universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Musik und Inszenierung: Feist als Sängerin und Songwriterin

Verfasserin

Nadine Berginz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 316
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Musikwissenschaft
Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Danksagung

An dieser Stelle bedanke ich mich bei all jenen, die zur Entstehung dieser Diplomarbeit beigetragen haben.

Ganz besonderen Dank möchte ich Univ.-Prof. Dr. Michele Calella und PD Dr. Panja Mücke aussprechen, die beide immer ein offenes Ohr für meine Anliegen hatten und mir mit Rat zur Seite gestanden sind. Ich danke ihnen für die Geduld und vor allem auch für ihr Feedback und ihre Anregungen.

Dr. Ralf von Appen war im Wintersemester 2009/2010 Gastprofessor für Popularmusik am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien. Seine Lehrveranstaltungen haben mich zur tieferen Beschäftigung mit populärer Musik und vor allem zur Analyse dieser motiviert.

Bedanken möchte ich mich auch bei Dr. Ruth Neubauer-Petzoldt, die mir ihren Artikel *Traumwesen oder durchgeknallte Isländerin. Selbstinszenierungen und mythische Ikonologie der Künstlerin Björk* noch vor dessen Veröffentlichung zugeschickt hat. Ihr Artikel war eine große Hilfe für diese Arbeit.

Ich bedanke mich bei all meinen Freunden, die durch Feedback, Anregungen, Korrekturen und Gespräche zu dieser Arbeit beigetragen haben und mich immer wieder aufs Neue motiviert haben, ganz besonders bei Anna Anderluh, Angelika Bleier, Jenny Blochberger, Gianluigi Fischer, Merima Misimović, Hanno Mayregger, Elisabeth Ruschitzka und Anna Wuzella. Ihr wart und seid mir stets eine große Stütze.

Zu guter Letzt möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken, die mich während des gesamten Studiums unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung ..... **III**

