hat; die einzelnen Formteile erhalten ihren Charakter (einleitenden, strophenartigen, refrainartigen oder fortführenden Charakter) durch die variative Zusammenstellung einer Auswahl aus einem „Pool“ von potentiell zu einem polyphonen Geflecht zusammenführbaren Strukturen.

Es ist nicht überflüssig zu bemerken, dass hierbei kein System geltend gemacht werden kann: Zwar orientiert sich die Komposition fraglos – formal gesehen – an der Maxime einer spannungsmäßig zweckdienlichen Formdramaturgie eines Popsongs (der Song ist gewiss nicht ohne formales „Kalkül“, d.h. berechnende Überlegung, komponiert), doch kann – melodisch gesehen – die Zusammenführbarkeit der einzelnen melodischen Strukturen zum polyphonen Geflecht kaum als „Kontrapunkt“ im Sinne eines Regelsystems aufgefasst werden. Dadurch aber, dass das potentielle polyphone Geflecht in diesem Song mit der Konstituierung der Formdramaturgie des Songs im Zusammenhang steht, wird die Komposition ästhetisch ambig: Sie folgt weder einem theoretischen Überbau noch dem bloßen Instinkt. Anders herum formuliert: Die Komposition des Songs folgt sowohl dem Instinkt als auch einem formalen „Kalkül“. Paul McCartney arbeitet als Songwriter einerseits mit der unbedingten Maxime eines von traditionellen Regeln unabhängigen musikalischen Instinkts, andererseits muss aus der Art und Weise der Zuweisung verschiedener, potentiell zu einem polyphonen Geflecht zusammenführbarer Strukturen auf die einzelnen Formteile ein „kalkulierte“ Komponieren geschlossen werden, da hierdurch die Form überhaupt erst entsteht, welche ansonsten als Reihung der simplizistischen Grundbestandteile in sich zusammenfallen müsste. Am Beispiel der Art und Weise der Verflochtenheit dreier Gesangsstimmen, welche in demjenigen Formteil zusammengeführt werden, der in der Formübersicht als „polyphones Geflecht II“ (Takt 132ff.) bezeichnet worden ist, soll diese ästhetische Ambiguität veranschaulicht wer-

den. In den Takten 132ff. treffen drei Melodien aufeinander, welche im formalen Verlauf des Songs sukzessive – jeweils mit bestimmter formaler Funktion betraut – eingeführt worden waren.

Die simple Refrainmelodie (Takt 33ff., Notenbeispiel 3.3) erfährt in den Takten 49ff. durch Hinzufügung einer zweiten Melodie eine Modifikation hinsichtlich ihrer formalen Funktion. Der Song gerät ab Takt 49 durch die Hinzufügung der zweiten Melodie in einen Fluss, der weniger den geschlossenen Charakter eines Refrains hat, als vielmehr einen überleitenden, öffnenden Charakter.

Notenbeispiel 3.4: Silly Love Songs, Takt 49–52

Mit der Exposition einer dritten Melodie (Takt 100ff.) versinkt die Musik gewissermaßen in eine Kontemplation des Prinzips der Verflechtung.

Notenbeispiel 3.5: Silly Love Songs, Takt 100ff.

In den Takten 148ff. rückt Paul McCartney das kompositorische Prinzip der polyphonen Verflechtung um seiner selbst willen in den Fokus (Notenbeispiel 3.6). Das polyphone Geflecht konstituiert sich sinnfällig im Verhältnis zwischen der zweiten und dritten Stimme: Die zweite Stimme durchmisst schrittweise einen Quintrraum auf- und abwärts ($c-g$, $g-c$; Takt 148–150), während die dritte Stimme – in grober Komplementarität – schrittweise eine Quarte und einen Tritonus abwärts durchmisst ($e-h$, $h-f$; Takt 148–150); durch die Verschie-

bung der rhythmischen Figur – einer an eine halbe Note bzw. punktierte Halbe angebundenen Achtelkette – ist eine komplementäre Verflochtenheit zwischen der zweiten und dritten Stimme auf der rhythmischen Ebene gegeben. Die Stimmen setzen der Reihe nach ein: die erste Stimme in Takt 132; die zweite Stimme in Takt 140; die dritte Stimme in Takt 148. Keine der Strukturen schließt. Entsprechend der öffnenden Harmonik (C–Em⁷–Fmaj⁷–[G]) ist dem Quintsprung der ersten Stimme (g–d) ein e angehängt (Takt 150); den Quintzügen der zweiten Stimme (c–g, g–c) ist ein a angehängt (Takt 150); die dritte Melodie endet auf d (Takt 151, Zählzeit 4).

Notenbeispiel 3.6: Silly Love Songs, polyphones Geflecht II, Takt 148ff.

Darauf, dass das Intervallverhältnis zwischen der ersten und zweiten Stimme gemäß der traditionellen Kontrapunktlehre dissonant wäre (die Quarten g–c und d–g zwischen den Oberstimmen auf der schweren Zählzeit 1 der Takte 148 und 149 wären nach der traditionellen Regelpoetik verboten) wird an dieser Stelle deshalb aufmerksam gemacht, um auf den Kategorienfehler hinzuweisen, dessen man sich schuldig mache, wollte man – im Unverständnis der ästhetischen Ambiguität – in einem solchen musikalischen Sachverhalt einen Mangel sehen.

Derartige und ähnliche Kategorienfehler durchziehen die Geschichte der analytischen und ästhetischen Beschäftigung mit der Musik der Beatles. Namentlich im Hinblick darauf, wie man bestimm-

te Formen der Mehrstimmigkeit bei den Beatles verstehen solle, besteht bei nicht wenigen Musikwissenschaftlern Verwirrung. So schreibt beispielsweise Peter Wicke im Hinblick auf den Lennon-McCartney Song *Michelle*, es fänden sich in diesem Song in „doppeltem Kontrapunkt geführte Passagen“² – eine Behauptung, welche er nicht weiter vertieft, welche sich allerdings auch kaum weiter vertiefen ließe, da solche Passagen in diesem Song nicht existieren. Walter Everett hingegen meint, die späteren Beatlesongs seien besser komponiert als die frühen, da die frühen Quint- und Oktavparallelen aufweisen: „[...] one encounters numerous bass-against-vocal parallel octaves and fifths in the early Beatle albums.“³

In einem weniger problematischen Sinne – nämlich ohne mit dem Begriff „Kontrapunkt“ die Vorstellung eines strengen Satzes zu verbinden – gebraucht der Beatles-Produzent George Martin den Begriff. Das Verfahren, mehrstimmigen Gesang einzusetzen, in welchem einzelne Stimmen melodisch selbständige sind, linear geführt werden und einander potentiell komplementär ergänzen, war bereits von den Beatles bei diversen Songs (z. B. *Help!*; *Eleanor Rigby*; *She's Leaving Home*) eingesetzt worden. George Martin äußert sich hierzu in seinem Buch *Summer Of Love. The Making Of Sgt. Pepper* wie folgt: „On that song [Eleanor Rigby], I had noticed that the phrase ‘Oh [sic], look at all the lonely people,’ would work if it were sung against the end of the main tune. Counterpoint. So I suggested an overdub. They were knocked with the result. ‘How did you know that would work there?’ Paul asked. They themselves had an instinctive feeling for this kind of writing, requiring no spurring from me to create the two opposing lines in ‘Help!’, for example which came earlier that year. But the experience of ‘Eleanor Rigby’ undoubtedly made Paul watch out much more actively for places to use this little trick.“⁴

George Martin gebraucht das Wort „Kontrapunkt“ hier lediglich im neutralen Sinne von Gegenlinie („opposing lines“). Und er spricht

-
- 2 Wicke, Peter: Jazz, Rock und Popmusik, in: Stockmann, Doris (Hrsg.): *Volks- und Populärmusik in Europa*, Laaber 1992, S. 466.
- 3 Everett, Walter: The Future Of Beatles Research, in: Heinonen, Yrjö et al. (Hrsg.): *Beatlestudies 3. Proceedings of the BEATLES 2000 conference*, Jyväskylä 2001b, S. 32.
- 4 Martin, George/Pearson, William: *Summer Of Love. The Making Of Sgt. Pepper*, London 1994, S. 136.

bezeichnenderweise von „Kontrapunkt“ als von einem „Trick“, nicht als von einer systematischen Kompositionstechnik. Dass Martin einerseits schreibt, die Beatles hätten ein „*instinctive feeling for this kind of writing*“ besessen – man muss freilich berücksichtigen, dass keiner der vier Beatles Noten lesen oder schreiben konnte –, und andererseits darauf hinweist, dass Paul wesentlich aktiver nach Stellen Ausschau hielt, an denen er diesen „Trick“ einsetzen konnte, verweist auf die Dimension der artifiziellen Simplizität, die am Beispiel von *Silly Love Songs* versucht wurde zu exemplifizieren: die Zusammensetzung des polyphonen Geflechts aus simplen Grundbestandteilen, welche nicht dem Prinzip des strengen Satzes folgt, bei gleichzeitiger geschickter Ausfaltung der einzelnen melodischen Bestandteile auf Formteile, wodurch diese ihre charakteristische Prägung erhalten. Wenn im Folgenden musiktheoretische Begriffe wie „Kontrapunkt“ o. Ä. verwendet werden, dann geschieht dies unter Berücksichtigung dieser eigentümlichen Ambiguität: Nirgends soll unterstellt sein, dass Paul McCartney einer Kompositionstechnik oder einer Regelpoetik expressis verbis folgt; andererseits soll und kann sein Komponieren nicht auf ein bloß Instinkthaftes, Unbewusstes reduziert werden.

4. Stilkompositionen – „Tongue-in-cheek“

„McCartney is at home in every style from the simple folk tune to the epic classical form and arrangement and has constantly borrowed from his contemporaries, dipping into jazz, reggae, disco, funk, and techno-pop as he desires.“¹ Dem deskriptiven Statement von Everett kann die analytisch zu erläuternde These hinzugefügt werden: Paul McCartney kopiert nicht einfach bloß Stile, sondern er versteht es Topoi, musikalische Idiome und die Klanglichkeit diverser Stile zu absorbieren und in verdichteter, leicht ironisierter Form zu reproduzieren. Dies zeigt sich unmittelbar an Songs, welche McCartney im Vaudeville- und Music Hall-Stil komponiert hat: *When I'm 64*, *Honey Pie*, *You Gave Me The Answer*, *Baby's Request*, *Goodnight Princess*. Dabei bedeutet freilich die ironische Dimension sowohl musikalische Stilthematisierung (die Ironisierung des Anderen) als auch musikalische Selbstthematisierung (Selbstironie). Paul McCartney schreibt Musik über Musik und gleichzeitig – mit einem ironischen Augenzwinkern² – Musik über sein eigenes Verhältnis zur Musik bzw. Musik über sich selbst. Während aber bei den genannten Songs, welche Stilelemente des Jazz absorbieren, eine Tendenz besteht, dass die Stilthematisierung stärker hervortritt, hat Paul McCartney mit *English Tea*³ einen Song vorgelegt, in dem auch die Selbstthematisierung eine evidente Rolle spielt. Mit dem Song thematisiert Paul McCartney seine eigene Anglophilie⁴. Der Songwriter malt in *English Tea* mit musikalischen Mitteln ein authentisches Bild des beschaulichen Teetrinkens, doch ist dieses Bild durch bestimmte Momente subtil selbstironisch verzerrt. Und es ist gerade die Selbstironie, welche das „Englische“ dieses Songs ausmacht. Auf welche Weise das Bild und

1 W. Everett 1999, S. 283.

2 „Tongue-in-cheek“.

3 McCartney, Paul: *Chaos And Creation In The Backyard*, Parlophone 2005, Track 6.

4 Schon Gambaccini hat Paul McCartney als „anglophil“ bezeichnet. Vgl. P. Gambaccini 1976, S. 100.

die subtile Verzerrung sich musikalisch konstituieren, wird Gegenstand der folgenden analytischen Exploration sein.

Formübersicht *English Tea*

Einleitung	Strophe 1	Strophe 2
Takt 1–8	Takt 9–16	Takt 17–24
Refrain	Strophe 3	Blockflöten
Takt 25–40	Takt 41–48	Takt 49–56
Refrain	Strophe 4	Coda
Takt 57–72	Takt 73–80	Takt 81–84

Notenbeispiel 4.1: English Tea (Paul McCartney). Transkription von Takt 9–16
 © 2005 MPL Communications Ltd.

Der achttaktige Streichersatz, welcher den Song einleitet, versetzt den Hörer sogleich in eine kammermusikalische Atmosphäre; die Einstimmung erfolgt auf Intimität. Verleiht schon auf der Klangebene der Einsatz von Streichern dem Song insgesamt eine barocke Färbung – auch der solistische Einsatz von Blockflöten trägt zu dieser Färbung bei –, so kann auf der Ebene der musikalischen Struktur die Verwendung eines barocken Idioms in Verbindung mit einem satztechnischen Modell, welches die Strophenharmonik latent durchzieht, analytisch als die musikalische Grundkonfiguration bestimmt werden, welche gewissermaßen ein barockes „Hintergrund-Idyll“ evoziert. Es wird sich zeigen, dass ein konsequent abwärts geführter chromatischer Basszug und eine damit verbundene untypische Harmonisierung des latenten satztechnischen Modells das barocke „Hintergrund-Idyll“ durchkreuzt und den Song auf diese Weise ebenso subtil verzerrt, ihn gleichsam in das „Heute“ hinüberzieht, wie Instrumentation, Idiom

und Modell ihn in ein authentisches, wenngleich phantastisches „Gestern“ versetzten.

Das barocke Idiom, welches die Strophenmelodie prägt, ist unverkennbar. Es setzt sich zusammen aus einem Kopfmotiv ($g-a-h-g$; Takt 9), dem ein Quintsprung aufwärts folgt, und einer Wechselnotenfigur ($d'-e'-d'$; Takt 10), deren Abspaltung und Diminution in den Takten 13 bis 15 ($h-c'-h$) erfolgt. Das Idiom, dessen Kopfmotiv der Beatles-Produzent George Martin bereits im Klaviersolo des Lennon-McCartney Songs *In My Life* verwendet hatte (mit der nämlichen Funktion, eine barocke, „gestrig“ Stimmung zu evozieren), entstammt fraglos dem musikalischen Vokabular des Barock: beispielsweise erklingt das Kopfmotiv samt nachfolgendem Quintsprung im Prelude zum *Te Deum* von Marc-Antoine Charpentier (1643–1704).⁵

Notenbeispiel 4.2: *Te Deum* – Ausschnitt.



Betrachtet man die Singstimme der Takte 9 bis 12 von *English Tea* zunächst unabhängig von ihrer durch den chromatischen Basszug bedingten Harmonisierung, so fällt auf, dass Takt 12 mit Takt 10 korrespondiert, indem die Wechselnotenfigur aus Takt 10 ($d'-e'-d'$) in Takt 12 *eine kleine Terz tiefer* erscheint ($h-c'-h$). Takt 11 hingegen wiederholt das in Takt 9 erklingende Kopfmotiv ($g-a-h-g$) *wörtlich*. Die wörtliche Wiederholung der Melodietöne des Kopfmotivs in Takt 11 überrascht einerseits ein wenig; andererseits braucht dieser Sachverhalt beim Hören der Melodie kaum aufzufallen. Kann doch eine imaginäre Variante der Melodie, in welcher das Kopfmotiv in Takt 11 eine kleine Terz tiefer erschien, gewissermaßen als die – im Hintergrund – „gefühlt“-gehörte Version der Melodie aufgefasst werden.

⁵ Vgl. Charpentier, Marc-Antoine: *Te Deum*, hrsg. von Jean-Paul Montagnier, Mainz 1999.

Notenbeispiel 4.3: English Tea, latenter Dur-Moll Parallelismus

The musical notation consists of two staves. The top staff is a melodic line in G major (indicated by a G sharp in the key signature) with a 2/4 time signature. The bottom staff is a harmonic staff in C major (indicated by a C sharp in the key signature) with a 2/4 time signature. The notation spans from measure 9 to measure 12. Measure 9: Melody (G, A, B, C), Harmony (G, C, E, G). Measure 10: Melody (D, E, F, G), Harmony (G, C, E, G). Measure 11: Melody (G, A, B, C), Harmony (G, C, E, G). Measure 12: Melody (D, E, F, G), Harmony (G, C, E, G).

Die Sequenzierung des *ganzen* zweitaktigen Idioms eine kleine Terz tiefer – nicht nur seiner zweiten Hälfte – stellt die „gefühlt“-gehörte Version, d.h. eine latente „reguläre“ Version der Melodie dar, welche ihrerseits eine Harmonisierung als Dur-Moll Parallelismus impliziert. Es ist ein latenter Dur-Moll Parallelismus, welcher – in Verbindung mit dem genannten barocken Idiom – dem Song seinen barocken Anstrich verleiht bzw. das musikalische „Hintergrund-Idyll“ des Songs malt. Ein chromatischer Basszug abwärts durchkreuzt das latente harmonisch-melodische „Hintergrund-Idyll“ und fordert als strukturelles Fundament die Modifikation der Melodie zwecks Vermeidung eines Querstandes (*f-fis*) zwischen Melodie und Bass. Die Schwierigkeit besteht namentlich in Takt 11, wo die „reguläre“ Weiterführung der Melodie (*e-fis-g-e*) im dissonanten Verhältnis zum Bass stünde.

Notenbeispiel 4.4: English Tea, Querstand

The musical notation is identical to Notenbeispiel 4.3, but with a harmonic error in measure 11. The melody (top staff) goes from G to A to B to C. The harmonic staff (bottom staff) goes from G to C to E to G. In measure 11, the bass note is B (natural), which creates a dissonance (fis) between the melody and bass, as mentioned in the text.

So bleibt in der Melodie für Takt 11 nur die *wörtliche* Wiederholung des Taktes 9, eine Lösung, welche zwar einerseits das Missverhältnis zwischen Bass und Melodie nicht vollständig beseitigt – die Durchgangsdissonanz aus Takt 9 (das *a*) ist in Takt 11 der einzige konsonante Melodieton, während die beiden konsonanten Töne aus Takt 9 (*g-h*) in Takt 11 zu Dissonanzen werden –, durch welche

jedoch der Eindruck des Dur-Moll Parallelismus bestehen bleibt. Die Latenz des Dur-Moll Parallelismus und einer „regulären“ Melodie einerseits, und die subtile Verzerrung der Melodie andererseits, welche dem chromatischen Basszug geschuldet ist, bildet das angesprochene Verhältnis zwischen „Gestern“ und „Heute“. Der chromatische Basszug führt ein Moment der Beharrlichkeit, der Behauptung in den Song ein, welches den Hörer ob seiner Sinnfälligkeit schmunzeln lassen kann. Und die Harmonisierung des chromatischen Basszuges trägt keinem traditionellen Harmonieschema Rechnung.

Notenbeispiel 4.5: English Tea, Harmonisierung

Kann schon in der untypischen Harmonisierung des Basszuges ein Stück Ironisierung der Tradition gesehen werden, so zeigt sich, wenn man den Text mit in Betracht zieht, die gleichzeitige Selbstironisierung: „Very twee / Very me“ singt McCartney gleich in der ersten Strophe. Im Refrain gerät der beschauliche Sonntagmorgen unversehens ins leicht Surreale: Der englische Garten erstreckt sich über Meilen („Miles and miles of English garden / Stretching past the willow tree“), während die Stockrosen ihre Ohren lang machen, um die betuliche Konversation der englischen Teegesellschaft zu erlauschen („Lines of hollyhocks and roses / Listen most attentively“). Sogleich umspannt die Melodie im Refrain größere Bögen. Sie erstreckt sich quasi „über Meilen“, nämlich einer 16-taktigen, periodisch korrespondierenden Struktur, welche im Kontrast zum achttaktigen Satz der Strophen einen ausgesprochen lyrischen Gestus vermittelt. Dass McCartney in den Takten 28, 29/30 sowie 36 die Töne „dehnt“, indem er sie glissandoartig verbindet, unterstreicht illustrativ den insgesamt intendiert übertriebenen Charakter des Refrains.

Notenbeispiel 4.6: English Tea (Paul McCartney). Transkription von Takt 25–40
 © 2005 MPL Communications Ltd.

Miles and miles of English garden, Stretch-ing past the wil-low tree,

Lines of hol-ly hocks and ro-ses list-en most at-ten-tive-ly.

English Tea kann als ein exemplum classicum einer Stilkomposition von Paul McCartney gelten, als Musik, die der Songwriter über Musik schreibt. Und indem er Musik über Musik schreibt, beschäftigt er sich einerseits mit der Tradition und andererseits mit sich selbst als einem Teil der Tradition. An *English Tea* konnte gezeigt werden, auf welche Weise Paul McCartney ein melodisches Idiom und ein harmonisches Modell der Tradition absorbiert und durch die Verbindung mit einem entfremdenden Element – dem chromatischen Basszug und seiner Harmonisierung – in ironisierter Form reproduziert.

5. Instrumentation

Für die Musikwissenschaft war das Gebiet der Instrumentation von Beatlesongs bis Ende der 1980er-Jahre terra incognita. In Charles W. Stetzers Arbeit aus dem Jahr 1976 – *Four Aspects of the Music of the Beatles: Instrumentation, Harmony, Form, and Album Unity*¹ – findet sich zwar der Versuch einer Gliederung des Beatlesœuvres in drei Phasen nach Gesichtspunkten der Instrumentation², doch mangelte es Stetzer im Detail an der Möglichkeit, sich auf verlässliche Grundlageninformation zu beziehen: „Information-gathering for this chapter is no simple matter. [...] Two major data sources for early albums are live and television performances [...]. In addition, some album jackets contain a description of each song’s orchestration.“³ Stetzers Ausweichen auf Fernsehaufnahmen sowie auf Information, welche auf den LP-Hüllen abgedruckt war – eine Datenmenge, die bei LP-Hüllen der 1960er Jahre praktisch gegen null geht –, verweist auf allgemeine, teilweise heute noch bestehende Lücken im Bereich der positivistischen Grundlagenforschung: a) bei aufnahmetechnisch komplexer produzierten Songs war nicht durchgängig bekannt, welche Instrumente überhaupt eingesetzt wurden; b) es war unklar, wer welche Instrumente auf welchen Songs gespielt hat; c) es war bzw. ist nicht bei allen Songs gleichermaßen klar, wer bestimmte künstlerische Entscheidungen hinsichtlich der Instrumentation getroffen hat, d. h. wer instrumentiert hat.

Mark Lewisohn kommt das Verdienst zu, die beiden ersten Punkte erschöpfend geklärt zu haben. Mit Lewisohns Kompendium *The*

1 Stetzer, Charles W. Jr.: *Four Aspects of the Music of the Beatles: Instrumentation, Harmony, Form, and Album Unity*. Nondotoral dissertation, MA diss., Eastman School of Music of the University of Rochester, 1976.

2 Vgl. C. W. Stetzer 1976, S. 11ff.: erste Phase (als Rockband): „Introducing the Beatles“ bis „Help!“; zweite (experimentelle) Phase: „Rubber Soul“ bis „Magical Mystery Tour“; Endphase: „The Beatles“ bis „Abbey Road“. Stetzer orientiert sich am Kanon der in den USA veröffentlichten Alben.

3 Ebda., S. 13.

*Beatles Recording Sessions*⁴ erschien im Jahr 1988 erstmalig ein wissenschaftstaugliches Referenzwerk, welches für Musiker und Musikwissenschaftler, die sich für die Instrumentation von Songs der Beatles im Detail interessieren, verlässliche Bezugsinformation bereitstellt. Lewisohn hat – auf der Grundlage der bei den Beatles-Aufnahmesessions erstellten Studiodokumentationen („recording sheets“) – den Aufnahmeverlauf jeder einzelnen Aufnahmesession der Beatles von 1962–1970 rekonstruiert. Dabei ist sowohl aufgeschlüsselt, welche Instrumente auf welchen Tracks gespielt wurden, als auch wer welche Instrumente bei den einzelnen Tracks und Takes gespielt hat. Für das Soloœuvre der Ex-Beatles existiert solch ein Referenzwerk noch nicht.