Inhaltsverzeichnis ..... **V**

1 Einleitung **1**

1.1 Über Leben und Werdegang der Musikerin **3**

2 Analyse populärer Musik – Forschungsstand und Methode **8**

2.1 Popmusik in der Musikwissenschaft und Musikerausbildung **8**

2.2 Popmusik und Analyse **9**

2.2.1 Das fehlende Regelwerk 11

2.2.2 Erkenntnisinteresse Analyse populärer Musik 12

2.2.3 Das Problem mit dem Text 14

2.3 Ästhetik populärer Musik **17**

2.4 Die Analysemethode von Ralf von Appen **20**

2.4.1 Formanalyse 21

2.4.2 Melodieanalyse 23

2.5 Methodisches Vorgehen **25**

2.6 Terminologische Basis der Analysen **26**

2.6.1 Chorus und Refrain 27

2.6.2 Strophe 27

2.6.3 Intro oder Introduktion 28

2.6.4 Bridge 29

2.6.5 Riff 30

2.6.6 Hook oder Hookline 30

2.6.7 Interlude 31

2.6.8 Coda 31

2.6.9 Fade Out 31

2.6.10 Indie, Indie-Pop vs. Mainstream, Mainstream-Pop 32

3 Analysen ausgewählter Songs Feists **35**

3.1 Mushaboom **35**

3.1.1 Formanalyse 36

3.1.1.1 Intro 38

3.1.1.2 Strophen 38

3.1.1.3 Refrains 39

3.1.1.4 Interlude 40

3.1.1.5 Coda 40

3.1.1.6 Fade Out-Schluss 40

3.1.1.7 Fazit Formanalyse 41
3.1.2 Melodieanalyse 41
3.1.2.1 Die erste Strophe 42
3.1.2.2 Der erste Refrain 44
3.1.2.3 Die zweite Strophe 44
3.1.2.4 Der zweite Refrain 44
3.1.2.5 Das Mushaboom-Motiv 45
3.1.2.6 Der Glockenton-Riff der Coda 46
3.1.2.7 Fazit Melodieanalyse 46
3.1.3 Die Beziehung zwischen Musik und Text 46
3.1.3.1 Fazit Musik-Text-Beziehung 49
3.2 I Feel It All 50
3.2.1 Formanalyse 51
3.2.1.1 Intro 52
3.2.1.2 Strophen 52
3.2.1.2 Refrains 53
3.2.1.3 Bridge 54
3.2.1.4 Coda 55
3.2.1.5 Fazit Formanalyse 56
3.2.2 Melodieanalyse 56
3.2.2.1 Der Glockenton-Riff 57
3.2.2.2 Die erste Strophe 57
3.2.2.3 Der erste Refrain 58
3.2.2.4 Die zweite Strophe 58
3.2.2.5 Der zweite Refrain 59
3.2.2.6 Die dritte Strophe 59
3.2.2.7 Die Bridge 59
3.2.2.8 Die vierte Strophe 60
3.2.2.9 Der dritte Refrain 60
3.2.2.10 Die Coda 61
3.2.2.11 Fazit Melodieanalyse 61
3.2.3 Die Beziehung zwischen Musik und Text 61
3.2.3.1 Fazit Musik-Text-Beziehung 64
3.3 How Come You Never Go There 65
3.3.1 Formanalyse 66
3.3.1.1 Refrains 67
3.3.1.2 Strophen 69
3.3.1.3 Die Instrumental-Bridge 69
3.3.1.4 Fazit Formanalyse 70
3.3.2 Melodieanalyse 71

3.3.2.1 Der erste Refrain 71
3.3.2.2 Die erste Strophe 72
3.3.2.3 Der zweite Refrain 75
3.3.2.4 Die zweite Strophe 76
3.3.2.5 Der dritte Refrain 78
3.3.2.6 Fazit Melodieanalyse 79
3.3.3 Die Beziehung zwischen Musik und Text 79
3.3.3.1 Fazit Musik-Text-Beziehung 80
4 Look At What The Light Did Now – die Inszenierung Feists 82
5 Resümee 98
6 Quellenverzeichnis 102
6.1 Literatur 102
6.2 Zeitschriften 105
6.3 Lexika, Enzyklopädien und Nachschlagwerke 105
6.4 Onlinequellen 107
6.5 Notenmaterial 112
6.6 Audiovisuelle Medien 112
7 Anhang 113
7.1 Transkriptionen 113
7.1.1 Mushaboom 113
7.1.2 I Feel It All 117
7.1.3 How Come You Never Go There 119
7.2 Curriculum Vitae 122
7.3 Eidesstattliche Erklärung 123
7.4 Zusammenfassung 124

Aufgrund der besseren Lesbarkeit wird in dieser Diplomarbeit der Einfachheit halber nur die männliche Form verwendet und auf eine geschlechtsspezifische Differenzierung verzichtet (z. B. "eines Musikers" und nicht "eines/r MusikerIn"). Die weibliche Form ist dabei selbstverständlich (außer wenn es aus dem jeweiligen Kontext eindeutig hervorgeht) immer mit eingeschlossen.

1 Einleitung

Leslie Feist ist eine aus Kanada stammende Musikerin. Sie arbeitet vor allem unter ihrem Nachnamen Feist als Singer-Songwriterin und Gitarristin. Ihre Songs lassen sich den Genres Indie-Pop, Indie-Rock, Alternative und Alternative-Folk zuordnen. Ihr 2007 erschienenes Album *The Reminder* erreichte zahlreiche Charts-Platzierungen. Die Verwendung ihres Songs *1234* in der *iPod nano*-Werbung steigerte ihren Bekanntheitsgrad maßgeblich. Feist ist international erfolgreich und füllt große Konzerthallen und Stadien. Obwohl die Veranstaltungsorte mehrere tausend Menschen fassen, waren die meisten Konzerte ihrer letzten Tourneen ausverkauft. Das aktuelle Album *Metals* erschien in Europa am 30. September 2011 auf Polydor, einem Sublabel der Universal Music Group. Es erreichte Platz sieben der Billboard 200[1]. Feists Medienpräsenz und die Verkaufszahlen von Tonträgern und digitalen Downloads zeigen, dass sie ein fixer Bestandteil der Popmusikszene ist. Trotzdem gibt es bis heute noch keine eingehende musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihr. Einzig die *Encyclopedia of Popular Music* widmet Feist einen Eintrag[2], dieser aber ist nicht auf dem neuesten Stand, so wird ihr aktuelles Album *Metals* dort nicht in der Diskographie erwähnt. Der Grundstein zu einem wissenschaftlichen Diskurs über ihre Musik und ihre Person soll mit dieser Diplomarbeit, die sich mit „Gesamtkonzept Feist“ befasst, gelegt werden. Dieses „Gesamtkonzept“ setzt sich aus der Musik und der Inszenierung der Singer-Songwriterin zusammen.

Die Arbeit geht von folgenden Hypothesen aus:

- Das Zusammenspiel aus Musik und Inszenierung bei Feist ist stimmig, wobei bei Feists Inszenierung das „in-den-Vordergrund-Stellen“ der Musik eine große Rolle spielt.
- Das „Gesamtkonzept Feist" lässt sie konstant als selbstbestimmte Künstlerin erscheinen, die zwar wandelbar ist, sich selbst aber treu bleibt. Lange Zeit erweckte Feist den Eindruck des „netten Mädchens von nebenan“. Beim Album

[1] Vgl. Billboard: Feist http://www.billboard.com/album/feist/metals/1527618#/artist/feist/633012 (zuletzt gesichtet am 21.12.12). In den Billboard 200 werden die in den USA meistverkauften Alben der Woche aufgelistet.

[2] Vgl. Feist, in: Encyclopedia of Popular Music http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/epm/75103 (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

Metals vollzieht sie einen Imagewechsel: Sie wird zur „Botschafterin der Natur“. Das Ursprüngliche rückt sowohl in der Musik als auch in ihrer Darstellung als Künstlerin in den Vordergrund. Folk- und Natur-Einflüsse prägen das *Metals*-Gesamtkonzept.

- Feists Songs sind nach allen Regeln der „Songwriting-Kunst“ ausgestaltet. Sie sind formal durchdacht und es gibt eine enge Wort-Ton-Beziehung.

Um diese Thesen zu bestätigen oder zu widerlegen, stehen Analysen der Singles *Mushaboom, I Feel It All* und *How Come You Never Go There* und ein Kapitel über Feists Inszenierung im Zentrum dieser Arbeit. Die Analysen werden nach der Methode von Ralf von Appen durchgeführt, doch es kommen lediglich die Form und die Melodie der Songs zur genauen Betrachtung, zusätzlich wird auch auf die Beziehung zwischen Musik und Text eingegangen. Die Analysemethode wird im Kapitel *Analyse populärer Musik – Forschungsstand und Methode* vorgestellt. Als Orientierung für das Kapitel über die Inszenierung Feists diente mir der Artikel *Traumwesen oder durchgeknallte Isländerin. Selbstinszenierungen und mythische Ikonologie der Künstlerin Björk* von Ruth Neubauer-Petzoldt. Als Quellen wurden unter anderem Musikvideos, Cover-Artworks, journalistische Interviews, Medien-Berichte, CD- und Konzertrezensionen und natürlich der Namensgeber des Kapitels – der Dokumentarfilm – *Look At What The Light Did Now* verwendet.

Zum Forschungsstand: Die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit populärer Musik nimmt seit einigen Jahren deutlich zu. Zwar ist sie schon lange Teil des wissenschaftlichen Diskurses, doch stammen die meisten Forschungen von Soziologen, Kultur- und Medienwissenschaftlern.[3] Musikwissenschaftler nehmen verschiedenste Positionen zu ihr ein, ähnlich verhält es sich auch im Bezug auf die Analyse populärer Musik. Dietrich Helms und Thomas Phleps stellen „die Gretchenfrage der Musikwissenschaft der Gegenwart“[4] in *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*: „Nun sag, wie hältst du's mit der Analyse populärer Musik?“[5] In der Literatur wird diese „Gretchenfrage“ immer wieder kommentiert, doch über ihre Beantwortung herrscht Uneinigkeit. Seit einigen Jahren gibt es einen beachtlichen Zuwachs an Publikationen,