Hinsichtlich des dritten Punktes, der Frage, wer genau bestimmte künstlerische Entscheidungen bezüglich der Instrumentation getroffen hat, besteht nicht für jeden Song gleichermaßen hinreichende Klarheit. Neben einzelnen eindeutigen Fällen, die Lewisohn gelegentlich nennt (beispielsweise ist bekannt, dass Mike Leander das Streichnonett und die Harfe auf *She's Leaving Home* geschrieben hat⁵), existiert eine Fülle von Fällen, bei denen unklar ist, in welchem Maße der Beatles-Produzent George Martin in concreto Einfluss auf das instrumentale Arrangement von Songs genommen hat. Stetzers Bemerkung, dass der Einfluss George Martins in den Jahren 1963 bis 1965 größer war als etwa in den Jahren 1967 bis 1969⁶, mag als grobe Richtschnur geltend gemacht werden können, reicht jedoch für eine Untersuchung der Instrumentation, insofern sie Bezug auf einen kreativen Urheber nehmen will, nicht aus. Nicht zuletzt besteht vielfach Uneinigkeit zwischen der Erinnerung der einzelnen Künstler, in welchem Maße ein wechselseitiger Einfluss stattgefunden haben mag. Die branchenübliche Arbeitsteilung zwischen Songwriter und Arrangeur ist im Arbeitsverhältnis der Beatles zu ihrem Produzenten George Martin partiell aufgehoben. Es gehört gewissermaßen zu den ästhetischen Merkmalen des Œuvres der Beatles, dass die kreativen Verhältnisse nicht immer eindeutig zu klären sind.

⁴ Lewisohn, Mark: *The Beatles Recording Sessions. The Official Abbey Road Studio Session Notes 1962–1970*, New York 1988.

⁵ M. Lewisohn 1988, S. 103.

⁶ C. W. Stetzer 1976, S. 12/13.

Die ganze Problematik lässt sich zusammenfassend so formulieren, dass für die Musik der Beatles, der Ex-Beatles – wie für die meiste Popmusik überhaupt – kein verbindlicher „Text“ existiert und existieren kann, d. h. keine schriftlich angefertigte Partitur, welche auf einen Komponisten und/oder einen Arrangeur beziehbar wäre. Und es wäre verfehlt, Transkriptionen dessen, was die Beatles als Rockband aufgenommen haben, als den „Text“ der Songs, im Sinne einer Partitur aufzufassen.⁷ Dies wird auch für die von George Martin tatsächlich *notierten* orchestralen Zusätze zu Beatlesongs gelten, solange lediglich Transkriptionen von ihnen angefertigt werden. (Bislang sind die Streichersätze von Songs wie z.B. *Eleanor Rigby* lediglich als Transkription erhältlich.) Transkriptionen von Popsongs fungieren als unverbindliche – deskriptive – Darstellung der Musik zum Zwecke der Vermittlung analytischer Interpretation.

Frage man auf der Grundlage dieser Voraussetzungen nach einer besonderen Prägung, die Paul McCartney dem Genre „Popsong“ im Bereich der Instrumentation verliehen hat – ähnlich wie etwa George Harrison mit dem Einsatz indischer Musikinstrumente das Genre nachhaltig geprägt hat –, so ist es sicherlich (trotz aller stilistischen Vielfalt) der Einsatz des kammermusikalischen Ensembles resp. einzelner traditioneller Orchesterinstrumente in bestimmten Songs, der hier hervorgehoben werden muss. Akustikgitarre oder Klavier + Stimme(n) + kammermusikalisches Ensemble resp. traditionelle(s) Orchesterinstrument(e) + „x“: So könnte man die Instrumentation einer bestimmten Songgruppe Paul McCartneys auf eine Formel bringen. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang Songs wie *Yesterday*, *Eleanor Rigby*, *For No One* etc. Zweifellos ist *Yesterday* (Akustikgitarre + Stimme + Streichquartett) das archetypische Beispiel. Dennis Cole begreift *Yesterday* als „Präzedenz“ in der Geschichte der Popmusik: „The single ‘Yesterday’, with its classical string accompaniment, was one of the most influential innovations for the Beatles. [...] In 1965, the use of string accompaniments would not, in itself, differentiate any rock or pop single; however, the effect

⁷ Hierauf gehe ich im nächsten Kapitel näher ein.

achieved on 'Yesterday' was unprecedented in popular music.⁸ Der Effekt, den Cole anspricht, kann auf der Ebene der Instrumentation als artifizielle Simplizität aufgefasst werden: Die simple Besetzung Akustikgitarre und Stimme erhält durch Hinzufügung des Streichquartetts eine weitere artifizielle Dimension. Und es ist musikalische *Intimität*, welche damit in das Genre eingeführt wird. George Martin schildert, wie Paul McCartney dem Vorschlag der Verwendung eines vollen Streichorchesters Skepsis entgegenbrachte: „The only thing I could think of was strings [i. e. großes Streichorchester] but Paul was unsure. [...]. So I suggested a classical string quartet. That appealed to him but he insisted 'No vibrato, I don't want any vibrato!' [...] Paul worked with me on the score, putting the cello here and the violin there. There is one particular bit which is very much his – and I wish I'd thought of it! – where the cello groans onto the seventh the second time around. He also liked the idea of holding the very high note on the first [...] violin in the last section. [...].“⁹ Demnach haben Martin und McCartney die Partitur gemeinsam ausgearbeitet. Diversen Quellen zufolge hat die Zusammenarbeit zwischen Martin und McCartney oft so ausgesehen, dass Paul McCartney seine Ideen George Martin (oder den bestellten Musikern) vorgesungen bzw. an einem Instrument vorgespielt hat, welche dann von Martin notiert wurden. So beschreibt David Mason, der das Trompetensolo auf *Penny Lane* eingespielt hat, das Prozedere folgendermaßen: „Paul sang the parts he wanted, George Martin wrote them out, I tried them.“¹⁰ Paul McCartney hat freilich auch nach der Auflösung der Beatles diese Songgruppe weiter kultiviert. *Here Today*¹¹ – der Song, den Paul McCartney 1982 auf seinem Album *Tug Of War* als Hommage an seinen am 8. Dezember 1980 erschossenen Freund John

8 Cole, Dennis: I'm Looking Through You: A glimpse through musical bifocals at the historical significance and the aesthetic qualities of their music, in: *South Central Music Bulletin*, 2004; 3(1), S. 21.

9 M. Lewisohn 1988, S. 59.

10 Ebda., S. 93. Vgl. auch die Beschreibung des Musikers John Burden, der auf *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* French Horn gespielt hat: „I wrote out phrases for them based on what Paul McCartney was humming to us and George Martin. All four Beatles were there but only Paul took an active interest in our overdub“, Ebda., S. 101.

11 McCartney, Paul: *Tug Of War*, Parlophone 1982, Track 5.

Lennon veröffentlichte – dürfte eines der ergreifendsten Liebeslieder sein, welches Paul McCartney überhaupt komponiert hat. Der Songtypus – eine Ballade – und die Instrumentation sind dabei keineswegs zufällig. Paul McCartney wählt für seine Hommage die Intimvariante im Stile von *Yesterday*: Akustikgitarre, Gesang und Streichquartett, wobei der Streichquartettsatz – ebenso wie bei *Yesterday* – von Paul McCartney und George Martin gemeinsam ausgeführt wurde.

Notenbeispiel 5: Here Today (Paul McCartney). Transkription
© 1982 MPL Communications Ltd.

Vocals

1 C[#]m7b5 2 C m6 3 G G/F

And if I said I real - ly knew you well What would your ans -wer be?—

4 E m 5 C m7 6 C m6 7 C m7 8 G/F/C/G

If you were here to - day oooh, Here to

9 G 10 C[#]m7b5 11 C m6

day. Well know-ing you You'd prob - ably laugh and say that we

12 G 13 G/F/E m 14 C m7 15 C m6

were worlds a - part. If you were here to - day, oooh,

C m7 G m7 C m/G G C
 13 14 15
 — here to - day. But as for me — *sim.*
 F 6 C F 6
 16 17 18
 I still re-mem - ber how it was — be-fore — And I am hold-ing back the
 f
 C A m E m C A m
 19 20 21
 tears no more. — Oooh —
 f

30 E m -

31 E m (What a - bout the night?)

What a bout the night we cried? — Be - cause there

32 D[#]dim wa-sn't a-ny rea-son left to

33 E m9 keep it all in-side

34 E m Ne-Ver un-der-stooda word

But you were

35 A m al - ways there

36 D with a smile.

37 E m C[#]m7b5 And if I say

C m6 G G/F# E m

I realy loved__ you and was glad__ you came a long__ Then you were here __to-day__

C m7 C m6 C m7 G m7 C m/G G

oooh, _____ For you were in my song _____

C m7 C m6 C m7 G m7 C m/G G G

here to - day.

Formübersicht *Here Today*

Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3
„I“ (Konjunktiv)	„you“ (Konjunktiv)	„me“ (Indikativ)
Takt 1–7	Takt 8–14	Takt 15–24
Mittelteil	Mittelteil	Strophe 4
„we“ (Erinnerung)	„we“ (Erinnerung)	„I“ (Indikativ)
Takt 25–30	Takt 31–36	Takt 37–47

Betrachtet man die formale Anlage des Songs im Verhältnis zum Text, so lässt sich ein Konnex zwischen musikalischer Gestaltung und sprachlicher Grammatik feststellen. Und das Streichquartett trägt mit dazu bei, den einzelnen Formteilen ihre individuelle Färbung zu verleihen. In das Schaubild sind die Personalpronomina eingetragen, welche jeweils in der *ersten* Zeile eines Formabschnittes gesungen werden: „And if I said“; „Well knowing you“; „But as for me“; „What about the night we met“; „What about the night we cried“; „And if I say“ [Hervorhebungen nicht original]. Der hier vorgeschlagene Konnex zwischen den Personalpronomina und musikalischer Gestaltung meint selbstverständlich weder, dass die betreffenden Wörter durchgängig rhythmisch-metrisch hervorgehobene Wörter seien (obwohl dies für die Personalpronomina der jeweils ersten Zeile des 2. und 3. Songabschnitts sicherlich geltend gemacht werden könnte), noch, dass die übrigen Personalpronomina, welche in den jeweiligen Abschnitten vorkommen, bedeutungslos wären. Es handelt sich vielmehr darum, dass die einleitenden Zeilen mit ihren jeweiligen Personalpronomina gewissermaßen die gedankliche Reflexionsrichtung der Formabschnitte anzeigen, welche von den Streichern unterstützt und mitgetragen wird.

Die Atmosphäre des Songs ist in den ersten beiden Strophen eine konjunktivische, eine in das Seelische „entrückte“ Atmosphäre. Paul McCartney führt in Gedanken ein Zwiegespräch mit John Lennon, so als ob der Freund noch präsent wäre: „If you were here today“ (Takt 4). Das Gespräch verläuft in der Imagination. Und es hebt unvermittelt an. Der erste Akkord des Songs (ein Halbverminderter), der öffnende Anstieg der Melodie (*e–g–a–h*, Takt 1), das Hineingleiten der Gitarre in den ersten Ton des arpeggierten halbverminderten Akkords, und

nicht zuletzt der Sachverhalt, dass das erste Wort des Songs „And“ ist: dies alles unterstreicht den unvermittelten Einstieg in den konjunktivischen Gedankenfluss, welcher die ersten beiden Strophen bestimmt.

Die gedankliche Reflexion („And if I said“, Takt 1ff.) trägt eine melancholische Note, deren musikalisches Korrelat eine gleichsam „getrübte“ Kadenz bildet. Die kadenzierenden Akkordfolgen C#m7b5–Cm6–G (Takt 1–3) sowie Gm7–Cm7/G–G (Takt 6/7) stellen Variationen einer plagalen Grundkadenz Cm–G dar. Jede dieser Kadendenz führt in das tonale Zentrum G-Dur, derjenige Akkord, der gleichsam den melancholischen Gedankenfluss in die vorgestellte Präsenz des Freundes zieht. Die Differenzierung der Reflexionsrichtung der ersten beiden Strophen, von der bereits gesprochen wurde – die zweite Strophe gibt die konjunktivische Antwort („you'd probably laugh“; Takt 9) auf die konjunktivische Frage der ersten Strophe („what would your answer be“; Takt 2/3) –, hängt mit dem Einsatz des Streichquartetts zusammen. Die zweite Strophe erfährt quasi eine Vertiefung des Konjunktivs, indem das Cello auftaktig in sie hineingleitet (d–cis, Takt 7/8, Cello) und auf diese Weise die klangliche Dimension des Streichquartetts in den Song einführt, welche die imaginative Präsenz des Freundes vertiefend illustriert. Der Streichersatz, der die zweite Strophe weitestgehend in ruhigen ganzen Noten begleitet, bringt eine Färbung, welche die Reflexion in Richtung auf das „you“ im Text unterstützt.

Die dritte Strophe (Takt 15–24) stellt eine Variation der ersten beiden Strophen dar. Die dichte Wandlung des Affektes, welche sich in dieser Strophe vollzieht – die melancholische Reflexion verschiebt sich von der imaginierten Präsenz des Freundes zunächst in Richtung auf die Erinnerung der gemeinsamen Vergangenheit („I still remember how it was before“; Takt 16/17), um sich von dort aus in eine reale Trauer zu verwandeln („And I am holding back the tears no more“; Takt 18–20) –, ist musikalisch als harmonische Wandlung (Ausweichung) und Modifikation des „Aggregatzustandes“ der begleitenden Streicher bestimbar. Während die rhythmisch-metrische Gestalt der Gesangsmelodie in den Takt 15 und 16 grob derjenigen der Takte 1 und 2 entspricht, vollzieht sich auf der harmonischen Ebene eine Wandlung der melancholischen Grundstimmung durch Ausweichung. Die dritte Strophe weicht nach C-Dur aus (Takte 15ff.), indem die

Tonika G-Dur der zweiten Strophe (Takt 14) zur Dominante von C-Dur umgedeutet wird (Takt 15). Der einleitende melancholische halbverminderte Akkord der ersten Strophen (Takt 1 bzw. Takt 8) ist damit temporär von C-Dur substituiert: Konjunktiv wird zu Indikativ. Gleichzeitig treten die akkordisch begleitenden Streicher in einen markanten Achtelpuls ein, welcher gleichsam einen Lebenspuls in die melancholische Reflexion bringt. Mit dem Umkippen in die Trauer (Takt 19) tritt die erste Geige erstmalig sinnfällig aus der Textur „Melodie und Begleitung“ heraus: Die Wiederholung der Zeile „tears no more“ (Takt 19/20; Takt 21/22) erhält ihre Emphase maßgeblich durch den melodischen Mitvollzug der ersten Geige. (Dass die erste und die zweite Geige bereits in den Takten 12 und 13 die Gesangsstimme doppeln, ist als färbende Begleitung zu sehen, die keine autonome Funktion hat.) Ein eingeschobener Septnonakkord (Takt 24), der die Dominante zu G-Dur bildet, führt zurück zur Haupttonika und hinein in einen Reflexionsraum der reinen Erinnerung.

Die Mittelteile (Takt 25–30 und Takt 31–36) sind ganz der Erinnerung und dem gemeinsamen Erleben gewidmet („What about the time we met?“, Takt 25; „What about the night we cried?“, Takt 31). Das Streichquartett begleitet diese Abschnitte sehr sparsam; das simple Mittel der Wahl, eine Atmosphäre der Erinnerung zu evozieren, ist, der Gesangsstimme etwas mehr Hall beizumischen als in den Strophen sowie eine echoartige, jedoch gesungene Wiederholung des Zeilenfangs der beiden Mittelteile (Takt 25 bzw. Takt 31). – Die Zeile „Didn't understand a thing / But we could always sing“ (Takt 28–30), ist mit einer solistischen Cellokantilene verwoben, deren Kantabilität bei gleichzeitiger Orientierungslosigkeit den Sinn der Textzeilen musikalisch treffend illustriert: Endend auf leichter Zählzeit und ohne Konsequenz für den weiteren Verlauf des Streichersatzes verliert sich die Kantilene gleichsam in der Leere (Takt 30).

Die vierte und letzte Strophe (Takt 37ff.) bringt eine Synthese von Konjunktiv und Indikativ. Musikalisch gesehen greift die vierte Strophe die konjunktivische Melancholie der ersten Strophen wieder auf, während sie textlich den Indikativ der dritten Strophe fortführt. Ist mit der Verwendung des Indikativs in der vierten Strophe („And if I say“ statt „And if I said“) die Konsequenz aus den Mittelteilen und der variierten dritten Strophe gezogen, welche – wie gezeigt – eine Verwandlung der melancholischen Grundstimmung der ersten Strophen in

reale Trauer und konkrete Erinnerung brachten, so eröffnet die formale Gegebenheit, dass eben diese Konsequenz auf dem Hintergrund der harmonischen Progression der ersten beiden Strophen gezogen wird, dem Songwriter die Möglichkeit, die in den ersten Strophen melancholisch imaginierte Präsenz des Freundes in eine ästhetische Präsenz des Freundes zu überhöhen. Die Quintessenz des Songs ist die ästhetische Präsenz John Lennons im Song von Paul McCartney: „Then you were here today / For you were in my song.“

II. Performative Aspekte

1. Bewegliche Strukturen: Transkription als „deskriptive“ Notation

Die Auffassung, dass in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Musik der Beatles (bzw. mit Rocksongs überhaupt) die Transkription eines Songs nicht als „Urtext“ desselben verstanden werden kann, wird – befreudlicherweise – in der gegenwärtigen Beatlesforschung nicht allgemein geteilt. Namentlich Walter Everett fordert in seinem Vortrag *The Future of Beatles Research*¹ im Zusammenhang mit seiner Kritik an gegenwärtig sich im Umlauf befindenden Transkriptionen von Beatlesongs – er kritisiert vor allem die so genannten „Wise scores“ (= *The Beatles Complete Scores*²) – die Edition eines verbindlichen „Urtextes“ des Beatlesœuvres für wissenschaftliche Zwecke: „Our univeristy [sic] libraries subscribe to Urtext editions of every second-rate seventeenth-century composer – how long will it be before they do so for the Beatles, perhaps the most important musical force of the twentieth century?“³ Eine in Zukunft noch zu erstellende Transkription des Beatlesœuvres soll – so Everetts Forderung – unter dem vergleichenden Einbezug unveröffentlichter Frühversionen von Beatlesongs den Status einer „Urtextausgabe“ erhalten. Everetts Postulat ist in mehr als einer Hinsicht problematisch.

Dass – erstens – klangliche Quellen nicht als Grundlage von Editionstechnik dienen können, ergibt sich – wie Christian Martin Schmidt in seinem Artikel *Editionstechnik* in der neuen MGG dargelegt hat – sinnvoll aus der „Einsicht in die Eigentümlichkeit mündlicher Traditionen, die es bei der wissenschaftlichen Beschäftigung

1 W. Everett 2001b, S. 35ff.

2 *The Beatles Complete Scores*, transkribiert von Tetsuya Fujita, Yuji Hagino, Hajime Kubo und Goro Sato, Wise Publications, London 1989.

3 W. Everett 2001b, S. 37.

mit ihr zu bewahren gilt.⁴ Zwar können bestimmte eigentümliche Merkmale und Nuancen eines Beatlesongs in einer Transkription gezeigt werden, jedoch wäre es verfehlt, eine (wie auch immer gut gelungene) Transkription als „Urtext“ eines Songs aufzufassen oder zu bezeichnen. Geht man – zweitens – mit Doris Stockmann davon aus, dass „keine Transkription [...] die volle Wirklichkeit einer Musik mit allen Nuancen wiedergeben“ kann⁵, dann verbietet es sich im Grunde a priori, der Transkription eines Beatlesongs den Status eines „Urtextes“ zuzuweisen. Erkennt man – drittens –, dass im Vorgang der Transkription oftmals bereits interpretatorische Arbeit nicht unerheblichen Ausmaßes vollzogen wird, so entpuppt sich das Vorhaben, Analytikern einen „Urtext“ der Songs als verbindliche Analysegrundlage zur Verfügung zu stellen, als in die Irre führend: Die Darstellung von Klangquellen in einem Notentext ist auf eine ganz andere Weise mit interpretatorischen Entscheidungen verbunden als die rekonstruierende Erschließung eines „Urtextes“ aus verschiedenen schriftlichen Quellen. Jouni Koskimaki hat in seiner vergleichenden Studie *Happiness is ... a good transcription: Shortcomings in Sheet Music Publications of 'Happiness Is A Warm Gun'* gezeigt, dass zehn verschiedene Transkriptionen des Lennon-McCartney Songs „Happiness Is A Warm Gun“ völlig verschiedene rhythmische Gruppierungen im Notentext aufweisen.⁶

Die Transkription der Melodie des Songs *Figure Of Eight*⁷ ist nicht möglich, ohne dabei eine Fülle von Entscheidungen bezüglich bestimmter Details zu treffen, deren Darstellung im Notentext keinen verbindlichen Charakter haben kann, da die Melodie des Songs von vornherein als *bewegliche Melodie* gedacht ist. Was versteht ein Transkriptor im Hinblick auf eine „deskriptive“ Notation⁸ der Musik

4 Schmidt, Christian Martin: Editionstechnik, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 2 „Böh–Enc“, Kassel 1995, Spalten 1656–1680.

5 Stockmann, Doris: Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden, in: *Acta Musicologica* 51, 1979, S. 204–245.

6 Koskimaki, Jouni: *Happiness is ... a good transcription. Shortcomings in Sheet Music Publications of 'Happiness Is A Warm Gun'*, in: Heinonen, Yrjö et al. (Hrsg.): *Beatlestudies 2: History, identity, authenticity*, Jyväskylä 2000, S. 169–205.

7 McCartney, Paul: *Flowers In The Dirt*, Parlophone 1989, Track 7.

8 Der Begriff der „deskriptiven“ Notation wurde von dem Musikethnologen Charles Seeger verwendet und ist zitiert bei C. M. Schmidt 1995, Spalte 1661;

im Liniensystem als die Melodie des Songs? Die Antwort, welche die Transkription darstellen soll, kommt aufgrund eines Filterungsvorgangs zustande, dessen Hauptkriterium das grafische Raster und das Zeichenvokabular des Liniensystems ist. Doch stellen bestimmte Nuancen im Bereich des Klangs, des Rhythmus oder der Tonhöhe, die sich im Prozess der Transkription nicht ohne Weiteres in das Liniensystem übertragen lassen, mitunter ästhetisch höchst relevante Momente einer Musik dar. Wollte man – aufgrund der eigentümlichen Beweglichkeit der Melodie von *Figure Of Eight* – unveröffentlichte Frühfassungen des Songs oder etwa die Live-Aufnahme des Songs⁹ hinzuziehen, um spekulative Erwägungen darüber anzustellen, was als „die“ Melodie des Songs zu gelten habe, so hieße dies das performative Selbstverständnis des Künstlers in Bezug auf diesen Song zu erkennen: Paul McCartney hätte – daran kann nicht ernsthaft ge zweifelt werden – den Song auch einem herkömmlichen Präzisionsideal entsprechend einsingen können.

Einen Überblick über verschiedene Transkriptionsformate von Rock- und Popsongs gibt Jouni Koskimaki. Er unterscheidet zwischen

- „sheet music editions“, i. e. Klavier bzw. Keyboard + Melodie, wobei entweder die Melodie in die rechte Hand des Keyboard-arrangements integriert ist (dann erscheint der Text der Melodie zwischen rechter und linker Hand) oder die Melodie ein eigenes System erhält (dann erscheint der Text direkt darunter); Akkord-symbole erscheinen entweder über der rechten Hand des Key-boards oder über dem System der Gesangsmelodie;
- „lead sheet editions“, i. e. nur ein System: Melodie + Akkord-bezeichnungen bzw. Akkordsymbole;
- „full score editions“, i. e. Transkriptionen, welche danach streben, die Instrumentation eines Songs zur Gänze und im Detail darzustellen (erst seit den 1980er Jahren in Mode);
- „editions containing transcriptions of an instrumental part“, i. e. die herauslösende Transkription eines einzelnen Instruments

vgl. Seeger, Charles: Prescriptive and Descriptive Music-Writing, in: *Musical Quarterly*, 1958 XLIV.2, S. 184–195.