[3] Dies wird in zahlreichen Publikationen besprochen. Siehe bspw. Wicke 2003, S. 107 od. Helms u. Thomas Phleps 2012, S. 7.
[4] Helms u. Phleps 2012, S. 7.
[5] Helms u. Phleps 2012, S. 7.

die sich mit der populären Musik und im speziellem mit dem Klanggeschehen auseinandersetzen, doch nach wie vor gibt es weder eine unumstrittene Methode, noch ein anerkanntes Regelwerk für die Analyse von Popmusik. Eine tiefere Auseinandersetzung mit dieser Thematik findet sich im Kapitel *Analyse populärer Musik – Forschungsstand und Methode.* Zunächst aber möchte ich einen Überblick über Feists Leben geben.

1.1 Über Leben und Werdegang der Musikerin

Leslie Feist wurde am 13. Februar 1976 in Amherst Nova Scotia, Kanada geboren.[6] Ihre Eltern trennten sich, als sie noch ein kleines Kind war, und Feist zog mit ihrer Mutter Lyn und ihrem Bruder Ben nach Calgary.[7] Als Teenager sang sie in diversen Chören und in einer Punkband namens Placebo, nicht zu verwechseln mit der britischen Band, die denselben Namen trägt.[8] Im Alter von 16 Jahren beendete Feist ihre Schulkarriere, um mit Placebo zu touren und sich in Toronto niederzulassen.[9] Erfolgreich nahm die Band an Wettbewerben teil und gewann unter anderem einen Festival-Slot vor den Ramones.[10] Leslie Feist litt unter der stimmlichen Beanspruchung, sodass sie im Alter von 20 Jahren ihre Stimme verlor, die Band verließ und einen Stimmspezialisten aufsuchte, der ihr dabei half, ihre Gesangsstimme wieder herzustellen.[11] Zwar durfte Feist eine Zeit lang nicht singen, doch gab sie das Musikmachen nicht auf. Ab 1996 spielte Feist bei Noah's Arkweld Bass und ab 1998 war sie Gitarristin der Rockband By Divine Right.[12]

---

6 Vgl. Feist, in: Encyclopedia of Popular Music http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/epm/75103 (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

7 Vgl. Higgs, Jennifer: Feist http://thecanadianencyclopedia.com/PrinterFriendly.cfm?Params=U1ARTU0004230 (zuletzt gesichtet am 24.07.12).

8 Vgl. Higgs, Jennifer: Feist http://thecanadianencyclopedia.com/PrinterFriendly.cfm?Params=U1ARTU0004230 (zuletzt gesichtet am 24.07.12).

9 Vgl. Amend, Christoph: Der leise Superstar, in: ZEITmagazin 4 (2011) http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-2 (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

10 Vgl. Laut.de: Feist http://www.laut.de/Feist (zuletzt gesichtet am 24.07.12).

11 Vgl. Higgs, Jennifer: Feist http://thecanadianencyclopedia.com/PrinterFriendly.cfm?Params=U1ARTU0004230 (zuletzt gesichtet am 24.07.12).

12 Vgl. Higgs, Jennifer: Feist http://thecanadianencyclopedia.com/PrinterFriendly.cfm?Params=U1ARTU0004230 (zuletzt gesichtet am 24.07.12).

In Toronto traf Feist ihre späteren musikalischen Wegbegleiter Merrill Nisker alias Peaches und Jason Charles Beck[13] alias Gonzales.[14] Sie teilte sich eine Wohnung mit Peaches; gegenüber Christoph Amend erwähnte sie: „Damals dachten wir: Was für eine coole Wohnung. Dabei fiel der Putz von der Decke, die Kakerlaken waren riesig, und wenn es regnete, lief das Wasser direkt in ihr Zimmer.“[15] Die Wohnung lag an der Queen Street, einer Hauptstraße, und war äußerst laut, doch auch das hinderte Leslie Feist nicht daran, dort Musik zu machen und Songs zu schreiben und sie mit einem Vierspur-Tonbandgerät aufzunehmen.[16] Dass in den Aufnahmen Straßenlärm und Feuerwehrautos zu hören waren, störte sie nicht weiter: „Vielleicht […] habe ich damals ein Gefühl dafür entwickelt, dass es schön ist, wenn man beim Aufnehmen von Songs das Zufällige zulassen kann. Es macht die Musik persönlicher.“[17]