9 McCartney, Paul: *Tripping The Live Fantastic*, Parlophone 1990, Track 2.

- (meist Gitarre); solche Transkriptionen erscheinen zumeist in Fachzeitschriften wie „Gitarre und Bass“;
- „simplified editions (called mainly the easy edition)“, i. e. Transkriptionen, die vor substantiellen Änderungen (z. B. der Harmonien) – zwecks Spielbarkeit für Laien – nicht zurück-schrecken.¹⁰

Keine Transkription eines Songs in eines der von Koskimaki aufgeführten Formate kann als „Text“ oder als „Urtext“ der Musik gelten. Doch können die einzelnen Formate – mit Ausnahme der „simplified editions“ – eine vermittelnde Bezugsfunktion im Rahmen einer Analyse erhalten, wenn die jeweiligen Transkriptionen im Bewusstsein ihres selektiven, beschreibenden Charakters verwendet werden. Auch Allan F. Moore kann sich nicht dazu entschließen, Transkriptionen ganz zu verwerfen: „And yet, we cannot ignore notation altogether, since it does play a role (sheet music remains available), and can be valuable if its use is carefully considered.“¹¹

Im Zusammenhang mit den hier vorliegenden Untersuchungen von Paul McCartney Songs sind die drei ersten Kategorien bereits zur Anwendung gekommen. So wurden beispielsweise die Takte 9 bis 16 von *English Tea* in das reduzierte Format Klavier + Melodie transkribiert, wobei der Melodie ein eigenes System zugewiesen wurde; die Entscheidung für dieses Format ergab sich daraus, dass die Textur des Songs sich im Groben und Ganzen als Melodie und Begleitung konstituiert. Auf eine Transkription der Streicher (vollständig: der Streicher, der Holzbläser, des Höfner-Violinbasses, der Bass Drum, der beiden Blockflöten sowie der Tubular Bells) konnte verzichtet werden, da einerseits im Rahmen der Analyse auf die Funktion der Instrumentation als barocke Färbung – gewissermaßen einer „couleur baroque“ – eingegangen wurde, und da andererseits als analytische Aufgabe die Untersuchung des Verhältnisses zwischen Melodie, Harmonik und Bassfundament gesetzt wurde. Hierfür war die selektive Darstellung der Melodie und des Klaviers ausreichend. Die Takte 1 bis 26 von *No More Lonely Nights* wurden als „lead sheet“ trans-

10 Auflistung nach: J. Koskimaki 2000, S. 171ff.

11 Moore, Allan F.: *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock*, Aldershot 2001, S. 35.

skribiert (Melodie + Akkordbezeichnung); dieses Format bot sich als die „schlankste“ Variante an, anhand derer die in Betracht gezogenen melodischen Bezüge gezeigt werden konnten. Bei *Here Today* wurde – entsprechend der Thematik des Kapitels – auch das Streichquartett transkribiert. Die Transkription des Streichersatzes ist jedoch nicht als Partitur zu verstehen, sondern allenfalls als eine transkribierte „Mitlese-Partitur“ zum Zwecke der Bezugnahme.

Im Folgenden möchte ich die Lead Vocals der beiden Refrains des Songs *Figure Of Eight* von Paul McCartney näher betrachten. Dabei geht es mir wesentlich darum, zu demonstrieren, auf welche Weise eine deskriptive Transkription genutzt werden kann, um bestimmte eigentümliche Charakteristika der Musik hervorzuheben. Die Transkription bildet sozusagen das Negativ, auf dessen Hintergrund die Beweglichkeit der Musik deutlich wird.

Formübersicht *Figure Of Eight*

Intro Riff	Strophe 1	Strophe 2	Refrain
Takt 1–4	Takt 5–13	Takt 14–22	Takt 23–36

Riff	Bridge	Strophe 1'	Refrain 2
Takt 37–40	Takt 41–48	Takt 49–57	Takt 58–71

Outro Riff	Outro Riff	Outro Riff	Breakdown
Takt 72–79	Takt 80–87	Takt 88–91	Takt 92–93

Notenbeispiel 6.1a: *Figure Of Eight* (Paul McCartney). Transkription der Refrainmelodie Takt 23–36
 © 1989 MPL Communications Ltd.

Notenbeispiel 6.1a: *Figure Of Eight* (Paul McCartney). Transkription der Refrainmelodie Takt 23–36
 © 1989 MPL Communications Ltd.

Die Noten sind in G-Dur (zwei Schäfte) und Common Time geschrieben. Die Melodie besteht aus Achtelnoten. Die Akkorde sind über dem Notenstiel angegeben: A⁹ (Takt 23), H/A (Takt 24), Gis⁷ (Takt 25), Cis⁷ (Takt 26), A⁹ (Takt 27), H/A (Takt 28), E/Gis (Takt 29) und H/Fis (Takt 30). Die Liederzeile ist: „Is it bet-ter to love one a-no-ther than to go for a walk in the dark? — Is it bet-ter to love than to give in to hate? —“

Notenbeispiel 6.1b: Figure Of Eight (Paul McCartney). Transkription der Refrainmelodie Takt 58–71
© 1989 MPL Communications Ltd.

Die Transkriptionen zeigen – wenn man so will – „begradierte“ Fassungen der Lead Vocals der beiden Refrains (Takt 23–36; Takt 58–71), wobei offenkundig geschriene Töne, deren Tonhöhe entweder nur approximativ oder gar nicht bestimmt werden kann, mit einem Kreuz als Notenkopf dargestellt sind. Wenn McCartney einen Ton gleichsam „nach unten biegt“ oder einen Ton „abfallen“ lässt, so ist dem jeweiligen Ton in der Transkription eine angewinkelte Linie abwärts nachgestellt. Zweifellos lässt eine solche Transkription – trotz der Hinzufügung diakritischer Zeichen – hinsichtlich bestimmter Nuancen im Bereich der Intonation und des Klangs stark zu wünschen übrig. Die deskriptive Notation ist approximativ und zeigt nicht alles.

Dies braucht sie aber auch nicht, denn sie soll nur vermitteln: „Die“ Melodie kann als solche nicht gegriffen werden. Erprobt man die Transkription, indem man die Tonhöhen genau so mitsingt, wie sie in der Transkription erscheinen, so wird deutlich, dass es sich bei den notierten Tonhöhen keineswegs um „die“ Melodie handelt. Vielmehr wird klar, dass die Melodie sich nicht bloß als eine rhythmisch gestaltete Abfolge von Tonhöhen im Verhältnis zu einer harmonischen Progression konstituiert: Zur Melodie gehört noch mehr dazu. Ebenso wie in verschiedenen „außereuropäischen“ Musikkulturen spielt in diesem Song der Raum *zwischen* den Tönen eine Rolle. Der Stimmklang, das „schreiende Singen“ („shouting“), mit dem McCartney diesen Song singt, verweist auf die Tradition der afro-amerikanischen Singkultur, wie sie im Rock 'n' Roll der 1950er Jahre – als direktes Vorbild für Paul McCartney – beispielsweise von Little Richard verkörpert wurde. Zudem ist McCartneys Stimme bei diesem Song mit einem starken Echo versetzt, ein Moment, welches maßgeblich den Charakter der Melodie prägt.

Spielt der Stimmklang schon insofern eine Rolle, als sich in der Darstellung der Melodie im Liniensystem zeigt, dass sich nicht von ihm abstrahieren lässt, ohne dass entscheidende Reizmomente der Melodie verloren gehen, so stellt sich bei einer näheren Analyse heraus, dass auch, was die reine Tonhöhendimension anbelangt, nicht von einer feststehenden Melodie gesprochen werden kann. Vergleicht man z. B. die Phrasen „Is it better“ (Takt 22/23), „Is it better“ (Takt 26/27) sowie „Yeah we'd better“ (Takt 30/31), so lässt sich feststellen, dass McCartney bei den ersten beiden Phrasen die Tonhöhe der zweiten Silbe von „better“ abfallen lässt; bei der dritten Phrase jedoch nicht. Kaum kann aber bei dieser Melodie davon ausgegangen werden, dass es sich bei der Veränderung solcher Tonhöhendetails um eine *organisiert* strukturierte Variation handelt: Vielmehr zeigt sich schon bei einem Vergleich mit dem zweiten Refrain (Takt 58–71), dass die Parallelstellen dort wiederum anders gestaltet sind. Der erste Auftakt zum zweiten Refrain („Is it“; Takt 57/58) „reißt ab“; die „schreiende“ Melodie des ersten Refrains ist im zweiten Refrain in den Takten 58 bis 64 zunächst von McCartneys hellem, klarem Timbre ersetzt. Die Tonhöhen der Phrase „Yeah we'd better“ des zweiten Refrains (Takt 65/66) stehen in keinem *organisch-logischen* Verhältnis zur Parallelstelle im ersten Refrain (Takt 30/31): Es ließe sich

lediglich sagen, dass eine grobe Gestaltverwandtschaft besteht. Darüber hinaus führt McCartney die Melodie in den Takten 66ff. völlig anders weiter, als in den Takten 31ff. Die Veränderungen erscheinen mithin zwar als grobes Prinzip gewollt, ihrer Feinstruktur nach jedoch akzidenteller Natur zu sein. An einer Stelle singt McCartney ein *e*; an einer analogen Stelle ein *gis*. Was genau „die“ Melodie sei, ist – bei diesem Song – nicht auszumachen. „Die“ Melodie ist ein unbestimmbares Abstraktum, welches nicht erklingt und sich daher nicht notieren lässt. Dass – wie bereits erwähnt – in der ersten Hälfte des zweiten Refrains eine deutliche, d. h. kantable Melodie erklingt (Takt 58–64), deren Transkription vergleichsweise unproblematisch ist, korreliert offensichtlich mit dem Timbrewechsel: Die Melodie ist eine Funktion des Stimmklangs und umgekehrt. Man kann hieran sehen, wie in einem Song von Paul McCartney zwei Singideale integriert sind.

Besondere Aufmerksamkeit verdient der Schluss des Songs (Takt 92–93). Dieser ist seinem ganzen Wesen nach musikalisch desorganisiert.

Notenbeispiel 6.2: Figure Of Eight, desorganisierter Schluss

2. „Sketchbook“-Ästhetik

Die Desorganisation des Schlusses von *Figure Of Eight* (Takt 92–93) ist nicht in allen ihren Einzelheiten komponiert, jedoch – als gezeigtes Prinzip – intendiert. Gezeigt wird der desorganisierte Ausstieg der Instrumente aus einer schleifenartig wiederholten Akkordfolge, welche eigentlich ein Ausblenden („fade out“) implizierte. Die innere Gegensätzlichkeit, die darin liegt, einen Song mit einem desorganisierten Schluss abzurunden, kann – abstrakt formuliert – als Integration des Begriffs des musikalisch „Skizzenhaften“¹ in den Begriff des „Werks“² bestimmt werden. Bei der Dimension des „Flüchtigen“ und „Skizzenhaften“ handelt es sich um eine ästhetische Dimension, die in Paul McCartneys Songkatalog bei bestimmten Songs auf verschiedenen Ebenen – im geringeren oder größeren Maße – eine Rolle spielt: etwa der formalen Ebene, der Ebene der melodischen Struktur oder der Intonationsebene. – Der desorganisierte Zusammenbruch der sich drehenden und sich wiederholenden Akkordschleife am Schluss von *Figure Of Eight* ist – in diesem Fall – gewissermaßen ein programmatisches Ausdrucksmittel dafür, „stuck in a figure of eight“ zu sein. Und die Melodie, deren Einzelemente (wie gezeigt wurde) beweglicher Natur sind, verleiht dem Song ein „skizzenhaftes“ Moment, dessen Emphase kaum überhörbar ist. Die Tonhöhenvarianz in der Melodie sowie die Flüchtigkeit in der Intonation als bloße Nachlässigkeiten oder gar Unvermögen aufzufassen, wäre allerdings ebenso ein Missverständnis, wie gewisse „Abweichungen“ im Bereich der Intonation als auf der Mikroebene intendiert zu verstehen: Nicht die Mikrostruktur, sondern das bewegliche Gesamtbild ist hier intendiert.

1 Der Begriff des „Skizzenhaften“ bzw. der „Skizze“ wird hier im übertragenen Sinne von etwas „Flüchtigem“ verwendet, jedoch nicht im Sinne einer schriftlichen Aufzeichnung.

2 Paul McCartney bezeichnet einen einzelnen Song als ein „Werk“ (vgl. z.B. McCartney, Paul: *Off The Ground – The Complete Works*, Parlophone 1993).

Der Umstand, dass Paul McCartney seine Songs nicht schriftlich fixiert, bringt eine Beweglichkeit der musikalischen Struktur mit sich, welche das Moment des Flüchtigen, des „Skizzenhaften“ – hier stark ausgebildet, in anderen Songs hingegen kaum oder gar nicht – potenziell in das „Werk“ zu integrieren vermag. Dies stellt einen ästhetischen Unterschied zum emphatischen Werkbegriff³ der schriftlich notierten europäischen Kunstmusik des 18. und 19. Jahrhunderts dar, ein Unterschied, durch dessen Thematisierung freilich den in Frage kommenden Kompositionen Paul McCartneys nicht der Kunstcharakter abgesprochen werden soll. Der Werkbegriff des 19. Jahrhunderts schließt die musikalische Skizze aus: Beethoven hat seine Skizzenbücher nicht an Breitkopf und Härtel zur Publikation geschickt. Ganz anders Paul McCartney, der das flüchtig „Skizzierte“, das „Unfertige“, das „Augenblickliche“ und das „Zufällige“ gelegentlich emphatisch in seine Songs bzw. seine Alben aufnimmt und als „Werk“ veröffentlicht.

Diese ästhetische Differenzierung ist als wertneutrale Bestimmung aus zwei Gründen notwendig. Erstens gehört die Integration des „Unfertigen“ zu den Nischenmerkmalen des Personalstils von Paul McCartney. Kann einerseits bei einigen Rock- und Popsongwritern, die ihre Songs selbst interpretieren, was eine grundlegende „textuelle“ Beweglichkeit anbelangt, eine ähnliche Dimension des „Unfertigen“ geltend gemacht werden⁴, so ist andererseits – wie gezeigt werden soll – in Paul McCartneys Songkatalog diese Dimension in einer für sich stehenden Songgruppe thematisiert. Zweitens muss in diesem Zusammenhang auf die hier vertretene Position hingewiesen werden, dass zwischen dem Rock- und Popsong des 20. Jahrhunderts und etwa dem Kunstlied des 19. Jahrhunderts nur partiell Bezüge hergestellt werden können. Das Anliegen, Frühversionen oder Live-Versionen von Songs zu untersuchen, um mittels einer solchen Untersuchung Aufschluss über einen musikalischen „Text“ zu erhalten resp. um einen „Urtext“ zu rekonstruieren, ist verfehlt, da das „Flüchtige“ und „Augenblickliche“ aufgrund des beweglichen Aggregatzustandes von

3 Vgl. Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 2, Mainz 1979, S. 698.

4 Ein Gegenbeispiel wäre etwa der perkussive Gesangsstil von Michael Jackson, welcher – zumindest in der ersten Hälfte der 1980er Jahre – gleichsam minutiös „durchchoreographiert“ war.

Rocksongs in den Werken selbst bereits enthalten ist. Die Entscheidung McCartneys, ob und wann eine Aufnahme ausgereift genug ist, um veröffentlicht zu werden, orientiert sich nicht unbedingt an einem Werkbegriff, welcher an das Präzisionsideal der artifiziellem Kunstmusik des 18. oder 19. Jahrhunderts gebunden ist, sondern daran, welcher „Take“ im Studio vom Künstler als der „beste“ Take eingeschätzt wird. Und der „bessere“ Take ist für McCartney nicht selten der flüchtigere. Eine „Skizzenforschung“ im herkömmlichen Sinne, welche aus Frühversionen Rückschlüsse auf ein so genanntes „fertiges“ Werk ziehen will, kann es in Bezug auf bestimmte Songs von McCartney nicht geben.

Figure Of Eight ist ein Song, an dem dies anschaulich werden kann. Es zeigt sich aber, dass in Paul McCartneys Songkatalog die Dimension des „Skizzenhaften“ in einer für sich stehenden Songgruppe thematisiert wird. Auf einigen Soloalben von McCartney finden sich kurze Songs, die von der Länge her meist eine Minute nicht überschreiten⁵ und sich hinsichtlich ihrer musikalischen Ausarbeitung oft – jedoch nicht immer im gleichen Maße – noch in einem Rohstadium befinden, z. B.:

- *The Lovely Linda* auf „McCartney“ (1970); Spieldauer: 0'45"
- *Ram On* auf „Ram“ (1971); Spieldauer: 0'53"
- *Bip Bop Link* auf „Wings Wild Life“ (1971); Spieldauer: 0'52"
- *Mumbo Link* auf „Wings Wild Life“ (1971); Spieldauer: 0'53"
- *Be What You See (link)* – auf „Tug Of War“ (1982); Spieldauer: 0'34"
- *Soggy Noodle* – auf „Off The Ground – The Complete Works“ (1993); Spieldauer: 0'28"

Auch auf Beatlesalben finden sich solche Songs:

- *Wild Honey Pie* – auf „The White Album“ (1968); Spieldauer: 0'52"
- *Can You Take Me Back Where I Came From?* – auf „The White Album“ (1968); Spieldauer: 0'26"
- *Her Majesty* – auf „Abbey Road“; Spieldauer: 0'23"

5 Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass ein Stück mit einer Spieldauer < 1'45" in der Begrifflichkeit der GEMA *nicht* als „Werk“ gilt, sondern als „Fragment“.

The Lovely Linda mag als Paradigma dienen. Diesen Song nahm Paul McCartney 1970 für sein erstes Soloalbum *McCartney* auf, welches er zum großen Teil mit einer Studer Vierspurmashine in der Londoner Cavendish Avenue – also bei sich zu Hause – produzierte. McCartney schildert seine Arbeitsweise an diesem Album als „primitiv“: „It was very hands-on, primitive way of working. In the opening track, *The Lovely Linda*, you can hear the door squeak as Linda came in while I was recording. It was a good take, so we left it in.“⁶ Die Instrumente, die McCartney bei diesem Song spielt – zwei Gitarren, eine Bassgitarre und ein Buch, auf welchem er ein simples Rhythmuspattern klopft⁷ – stolpern quasi desorganisiert in die Musik hinein; McCartney hat sich nicht einmal die Mühe gemacht, einen klaren Anfang zu schneiden. Das Quietschen der Tür, von dem McCartney spricht (im dritten Takt zu hören), ist als solches nur identifizierbar, wenn man davon weiß, wird jedoch ansonsten als Störgeräusch wahrgenommen.

Notenbeispiel 7: *The Lovely Linda* (Paul McCartney). Transkription.
© 1970 MPL Communications Ltd.

6 Lewisohn, Mark: *Wingspan*, London 2002, S. 20.

7 Vgl. Philipp, Judith/Simon, Ralf: *Listen To What The Man Said*, Bielefeld 1990, S. 29.

4 5 6 7

da— With the love - ly flow - ers in— her hair.—

B♭ E♭/B♭ B♭ E♭/B♭ F F6 F F6

8 9 10 11

La la la— la la— the love - ly Lin -

B♭ E♭/B♭ B♭ E♭/B♭ F F6 F F6

12 13 14 15

da— With the love - ly flow - ers in— her hair.

B♭ E♭/B♭ B♭ E♭/B♭ F F6 F F6

12 13 14 15

da— With the love - ly flow - ers in— her hair.

B♭ E♭/B♭ B♭ E♭/B♭ F F6 F F6



Kleinigkeiten, wie das Quietschen einer Tür oder das Klopfen auf einem Buch stellen mehr als eine bloße Laune des Songwriters dar. McCartney hat – salopp gesagt – ein prinzipielles Faible für Obskunitäten jeglicher Art. Und Songs wie *The Lovely Linda* bilden innerhalb des Songpanoramas von McCartney einen integralen Bestandteil, in dem die Momente des Zufalls, der Unvollkommenheit und der Unkonventionalität als charakteristische ästhetische Momente komprimiert erscheinen. Die flüchtigen Momente solcher „Sketchbook“-Songs gerinnen gleichsam innerhalb des Gesamtbildes eines Albums zu Charakteristika des Personalstils. Zwar ist der Zufall – das Quietschen der Tür oder die versehentliche Berührung eines Mikrofons in einer Pause – nicht im Sinne eines „aleatorischen“ Prinzips kompositorisch intendiert, doch werden die einmal vorhandenen klanglichen Wirkungen unter Umständen – d. h. nach Maßgabe des persönlichen Geschmacks des Komponisten – emphatisch akzeptiert. Zwar kann die Unvollkommenheit – die gesanglich unsaubere Intonation – nicht als handwerkliche Unfähigkeit aufgefasst werden, doch kann eine intonatorisch unvollkommene Aufnahme vom Sänger bevorzugt werden, wenn sie ihm musikalisch gelungener erscheint; ein Song erhält auf diese Weise gewissermaßen einen „usuellen“ Anstrich.

Der Begriff des „Werkes“ ist bei McCartney damit nicht aufgelöst, aber er ist andererseits auch nicht homogen. Weder ein Song wie *The Lovely Linda* noch ein Song wie *Figure Of Eight* kann als ein „Werk“ im Sinne des Werkbegriffs des 19. Jahrhunderts aufgefasst werden, da das Skizzenhafte und Bewegliche bei diesen Songs eine entscheidende Rolle spielt. Auch müsste auf dieser Grundlage in Frage gestellt

werden, ob der „Endversion“ eines Songs von Paul McCartney – beispielsweise *Picasso's Last Words* – in demselben Sinne Werkcharakter zugeschrieben werden kann, wie einem Werk des 19. Jahrhunderts. Die „Endversion“ eines Songs braucht nicht unbedingt mit dem Ideal einer in allen Bestandteilen fixierten musikalischen Struktur zusammenzufallen. Der Werkbegriff erscheint bei Paul McCartney insofern modifiziert, als eine vormals ausgeschlossene Dimension – nämlich die Dimension der „Skizze“ – in bestimmte Songs integriert ist, ohne den Begriff des „Werkes“ preiszugeben.

3. Stimmklang

Analytische Untersuchungen, deren Ziel es ist, charakteristische Merkmale von Paul McCartney Songs zu erarbeiten und ästhetisch in Begriffe zu fassen, kommen ohne eine Berücksichtigung der klanglichen Dimensionen der Stimme Paul McCartneys nicht aus. Stellt doch der Klang seiner Stimme vielfach einen wesentlichen Reiz eines Songs dar: Die Art und Weise, wie Paul McCartney eine Melodie timbriert resp. einen Songtext stimmlich darstellt, kann – zumal der Komponist seine Songs initial und primär meist in seiner eigenen Interpretation veröffentlicht – als ein charakteristisches Merkmal des jeweiligen Songs selbst aufgefasst werden. An *Figure Of Eight* war bereits deutlich geworden, dass bei diesem Song nicht vom Timbre abstrahiert werden kann, ohne dass die Melodie dabei entscheidend an Reiz verliert.

Im Abschnitt *Timbre and Gender* seines Buchs *Music as Social Text*¹ geht John Shepherd davon aus, dass stimmliche Klangformung intendierte Bedeutung ist. Dabei gelten ihm auch die so genannten „reinen“ Timbres – sowohl in „klassischer“ Musik als auch in der Popmusik – als intendierte Bedeutungen: „Perhaps the purity of timbre in ‘classical’ music is no more neutral and innocent than the supposed naturalness of écriture classique or ‘white writing’. [...] For like white writing, pure timbres are not simply the open route through which intended meanings pass: they are themselves intended meanings.“² Demnach ist für Shepherd die zur Reinheit kultivierte Stimme nicht einfach bloß ein Vehikel für verschiedene Bedeutungen, sondern ist selbst bereits eine intendierte Bedeutung. Ob Shepherds Gedanke für den Bereich einer traditionellen Gesangsausbildung in seiner ganzen Tragweite zutrifft, ist hier nicht der Ort zu diskutieren. Für den Bereich der Interpretation von Paul McCartney Songs bzw. für den Bereich der Interpretation von Rock- und Popgesang überhaupt ist Shepherds Gedanke hingegen zweifelsohne relevant: Auch die so

1 Shepherd, John: *Music as Social Text*, Cambridge MA 1991, S. 164–171.

2 Ebda., S. 164/165.

genannten „reinen“ Stimmklänge sind intendierte Bedeutungen. Es kann in der Tat bei vielen Paul McCartney Songs an dem Einsatz verschiedener (nicht selten mit elektronischer Unterstützung erzeugter) Timbres eine leichte Theatralik ausgemacht werden. Der Sänger schlüpft qua Stimmklang gewissermaßen in Rollen, welche als intendierte Bedeutungen Aspekte des Textes oder der Musik unterstreichen und Identifikationsmöglichkeiten erweitern können. Das „reine“, „unschuldige“ Timbre etwa, mit dem Paul McCartney *Pipes Of Peace* oder *No More Lonely Nights* singt, ist nicht unschuldig und rein, sondern stellt Reinheit auf der Ebene des Klangs als Bedeutung her: Der Kunstgriff, bei *Pipes Of Peace* einen Kinderchor im Background einzusetzen, stellt McCartneys Stimme in ein klangliches „Ambiente“, dessen intendierte Bedeutung fraglos „Unschuld“ ist. Die helle, klare „Beatle-Stimme“ McCartneys ist an sich eine künstlich erzeugte Bedeutung.

Eine zentrale Rolle im Gesang von Paul McCartney spielt die stimmliche Imitation anderer SängerInnen. Marianne Faithfull, Elvis Presley und Little Richard mögen als Beispiele für Timbres bzw. Singstile dienen, die Paul McCartney imitiert hat.

a) Marianne Faithfull-Imitation

Paul McCartney konstruiert – wie John Lennon – die Texte seiner Songs gerne mittelbar und mehrdeutig, so dass ein größtmöglicher Hörerkreis sich mit dem Sänger und/oder dem lyrischen Ich identifizieren kann. Bei *Here, There and Everywhere*³, einem Song, in dessen Text die Personalpronomina das lyrische Ich eindeutig als männliches Individuum ausweisen („changing my life with a wave of her hand“ [Hervorhebung nicht original]), wird das lyrische Ich dadurch auch für einen weiblichen Hörerkreis zum Identifikationsobjekt, dass McCartney den Song in einem sehr weichen – androgynen – Mischregister zwischen Bruststimme und Falsetto singt: Der Stimmklang vermittelt das lyrische Ich als weibliche Sängerin, während der Text das lyrische Ich als männlichen Sänger vermittelt. Barry Miles zitiert Paul McCartney im Zusammenhang mit diesem Song wie folgt: „When I sang it in the studio I remember thinking, I'll sing it like

3 The Beatles: *Revolver*, Parlophone 1966, Track 5.

Marianne Faithfull; [...]. I used an almost falsetto voice [...]. My Marianne Faithfull impression.“⁴

b) Elvis Presley-Imitation

Sowohl für John Lennon als auch für Paul McCartney stellte das jugendliche Erleben von Elvis Presley und seiner Musik eine maßgebliche Motivation dar, sich dem Rock 'n' Roll zu widmen. John Lennon betont, dass er Elvis „anbetete“, wie Beatles-Fans die Beatles „anbeteten“: „I worshiped him [Elvis] the way people worshiped the Beatles. Because when I was sixteen, Elvis was what was happening. A guy with long hair wiggling his ass and singing 'Hound Dog' and 'That's All Right'.“⁵ Nicht weniger machte die Musik von Elvis Presley einen nachhaltigen Eindruck auch auf Paul McCartney: „Then you'd hear the records – 'But wait a minute, this is very good!' – and then the tingles started going up and down your spine, 'Oh, this is something altogether different.'“⁶ Dass die Beatles in der Frühphase ihres Vertrages mit EMI Parlophone keine Coverversionen von Elvis Presley-Titeln aufgenommen haben (im Gegensatz etwa zu Coverversionen von Chuck Berry-, Little Richard- und Carl Perkins-Titeln), mag damit zusammengehangen haben, dass es stets das erklärte Ziel der Beatles war, „bigger than Elvis“ zu werden. So zitiert Ian MacDonald in seinem Buch *Revolution In The Head* eine Bemerkung Brian Epsteins, dem Manager der Beatles, nachdem die Londoner Plattenfirma Decca den Beatles 1962 eine Absage erteilt hatte, wie folgt: „I am completely confident that one day they will be bigger than Elvis Presley.“⁷

Während die Beatles sich durch die Auswahl der auf ihren offiziellen Tonträgern veröffentlichten Songs dem direkten Vergleich mit dem „King Of Rock 'n' Roll“ entzogen, hat Paul McCartney in seiner Sololaufbahn wiederholt Coverversionen von Elvis Presley-Songs

4 Miles, Barry: *Paul McCartney. Many Years From Now*, New York 1997, S. 286.

5 Sheff, David/Golson, G. Barry (Hrsg.): *The Playboy Interviews with John Lennon and Yoko Ono*. Conducted by David Sheff, New York, S. 71.

6 B. Miles 1997, S. 19.

7 MacDonald, Ian: *Revolution In The Head*, London 1994, S. 308.

aufgenommen⁸, sowie nach Presleys Tod (16.08.1977) auf seiner LP *London Town* (1978) eine Eigenkomposition als Hommage an sein Idol veröffentlicht: *Name And Adress*.⁹ Dabei handelt es sich um eine Stilkomposition, welche Paul McCartney noch vor Elvis Presleys Tod geschrieben hatte, und zwar im Hinblick darauf, den Song Elvis zur Aufnahme anzubieten.¹⁰ Die Art und Weise der stimmlichen Imitation ist allerdings weder parodistisch im spöttischen Sinne, noch kann – sofern man nicht in Vorurteilen befangen ist – von einem bloßen Abklatsch gesprochen werden. Die Formulierung hingegen, dass Paul McCartneys Elvis-Imitation gelegentlich mehr nach Elvis klingt, als Elvis selbst, ist zwar letztlich unzutreffend, stellt aber eine rhetorische Annäherung an den ästhetischen Sachverhalt dar, dass Paul McCartney gewissermaßen das Substrat des stimmlichen Dialekts von Elvis Presley absorbiert, und in leicht entfremdeter Form reproduziert.

c) Little Richard

Die „Queen of Scream“ – Little Richard (bürgerlich: Richard Penniman) – stellte, insbesondere was ihren Gesangsstil anbelangt, ein direktes Vorbild für Paul McCartney dar. Der hysterische, schreiende Gesangsstil des amerikanischen Rock 'n' Rollers hatte es Paul McCartney angetan: „I could do Little Richard's voice, which is a wild, hoarse, screaming thing, it's like an out-of-body experience. You have to leave your current sensibilities and go about a foot above yourself.“¹¹ Bereits in den „Hamburger Tagen“ der Beatles – die Beatles spielten von August bis November 1960, von April bis Juli 1961 sowie im April/Mai und November/Dezember 1962 in den Hamburger Clubs „Indra“, „Kaiserkeller“, „Top Ten“ und „Star

8 Various Artists: *The Last Temptation Of Elvis*, NME 1990, Seite 2, Track 1 (It's Now Or Never); McCartney, Paul: *CHOBA B CCCP*, Parlophone 1991, Track 9 (That's All Right Mama), Track 13 (Just Because); McCartney, Paul: *Run Devil Run*, Parlophone 1999, Track 3 (All Shook Up), Track 12 (I Got Stung).

9 Wings: *London Town*, Parlophone 1978, Track 12.

10 „Ich dachte [...] daran, es ihm anzubieten, mit einer kleinen scherhaften Note: „Was hältst du hiervon, Elvis?““. Zitiert nach J. Philipp/R. Simon 1991, S. 84.

11 B. Miles 1997, S. 201.

Club“¹² – hatte die Gruppe zahlreiche Titel von Little Richard in ihrem Programm, darunter *Long Tall Sally*, *Kansas City/Hey Hey Hey Hey*, *Tutti Frutti*, *Good Golly Miss Molly* und *Ooh! My Soul*.¹³ *Long Tall Sally* und *Kansas City/Hey Hey Hey Hey* haben die Beatles später im Studio eingespielt¹⁴, wobei Paul McCartney bei diesen Songs die Hauptstimme sang. *Long Tall Sally* hatte darüber hinaus bis 1966 einen Platz im Live-Repertoire der Beatles.

Mit dem Song *I'm Down*¹⁵, der 1965 als B-Seite der Single *Help!* erschien, hat Paul McCartney – in Kollaboration mit John Lennon – versucht, einen Song im Stile eines hysterisch-energetischen Little Richard-Songs zu komponieren. Freilich ist auch hier wieder eine stilistische Entfremdung – diesmal explizit im Sinne einer Übertriebung – festzustellen. Der Song bietet nicht nur McCartneys übertriebene Imitation der „Queen of Scream“, sondern auch ein fulminantes Keyboard-Solo von John Lennon im Stile von Jerry Lee Lewis.

d) Balladensänger und Shouter

John Shepherd stellt den „reinen“ Timbres die „schmutzigen“ Timbres gegenüber, eine Polarisierung, welche in Bezug auf Paul McCartney durchaus sinnvoll ist. Das unmittelbare Gegenstück zum Timbre des „boy from next door“, von Paul McCartney mustergültig mit *Yesterday* realisiert¹⁶, ist nach Shepherd „the typical ‘macho’ voice“.¹⁷ Die „schmutzigen“ Timbres werden, so Shepherd, vor allen Dingen im Hals und im Mund produziert, und benötigen wenig Resonanz im Kopf-, Nasen-, und Brustbereich.¹⁸ Dass Paul McCartney beide Extreme – das „schreiende Singen“ und das „schöne Singen“ – gerne unmittelbar nebeneinander bzw. gegeneinander stellt, wird besonders

12 Vgl. z.B. I. MacDonald 1994, S. 300ff.

13 I. MacDonald 1994, S. 88.

14 The Beatles: *Long Tall Sally*, Parlophone 1964; The Beatles: *Beatles For Sale*, Parlophone 1964, Track 7.

15 The Beatles: *Help!/I'm Down*, Parlophone 1965.

16 J. Shepherd 1991, S. 167.

17 Ebda.

18 Ebda.

an seinen Live-Programmen deutlich. *Venus & Mars/Rock Show*¹⁹ – das Songpaar, mit welchem Paul McCartney (im Medley mit *Jet*) 1976 die Konzerte seiner „Wings Over The World“-Tournee eröffnete²⁰ – zeigt eine solche Gegeneinanderstellung der Stimmklänge.

Formübersicht *Venus & Mars/Rock Show*, Takt 1–54

Venus And Mars

Intro	Strophe	Überleitung
Takt 1–10	Takt 11–20	Takt 21–26

Rock Show

Intro	Strophe 1	Strophe 2	Refrain
Takt 27–32	Takt 33–40	Takt 41–48	Takt 49–54

Venus And Mars/Rock Show ist ein weiteres Beispiel für zwei Songs, die aneinandergekittet sind: Dem „Ursatz-Song“ *Venus And Mars* folgt – nahezu ohne Vermittlung – die reißende Rocknummer *Rock Show*. Die Rocknummer singt McCartney als Shouter, den „Ursatz-Song“ singt er mit seiner hellen Balladenstimme. Die melodische Struktur der Takte 11 bis 14 lässt die Urlinie *fis–e–d* erkennen (Notenbeispiel 8). Die Verbindung der Urlinie mit den Bassfundamenten I–V–I zeigt als Hintergrundstruktur der Takte 11–14 einen mustergültigen Ursatz, wobei die V. Stufe „getrübt“ ist: Statt A-Dur erscheint a-Moll (Takt 12). In die Struktur des Ursatzes passt sich ein musikalisches Idiom ein (*fis–e–d–e*, Takt 11/12; *e–d–c–d*, Takt 13/14), dessen kreisende Bewegung in verschiedenen Variationen die Prolongation des Kopftones *fis* in den Takt 15–20 prägt. Der Ursatz schließt nicht: Die Melodie bleibt gewissermaßen an dem Kopfton *fis* hängen (Takt 20). Dies hängt mit dem leicht steigernden Überleitungs- teil zusammen, den McCartney *Venus And Mars* folgen lässt, um dann in Takt 26/27 – mit einem klaren Schnitt – in die anorganische Rocknummer zu springen.

19 Wings: *Wings Over America*, Parlophone 1976, Track 1.

20 Harry, Bill: *The Paul McCartney Encyclopedia*, London 2002, S. 845–861.

Notenbeispiel 8: Venus And Mars (Paul McCartney). Transkription und Analyse von Takt 11–20
 © 1975 MPL Communications Ltd.

Notenbeispiel 8: Venus And Mars (Paul McCartney). Transkription und Analyse von Takt 11–20
 © 1975 MPL Communications Ltd.

11 12 13 14 15

D Am D D

Sit-ting in the stand of the sports a - re-na, wai-ting for the show to be-gin. Red lights, green lights,

3 (2) 2 1 3

16 17 18 19 20

Am7 Em7 A7sus4 A7

straw-ber-ry wine, A good friend of mine, fol-lows the stars, Ve-nus and mars are al - right to-night.

3 (2) 2 3 3

4. „Rock Show“ – Paul McCartney live

Ein Rockkonzert ist ein musikalisches und ein theatralisches Ereignis. Und in die Strukturen von Rocksongs, welche – mehr oder weniger explizit – im imaginativen Hinblick auf ihre Live-Performance geschrieben wurden, können musikalische Momente und Ideen eingeflossen sein, welche sich im Kompositionssprozess aus der Imagination der Live-Situation ergaben. Die formale Disposition von *Venus And Mars/Rock Show* (siehe Kapitel II/3, Formübersicht *Venus And Mars/Rock Show*) mag als Beispiel hierfür genannt werden: Mit dem sinnfälligen (wenn auch durch eine steigernde Überleitung zusammengefügten) Kontrast zwischen einer Ballade und einer Rocknummer, komponiert Paul McCartney reflexiv imaginierend den Stimmungsumschwung des Zuschauers vom gespannten Warten vor dem Konzert in das elektrisierte Erleben der Gegenwart des Rockstars aus. Andererseits können bestimmte Songs im Studio derart komplex produziert worden sein – zum Beispiel *Pipes Of Peace* mit Kinderchor, Orgelpositiv, Tablas, mehreren Keyboards etc. –, dass der imaginative Gedanke des Songwriters, einen solchen Song überhaupt jemals live zu spielen, wenn nicht ganz, so doch mit hoher Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden kann. – Wie präsentiert Paul McCartney sich und seine Songs live? Wie hat er in den letzten Jahren dramaturgisch seine Live-Programme gestaltet? In Form einer Konzertkritik möchte ich auf der Grundlage des Besuchs eines Paul McCartney-Konzertes – Freitag, 4. Juni 2004, Zentralstadion Leipzig – zunächst einigen allgemeinen Aspekten nachgehen. Im folgenden Kapitel „Beatlemania-Dominante“ möchte ich dann den Gedanken, dass musikalische Momente, die sich im Kompositionssprozess aus der Imagination der Performance eines Songs ergeben, mit konkreten strukturellen Merkmalen eines Songs verwoben sein können, am Beispiel einer speziellen musikalischen Konfiguration in frühen Beatlesongs entwickeln.

Paul ist rot

Paul McCartney spielt im Leipziger Zentralstadion vor 45.000 Zuschauern

Um 20.20 Uhr war es soweit: In knallig rotem Sakko, Bluejeans und mit Turnschuhen bekleidet betrat der 61-jährige Ex-Beatle Paul McCartney die Bühne des Leipziger Zentralstadions. Das rote Sakko stand zu befürchten: Bei seinem Konzert auf dem Roten Platz in Moskau vor gut einem Jahr hatte der britische Popmusiker, dessen Vermögen mittlerweile geschätzte 1 Billion englische Pfund beträgt, ebenfalls ein rotes Sakko getragen. „Red Square, red jacket“ hatte Sir Paul bei seiner Ankunft auf dem Roten Platz den wartenden Journalisten vor laufenden Fernsehkameras zugerufen. Das Konzert in Leipzig, McCartneys erstes Konzert in einer Stadt der ehemaligen DDR, blieb von dem erneuten Versuch des Musikers, seine platte politische Pointe anzubringen, nicht verschont.

Der Anfang des Konzertes wirkte verlegen um einen guten Opener. Abraham Laboriel Jr., Paul McCartneys charismatischer Powerdrummer, irte durch eine Pseudo-Intro, bevor die übrige Band mit den ersten Akkorden des alten Wings-Hits „Jet“ einsetzte. Einmal im mitklatschbaren Groove angekommen, war allerdings der schwache Anfang auch schon vergeben und vergessen: Das rockte! Mit Rusty Anderson und Brian Ray an den Gitarren sowie Laboriel am Schlagzeug klang McCartneys Band insgesamt erfrischend rockig.

Trotz widrigen Wetters hatten sich etwa 45.000 Menschen im neuen Leipziger Zentralstadion eingefunden und bekamen für einen Gegenwert von 54,50 Euro (Innenraum, Stehplatz) gute zwei Stunden Musik geboten. Dass es regnete, das neue Stadiondach noch undicht war und an den Seiten des Innenraums ganze Wasserfälle vom Dach in das Stadion stürzten, konnte den Fans den Spaß nicht verderben. Ein bisschen Regenwasser kann doch nicht schaden, fand auch McCartney: „It helps you grow!“, rief er seinem Publikum aus dem Trocknen zu.

Das Programm von insgesamt 34 Songs war musikalisch-dramaturgisch intelligent und ökonomisch untergliedert. Ein Rockset, ein Klavierset, ein Akustikset, ein weiteres Rockset und zwei Zugabensets. Und McCartney wechselte von Set zu Set das Musikinstrument, wie sonst andere Rockstars ihre Garderobe. Bald sah man den Ex-

Beatle mit seinem legendären Höfner-Violinbass, bald saß er am Flügel, bald begleitete er sich solo mit der Akustik-Gitarre, bald erlebte man den Altrocker an der E-Gitarre. Hier stand ein ungemein vielseitiger Musiker auf der Bühne, einer, der sein Handwerk immer noch beherrscht.

Mit „Got To Get You Into My Life“, „All My Loving“, „You Won’t See Me“ und „She’s A Woman“ erklangen gleich im ersten Rockset vier alte Beatlesongs. Wings- und Solotitel sollten am Freitagabend die Ausnahme bleiben: Von den 34 Songs waren 24 alte Beatlesongs. Es bleibt offen, weshalb ein Musiker, der wiederholt öffentlich darüber geklagt hat, musikalisch nur mit seiner Beatles-Vergangenheit in Verbindung gebracht zu werden, nicht den Mut aufbringt, sich live von seinem mittlerweile fast völlig verbrauchten Kanon von Beatlesongs zu lösen. Ein ernsthafter Mangel an Solohits besteht bei Paul McCartney jedenfalls nicht.

Dennoch ist der Prozentsatz von Beatlesongs in Live-Konzerten von Paul McCartney in den letzten 30 Jahren stetig gestiegen. Hatte sich der Ex-Beatle Anfang der 1970er Jahre in der Geburtsphase der „Wings“ noch geweigert, dem Erfolg seiner neuen Band bei Live-Konzerten durch Einfügung von Beatlesongs nachzuhelfen, so spielte er auf der *Wings Over The World*-Tournee in den Jahren 1975/1976, als sich die Band bereits eigenständig etabliert hatte, 5 Beatlesongs, darunter „Yesterday“ und „The Long And Winding Road“. 1989 waren dann schon 15 von 29 Songs aus dem alten Beatleskanon; immerhin hatte McCartney zu diesem Zeitpunkt noch Solotitel wie „Ebony And Ivory“ im Programm. Am Freitagabend allerdings war der Anteil an Beatlesongs entschieden zu hoch: Glaubt McCartney wirklich, dass das Gros seines Publikums den abgegriffenen Song „The Long And Winding Road“, den McCartney erwartungsgemäß im Klavierset spielte, vermisst hätte, wenn er stattdessen „Ebony And Ivory“ gebracht hätte?

Für den ersten Teil des Akustiksets verließ McCartneys Band die Bühne. Da stand Paul McCartney, alleine vor 45 000 Zuschauern und erzählte dem Publikum mit ernster Miene, dass es ihm immer noch schwer falle, vor so vielen Menschen zu spielen. Spürbar war das nicht. Es wurde vielmehr der frühe Höhepunkt des Abends: nur Paul McCartney, sich selbst an der Akustik-Gitarre begleitend. Paul pur:

„In Spite Of All The Danger“, „Blackbird“, „We Can Work It Out“, „Here Today“.

„In Spite Of All The Danger“ war mit Abstand der ungewöhnlichste Programmpunkt des Abends. Mit diesem Song griff McCartney tief in die Zeit vor dem Erfolg der Beatles zurück. Dabei handelte es sich um eine McCartney-Harrison Komposition aus dem Jahr 1958, dem einzigen Song, welchen McCartney jemals mit seinem Kollegen Harrison zusammen geschrieben hat. „Blackbird“ kündigte McCartney mit der Anekdote an, er und George Harrison hätten früher gerne gemeinsam Johann Sebastian Bach auf zwei Akustik-Gitarren geübt (nach Gehör, versteht sich, nicht nach Noten!). Das Gitarrenarrangement von „Blackbird“ sei von Bach inspiriert. McCartney ließ es sich nicht nehmen, diese Story in der Stadt des Thomaskantors zu erzählen. Aber damit nicht genug: Mit einem schelmischen Lächeln stimmte McCartney auf seiner Westerngitarre das Bourée aus der e-Moll Lautensuite (BWV 996) von Bach an.

Man vermisste die Band nicht. Überhaupt wünschte man sich viele Songs in dieser charmanten Besetzung zu hören. Auf diese Weise werden selbst altbekannte Beatlesongs wie „We Can Work It Out“ zu etwas Neuem, was man gerne hört. Als Hommage an John Lennon brachte McCartney „Here Today“ – den Song, welchen er Anfang der 1980er-Jahre in Gedenken an seinen Freund geschrieben hatte, nachdem dieser am 8. Dezember 1980 vor seiner eigenen Haustür von einem verwirrten Fan erschossen worden war.

Der Hommage an John Lennon folgte – nun wieder mit Band – die offizielle Hommage an George Harrison. McCartney sang Harrisons Hit „All Things Must Pass“ aus dem Jahr 1971. Und obwohl Ringo noch unter den Lebenden weilt, gab's auch ein paar Takte für ihn: Die Band zitierte einen Durchlauf des Refrains von „Yellow Submarine“. Schon schunkelte selig der Innenraum des Zentralstadions, schon sangen annähernd 45 000 erwachsene Menschen, dass sie alle in einem gelben U-Boot leben, als die Band lachend abbrach. Ringo lebt doch noch ...

Je mehr das Konzert sich dem Ende zuneigte, desto häufiger kam, was kommen musste: alte, abgenutzte Beatlesongs. „Get Back“, „Back In The USSR“, „Hey Jude“, „Yesterday“ und „Let It Be“ als Zugabe. McCartney hat diese Songs in den vergangenen Jahren bei jeder Gelegenheit gespielt. Dann aber doch noch ein richtiger Knaller:

„Helter Skelter“, die einzige Hardrock Nummer der Beatles, dröhnte durch das Stadion. Hier war Abraham Laboriel Jr. ein erstes Mal wirklich in seinem Element. Infernalisch drosch er auf sein Kit ein und Paul McCartney zeigte, dass er immer noch kann, was ihm viele nicht mehr zutrauen: harten Rock auf die Bühne bringen. Einfach Wahnsinn, wie der 61-jährige diesen Song spielte und sang.

Dass McCartney nach dem zweiten Zugabenset mit einer großen Deutschlandflagge auf die Bühne kam, löste bei einigen Konzertbesuchern im Innenraum Jubel aus, anderen hingegen stand Unverständnis ins Gesicht geschrieben. Was sollte das?! Paul McCartney hat stets mehr in der Rolle des musikalischen Ästheten überzeugt, als in der Rolle eines Künstlers, der sich politisch inszeniert. Die Aktion mit der Flagge wirkte prätentiös. Das knallrote Sakko war ihm übrigens schon während des ersten Rocksets zu warm geworden und einem ebenso knallroten Sweatshirt gewichen. „Paul ist tot“: das glaubten viele Freaks in den 1960er-Jahren. Fehldiagnose: Paul ist rot.

5. „Beatlemania-Dominante“

Das Phänomen der „Beatlemania“ ist von psychologischer und soziologischer Seite in einschlägigen Studien bereits ausgiebig kommentiert worden. Dabei divergieren freilich von Publikation zu Publikation die Vorstellungen, worin die Gründe, die Ursachen oder die Auslöser für den Ausbruch der Massenhysterie zu sehen sind. Henry W. Sullivan geht in seiner psychologischen Studie *The Beatles with Lacan*¹ davon aus, dass die Musik der Beatles die treibende Kraft des Phänomens gewesen sei: „I [...] argue again and again [...] that the main force in the Beatle phenomenon was their magnificent, original music.“² Evan Davies vertritt in der Studie *Psychological Characteristics of Beatle Mania*³ die Position, dass der anhaltende Erfolg der Beatles nicht unbedingt auf gezielt eingesetzte Werbekampagnen zurückführbar sei: „No promotion ever conceived has maintained such continuity and diversity of support as the Beatles have achieved. Other similar groups have had as effective, if not better, promotion, but have failed to manifest the Beatle phenomenon.“⁴ Wicke/Ziegenrücker dagegen schreiben in ihrem *Handbuch der populären Musik* unter dem Eintrag „Beatlemania“: „Fragt man nach den Ursachen [der Beatlemania], so sind diese ganz sicher nicht, wie damals oft unterstellt, in der Musik der Beatles zu suchen, [...].“⁵ Und Barbara Ehrenreich, Elizabeth Hess und Gloria Jacobs interpretieren in ihrem Aufsatz *Beatlemania: Girls Just Wanna Have Fun*⁶ das Phänomen als

1 Sullivan, Henry W.: *The Beatles with Lacan. Rock 'n' Roll as Requiem for the Modern Age*, New York 1995.

2 H. W. Sullivan 1995, S. 34.

3 Davies, Evan: Psychological Characteristics of Beatle Mania, in: *Journal of the History of Ideas*, 30, Nr. 2 (April–Juni 1969), S. 273–280.