1999 erschien dann unter ihrem Nachnamen Feist ihr erstes Album *Monarch. Lay Your Jewelled Head Down.* Zu ihrer Enttäuschung wurden von ihrem Debüt nur etwa tausend oder zweitausend Tonträger verkauft.[18] Also konnte keineswegs von einem Erfolg die Rede sein. Das führte dazu, dass Feist zeitweise sogar komplett aufhörte, Musik zu machen, und sich mit Kellner- und Aushilfsjobs finanzierte.[19]

Doch dann änderte sich ihr Leben: Ihre ehemalige Mitbewohnerin Peaches, die sich mittlerweile in Berlin niedergelassen hatte, lud Feist dazu ein, sie auf einer Tour als Background-Sängerin zu unterstützen.[20] Feist nahm dieses Angebot an und blieb auch nach der Tour noch für einige Zeit in Berlin. Unter dem Künstlernamen *Bitch Lap Lap* trat sie gemeinsam mit Peaches auf.[21] Auch Gonzales, der zu dieser Zeit in Berlin lebte, lud Feist ein, bei seinen Auftritten mitzuwirken: „Feists Aufgabe auf der Bühne war es, kleine Stepp-Einlagen darzubieten, Melodika zu spielen, Huckepack auf Gonzales

---

13 Jason Charles Beck verwendet neben „Gonzales“ auch „Chilly Gonzales“ und „Gonzo“ als Künstlernamen.

14 Vgl. Amend, Christoph: Der leise Superstar, in: ZEITmagazin 4 (2011) http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-2 (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

15 Amend, Christoph: Der leise Superstar, in: ZEITmagazin 4 (2011) http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-2 (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

16 Vgl. Amend, Christoph: Der leise Superstar, in: ZEITmagazin 4 (2011) http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-2 (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

17 Amend, Christoph: Der leise Superstar, in: ZEITmagazin 4 (2011) http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-2 (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

18 Diese Angabe der Verkaufszahl unterscheidet sich in den verschiedensten Quellen deutlich.

19 Vgl. Amend, Christoph: Der leise Superstar, in: ZEITmagazin 4 (2011) http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-2 (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

20 Vgl. Amend, Christoph: Der leise Superstar, in: ZEITmagazin 4 (2011) http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-2 (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

21 Vgl. Lasar 2007, S. 64.

Schultern mit diesem im Duett zu singen und dem Meister das Handtuch zu reichen.“[22] Feist arbeitete in Europa als Musikerin für ihre Freunde. Als sie mit Gonzales für einen Auftritt nach Spanien oder Portugal[23] reiste, lernte sie Erlend Øye kennen; diesem gab sie eine ihrer Demo-CDs.[24] Neben seiner Arbeit als DJ und Solomusiker ist dieser auch Teil des Projektes *Kings of Convenience*. 2004 veröffentlichten die *Kings of Convenience* das Album *Riot On An Empty Street*, auf dem Feist als Gastmusikerin vertreten ist.[25] Nachdem Feist ihre Demo-CD Erlend Øye gegeben hatte, wollte selbstverständlich auch Gonzales eine. Im Interview mit Mario Lasar sagt Feist:„[E]r fing an, Ideen für Arrangements zu entwickeln. Ich war allerdings nicht so glücklich über seine Fortführungen.“ [26] Nichtsdestotrotz legten diese Arrangements den Grundstein für die Zusammenarbeit am Projekt „Feist“ zwischen Leslie Feist und Gonzales.