4 E. Davies 1969, S. 273.

5 Wicke, Peter/Ziegenrücker, Kai-Erik und Wieland: *Handbuch der populären Musik*, 3. Auflage, Leipzig 1997, S. 52.

6 Ehrenreich, Barbara/Hess, Elizabeth/Jacobs, Gloria: Beatlemania: Girls Just Wanna Have Fun, in: Lewis, Lisa A. (Hrsg.): *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, London 1992, S. 84–106 (= Ehrenreich,

ersten Ausdruck der beginnenden sexuellen Revolution der Frau in den 1960er-Jahren: „It was the first and most dramatic uprising of women's sexual revolution.“⁷ [Hervorhebung im Original]

Während in den beiden zitierten psychologischen Studien tendenziell der Musik eine besondere Rolle in der Generierung des eigenständlichen Phänomens zugeschrieben wird, tendieren die Autoren der beiden zitierten soziologischen Studien dazu, in sozialen Vorgängen die Hauptursachen des Phänomens zu sehen. Der nahe liegende Vermittlungsversuch jedoch zwischen den Positionen – der Gedanke, dass das Phänomen der „Beatlemania“ eigentlich vernünftigerweise als das kumulative Produkt unterschiedlicher Faktoren aufzufassen wäre – steht in der Pflicht, ein konkretes Zusammenspiel zwischen Musik und sozialer Reaktion zu exemplifizieren, um nicht die Thematik auf die Ebene eines unbestimmten Abstrakturns zurück zu versetzen.

Zum einen kann sicher davon ausgegangen werden, dass Lennon und McCartney ihre frühen Songs im imaginativen Hinblick auf Live-Konzerte geschrieben haben. Bis zu dem Zeitpunkt, als die Beatles sich entschieden, nicht mehr auf Tournee zu gehen (August 1966) und mit der Produktion von *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Veröffentlichung im Juni 1967) ein neues Paradigma der LP-Produktion konstituierten – nämlich das reine Studioalbum resp. „Konzeptalbum“ –, galt die kommerzielle Existenz einer Band als abhängig von und gleichbedeutend mit ihrer Existenz als Live-Band. Bekanntlich ging George Harrison im August 1966 zunächst sogar davon aus, dass die Entscheidung der Beatles, nicht mehr auf Tournee zu gehen, das Ende seiner Karriere als Beatle bedeute („Well, I guess that's it, I'm not a Beatle anymore.“⁸) Auch wenn der Beginn der Transformation der Beatles von einer Live-Band in eine reine Studio-Band sicherlich schon mit der Produktion der LP *Rubber Soul* im Jahr 1965 anzusetzen ist, waren die Beatles bis 1966 primär eine Live-Band, die ihr Songmaterial zum großen Teil im Hinblick auf Live-Konzerte produzierte.

Barbara/Hess, Elizabeth/Jacobs, Gloria: Beatlemania: A sexually defiant consumer culture?, in: Gelder, Ken: *The Subcultures Reader*, London 1997, S. 523–536.

7 B. Ehrenreich et al. 1992, S. 85.

8 Zitiert nach: W. Everett 1999, S. 71.

Zum anderen muss hervorgehoben werden, dass die Forderung der Musikindustrie, ein einmal bewährtes Songmuster möglichst oft zu wiederholen (einen Erfolg „auszuschlachten“, wie man es umgangssprachlich formuliert) auch an der Musik der Beatles in der Anfangszeit ihres Erfolges nicht spurlos vorüberging. Es wäre eine inadäquate Verklärung, zu meinen oder zu behaupten, dass *jeder* Song, den Lennon und McCartney in der Zeit zwischen 1963–1966 geschrieben haben, innovativ im emphatischen Sinne war. Vielmehr haben John Lennon und Paul McCartney die leicht variierte Wiederholung bestimmter musikalischer Merkmale um des Erfolges willen keineswegs gescheut. Dies betrifft nicht nur die Formebene – Jon Fitzgerald hat in seinem Aufsatz *Lennon-McCartney and the „Middle Eight“* darauf aufmerksam gemacht, dass 27 von 34 Lennon-McCartney Hits aus dem Zeitraum 1963–1966 eine AABA-Form aufweisen⁹ –, sondern auch speziellere Dimensionen, z. B. die Zusammenstellung bestimmter Strukturelemente zu einer klimaxartigen Konfiguration, welche hier als „Beatlemania-Dominante“ bezeichnet werden soll.

Unter den genannten Voraussetzungen, dass einerseits die antizipierend imaginierte Live-Situation im Prozess des Songwritings von Lennon und McCartney eine Rolle spielte, und dass andererseits der Druck, den Erfolg eines Songs auf der Grundlage von bewährter Erfahrung zu wiederholen, nicht unerheblich war, kann die analytisch zu erläuternde Konfiguration als eine im Laufe der Zeit *intendierte* Konfiguration interpretiert werden, welche zum Ziel hatte, die Hysterie der kreischenden Fans musikalisch zu amplifizieren. Der erste Song von Lennon-McCartney, an dem die „Beatlemania-Dominante“ in allen ihren Bestandteilen deutlich gemacht werden kann, ist *From Me To You*, der Song, der als dritte Single der Beatles (B-Seite: *Thank You Girl*) am 11. April 1963 in Großbritannien veröffentlicht wurde.¹⁰

9 Fitzgerald, Jon: *Lennon-McCartney and the „Middle Eight“*, in: *Popular Music and Society*, 20(4), 1996, S. 41–52.

10 The Beatles: *From Me To You/Thank You Girl*, Parlophone 1963.

Formübersicht *From Me To You*

Intro	Strophe 1	Strophe 2
Takt 1–4	Takt 5–12	Takt 13–20
Mittelteil	Strophe 3	Harmonica
Takt 21–28	Takt 29–36	Takt 37–44
Mittelteil	Strophe 4	Outro
Takt 45–52	Takt 53–59	Takt 60–64

Notenbeispiel 9.1: From Me To You (Lennon-McCartney). Transkription von Takt 20–28

© 1963 Northern Songs

20 C 21 C7 22 Gm 23 C7 24 F
 25 D7 26 G 27 28 G Aug
 I got arms that long to hold you, and keep you by my side I got
 lips that long to kiss you, and keep you satisfied, Oooh. If there's

Der Song steht in a-Moll/C-Dur; die Strophe schließt in Takt 20 mit C-Dur als Tonika, welche auf Zählzeit 3 durch Hinzufügung einer Septime zu einer Dominante wird und somit eine Ausweichung des Mittelteils nach F-Dur impliziert. Die Ausweichung, mit ihrer einleitenden lyrischen Wendung nach g-Moll, stellte – wie McCartney später im Interview mit Barry Miles betont hat – gewissermaßen kompositorisches Neuland für Lennon-McCartney dar: „The thing I liked about ‘From Me To You’ was it had a very complete middle. [...] The opening chord of the middle section of that song heralded a new batch for me.“¹¹ Tatsächlich kann der ganze Mittelteil – nicht nur die einleitende Wendung nach g-Moll – von *From Me To You* als Paradigma für eine Reihe von Songs der Beatles aufgefasst werden, in denen die Beatles Elemente einer in *From Me To You* vollständig ausgebildeten Konfiguration in variierender Zusammensetzung und an verschiedenen formalen Positionen reproduzierten – stets mit dem Ziel, einen emphatischen Höhepunkt aufzubauen. *From Me To You; She Loves You; It Won’t Be Long; I Want To Hold Your Hand; A Hard Day’s Night; Can’t Buy Me Love; Help!; The Night Before; Drive My Car* (in

11 B. Miles 1997, S. 149.

chronologischer Reihenfolge) sind Songs, die in diesem Zusammenhang – ohne Systematisierungsanspruch – zu nennen wären.

Betrachtet man die Syntax des Mittelteils von *From Me To You*, so zeigt sich eine achttaktige, periodisch korrespondierende Struktur, welche die Besonderheiten aufweist, dass der Vordersatz (Takt 21–24) nicht von einer Tonika *ausgeht*, sondern mit einer II–V–I Kadenz zu einer vorübergehenden Tonika *hinführt* (g-Moll–C7–F-Dur, Takt 21–23/24), und dass der Nachsatz (Takt 25–28) nicht mit einer Tonika *schließt*, sondern zu einer emphatischen Dominante hin *öffnet* (Takt 27/28). Die Spannungsverhältnisse zwischen Vordersatz und Nachsatz dieser Periode sind quasi vertauscht: Der Vordersatz schließt, während der Nachsatz öffnet. Von einem achttaktigen Satz statt von einer periodischen Struktur zu sprechen, verbietet sich jedoch, weil die charakteristische Anordnung der Taktgruppen im Sinne eines Satzes – (2 x 2) + 4 –, in Verbindung mit einer Verdichtung durch motivische Aufspaltung¹², kaum sinnvoll geltend gemacht werden kann. Allerdings spielt – insofern der Achttakter auf Steigerung, Beschleunigung und Öffnung hin ausgerichtet ist – der Charakter einer satzartigen Struktur in die Syntax mit hinein.

Steigerung und Öffnung prägen nicht nur die harmonische Ebene, sondern kann auf allen Ebenen gezeigt werden: Text, Melodie, instrumentales Arrangement, Rhythmus, Stimmklang. Der Text des Mittelteils bringt eine sukzessive Steigerung der Intimität. Stellt schon der Vordersatz („I got arms that long to hold you/And keep you by my side“) im Verhältnis zur eher allgemeinen Aussage der vorangehenden Strophe („I've got everything that you want/Like a heart that's oh so true/Just call on me and I'll send it along with love from me to you.“) eine emotionale Annäherung dar, so werden Lennon-McCartney im Nachsatz („I got lips that long to kiss you/And keep you satisfied“) – mit der Öffnung zur Dominante hin – geradezu handgreiflich. Auf der melodischen Ebene ergibt sich zunächst durch eine Sequenzierung der Takte 21 und 22 eine Steigerung – die Melodie erklingt in den Takten 25 und 26 einen Ganzton höher als in den Takten 21 und 22. Die Aufspaltung der bis Takt 27 im Unisono gesungenen Melodie in die Zweistimmigkeit ist sodann das Mittel der Wahl, den Takt 27 und

12 Vgl. Ratz, Erwin: *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1951, S. 22.

28 die nötige Emphase auf der melodischen Ebene zu verleihen. (Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass Paul McCartney der Melodie in der formalen Parallelstelle – Takt 45ff. – bereits im Vordersatz eine zweite Stimme hinzufügt. Dennoch springen Lennon und McCartney auch im Nachsatz der formalen Parallelstelle – Takt 49ff. – zunächst in das Unisono zurück, um dann wiederum, durch die Aufspaltung in die Zweistimmigkeit, die Energie der Dominante zu verstärken.) Auch die Tonrepetition und die offene Quinte, welche mit der Alteration der Dominante in einen übermäßigen Akkord zur übermäßigen Quinte gedehnt wird (Takt 27/28), fungieren in ihrem archaischen Charakter als Mittel der Steigerung. Auf der Ebene des instrumentalen Arrangements erhöht sich die dominantische Spannung durch ein quasi „retardierendes“ Moment im rhythmischen Bereich: Die E-Gitarren spielen Vierteltriolen gegen die Achtel im Bass und im Schlagzeug (Notenbeispiel 9.2). Ringos Fill-in (Takt 28) ist von Ian MacDonald treffend als „‘backwards’ fill“ bezeichnet worden. MacDonald führt aus, wie das typische rückläufige Feeling von Ringo Starrs Fill-ins zustande kommt: „A left-hander playing right-handed kit, Starr would, during fills, come off the snare onto the tom-toms with his left hand leading so that he could only progress ‘backwards’ from floor tom to small tom or from small tom to snare [...].“¹³ Das im Falsetto und mit leichtem Vibrato gesungene „oooh“ (Takt 28; Zählzeit 3) kann als das i-Tüpfelchen der emphatischen Konfiguration aufgefasst werden und stellt gewissermaßen eine Brücke zum theatralischen Element der „Beatlemania-Dominante“ dar: Das charakteristische Schütteln ihrer Köpfe (resp. ihrer Moptops) setzten die Beatles – wie zahlreiche Filmaufnahmen zeigen¹⁴ – als theatralischen Verstärker der „Beatlemania-Dominante“ ein.

13 I. MacDonald 1994, S. 60.

14 Vgl. The Beatles: *Anthology*, Video Apple 5523V (8 VHS).

Notenbeispiel 9.2: From Me To You, Beatlemania-Dominante

27

28

Vocal: keep you sa - sis - fied, ooohh IF there's

Git. (Guitar):

Git. (Bass):

Bass:

Drums:

Auf der Grundlage der Analyse kann davon ausgegangen werden, dass die Musik der Beatles einen wesentlichen Anteil an der konkreten Amplifizierung der begeisterten Hysterie der Fans gehabt haben wird. Die spezielle Konfiguration, die versucht wurde analytisch herauszuarbeiten – eine emphatische Dominante, welche auf allen musikalischen Ebenen (Syntax-Harmonik, Text, Melodie, Instrumentation, Rhythmus und Stimmklang) sowie der theatralischen Ebene eine herausragende Bedeutung erhält –, ist dabei nur eine von etlichen Konfigurationen, welche im Zusammenhang mit dem Phänomen „Beatlemania“ einer musikalischen Untersuchung harren. Wie sind z. B. der Anfang und der Schluss von frühen Beatlesongs gestaltet? Wie sind die ersten Zeilen von frühen Beatlesongs gestaltet? Wie ist ein Gitarrensolo von Harrison dramaturgisch gestaltet? Die hörende Begutachtung beispielsweise des Materials auf der von George Martin 1977 herausgegebenen LP *The Beatles Live At The Hollywood Bowl*¹⁵ zeigt, dass die kreischende Dauerhysterie der Fans im Laufe der zwei aufgenommenen Konzerte einen klimaxartigen Pegel an folgenden

15 The Beatles: *The Beatles Live At The Hollywood Bowl*, Odeon 1977.

Stellen aufweist: a) beim Auftritt der Beatles; b) bei Ansagen; c) am Anfang und Schluss eines Songs; d) während des Singens der ersten Zeile eines Songs; e) beim einleitenden Schrei Lennons oder McCartneys vor einem Gitarrensolo von Harrison; f) bei dominantischen Konfigurationen. Die einzelnen Elemente der hier als „Beatlemania-Dominante“ bezeichneten Konfiguration, können freilich in unterschiedlichen Songs in variierteter Zusammensetzung und an verschiedenen formalen Positionen auftreten. So verwenden Lennon und McCartney auch bei *She Loves You* das charakteristische Falsetto, jedoch nicht als Klimax eines Mittelteils, sondern als Klimax einer Strophe resp. einer Einleitung zum Refrain. Andere Songs – z. B. *I Want To Hold Your Hand*, *A Hard Day's Night* und *The Night Before* – orientieren sich hinsichtlich der dargestellten Konfiguration wiederum sehr stark an *From Me To You*.

Mit *Here, There And Everywhere, I'm Down* (Stimmklang) und *From Me To You* sind drei Lennon-McCartney Songs in die Untersuchungen einbezogen worden, ohne dass im Hinblick auf die Komposition der Songs zwischen Lennon und McCartney differenziert wurde. Die nächsten beiden Kapitel – „Familienähnlichkeit“ und „Lennon-McCartney und die Avantgarde der 1960er Jahre“ werden sich mit dem künstlerischen Verhältnis zwischen John Lennon und Paul McCartney beschäftigen.

III. Œuvre und Forschung

1. „Familienähnlichkeit“: John Lennon und Paul McCartney

Die in sortierender Absicht gestellte Frage, welche der insgesamt 181 Songs, die das Etikett der gemeinsamen Urheberschaft – „Lennon-McCartney“ – tragen, John Lennon und welche Paul McCartney zuzuordnen seien, scheint einerseits im Groben und Ganzen beantwortet zu sein; sowohl John Lennon als auch Paul McCartney haben in einschlägigen Interviews jeden Song ihres gemeinsamen Songkatalogs kommentiert, ihre jeweiligen kreativen Anteile in Prozenten hochgerechnet und teilweise sogar versucht, konkrete Anteile auszubuchstabieren. Die in diesem Zusammenhang relevanten Interviews finden sich in folgenden Publikationen:

1. Lennon:

- Wenner, Jann S.: *Lennon Remembers*, (1. Auflage, New York 1971), Neuauflage, New York 2000 [Die Interviews fanden im Dezember 1970 statt];
- Lennon-McCartney: Who Wrote What, in: Okun, Milton (Hrsg.): *The Compleat Beatles. Volume One*, Greenwich 1981, S. 82/83; (= Lennon-McCartney Songalog: Who Wrote What, in: *Hit Parader*, April 1972, S. 15–17) [Die Interviews wurden im April 1972 geführt];
- Sheff, David/Golson, G. Barry (Hrsg.): *The Playboy Interviews with John Lennon and Yoko Ono. Conducted by David Sheff*, New York 1981 [Die Interviews fanden im September 1980 statt];
- Peebles, Andy: *Lennon über Lennon. Leben in Amerika. John Lennon und Yoko Ono im Gespräch mit Andy Peebles*. Deutsch von Wolfgang Döbeling, Reinbek bei Hamburg 1981 (Peebles,

Andy: *The Lennon Tapes*, London 1981) [Die Interviews wurden im Dezember 1980 geführt].

2. McCartney:

- Gambaccini, Paul: *Paul McCartney. In His Own Words*. London 1976 [Eine Sammlung von Interviews mit Paul McCartney aus den Jahren 1973 und 1975];
- Paul McCartney Interview. Conducted by Vic Garbarini, in: Okun, Milton (Hrsg.): *The Compleat Beatles. Volume Two*, Greenwich 1981, S. 30–33; (=Paul McCartney Interview. Conducted by Vic Garbarini, in: *Musician*, August 1980, S. 45–51, 98 [Das Interview wurde im August 1980 geführt]);
- Miles, Barry: *Paul McCartney. Many Years From Now*, New York 1997 [Die Interviews fanden in den 1990er Jahren statt].

Allerdings können andererseits die Hochrechnungen von Lennon und McCartney aus verschiedenen Gründen nicht kritiklos in dem Sinne verwendet werden, als ob auf ihrer Grundlage jederzeit und auf jeder Ebene eindeutige Zuordnungen, wer was komponiert hat, möglich wären. Die Gründe hierfür liegen auf der Hand. Erstens wurden die Angaben von den Künstlern sprachlich approximativ formuliert. Mit Satzteilen, Wörtern und Sätzen wie „I think“, „more“, „perhaps“, „maybe“, „I don't remember“ und „I don't know“ weisen die Songwriter ihre Aussagen (trotz einer oftmals scheinbaren Eindeutigkeit) als Annäherungen aus. So sagt John Lennon – um nur eines von zahllosen Beispielen zu nennen – über *Can't Buy Me Love* zunächst: „That's Paul's completely.“ Im nächsten Satz revidiert er seine Aussage: „*Maybe I had something to do with the chorus, but I don't know.*“¹ [Hervorhebungen nicht im Original] Zweitens besteht zu oft Unklarheit darüber, in welchem Sinne die Songwriter ihre Begriffe gebrauchen. Welche Dimension ist angesprochen, wenn Paul McCartney über *Glass Onion* sagt: „[...] but it was his [Johns] song, his idea“²? Was ist hier mit „Song“ bzw. mit „Idee“ gemeint? Denkt McCartney dabei an die Melodie und Harmonik der Strophe und/oder

1 D. Sheff/G. B. Golson 1981, S. 146.

2 B. Miles 1997, S. 495.

des Refrains? Oftmals wird lediglich die erste Strophe eines Songs als „idea“ bezeichnet.³ Und welche musikalische Dimension ist angesprochen, wenn John Lennon über den Song *Dr. Robert* sagt: „I think Paul helped with the middle“?⁴ Eine zweite Stimme? Eine Basslinie? Ein Beitrag zum Text? Drittens kann kaum ausgeschlossen werden, dass die Aussagen der Songwriter bei strittigen Songs – heftig umstritten sind *Eleanor Rigby* und *In My Life* – partiell durch künstlerischen Narzissmus motiviert sind.⁵ Viertens können die Beiträge George Harrisons, Ringo Starrs und George Martins auf der instrumentalen Ebene nicht hinreichend ausbuchstabiert werden. Die Quellen – insofern hiermit die Selbstaussagen der Komponisten in Interviews gemeint sind – lassen mithin keine eindeutige, endgültige und vollständige Zuordnung der jeweiligen kreativen Anteile zu. Und Todd Compton, der in seinem Essay *McCartney or Lennon? Beatle Myths and the Composing of the Lennon-McCartney Songs*⁶ naiv davon spricht, man müsse bei widersprüchlichen Angaben von Lennon und McCartney ganz einfach herausfinden, wer von den beiden näher an der „Wahrheit“ ist („one must simply try and sort out who is closer to the truth.“⁷), bleibt – kaum überraschend – eine Formulierung der Mittel, der Wege und eine stichhaltige Exemplifizierung schuldig.

Nicht minder problematisch aber wäre eine auf Kategorisierbarkeit ziellende Herangehensweise, welche mit analytischen Mitteln versuchen wollte, Charakteristika der jeweiligen Personalstile herauszuarbeiten, um auf diesem Wege zu einer Vorstellung über die Gewichtung des kreativen Inputs Lennons resp. McCartneys zu gelangen. Solche Versuche stünden als Spekulationen zwangsläufig in der Gefahr, gründlich in die Irre zu gehen, gehört(e) es doch zu den

3 B. Miles 1997, S. 177.

4 Dowlding, William: *Beatlesongs*, New York 1989, S. 142.

5 Man denke nur daran, dass Paul McCartney noch im Jahr 2002 auf seiner Live-CD *Back In The US* die Namensfolge der von ihm live gespielten Lennon-McCartney Songs in McCartney-Lennon ändern ließ. Vgl. McCartney, Paul: *Back In The US*, Parlophone 2002.

6 Compton, Todd: *McCartney or Lennon? Beatle Myths and the Composing of the Lennon-McCartney Songs*, in: *Journal of Popular Culture*, 22:2 (1988: Fall), S. 99–131.

7 T. Compton 1988, S. 101.

Grundbegabungen Lennons und McCartneys, fremde Personalstile zu absorbieren. Ian MacDonalds Versuch etwa, Lennons und McCartneys Dissens hinsichtlich der kreativen Anteile von *In My Life* durch musikalische Analyse zu lösen, ist wenig überzeugend. MacDonald schreibt bezogen auf die Melodie von *In My Life*: „[...] its angular verticality, spanning an octave in typically wide – and difficult – leaps, certainly shows more of his [McCartneys] touch than Lennon's, despite fitting the latter's voice snugly“⁸. MacDonalds Charakterisierung „schwieriger“ Sprünge als ein Merkmal von Paul McCartneys Personalstil impliziert eine inadäquate Charakterisierung der Melodieverläufe von Lennon Songs als „einfacher“. Dass nicht wenige Melodien von Paul McCartney oft nur um einen Ton kreisen, übergeht MacDonald: etwa die Tonrepetitionen in *Silly Love Songs* oder *Band On The Run*.

Die Faustregel des Fans, dass derjenige der Beatles einen Song geschrieben oder hauptsächlich geschrieben habe, der auch die Hauptmelodie singt, ist zwar oft anwendbar, letztlich jedoch unzureichend. Denn erstens ist die Frage damit nicht beantwortet, sondern lediglich verschoben. Wer singt bei welchem Song die Hauptmelodie? – so lautet die nun zu klärende Ersatzfrage, die durch eine einseitige verzerrte Mythisierung der Gesangsstile (John sei tendenziell der harte Rocksänger; Paul sei im Großen und Ganzen der sanfte Balladsänger) bisweilen ebenso in der Gefahr steht, verkehrt beantwortet zu werden, wie die Ausgangsfrage.⁹ Zweitens steht bei einigen zweistimmig gesungenen Songs nicht durchgängig fest, welche Stimme als die Hauptmelodie aufzufassen ist. So beschreibt Paul McCartney den Song *Baby's In Black* im Hinblick auf die Hauptmelodie als streckenweise ambig: „It was very much co-written and we both sang it. Sometimes the harmony that I was writing in sympathy to John's melody would take over and become a stronger melody. Suddenly a piebald rabbit came out of the hat! When people wrote out the music score they would ask, 'Which one is the melody?' because it was so

8 I. MacDonald 1994, S. 136/137.

9 Dass aufgrund der Forschungen von Mark Lewisohn inzwischen immerhin geklärt ist, wer welche Stimmen gesungen hat, kann kaum etwas daran ändern, dass man immer noch häufig Fans trifft, die denken, *Helter Skelter* habe John Lennon gesungen.

co-written that you could actually take either.“¹⁰ Und nicht alle Songs, bei denen es dem Hörer freigestellt ist, diese oder jene Stimme als Hauptmelodie aufzufassen, sind – wie *Baby's In Black* – Kollaborationen. So ist beispielsweise die Autorenschaft des Songs *Two Of Us* (ein Song, bei dem die auf weite Strecken in Terzen geführten Stimmen gewissermaßen als zu *einer* Melodie zusammengewachsen aufgefasst werden können) nicht unumstritten: Während John Lennon im Interview mit David Sheff *Two Of Us* als von ihm geschrieben beansprucht („Mine.“)¹¹, gehen Ian MacDonald und Barry Miles davon aus, dass der Song von McCartney geschrieben wurde.¹² Drittens werden einige Melodien von John und Paul im Unisono gesungen. Viertens singen George und Ringo teilweise Lennon-McCartney Songs (z.B. *Do You Want To Know A Secret?*, *I'm Happy Just To Dance With You*, *Good Night*, *Yellow Submarine* etc.).

Die sortierende Rezeption von Lennon-McCartney Songs stiftet mithin insgesamt mehr Verwirrung, als dass sie Klarheit schafft. In dem sie die Möglichkeit einer Eindeutigkeit sucht, wo mehrdeutige Vielschichtigkeit herrscht, trägt sie maßgeblich zur Bildung von Mythen, i. e. zur Entstehung einseitiger und verzerrter Darstellungen der Personalstile von Lennon und McCartney bei. Und es sind gerade die eindeutigen, gewissermaßen „frisierten“ Zuordnungen, die den Nährboden für die Entstehung einseitiger Mythen bilden. Erst die Frisierung zur Eindeutigkeit liefert den geeigneten begrifflichen Aggregatzustand, auf dessen Grundlage sich idiosynkratische Fixierungen bilden können. Zwar ist weder zu leugnen, dass bei bestimmten Songs – z. B. *Yesterday* oder *Julia* – der Komponist evident ist, noch kann ein grundlegender Charakterunterschied zwischen den Songwritern einem Hörer verborgen bleiben. Nichts aber ist weniger sinnvoll, als einen Lennon-McCartney Song, von dem einer der beiden Songwriter sagt, er sei zu achtzig Prozent von ihm geschrieben worden, als Individualkomposition aufzufassen und auf dieser Grundlage einseitige Attribute zu formulieren.

Es kann gezeigt werden, auf welche Weise Todd Compton, der mit seinem Aufsatz eigentlich einen Beitrag zur Dekonstruktion von

10 B. Miles 1997, S. 175.

11 D. Sheff/G. B. Golson 1981, S. 172.

12 I. MacDonald 1994, S. 268; B. Miles 1997, S. 534.

Beatlesmythen leisten will, zu dem abwegigen Ergebnis gelangt, John Lennon sei bei den Beatles tendenziell für die Textdichtung, McCartney hingegen für die Komposition der Musik verantwortlich gewesen. Compton geht von den Prämissen aus, dass a) die Musik das wesentliche Moment des Songwriting, die Textdichtung dagegen wichtig, jedoch sekundär sei („Though lyrics are obviously important, in rock music they are secondary“¹³), und dass b) die Kollaboration von Lennon und McCartney ein Mythos sei. Auf der Grundlage von Interviewaussagen weist Compton jedem Songtitel zunächst einen groben Status zu, z. B. „John“; „Paul“; „John; minor help from Paul“; „mainly Paul“; „mainly John“¹⁴. In seiner Zusammenfassung trennt Compton dann aber zwischen so genannten „true collaborations“ einerseits und Lennon und McCartney Solokompositionen andererseits. Als „true collaborations“ gelten ihm nur die Songs, die vollständig „eyeball to eyeball“, d.h. zu 50% von John und zu 50% von Paul, geschrieben wurden; alle anderen Songs fallen bei Compton – auch wenn Lennon und McCartney im Konsens wechselseitigen Einfluss zur Sprache bringen – in die Kategorie „Solokompositionen“. Sodann bringt Compton eine Beschreibung der Personalstile. Die Einzelemente dieser Beschreibung geraten aber vor dem Hintergrund seiner künstlichen Trennung zwischen Solokompositionen und so genannten „wahren“ Gemeinschaftskompositionen in den Sog der Einseitigkeit: Es entsteht eine Spaltung. Lennon erscheint ihm nun als derjenige, der primär Textdichter war und McCartney gilt ihm als der primäre Songwriter: „Lennon is avoiding the music“; „McCartney was always the more musical orientated of the two chief Beatles; Lennon was more verbally orientated.“; „their main focus was always clear: McCartney/music and Lennon/words.“¹⁵ Comptons Aufsatz schließt mit einer inadäquaten Apotheose Paul McCartneys als Songwriter, der John Lennon musikalisch zu allen Zeiten überlegen gewesen sein soll. Dass Compton damit indirekt den unglücklichen Gegenmythos unterstützt – McCartney sei im Vergleich mit Lennon ein mittelmäßiger Textdichter gewesen – wird ihm kaum bewusst.

13 T. Compton 1988, S. 126.

14 Vgl. z. B. Ebda., S. 111 oder 116.

15 Ebda., S. 122/129.

Die alternative Herangehensweise besteht nun nicht – wie Compton unterstellt – zwangsläufig darin, die Zusammenarbeit von Lennon und McCartney als „magical partnership“¹⁶ zu verklären. Damit ginge man freilich den umgekehrten Weg in dieselbe Richtung: Mit der Verklärung des künstlerischen Verhältnisses zwischen Lennon und McCartney zu einer „magischen“ Partnerschaft wäre die Untersuchung des vielschichtigen und mehrdeutigen Verhältnisses zwischen Lennon und McCartney als Songwriter vermieden. Vielmehr wird es darum gehen, die partiellen Uneindeutigkeiten, Ähnlichkeiten, Überlappungen, Unterschiede und Klüfte im künstlerischen Verhältnis zwischen Lennon und McCartney als eigentümliche und wesentliche Merkmale der Musik dieser Songwriter anzunehmen und aufzufassen.

Der Begriff der „Familienähnlichkeit“, den Ludwig Wittgenstein im Paragraph 67 seiner *Philosophischen Untersuchungen* einführt¹⁷, präsupponiert, dass es einem klaren Sehen abträglich sei, Wörtern, welche Gegenstände oder Sachverhalte bezeichnen, eine allgemeine Bedeutung zuschreiben zu wollen. Die Vorstellung, dass jedes Wort eine Bedeutung habe, welche dem Wort zugeordnet sei, stellt Wittgenstein gleich in den ersten Paragraphen der *Philosophischen Untersuchungen* in Frage: Ein primär nominalistisch orientiertes Sprachverständnis sucht Wittgenstein in Richtung auf ein Sprachverständnis zu erweitern, in welchem die Bedeutung eines Wortes als „sein Gebrauch in der Sprache“ aufgefasst wird (Paragraph 43)¹⁸. Dass dem Wort „Spiel“ keine allgemeine Bedeutung im Sinne einer Definition zugeordnet werden kann, führt Wittgenstein in den Paragraphen 66 und 67 aus: Die unterschiedlichsten Spiele (Brettspiele, Ballspiele, Kartenspiele etc.) mögen gemeinsame Merkmale aufweisen und somit miteinander zusammenhängen; es kann jedoch kein *durchgängiges*, gemeinsames Strukturmerkmal im Sinne eines allgemeinen Merkmals geltend gemacht werden. Der Begriff der Familienähnlichkeit meint somit nicht nur Ähnlichkeit, sondern schließt Unähnlichkeit, Disparität ein. Mit dem Bild des Fadens, dessen

16 T. Compton 1988, S. 100.

17 Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. Zitiert nach Band 1372 der Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2003, S. 57. (Im Folgenden wird auf die Philosophischen Untersuchungen mit dem Kürzel PU Bezug genommen).

18 Ebda., S. 40.

„Stärke nicht darin [liegt], dass irgend eine Faser durch seine ganze Länge läuft, sondern darin, dass viele Fasern einander übergreifen“¹⁹ beschreibt Wittgenstein eine Stabilitätsvorstellung, die ohne den Bezug auf ein universelles Strukturmerkmal auskommt.

Wir sehen (bzw. hören), wenn wir das Œuvre von Lennon-McCartney untersuchen, ein – um mit Wittgenstein zu sprechen – „kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen.“²⁰ Und die Interviewaussagen der Songwriter bezüglich dieses Netzes dürfen nicht – indem modifizierende und relativierende Wendungen wie „maybe“, „I think“ etc. außer Acht gelassen werden – in eine nominalistische Eindeutigkeit gezwängt werden. Auch muss unbedingt berücksichtigt werden, dass bestimmte Interviewaussagen in den Jahren nach der Auflösung der Beatles – gleichsam nach der Auflösung der „Familie“ – gemacht wurden. Es wird bei Lennon und McCartney die Tendenz bestanden haben, sich in Interviews von einander zu distanzieren und es muss mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass Verbindungsfäden künstlerischer Art übertrieben verleugnet wurden.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass Compton mit seiner Herangehensweise, nur „eyeball to eyeball“-Kompositionen als „true collaborations“ gelten zu lassen, die Bildung einseitiger Mythen unterstützt. Christine Flender und Markus Heuger beziehen sich in ihrem Aufsatz *Beatology. Musikwissenschaftliche Annäherungen an die Beatles-Songs* auf Compton: „In diesem Text wird zur Vereinfachung nur zwischen intensiver Kooperation und überwiegender Einzelarbeit unterschieden.“²¹ Dass sich aber seit der Entstehung dieser Musik aufgrund von mehr oder weniger bewussten Identifizierungswünschen eine Vereinfachung im *alltäglichen* Sprachgebrauch herausgebildet hat (etwa: „Penny Lane ist von Paul“ oder „Strawberry Fields ist von John“), heißt nicht, dass es in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Musik der Beatles adäquat wäre, ebenso zu verfahren.

19 PU, S. 58.

20 PU, S. 57.

21 Flender, Christine/Heuger, Markus: *Beatology. Musikwissenschaftliche Annäherungen an die Beatles-Songs*, in: Rösing, Helmut (Hrsg.): *Mainstream, Underground, Avantgarde. Rockmusik und Publikumsverhalten*, Hamburg 1996, S. 59.

Wenn Ian MacDonald davon spricht, dass die Melodie von *In My Life* wahrscheinlich von Paul McCartney geschrieben wurde, weil sie „schwierige“ Melodiesprünge enthält, so übersieht er die „Familienähnlichkeit“ der Songwriter. Paul McCartney hat ebenso „einfache“ Melodien geschrieben wie Lennon „schwierige“ Melodien geschrieben hat (und umgekehrt). Wenn hingegen der Lennon-Biograph Alan Posener in idiosynkratischer Abneigung davon spricht, dass es sich bei der ersten Solo-LP von Paul McCartney um „eine Sammlung mittelmäßiger Liebeslieder“ handelte, „die für sein weiteres Schaffen richtungsweisend sein sollte“²², so zieht er nicht in Betracht, dass John Lennon und Paul McCartney gleichermaßen direkte, einfache (jedoch nicht: „mittelmäßige“) Liebeslieder geschrieben haben:

Oh Yoko! (Lennon, 1971)
 In the middle of a bath
 In the middle of a bath I call your name
 Oh Yoko! Oh Yoko!
 My love will turn you on.²³

The Lovely Linda (McCartney, 1970)
 La la la la la the lovely Linda
 With the lovely flowers in her hair.
 La la la la the lovely Linda
 With the lovely flowers in her hair.²⁴

Dear Yoko (Lennon, 1980)
 Even after all these years
 I miss you when you're not here
 I wish you were here
 My dear Yoko.²⁵

22 Posener, Alan: *John Lennon*, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 103.

23 Lennon, John: *Imagine*, Apple 1971, Track 10.

24 McCartney, Paul: *McCartney*, Apple 1970, Track 1.

25 Lennon, John/Ono, Yoko: *Double Fantasy*, Geffen 1980, Track 12.

Lindiana (McCartney, 1987)

Hold on, *Lindiana*

Don't let go of your dream

With your head held high you would touch the sky

In your long forgotten scheme.²⁶

Liegen demnach einerseits Verhältnisse vor, die sachgemäß als „ähnlich“ oder „verwandt“ beschrieben werden können, so stellt sich andererseits die Frage, inwiefern es möglich ist, individuelle Charakteristika der Songwriter herauszuarbeiten, deren Inhalt sich nicht auf tendenziöse Vorurteile stützt. Im Folgenden soll der Gedanke einer künstlerischen „Familienähnlichkeit“ von John Lennon und Paul McCartney, insofern hiermit nicht nur Verwandtschaft, sondern auch Brüche und Asymmetrien gemeint sind, anhand einer Parallelbeschreibung des Verhältnisses der beiden Songwriter zur Avantgarde der 1960er-Jahre ausgeführt werden.

26 McCartney, Paul: *Lindiana* 1987 © MPL Communications.

2. Lennon-McCartney und die Avantgarde der 1960er-Jahre

„Avant-garde is French for bullshit.“¹
(John Lennon)

„There was only one, Gesang der Jünglinge – ‘The Song Of The Youth’ – that was the only one I ever liked! I thought most of his other stuff was too fruity.“²
(Paul McCartney über Stockhausen)

„Avant-garde is French for bullshit“: So pflegte der junge John Lennon, der in den Jahren 1957 bis 1959 an der Kunsthochschule in Liverpool eingeschrieben war (freilich ohne das Studium ernsthaft zu verfolgen³), den Begriff Avantgarde zu übersetzen. Es war der Rock 'n' Roll, für den sich Lennon begeisterte, so sehr, dass er sogar seinen Freund und Kommilitonen Stuart Sutcliffe (der sein Studium ein wenig ernsthafter verfolgte als Lennon) dazu überreden konnte, sich für £60, dem „Erlös aus dem Verkauf eines seiner [Stuarts] Bilder an den Kunstmäzen John Moores“⁴ eine Bassgitarre zu kaufen und sich vorerst dem Rock 'n' Roll zu widmen. Lennons Besuch der Liverpooller Kunsthochschule kann kaum als ein Zeugnis eines ernsthaften, konsistenten Interesses Lennons an den Bildenden Künsten, geschweige denn an der Avantgarde, geltend gemacht werden. Zwar zeichnete Lennon – wie zahlreiche Kommentatoren und Biographen zu Recht hervorheben – schon als Kind surreale Cartoons („I was passionate about *Alice In Wonderland* and drew all the characters“⁵), doch wählte John Lennon, nachdem er Elvis Presley gehört hatte, als

-
- 1 Evans, Mike: The arty Teddy Boy, in: Gutman, David/Thomson, Elizabeth (Hrsg.): *The Lennon Companion. Twenty-five Years of Comment*, London 1987, S. 19; vgl. auch B. Miles 1997, Vorwort.
 - 2 Zitiert nach: M. Lewisohn 1988, S. 15.
 - 3 H. Davies 1968, S. 47: „I never liked the work. [...] I failed all the exams.“
 - 4 A. Posener 1987, S. 22.
 - 5 H. Davies 1968, S. 10; vgl. A. Posener 1987, S. 14.

primäres Ausdrucks- und Entwicklungsmedium – wie Paul McCartney – den Rock 'n' Roll.

Das Verhältnis Lennons zur Avantgarde veränderte sich grundlegend und nachhaltig erst, als er im Mai 1968 mit der Avantgarde-Künstlerin Yoko Ono zusammenkam, die er im November 1966 auf einer Ausstellung der Künstlerin in der Indica Gallery in London kennen gelernt hatte. Im Interview mit David Sheff beschreibt Lennon – kurz vor seinem Tod – rückblickend seine Meinung zur Avantgarde der 1960er-Jahre: „Well, all the so-called avant-garde art at the time and everything that was supposedly interesting was all negative, this smash-the-piano-with-a-hammer, break-the-sculpture boring, negative crap.“⁶ Unabhängig von der Frage, ob Lennons pauschale Abwertung der Avantgarde der 1960er-Jahre als „negative crap“ berechtigt ist oder nicht: In Yoko Onos Kunst sah John Lennon die Verkörperung positiven Denkens schlechthin, womit erst der Avantgarde in seiner Vita die Türen geöffnet wurden. Der subsequente Einfluss Yoko Onos auf John Lennons künstlerische und politische Tätigkeiten in den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren kann kaum überschätzt werden. Um einige auf der Hand liegenden Beispiele zu nennen:

- auf dem so genannten *White Album* der Beatles erschien 1968 *Revolution #9*⁷, eine Soundcollage, die Lennon gemeinsam mit Yoko Ono angefertigt hatte; der Titel erschien als „Lennon-McCartney Song“; zweifelsohne ist *Revolution #9* ein Beispiel für einen Titel, bei dem wohl keine Mitwirkung McCartneys statt gefunden hat⁸;
- 1968 und 1969 veröffentlichten Ono und Lennon gemeinsam nicht weniger als drei experimentelle LPs⁹;
- die Werbekampagne „War Is Over – If You Want It“ war auf eine Idee von Yoko Ono hin realisiert worden¹⁰; den Titel zum be-

6 D. Sheff/G. B. Golson 1981, S. 87.

7 The Beatles: *The Beatles („The White Album“)*, Apple 1968, B-Seite (2), Track 5.

8 Vgl. M. Lewisohn 1988, S. 138.

9 Ono, Yoko/Lennon, John: *Unfinished Music No. 1 – Two Virgins*, Apple 1968; *Unfinished Music No. 2 – Life With The Lions*, Zapple 1969; *The Wedding Album*, Apple 1969.

10 Munroe, Alexandra/Hendricks, Jon (Hrsg.): *Yes Yoko Ono*, New York 2000.

kanntesten Song seiner Solokarriere – *Imagine* – hat Lennon von einer der so genannten *Anweisungen* Yoko Onos übernommen: „*imagine the clouds dripping, dig a hole in your garden to put them in.*“¹¹

Während es einerseits nicht zu übersehen ist, dass John Lennons künstlerische Tätigkeiten von Yoko Ono maßgeblich beeinflusst wurden, muss andererseits hervorgehoben werden, dass Lennon gleichzeitig ein bewahrendes Verhältnis hinsichtlich seiner musikalisch-künstlerischen Wurzeln pflegte. Schon das vorletzte Album der Beatles, *Let It Be* (welches als letztes Album der Beatles nach *Abbey Road* veröffentlicht wurde¹²), stellte den bewussten Versuch der Band einer Rückkehr zur „handgemachten Rockmusik“ dar. 1975 nahm John Lennon mit ähnlicher Intention eine LP mit seinen Lieblingsstücken der Rock 'n' Roll-Ära auf, schlicht *Rock 'n' Roll* betitelt¹³. Und darauf, dass John Lennons Songs im direkten Vergleich mit denen von Yoko Ono auf ihrer letzten gemeinsamen LP *Double Fantasy*¹⁴ als zu konservativ kritisiert wurden, hat der Lennon-Biograph Alan Posener hingewiesen: „Einigen Kritikern, besonders in England, waren Johns Kompositionen zu ‚konservativ‘, und ihnen gefielen Yokos Lieder besser [...]“¹⁵. Johns ureigenstes Ausdrucks- und Entwicklungsmedium blieb stets: der Rocksong.

Paul McCartneys eingangs zitiertes Geschmacksurteil über die meisten Werke von Karl-Heinz Stockhausen („too fruity“) drückt – ebenso wie Lennons freie Übersetzung des Begriffs „Avantgarde“ – mehr eine schmunzelnde Reserviertheit (wengleich keinen kategorischen Ausschluss) als eine ursprüngliche Neigung aus. McCartney, der seit 1966 in der Londoner Cavendish Avenue – also am Pulsschlag der Metropole – lebte, hatte allerdings gegenüber den anderen Beatles, die zu diesem Zeitpunkt schon verheiratet waren und außerhalb Londons lebten, gewissermaßen einen Standortvorteil, Neue Musik in Live-Konzerten zu rezipieren. Der McCartney-Biograph Barry Miles, ein Freund von Paul McCartney in den 1960er-Jahren – und Mitbe-

11 Lennon, John: *Imagine*, Apple 1971.

12 The Beatles, *Let It Be*, Apple 1970.

13 Lennon, John: *Rock 'n' Roll*, Apple 1975.

14 Lennon, John/Ono, Yoko: *Double Fantasy*, Geffen 1980.

15 A. Posener 1987, S. 129.

gründer der Indica Gallery, jener Galerie, in der John Lennon Yoko Ono kennen lernte –, schildert den gemeinsamen Besuch eines Vortrages von Luciano Berio im Italienischen Kulturinstitut, Belgrave Square am 24. Februar 1966¹⁶, sowie einer AMM-Performance mit Cornelius Cardew Anfang 1966. Das Interesse, welches Paul McCartney solchen Performances entgegenbrachte, war jedoch – so Barry Miles – mehr ein Interesse an Ideen, als ein Interesse an deren Ausführung: „Paul was more interested in the idea and approach than in the actual piece.“¹⁷ Im Interview mit Mark Lewisohn sagt Paul McCartney offen: „[...] we didn't necessarily like what, say, Berio was doing.“¹⁸

Während Paul McCartney einerseits ein Interesse an den Ideen von Komponisten der 1960er-Jahre hatte, scheint ihm andererseits die Übernahme von Ideen aus dem Bereich der Neuen Musik in das Beatles-Repertoire als *autonome* Ideen widerstrebt zu haben. Zwar hatte Paul McCartney schon 1967 eine Soundcollage – *Carnival Of Light* – produziert¹⁹, jedoch nicht in Betracht gezogen, sie in das Beatles-Repertoire einzubeziehen. Und den Gedanken, dieses Material als Solo-LP zu veröffentlichen – ihm schwebte der Titel *Paul McCartney Goes Too Far* vor – verwarf McCartney.²⁰ Bezeichnenderweise hatte John Lennon ihn dazu ermuntert, das Material zu veröffentlichen, doch schon der Titel dokumentiert McCartneys prädominierendes Interesse an einer ausbalancierten Gesamtästhetik: Mit der Komposition der Soundcollage *Carnival Of Light* war er – aus seiner Sicht – „zu weit“ gegangen. Es ging Paul McCartney in diesem Zusammenhang offenbar um eine ästhetische Ausbalancierung; außerhalb seiner Arbeit mit den Beatles experimentierte er viel, ließ davon jedoch nur soviel in die Beatles-Ästhetik hineinfliessen, dass es das Medium Rocksong nicht sprenge: „So I used to take a lot of time for those pursuits, because it was so well balanced on the other side with straight Beatles stuff. And it was nice for this to leak into the Beatles

16 B. Miles 1997, S. 234.

17 Ebda.

18 M. Lewisohn 1988, S. 15.

19 Ebda., S. 138: „But it is worth remembering that he [McCartney] had been the first of the Beatles to experiment with sound tapes, his 5 January 1967 'Carnival Of Light' collage being in much similar vein to 'Revolution 9'.“

20 B. Miles 1997, S. 234.

stuff as it did.“²¹ Als Beispiel für eine „unkonventionelle“ Idee McCartneys – man möchte den Begriff „avantgardistisch“ meiden, da weder John Lennon noch Paul McCartney den Gebrauch des Wortes differenzieren –, welche Eingang in einen Beatlesong gefunden hat, kann das crescendierende Glissando eines 40-köpfigen Sinfonieorchesters in *A Day In The Life* genannt werden.

Es lässt sich mithin sagen, dass sowohl John Lennon als auch Paul McCartney den Rock 'n' Roll als ihre Wurzeln betrachteten und den Rocksong als ihr ureigenstes Ausdrucks- und Entwicklungsmedium verstanden. Beide haben ein Interesse an der Avantgarde der 1960er-Jahre gepflegt. Bei Paul McCartney war dies mehr ein Interesse an Ideen, bei Lennon kam es – gemeinsam mit Yoko Ono – zur Ausführung und Veröffentlichung von Ideen. Paul McCartneys Umgang mit avantgardistischen Einflüssen in den 1960er-Jahren ließe sich so beschreiben, dass er insgesamt das Interesse einer integrativen, ausbalancierten Ästhetik verfolgte, während bei John Lennon – als einmal das Interesse geweckt war – die Integration als emphatische Zurschaustellung erfolgte. Im Hinblick auf die künstlerische „Familienähnlichkeit“ zwischen Lennon und McCartney war das Verhältnis der Songwriter zur Avantgarde der 1960er-Jahre als Beispiel gewählt worden, um eine Verwandtschaft zu zeigen, deren Wesen asymmetrisch ist. Die Disjunktion in der künstlerischen Verwandtschaft besteht letztlich im *Umgang* mit der Avantgarde: Lennon absorbierte die Avantgarde als *autonomes* Kunstprinzip; McCartney hingegen absorbierte avantgardistische Einflüsse als *Funktion* des Songwritings.

21 B. Miles 1997, S. 221.

3. Linda McCartney: Vocal Arrangement und Songwriting

Dass Linda McCartney nicht nur einen maßgeblichen Anteil im Hinblick auf Klangformung und Klangbild der Background Vocals von Paul McCartney Songs hatte (bei Live-Konzerten spielte sie auch Keyboards und Percussion), sondern sogar zahlreiche Songs von Paul und Linda McCartney gemeinsam komponiert wurden, ist ein offenes Geheimnis. Allerdings ist der konkrete künstlerische Beitrag, den Linda McCartney im Kompositionssprozess von Songs leistete, immer wieder – nicht nur von Kritikern – in Frage gestellt worden. So strengte im Jahr 1971 Sir Lewis Grade – der damalige Leiter des Musikverlages ATV Northern Songs – ein juristisches Verfahren gegen die McCartneys an, weil der Verlag durch Lindas offizielle Co-Autorenschaft Tantiemen verlor, die auf diese Weise an die McCartneys gingen – mit der Begründung, dass Linda „musikalisch nicht versiert genug“ sei, „Songs wie *Another Day*“¹ zu komponieren. Linda McCartney – eine professionelle Fotografin, die als musikalische Analphabetin gewissermaßen mit den besten Voraussetzungen in das Rock 'n' Roll Geschäft eingestiegen war – wurde in den „Zeugenstand gerufen [...], um über ihr musikalisches Talent Rechenschaft abzulegen.“² Das Gericht entschied zugunsten von Linda McCartney. Der in diesem Zusammenhang zur Analyse ausgewählte Song *Dear Boy*³ wurde für das Album *Ram* (1971) aufgenommen, in einer Zeit also, in der Paul McCartney sich einerseits nicht in demselben Maße der öffentlichen Beliebtheit erfreuen konnte, wie seine drei Kollegen John Lennon, George Harrison und Ringo Starr nach Auflösung der Beatles im April 1970, und in der Linda McCartney andererseits in ihre Rolle als musikalische Partnerin von Paul McCartney gerade erst hineinwuchs. Umso überraschender ist die gesangliche und kompositorische Qualität des Songs.

1 Benson, Ross: *Paul McCartney. Die Biographie*, München 1992, S. 319; vgl. auch: Zeitz, Petra: *Paul McCartney. Leben und Musik*, Berlin 1993, S. 98.

2 R. Benson 1992, S. 320.

3 McCartney, Paul & McCartney, Linda: *Ram*, Apple 1971, Track 4.

Die Transkription zeigt eine Auswahl der Gesangspartien und die Akkordfolgen.

Formübersicht *Dear Boy*

Strophe 1	Strophe 2	Mittelteil I	Strophe 3
Takt 1–12	Takt 13–24	Takt 25–37	Takt 38–49

Mittelteil II	Strophe 4	Coda
Takt 50–62	Takt 63–77	Takt 78–81

Notenbeispiel 10: Dear Boy (Paul & Linda McCartney). Transkription (Auswahl der Gesangsstimmen).
© 1971 MPL Communications Inc.

Lead Vocals

Background Vocals

Am 1 I guess you ne-ver knew dear boy what you had found.

Am/G 2

F Maj7 3

Hm7 4 E7 5 Am 6 Am/G 7 F Maj7 8

I guess you ne-ver knew dear boy that she was just

Hm7 9 E7 10 F 11 C C/H Am7 12

the cu-test thing a-round, I guess you ne-ver knew what you had found dear boy...

knew what you had found dear boy...

12 Am
13 I guess you ne-ver
14 Am/G
15 F Maj7
8 My dear boy, dear boy, dear boy,
8

16 Hm7 E7 Am
17 And may-be when you
18 Am/G
19 F Maj7
8 Love was there, You look too hard, dear boy you ne-
8 hard,

20 Hm7 E7 F
21 8 - ver do be come a - ware, I guess you ne-ver
22 C
23 C/H
24 Am7
8 un - a - ware, love was there.
8

24 Dm
25 8 When I stepped in, my heart was down
26 Aah, - aah,
27 C/G
8 dooph dooph dooph doo dooph dooph dooph dooph doo
8

G 28 and out Am 29 but her love Em/G 30 came F Maj7 31 through and Dm
 aah, doo doo doo dooph dooph dooph dooph

C/G 32 brought me round, G 33 got me up C/G 34 and a-about. G 35
 aah, doo doo doo doo

Am 36 ah, Am 37 Fa-duff-a-duff-a Am/G 39 da Dear boy,
 (fa-duff-a-da) fa - duff-a-da (fa - duff-a-da) fa -
 doo Fa - duff-a-da fa - duff-a-da fa - duff-a-da fa -

F Maj7 40 da da da da, Hm7 41 E7 42 Am 43 Am/G
 (fa duff a da) Fa-duff-a-duff-a da Dear boy,
 (fa duff a da) (fa duff a da) (fa - duff ada) fa -
 duff-a - da Aah Fa - duff-a-da fa - duff a-da fa -

G 60
 Am 61
 Am 62
 Am 63

and a-bout. I hope you ne-ver
 dooph. I
 ah. I

Am/G 64
 F Maj7 65
 Hm7 66
 E7 67
 Am 67

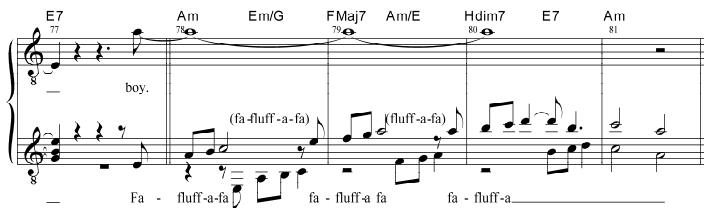
know dear boy how much you missed, And e-ven when you
 hope you never know dear boy how much you missed dear boy. And

Am/G 68
 F Maj7 69
 Hm7 70
 E7 71
 F 71

fall in love dear boy it won't be half as good as this I hope you never
 even when you fall in love dear boy it won't be as good as this

C 72
 Em/H 73
 Am 73
 Em/G 74
 F 74
 Em7 75
 Dm7 75
 Am/C 75
 Hdim7 76

know how much you missed dear boy how much you missed yeah
 Oooh, yeah



Der Song gliedert sich in vier Strophen und zwei Mittelteile. Einen wesentlichen Reiz der Strophen 2 bis 4 bildet das variative Arrangement in den Background Vocals, welche die Lead Vocals gewissermaßen „umschlingen“ und „umflattern“. Im Folgenden sollen die Variationsprinzipien herausgearbeitet werden, welche Paul & Linda McCartney im Arrangement der Background Vocals in den einzelnen Strophen realisieren.

Analyse der ersten Strophe (Takt 1–12). Die Strophenmelodie ist in drei Phrasen untergliedert: Takt 1 bis 4; Takt 5 bis 9; Takt 9 bis 12. Eine Zusammenschau der jeweiligen Zieltöne der drei Phrasen ergibt das Bild eines ausgefalteten a-Moll Dreiklangs abwärts: *e'* ist der Zieltón der ersten Phrase (Takt 4); *c'* ist der Zieltón der zweiten Phrase (Takt 8/9); *a* ist der Zieltón der dritten Phrase (Takt 11/12). Betrachtet man die melodische Gestalt der Hauptstimme in den Taktten 1 bis 4, so kann festgehalten werden, dass die Melodie in Quint- und Oktavräumen aufgespannt ist. Die Quinte *a–e'* (Takt 1; Takt 4) bildet die strukturelle Klammer der Melodie, welche sich aus einem prägnanten Themenkopf – einem auftaktig angesprungenen Quintzug aufwärts (*a–h–c–d–e'*, Takt 1/2) – und der Ausfaltung eines in einem Oktavraum aufgespannten a-Moll Septakkordes abwärts zusammensetzt (*a'–g'–e'–c'–a*; Takt 2/3). Der synkopische Rhythmus des ausgefalteten a-Moll Septakkordes abwärts unterstützt den federnen Groove, der sich aus einer Vierteldurchpulsung des Metrums im Klavier und einer „springenden“ Markierung der Zählzeiten 2 und 4 in den Bongos ergibt. Die Verzierung des Zieltónes der ersten Phrase mit einem „Pralltriller“ (Takt 3/4) darf nicht unerwähnt bleiben. Ergibt sich doch aus der Augmentation des Trillers in Takt 8 (*e'–f'–e'–f'*) die Prolongation der ansonsten wörtlich wiederholten zweiten Phrase. Die zweite Phrase verlängert sich dadurch um einen Takt und ist mit dem Themenkopf der dritten Phrase (Takt 9) verschränkt. In spiegelnder

Symmetrie zur Öffnung der ersten Phrase mit einem Quintzug aufwärts (Takt 1/2), schließt die dritte Phrase mit einem Quintzug abwärts ($e'-d'-c'-h-a$; Takt 10/11/12). Insgesamt vermittelt die Melodie einen syntaktisch symmetrischen, wenngleich gereihten und offenen Eindruck; die erste Phrase wird zweimal – leicht variiert – wiederholt.

Analyse der zweiten Strophe (Takt 13–24). Betrachtet man die Unterstimme der Background Vocals in den Takten 13 bis 15 sowie in den Takten 16/17, so zeigt sich, dass auch diese Melodie in einem Oktavraum aufgespannt ist. In halben Noten durchmisst die Unterstimme zunächst eine Oktave aufwärts ($a-h-c'-e'-a$; Takt 13–15), um sodann die schließende Kadenz (Hm^7-E^7-Am ; Takt 16/17) mit einem Quart- und Quintfall abwärts zu unterstützen ($a'-e'-a$; Takt 16/17). Das Fundament der Background Vocals, welches gewissermaßen durch die Unterstimme gelegt ist, wird durch weitere, leitereigene konsonierende Töne angereichert, so dass sich in der zweiten Strophe der Eindruck eines tendenziellakkordischen Begleitgesangs ergibt. Es zeigt sich – die Bewegungsrichtung der Unterstimme grob ins Auge fassend – ein analoges Bild zu den Lead Vocals: Die Unterstimme der Background Vocals (Takt 13ff., unteres System) durchmisst den Quintrraum ($a-e'$) resp. den Oktavraum ($a-a'$) der Lead Vocals variativ im Sinne einer *nicht-wörtlichen Augmentation* ($a-h-c'-e'-a$; Takt 13–15), durch welche Lead- und Background Vocals assoziativ miteinander verknüpft sind. Mit dieser nicht-wörtlichen Augmentation, deren Bewegungsrichtung zunächst aufwärts und sodann abwärts in Halben verläuft (Takt 13–17, unteres System), entsteht in der zweiten Strophe ein charakteristisches Atmen; die Background Vocals bringen der Prägnanz des federnden Grooves einen ausgleichenden Atem bei.

Mittelteil I (Takt 25–37). Der Übergang in den Mittelteil erfolgt organisch, indem der Quintzug abwärts, mit dem die Strophe schließt ($e'-d'-c'-h-a$, Takt 22–24) zwei Schritte weiter abwärts geführt wird ($g-f$, Takt 24/25). Die Background Vocals „federn“ gleichsam in den Mittelteil hinein (Takt 24/25); strukturell greifen die Background Vocals den Quintzug abwärts der Lead Vocals auf (die Melodielinien der Background Vocals sind ausgeterzt). Der Mittelteil bringt die musikalische Inszenierung einer emphatischen Dominante G-Dur (Takt 32–35), die freilich kaum als „Dominante zur Tonikaparallele

C-Dur“ gehört wird, sondern in einem freien Sinne als „dominantisch“ erlebt wird.

Analyse der dritten Strophe (Takt 38–49). Das Variationsprinzip, durch welches die dritte Strophe ihre charakteristische Gestalt erhält, ist das Prinzip der *motivischen Abspaltung*. Vom Themenkopf der Lead Vocals – dem auftaktig angesprungenen Quintzug aufwärts (Takt 1/2) – werden die ersten drei Töne samt Auftakt abgespalten und „umflattern“ imitierend die Hauptstimme. Die Wortsilben, die Linda und Paul McCartney singen („Fa-duff-a-da“) haben keine eigene Bedeutung, evozieren jedoch lautmalerisch das Bild von Oster-glocken („daffodil“) und flatternden Schmetterlingen („butterfly“), ein Eindruck, welcher im Stereopanorama besonders wirkungsvoll hervortritt, da eine erste Background Vocal-Gruppe im Panorama auf rechts gelegt ist, eine zweite auf links.

Mittelteil II (Takt 50–62). Ein Vergleich der beiden Mittelteile zeigt zwei identische Formteile, mit dem einen Unterschied, dass die Background Vocals im zweiten Mittelteil („dooph, dooph, dooph, dooph“) noch mehr Behauchung aufweisen als im ersten Mittelteil.

Analyse der vierten Strophe. In der vierten Strophe schließlich (Takt 63–77) werden die Lead Vocals von den Background Vocals *wörtlich imitiert*. Die imitierende Stimme, welche um eine halbe Note versetzt in Takt 63 einsetzt, imitiert die Lead Vocals wörtlich bis einschließlich Takt 65. Indem der die Strophentextmelodie schließende Quintzug abwärts (e’–d’–c’–h–a, Takt 72–74) spielerisch bis d in Takt 76 prolongiert wird, zeigt sich sinnfällig der strukturelle Grundgestus dieses Songs: die Prolongation und Diminution von Skalausschnitten. Die Coda (Takt 78–81) greift noch einmal das flatternde Geflecht von „Blumen“ und „Schmetterlingen“ auf; die Hauptstimme schließt indessen mit dem eine Oktave höhergelegten Zielton des Quintzuges abwärts, der als die „Urlinie“ dieses Songs aufgefasst werden kann.

Die Analyse zeigt mithin musikalisch und klangtechnisch ein außerordentlich geschickt komponiertes und aufgenommenes Geflecht von Stimmen. Die Background Vocals „umschlingen“ und „umflattern“ die Lead Vocals variativ a) als nicht-wörtliche Augmentation, b) als motivische Abspaltung und c) als Imitation.

4. Liverpool Oratorio

„Paul McCartney will go down in musical history.

He will become respected like George Gershwin.“¹

Francis Rossi, Rockmusiker und Frontman von Status Quo¹

Eine Sonderstellung in Paul McCartneys Œuvre bilden drei großdimensionierte Werke für Chor und Orchester – das *Liverpool Oratorio* (1991), das symphonische Gedicht *Standing Stone* (1997) und das Oratorium *Ecce Cor Meum* (2006) – sowie *Working Classical* (1999), eine albumartige Sammlung von Orchester- und Kammermusik. Entsprechend der Tatsache, dass Paul McCartney bis heute am Image des musikalischen Analphabeten festhält², stellt sich die Frage: Wie realisiert McCartney solche Werke? Zunächst muss festgestellt werden, dass sich McCartneys Arbeitsweise an großdimensionierten Werken nur allmählich in Richtung auf eine selbständige Realisation seiner Ideen entwickelt hat. Hatte McCartney beim *Liverpool Oratorio* noch sowohl im Hinblick auf die Komposition als auch auf die Orchestration mit dem Komponisten und Dirigenten Carl Davis kollaboriert – Davis beschreibt die Kollaboration mit den Worten „I was the palette, Paul was the painter“³ –, so ist das symphonische Gedicht *Standing Stone* von McCartney kompositorisch selbständig am Synthesizer und Computer realisiert worden. Die sinngemäße Übertragung von *Standing Stone* in das Liniensystem überließ McCartney allerdings Steve Lodder und David Matthews; die Supervision der Orchestration übertrug er an den Komponisten Richard Rodney Bennett. *Ecce Cor Meum* hat McCartney indessen nicht nur kompositorisch, sondern auch klanglich am Synthesizer vor-realisiert. Die (von Kopisten in das Liniensystem übertragene) Orchestration des Werkes erprobte McCartney nach dem Trial and Error-Prinzip: Das

1 Zitiert nach Elson, Howard: *Paul McCartney. Songwriter*, London 1986, S. 182.

2 Vgl. z.B. das CD-Beifeft des jüngsten Werkes *Ecce Cor Meum*, in welchem McCartney schreibt: „[...] I've never had a lesson in composition or notation [...].“; McCartney, Paul: *Ecce Cor Meum*, EMI Classics, 2006.

3 Zitiert nach: Gutman, David: A Song For Liverpool. Paul McCartney talks to David Gutman, in: *Gramophone*, Ixix, November 1991, S. 14.

Werk wurde mehrmals voraufgeführt und sodann von McCartney überarbeitet.

Wenn im Folgenden die öffentlich-kritische Rezeption des *Liverpool Oratorios* am Beispiel einer konkreten Kritik in den Fokus gerückt wird, so geschieht dies mit Rücksicht auf die Tatsache, dass sich die Kritik an diesem „Erstlingswerk“ im Hinblick auf bestimmte Grundfragen archetypisch für die Rezeption von McCartneys „klassischen“ Werken ausnimmt. – Beim *Liverpool Oratorio* handelt es sich um ein Auftragswerk, welches Paul McCartney – in Gemeinschaftsarbeit mit Carl Davis – zum 150-jährigen Jubiläum der Royal Liverpool Philharmonic Society komponiert hat. Am 28. Juni 1991 wurde das Werk in der Liverpool Anglican Cathedral vom Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, dem Royal Liverpool Philharmonic Choir, den Choristen der Liverpool Cathedral sowie den Solisten Kiri Te Kanawa, Sally Burgess, Jerry Hadley und Willard White unter der Leitung von Carl Davis uraufgeführt.

Das Oratorium erzählt die Geschichte von „Shanty“, eines während des 2. Weltkrieges in Liverpool geborenen Kindes (1. Satz: „War“). Als Elfjähriger schwänzt Shanty mit einigen Klassenkameraden die Schule und legt sich auf dem Friedhof der Liverpool Cathedral in die Sonne. Dort schläft er ein und träumt von der Vergangenheit und der Zukunft. Im Traum erscheint ihm Mary Dee, seine zukünftige Ehefrau (2. Satz: „School“). Als Teenager besucht Shanty eine Tanzparty in der Krypta der Kirche. Dort hat er wieder eineträumerische Vision von Mary Dee, die ihm mitteilt, dass sein Vater gestorben ist (3. Satz: „Crypt“). Shanty denkt über seinen verstorbenen Vater nach (4. Satz: „Father“). Einige Jahre später begegnet Shanty Mary Dee in einem Doppeldeckerbus. Sie kommen ins Gespräch, verlieben sich und heiraten (5. Satz: „Wedding“). Mary Dee wird eine erfolgreiche Geschäftsfrau. Shanty, der unzufrieden ist, lässt sich von seinem Kollegen „Mr. Dingle“ (die Figur steht für den im Liverpoller Stadtteil Dingle aufgewachsenen Ringo Starr) dazu verführen, in die Kneipe zu gehen und zu trinken. Mary Dee stellt fest, dass sie schwanger ist (6. Satz: „Work“). Der betrunkene Shanty zweifelt an Mary Dees Liebe. Mary Dee teilt Shanty mit, dass sie ein Baby erwartet. Danach verlässt sie das Haus, und wird auf der Straße von einem Auto angefahren (7. Satz: „Crises“). Das Baby wird gesund

geboren. Shanty singt dem Kind vor. Mary Dee und Shanty feiern die wieder gefundene Liebe (8. Satz: „Peace“).

Der hier zur Veranschaulichung ausgewählte Song von „Mr. Dingle“ ist gleichsam eine „Verführungsarie“, die zwar nicht im substantiell musikalischen Sinne an *Sporting Lifes It Ain't Necessarily So* aus George Gershwins Oper *Porgy And Bess* erinnert, die jedoch eine gewisse Verführungsstimmung vermittelt, welche an die Figur aus Gershwins Oper zumindest denken lässt: Die gleichsam vom Charakter her „Zweifel säende“ Vierteltriolen-Kantilene in den Trompeten (Takt 11/12⁴) kann mit den Vierteltriolen aus *It Ain't Necessarily So* assoziativ in Verbindung gebracht werden. Dass der Vergleich mit dem Komponisten George Gershwin auf der Liste von Vergleichsgrößen fehlt⁵, welche sich im Zusammenhang mit positiver oder negativer Kritik an Paul McCartneys *Liverpool Oratorio* gebildet hat, ist überraschend, teilen doch – einmal abgesehen von der Tatsache, dass George Gershwin im Gegensatz zu Paul McCartney kein musikalischer Analphabet war – Gershwin und McCartney als Komponisten ein wesentliches gemeinsames Merkmal. Es ist die integrative Gratwanderung zwischen dem kleindimensionierten Genre „Song“ und großdimensionierten Orchesterwerken, die George Gershwin als eigentliches musikgeschichtliches Vorbild von Paul McCartney erscheinen lässt. Damit soll keineswegs die These aufgestellt sein, Gershwin habe in demselben Sinne Vorbildcharakter für Paul McCartney wie etwa Elvis Presley oder Little Richard. Vielmehr lässt sich die Verbindungsline zwischen Gershwin und McCartney nur insofern ziehen, als dass McCartney sich – ebenso wie Gershwin – als Songwriter der kompositionstechnischen Herausforderung, ein großdimensioniertes Werk zu komponieren, stellte. Und ebenso wenig, wie der initiale Impuls, die *Rhapsody in Blue* zu

-
- 4 Die Taktzahlen der vorliegenden Analyse beziehen sich auf den Klavierauszug. Vgl. McCartney, Paul/Davis, Carl: *Liverpool Oratorio. Vocal Score*, Faber Music Ltd. 1992.
 - 5 Die Komponisten des *Liverpool Oratorio* sind mit Gabriel Fauré, Carl Orff und Andrew Lloyd Webber sowie mit Leonard Bernstein und Benjamin Britten verglichen worden. Vgl. D. Gutman 1991, S. 14/15; Smoje, Dujka: *L'authenticité en tant que valeur esthétique en musique*, Montréal 1999, S. 4.

komponieren, George Gershwin's eigener Impuls war⁶, kam der initiale Impuls, am *Liverpool Oratorio* zu arbeiten, von McCartney selbst: „[...] McCartney had to be talked into it“.⁷

Was die Rezeption des *Liverpool Oratorio* im britischen Feuilleton anbelangt, so ist Geoffrey Thomasons niederschmetternde Kritik instruktiv, welche am 29. Juni 1991 – am Tag nach der Premiere des Werkes – in der englischen Tageszeitung *The Guardian* erschien⁸, und auf welche Paul McCartney mit einem Leserbrief antwortete, der am 4. Juli 1991 im *Guardian* in der Rubrik *Letters to the Editor* gedruckt wurde.⁹ Inmitten beißender Polemik bringt Thomsom die sachliche Kritik, dem Werk fehle – aufgrund des Mangels an wiederkehrenden Ideen – der Zusammenschluss zum Ganzen: „Worst of all, there is little awareness of the need for recurrent ideas that will bind the work into a whole. It exists as a series of under-differentiated scenes, whose predictable succession becomes tedious in the extreme.“¹⁰ Paul McCartney bestreitet freilich die sachliche Berechtigung dieses Vorwurfs: „[...] I can assure him that further study will reveal a plethora of recurrent themes throughout the piece. Two examples being the narrator's theme and 'Ghosts of the Past' which recur often.“¹¹

Dass das ästhetische Ideal, welches Thomason als Maßstab anlegt – zumindest partiell – auch dasjenige der Komponisten war, zeigt McCartneys Reaktion auf den Vorwurf: Offenbar war es gerade der Anspruch der Komponisten, wiederkehrende Themen einzusetzen. Und die sachliche Frage, ob Geoffrey Thomason oder Paul McCartney Recht zu geben ist, ist kaum schwierig zu beantworten, zeigt doch selbst ein in sich geschlossener Song wie Mr. Dingles „Verführungsarie“ das verarbeitende Aufgreifen eines zuvor exponierten Themas: in Takt 46 singt Mary Dee das ihr zugewiesene „Ghost of the Past“-

6 Schmidt, Christian Martin: Vorwort zur Eulenburg-Ausgabe von George Gershwin's *Rhapsody in Blue*, in: *Edition Eulenburg No. 8012*, Mainz 1988, S. III.

7 D. Gutman 1991, S. 14.

8 Thomason, Geoffrey: The Quality of Mersey is strained, in: *The Guardian*, 29. Juni 1991, S. 21.

9 McCartney, Paul: Points that need to be scored, in: *The Guardian*, 4. Juli 1991, S. 20.

10 G. Thomason 29. Juni 1991, S. 21.

11 P. McCartney 4. Juli 1991, S. 20.

Thema, mit dem sie im 2. Satz „School“ Shanty als Geist erschienen war (Notenbeispiel 11).

Notenbeispiel 11: Liverpool Oratorio - Mary Dee: "Ghosts of the Past"-Thema



Insofern ist – wenn man dem Kritiker nicht völlige Inkompetenz oder Ignoranz unterstellen will – die Auseinandersetzung zwischen dem Komponisten und dem Kritiker auf einer anderen Ebene zu suchen. Worum ging es? Während Paul McCartney von „*recurrent themes throughout the piece*“ spricht, wählt Thomason die Formulierung „*recurrent ideas that will bind the work into a whole*“ [Hervorhebungen nicht original]. Darüber hinaus wirft Thomason dem Werk vor, als eine Reihe von Szenen zu existieren, welche nicht genügend ausdifferenziert sind: „*It exists as a series of under-differentiated scenes [...]*“ – ein Teilverwurf, auf den McCartney speziell gar nicht explizit eingeht. Die sprachlichen Formulierungen lassen hinter den scheinbar ähnlichen ästhetischen Maßstäben kategoriale Unterschiede vermuten. Es ist das Prinzip der „*Einheit in der Mannigfaltigkeit*“ – so möchte man Thomason paraphrasierend verstehen –, welches der Kritiker im *Liverpool Oratorio* nicht verwirklicht sieht bzw. dessen mangelhafte Verwirklichung er kritisiert. Ob aber dieser Maßstab – diese „*Brille*“, durch die Thomason das Werk gewissermaßen anschaut – angemessen ist, bleibt fraglich, denn offensichtlich lässt Paul McCartney in seiner sprachlichen Verwendung des Begriffs „*recurrent themes*“ offen, ob er diese Kompositionstechnik überhaupt mit dem Anspruch darauf, ein geschlossenes Ganzes zu schaffen, anwendet. Vielmehr deutet er an, dass verschiedene Themen im Sinne einer Leitmotivtechnik verschiedenen Charakteren zugeordnet wurden. Andererseits kritisiert Thomason die – aus seiner Sicht – melodische Einfallslosigkeit des Werkes: „*Any reminder that McCartney has in the past written some distinguished melodies is absent.*“¹² Erwartet er aber einerseits typische Paul McCartney Melodien – welche ihrem Wesen nach das „*kleine*“ Genre *Song* implizieren –, so macht es andererseits keinen Sinn zu kritisieren, das Orato-

12 G. Thomason 1991, S. 21.

rium sei eine musikalisch unzusammenhängende Reihung von Szenen. Dafür, dass beim *Liverpool Oratorio* von melodischer Einfallslosigkeit nicht die Rede sein kann, mag exemplarisch „Mr. Dingles“ Song stehen; das „kleine“ Genre *Song* – Paul McCartneys ureigenstes Ausdrucksmedium – spiegelt sich im formal großdimensionierten „Oratorium“ wieder. Ein Blick auf den Bau der Melodie des Songs zeigt alle „Ingredienzien“ eines typischen McCartney „Tongue-in-cheek“-Songs.

Das „Idiom“, aus dem heraus die Melodie ihre charakteristische – ironisierend intendierte – Plumpheit bezieht, ist im Wechselbass *A–D* zu sehen, der in den beiden Vortakten von der Tuba exponiert wird. Dass Zählzeit 3 in der Strophe des Songs insgesamt eine stärkere Betonung erhält als Zählzeit 1 (schon in den Vortakten ist im Klavierauszug durch ein Akzentzeichen die Hervorhebung von Zählzeit 3 gefordert), unterstreicht den übertriebenen, pompösen Charakter. Betrachtet man die Melodie der Takte 3–5 zunächst unabhängig von ihrer Harmonisierung, so kann festgestellt werden, dass die Melodie im Wechselbass, samt seiner harmonischen Implikation *A-Dur/D-Dur*, verwurzelt ist. In Takt 3 (Zählzeit 1 und 3), Takt 4 (Zählzeit 2 und 3) und Takt 5 (Zählzeit 1 und 3) erklingt der Wechselbass innerhalb der Struktur der Melodie. Die konkrete Harmonisierung der Takte 3–5 läuft jedoch über das implizite Akkordschema *A-Dur/D-Dur* hinweg: *A-Dur–Hm⁷–Cmaj⁷–Hm⁷* (Takt 3/4). Die Simplizität, die darin liegt, um einen Wechselbass herum eine melodische Struktur zu entwickeln, ist ebenso typisch für den musikalischen Ironiker McCartney wie die „Durchkreuzung“ der Simplizität auf einer anderen Ebene, hier: der harmonischen Ebene. Kann also einerseits nicht die Rede davon sein, dass das *Liverpool Oratorio* der McCartneyschen Melodik entbehrt – Mr. Dingles „Verführungsarie“ ist freilich nur ein Beispiel eines Songs im *Liverpool Oratorio*, welcher unverkennbar McCartneys „Handschrift“ trägt –, so kann andererseits nicht der ästhetische Maßstab eines Zusammenschlusses zum Ganzen im Sinne einer „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ angelegt werden. Das *Liverpool Oratorio* konstituiert sich als „Oratorium“ vor allem durch Besetzung und Sujet. Und ob die Forderung nach motivisch-thematischer Arbeit, wie sie etwa in einer Sinfonie des 19. Jahrhunderts üblich war, in Bezug auf das *Liverpool Oratorio* überhaupt angemessen ist („*recurrent ideas that will bind the work into a whole*“), muss von vornherein in Frage gestellt werden.

5. Resümee

Im Verlaufe der Untersuchungen ist in wechselnden Kontexten eine Frage immer wieder mehr oder weniger deutlich aufgetaucht: Wie sprechen wir über die Songs von Paul McCartney bzw. welchen „Sprachspielen“ – um Wittgensteins Begriff zu verwenden – entnehmen wir unsere Begriffe, wenn wir analytisch an diese Songs herantreten? Mit einer musikalischen Analyse dieser Songs muss, so denke ich, zu einem nicht geringen Anteil eine Reflexion der jeweilig applizierten „Sprachspiele“ einhergehen.

Die Schenkersche Schichtenlehre und die verschiedenen Formen der „Schenkerian analysis“ sind – wenn man so will – „musiktheoretische Sprachspiele“, deren Begrifflichkeiten einerseits den „musikalischen Spielen“ McCartneys nicht unverwandt sind, andererseits aber nicht zur Gänze mit ihren ursprünglichen ästhetischen Implikationen auf die in Rede stehende Musik appliziert werden können. Die Musik bringt dem Begriff des „Ursatzes“ sozusagen eine Bedeutungserweiterung und Wertmodifizierung bei: „sowohl als auch“ ist bei Paul McCartney die ästhetische Formel. – Im Kapitel zur Syntax wurde deutlich, wie die Argumentation, deren Ziel es ist, den Kunstcharakter von Beatlesongs über die Ungeradzahligkeit syntaktischer Strukturen zu begründen, implizit eine geschichtsphilosophische Haltung annimmt. Die Dysfunktionalität der Argumentation kann – wie ich meine – überwunden werden, indem man sich die sprachliche Voraussetzung der Argumentation (hier: die Art und Weise der Verwendung des Wortes „nur“) bewusst macht. – Wie, d.h. in welcher Bedeutung, verwenden wir das Wort „Kontrapunkt“ in der Analyse von Paul McCartney Songs? Dies war die entscheidende Frage im Kapitel „Artifizielle Simplizität“. Soll das Wort im Sinne eines Regelsystems verwendet werden? Es war gezeigt worden, dass ein solcher Sprachgebrauch an der eigentümlichen ästhetischen Ambiguität der Songs von Paul McCartney resp. der Beatles vorbeigeht. In der Analyse von Beatlesongs Quint- und Oktavparallelen zu monieren ist ein ebenso bizarrer Fehlgriff, wie den Formen der Mehrstimmigkeit in Beatlesongs den artifiziellen Charakter abzusprechen. Der Sprach-

gebrauch des Beatles-Produzenten George Martin stand exemplarisch für ein adäquates Verständnis der Formen der Mehrstimmigkeit bei den Beatles. – An den „performativen Aspekten“, die besprochen wurden, konnte die Beweglichkeit von Bedeutung anhand der Beweglichkeit musikalischer Struktur und der Integration des „Skizzenhaften“ in den Werkbegriff besonders anschaulich werden. – Auch in der Untersuchung des künstlerischen Verhältnisses zwischen Lennon und McCartney war die Frage nach den Sprachformen der Untersuchten und der Untersuchenden gestellt worden. Das Ergebnis war das als ästhetisches Merkmal dieser Songwriter aufzufassende Übergreifen und Überkreuzen von künstlerischen Vorstellungen, deren Verwandtschaft und Ähnlichkeit sowie Dissoziation und Unähnlichkeit nur jeweils an einzelnen Beispielen untersucht werden, nicht aber in die Form allgemeiner Sätze gebracht werden kann.

William Mann, Musikwissenschaftler und Chefkritiker der Tageszeitung *The Times* in den Jahren 1960–1982, dessen berühmtester Ausspruch laut New Grove der Satz „that the Beatles were the greatest songwriters since Schubert“ war¹, veröffentlichte am 27. Dezember 1963 seinen viel besprochenen Artikel „What songs The Beatles sang ...“², in welchem er unter anderem eine Kadenz aus dem Lennon-McCartney Song *Not A Second Time* als „äolische Kadenz“ bezeichnete und mit der Schlusskadenz aus Gustav Mahlers *Lied von der Erde* in Zusammenhang brachte: „The outstanding English composers of 1963 must seem to have been John Lennon and Paul McCartney, [...] so natural is the Aeolian cadence at the end of ‘Not A Second Time’ (the chord progression which ends Mahler’s *Song of the Earth*).“³ Manns Artikel gilt als die erste analytische Annäherung

-
- 1 Sadie, Stanley: Mann, William S(omervell), in: Sadie, Stanley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Liturgy–Martinů, Macmillan 2001, S. 766.
 - 2 Mann, William: ‘What songs The Beatles sang ...’, in: *The Times*, 27. Dezember 1963, wiederabgedruckt in: Thomson, Elizabeth/Gutman, David (Hrsg.): *The Lennon Companion: Twenty-five Years of Comment*, S. 109–113. Der Artikel erschien in der anonymen Kolumne “Our Music Critic”, wird aber allgemein William Mann zugeschrieben. Vgl. E. Thomson/D. Gutman 1987, S. 27.
 - 3 E. Thomson/D. Gutman 1987, S. 28.

an die Musik der Beatles⁴ und kann als Prototyp einer musikwissenschaftlichen Rezeption der Musik der Beatles gelten, welche – bis in die heutige Zeit hinein – versucht, den Kunstcharakter der Musik der Beatles auf dem Wege des rhetorischen Vergleichs mit Komponisten der abendländischen Kunstmusik zu begründen. Sofern William Mann lediglich „des besseren Verständnisses wegen“ auf die akzidentelle Ähnlichkeit zweier harmonischer Progressionen aufmerksam machen wollte, wie Michael Bach meint⁵, wäre dieser Vergleich freilich ebenso absurd wie ästhetisch irrational. Allein um ein besseres Verständnis ging es William Mann jedoch nicht. Der Vergleich hatte vielmehr eine argumentative Füllfunktion: Er ersetzte den fehlenden Begriff für die eigentümliche Verwobenheit von Simplizität und artifiziellem Charakter gerade in der frühen Musik der Beatles. Weil die oberflächliche Analyse der simplen Akkordprogression nicht ausreichte, den Kunstcharakter des Songs *Not A Second Time* zu behaupten (a-Moll/h-Moll/D-Dur/e-Moll), wurde der Vergleich mit einem Komponisten bemüht, in dessen Werk die Akkordprogression bereits als etablierte Kunst galt.

Die Akkordprogression von *Not A Second Time* mit dem Schluss von Gustav Mahlers *Lied von der Erde* in Zusammenhang zu bringen oder den melodischen Bau von *I Should Have Known Better* als „Brahmsian technique“⁶ zu bezeichnen, ist zweifelsohne abstrus. Doch drücken diese Vergleiche die versuchte Antwort auf Fragestellungen aus, die Allen Forte am Schluss seiner Untersuchungen *The American Popular Ballad of the Golden Era 1924–1950* folgendermaßen formuliert: „First, does the corpus of music studied in this volume constitute a basic segment of what might be termed American Lieder, analogous to, say, the nineteenth-century German Lieder of classical music? [...] The second question is: does the study of American popular song fill a gap in the history of tonality?“⁷ Die von Forte formulierten Fragen können auch im Hinblick auf die Songs von Paul

4 Vgl. Bach, Michael: „What songs The Beatles sang...“. Der Musikkritiker William Mann und seine erste Rezension eines popmusikalischen Phänomens, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 44/1999, S. 95–104.

5 M. Bach 1999, S. 101.

6 W. Everett 2001b, S. 33.

7 Forte, Allen: *The American Popular Ballad of the Golden Era 1924–1950*, Princeton 1995, S. 334.

McCartney resp. der Beatles gestellt werden: Bildet der Songkanon der Beatles ein Analogon zum Repertoire der deutschen Kunstlieder des 19. Jahrhunderts? Welche Stellung nehmen die Songs der Beatles in der Geschichte der Tonalität ein? In dieser Arbeit wurde in Bezug auf die zweite Frage der Gedanke versucht zu entwickeln, dass – wenn man von einer „Ursatz-Tonalität“ ausgeht – eine Integration von tonalem Zusammenhang einerseits und Auseinanderfallen der musikalischen Form andererseits (was sich entweder an der vergeblichen oder forcierten Konstatierung von Tonhöhenzusammenhängen im Sinne des Ursatzes zeigt) festzustellen ist. In Bezug auf die erste Frage möchte ich aufgrund der vorangegangenen Untersuchungen schließen, dass nur partielle Bezüge, partielle „Verwandtschaft“ zwischen dem Repertoire der deutschen Kunstlieder des 19. Jahrhunderts und dem McCartneyschen Songkatalog festgestellt werden kann. Es kann kaum eine sinnvolle Fragestellung sein, ob etwa McCartney und Schumann, was den Kunstcharakter ihrer Lieder/Songs anbelangt, einander ebenbürtig sind. Sofern es lediglich darum geht, durch die rhetorische Nennung eines Komponistennamens des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit Beatlesongs den Kunstcharakter der Letzteren behaupten zu wollen, kann auf derartige Vergleiche verzichtet werden. Vielmehr geht es darum, herauszuarbeiten, inwiefern sich bestimmte Begriffe, ästhetische Vorstellungen bei Paul McCartney im Verhältnis zu den ästhetischen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts entwickelt haben. Das Wesen der Musik von Lennon und McCartney besteht in einer ausgesprochenen Beweglichkeit von Bedeutung und Durchlässigkeit für Fremdeinflüsse. John Lennon hat dies einmal folgendermaßen ausgedrückt:

Words are flowing out
 Like endless rain into a papercup
 They slither wildly as they slip away
 Across the universe⁸

8 The Beatles: *Let It Be*, Apple 1970, Track 3.

Literaturverzeichnis

Bach, Michael: „What Songs The Beatles Sang ...“: Der Musikkritiker William Mann und seine erste Rezension eines populärmusikalischen Phänomens, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 44/1999, S. 95–104.

Benson, Ross: *Paul McCartney. Die Biographie*, München 1992.

Bernard, Jonathan W.: Reviews: Allan F. Moore, The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. Walter Everett, The Beatles as Musicians: Revolver through the Anthology, in: *Music Theory Spectrum. The Journal of the Society for Music Theory*. Volume XXV, No. 2/Fall 2003, S. 375–382.

Charpentier, Marc-Antoine: *Te Deum*, hrsg. von Jean-Paul Montagnier, Mainz 1999.

Cole, Dennis: I'm Looking Through You: A Glimpse through Musical Bifocals at the Historical Significance of the Beatles and the Aesthetic Qualities of their Music, in: *South Central Music Bulletin*, 2004; 3(1), S. 18–36.

Compton, Todd: McCartney or Lennon? Beatle Myths and the Composing of the Lennon-McCartney Songs, in: *Journal of Popular Culture*, 22:2 (1988:Fall), S. 99–131.

Cooke, Deryck: The Lennon-McCartney Songs, in: *The Listener*, 1. Februar 1968, S. 157f.

Dahlhaus, Carl: Analyse und Werturteil, in: Danuser, Hermann et al. (Hrsg.): *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd. 2, Laaber 2001.

- Davies, Evan: Psychological Characteristics of Beatle Mania, in: *Journal of the History of Ideas*, 30, Nr. 2 (April–Juni 1969), S. 273–280.
- Davies, Hunter: *The Beatles. The Authorized Biography*, London 1968.
- Dowlding, William: *Beatlesongs*, New York 1989.
- Ehrenreich, Barbara/Hess, Elisabeth/Jacobs, Gloria: Beatlemania: Girls Just Wanna Have Fun, in: Lewis, Lisa A. (Hrsg.): *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, London 1992.
- Elson, Howard: *Paul McCartney. Songwriter*, London 1986.
- Evans, Mike: The arty Teddy Boy, in: Gutman, David/Thomson, Elisabeth (Hrsg.): *The Lennon Companion. Twenty-five years of Comment*, London 1987.
- Everett, Walter: *The Beatles as Musicians: Revolver through the Anthology*, Oxford 1999.
- Everett, Walter: *The Beatles as Musicians: the Quarrymen through Rubber Soul*, Oxford 2001.
- Everett, Walter: The Future Of Beatles Research, in: Heinonen, Yrjö et al. (Hrsg.): *Beatlestudies 3. Proceedings of the BEATLES 2000 conference*, Jyväskylä 2001b.
- Faux, Ronald: Beatle's musical road from cavern to cathedral, in: *The Times*, 29. Juni 1991, S. 1.
- Fitzgerald, Jon: Lennon-McCartney and the 'Middle Eight', in: *Popular Music and Society*, 20(4), 1996, S. 41–52.
- Flender, Christine/Heuger, Markus: Beatology. Musikwissenschaftliche Annäherungen an die Beatles-Songs, in: Rösing, Helmut (Hrsg.): *Mainstream, Underground, Avantgarde. Rockmusik und Publikumsverhalten*, Hamburg 1996, S. 47–61.
- Forte, Allen: *The American Popular Ballad of the Golden Era 1924–1950*, Princeton 1995.

- Gambaccini, Paul: *Paul McCartney In His Own Words*, London 1976.
- Garbarini, Vic: Paul McCartney Interview, in: Okun, Milton (Hrsg.): *The Compleat Beatles. Volume Two*, Greenwich 1981, S. 30–33 (= Paul McCartney Interview. Conducted by Vic Garbarini, in: *Musician*, August 1980, S. 45–51, 98).
- Gutman, David: ‘A Song For Liverpool’, in: *Gramophone*, Ixix/Nov 1991, 14–15.
- Gutman, David: McCartney, Sir (James) Paul, in: Sadie, Stanley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Bd. 15 „Liturgy–Martinu“, Macmillan 2001, S. 449.
- Harry, Bill: *The Paul McCartney Encyclopedia*, London 2002, S. 845–861.
- Heinonen, Yrjö et al. (Hrsg.): *Beatlestudies 1. Songwriting, Recording, and Style Change*, Jyväskylä 1998.
- Heinonen, Yrjö et al. (Hrsg.): *Beatlestudies 2. History, identity, authenticity*, Jyväskylä 2000.
- Heinonen, Yrjö et al. (Hrsg.): *Beatlestudies 3. Proceedings of the BEATLES 2000 conference*, Jyväskylä 2001.
- Kemper, Peter: „Der Rock ist ein Gebrauchswert“: Warum Adorno die Beatles verschmähte, in: *Merkur*, Sept.–Okt. 1991; 45 (9–10), S. 890–891.
- Koskimaki, Jouni: Happiness is ... a good transcription. Shortcomings in the Sheet Music Publications of Happiness Is A Warm Gun, in: Heinonen, Yrjö et al. (Hrsg.): *Beatlestudies 2. History, identity, authenticity*, Jyväskylä 2000, S. 169–207.
- Lennon-McCartney: Who Wrote What, in: Okun, Milton (Hrsg.): *The Compleat Beatles. Volume One*, Greenwich 1981, S. 82/83 (= Lennon-McCartney Songalog: Who Wrote What, in: *Hit Parader*, April 1972, S. 15–17).
- Lewisohn, Mark: *The Beatles Recording Sessions. The Official Abbey Road Studio Session Notes 1962–1970*, New York 1988.

- Lewisohn, Mark: *Wingspan*, Boston 2002.
- MacDonald, Ian: *Revolution In The Head*, London 1994.
- MacDonald, Ian: Beatles, in: Sadie, Stanley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Bd. 3 „Baxter to Borosini“, Macmillan 2001, S. 21–24.
- Mann, William: What songs [sic] The Beatles sang ..., in: *The Times*, 27. Dezember 1963.
- Martin, George/Pearson, William: *Summer Of Love. The Making Of Sgt. Pepper*, London 1994.
- McCartney, Paul/Davis, Carl: *Liverpool Oratorio. Vocal Score*, Faber Music Ltd. 1992.
- McCartney, Paul: Points that need to be scored, in: *The Guardian*, 4. Juli 1991, S. 20.
- McGee, Garry: *Band On The Run. A History of Paul McCartney and Wings*, Lanham 2003.
- Mellers, Wilfried: *Twilight Of The Gods: The Beatles in Retrospect*, London 1973.
- Middleton, Richard: The Beatles, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil Bd. 2 „Bag–Bi“, Kassel 1999, Spalten 568–573.
- Miles, Barry: *Paul McCartney. Many Years From Now*, New York 1997.
- Moore, Allan F.: *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock*, Aldershot 2001.
- Moore, Allan F.: *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Cambridge 1997.
- Munroe, Alexandra/Hendricks, Jon: *Yes Yoko Ono*, New York 2000.

- Narmour, Eugene: *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures. The Implication-Realization Model*, Chicago 1990.
- Narmour, Eugene: *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity. The Implication-Realization Model*, Chicago 1992.
- Peebles, Andy: *Lennon über Lennon. Leben in Amerika. John Lennon und Yoko Ono im Gespräch mit Andy Peebles*. Deutsch von Wolfgang Döbeling, Reinbek bei Hamburg 1981 (Peebles, Andy: *The Lennon Tapes*, London 1981).
- Philipp, Judith/Simon, Ralf: *Listen To What The Man Said*, Bielefeld 1990.
- Posener, Alan: *John Lennon*, Reinbek 1987.
- Ratz, Erwin: *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1951.
- Sadie, Stanley: Mann, William S(Omervell), in: Sadie, Stanley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Bd. 15 „Liturgy–Martinu“, Macmillan 2001, S. 766.
- Salewicz, Chris: *McCartney*, New York, 1986.
- Schenker, Heinrich: *Neue Musikalische Theorien und Phantasien. Bd. III: Der freie Satz*, (1. Auflage Wien 1935), 2. Auflage, Wien 1956.
- Schmidt, Christian Martin: Editionstechnik, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neu bearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 2 „Böh–Enc“, Kassel 1995, Spalten 1656–1680.
- Schmidt, Christian Martin: Vorwort zur Eulenburg-Ausgabe von George Gershwin's Rhapsody in Blue, in: *Edition Eulenburg No. 8012*, Mainz 1988.
- Seeger, Charles: Prescriptive and Descriptive Music-Writing, in: *Musical Quarterly*, 1958 XLIV.2:184–195.

Sheff, David/Golson, G. Barry (Hrsg.): *The Playboy Interviews with John Lennon and Yoko Ono. Conducted by David Sheff*, New York 1981, S. III.

Shepherd, John: *Music as Social Text*, Cambridge MA 1991.

Smoje, Dujka: *L'authenticité en tant que valeur esthétique en musique*, Montréal 1999.

Stetzer, Charles W. Jr.: *Four Aspects of the Music of the Beatles: Instrumentation, Harmony, Form, and Album Unity*, Nondocular dissertation, MA diss., Eastman School of Music of the University of Rochester, 1976.

Stockmann, Doris: Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden, in: *Acta Musicologica* 51, 1979, S. 204–245.

Sullivan, Henry W.: *The Beatles with Lacan. Rock 'n' Roll as Requiem for the Modern Age*, New York 1995.

The Beatles Complete Scores (= „The Wise Scores“), transkribiert von Tetsua Fujita, Hagino Youji, Kubo Hajime und Sato Garo, Wise Publications, London 1989.

Thomason, Geoffrey: The quality of Mersey is strained, in: *The Guardian*, 29. Juni 1991, S. 21.

Thomson, Elizabeth/Gutman, David (Hrsg.): *The Lennon Companion: Twenty-five Years of Comment*, S. 109–113.

Welch, Chris: *Paul McCartney. The Definitive Biography*, London 1984.

Wenner, Jann S.: *Lennon Remembers*, (1. Auflage, New York 1971), Neuauflage, New York 2000.

Wicke, Peter/Ziegenrücker, Kai-Erik & Wieland: *Handbuch der populären Musik*, 3. Auflage, Leipzig 1997.

Wicke, Peter: Jazz, Rock und Popmusik, in: Stockmann, Doris (Hrsg.): *Volks- und Populärmusik in Europa*, Laaber 1992, S. 466.

Wicke, Peter: McCartney, Sir (James) Paul, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neu bearbeitete Ausgabe, Personenteil Bd. 11 „Les–Men“, Kassel 2004, Spalten 686–690.

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, Suhrkamp 1372, Frankfurt am Main 2003.

Zeitz, Petra: *Paul McCartney. Leben und Musik*, Berlin 1993.