Zurück in Kanada beteiligte sich Feist als Sängerin an der Band Broken Social Scene. 2002 erschien deren Album *You Forgot It In People,* das bei den Juno Awards mit dem Titel „Alternative Album of the Year“ ausgezeichnet wurde.[27] Gleichzeitig wurden die Pläne zu Feists zweitem Album *Let It Die* konkreter.[28] Die freie Zeit zwischen den Touren der Broken Social Scene nutzte Feist, um gemeinsam mit Gonzales und Renaud Letang aufzunehmen.[29]

2004 erschien *Let It Die* auf dem Label *Arts & Crafts*. Mit diesem Album, das in Kanada mit zwei Juno Awards ausgezeichnet wurde, zog Feist erstmals die internationale Aufmerksamkeit auf sich.[30] 2005 kam das Album dann auch in den Vereinigten Staaten auf Interscope und in Europa auf Polydor heraus. Beide sind

---

22 Lasar 2007, S. 64.

23 Die Angaben in den verschiedenen Medien widersprechen sich über den Ort an dem Feist Erlend Øye kennenlernte. Bei Lasar (2007) ist von Portugal die Rede, und in Amend, Christoph: Der leise Superstar, in: ZEITmagazin 4 (2011) wird über Spanien gesprochen.

24 Vgl. Lasar 2007, S. 60 und Amend, Christoph: Der leise Superstar, in: ZEITmagazin 4 (2011) http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-2 (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

25 Vgl. Mitchum, Rob: Kings of Convenience. Riot on an Empty Street http://pitchfork.com/reviews/albums/4450-riot-on-an-empty-street/ (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

26 Lasar 2007, S. 60.

27 Vgl. Wilson, MacKenzie: Feist. Biography http://www.allmusic.com/artist/feist-mn0000166505 (zuletzt gesichtet am 26.07.12).

28 Vgl. Wilson, MacKenzie: Feist. Biography http://www.allmusic.com/artist/feist-mn0000166505 (zuletzt gesichtet am 26.07.12).

29 Vgl. Wilson, MacKenzie: Feist. Biography http://www.allmusic.com/artist/feist-mn0000166505 (zuletzt gesichtet am 26.07.12).

30 Vgl. Wilson, MacKenzie: Feist. Biography http://www.allmusic.com/artist/feist-mn0000166505 (zuletzt gesichtet am 26.07.12).

Sublabels der Universal Music Group. Die Jahre nach der Veröffentlichung nutzte Feist für mehrere USA- und Europa-Tourneen.

2006 erschien *Open Seasons*. Hierbei handelt es sich um eine Zusammenstellung von *remixes and collabs*, wie der Untertitel des Albums klar zu erkennen gibt. Allein die Tatsache, dass es eine Veröffentlichung dieser Art gibt, spricht für die Relevanz der Musikerin. In kurzer Zeit wurde Feist von der unbekannten Backgroundsängerin zur bekannten Musikerin mit Plattenvertrag bei einem Major-Label. Ihre Songs werden von anderen Musikern gecovert, neuvertont und „remixed".

2007 erschien Feists drittes Studioalbum *The Reminder*. Aufgenommen wurde dieses in Paris, wo sich Feist zu dieser Zeit auch niedergelassen hatte. *The Reminder* wurde zum meistverkauften Posten des Jahres 2007 auf iTunes.[31] Nicht zuletzt lässt sich dies mit den drei Single-Auskoppelungen, *1234, My Moon My Man* und *I Feel It All* begründen. 2008 wurden Feist insgesamt fünf Juno Awards verliehen. Der Song *1234* wurde in der Apple iPod nano-Werbung[32] verwendet und verhalf Feist auch zu einem legendären Auftritt in der Sesamstraße,[33] für welchen der Text des Songs für die Zielgruppe der Fernsehsendung angepasst wurde. Zusammengefasst kann gesagt werden, dass Feist mit *The Reminder* den großen Durchbruch geschafft hat. Nach der Veröffentlichung dieses Albums tourte Feist durch die halbe Welt. In zwei Jahren (2007 und 2008) spielte sie rund 175[34] Konzerte. Im Lauf ihrer Tourneen wurde sie immer bekannter und die Produktion ihrer Shows immer größer. Scheinbar war die Belastung und der Druck für Feist zu groß, weshalb sie sich nach dieser Phase zurückzog. 2009 spielte Feist lediglich vier Konzerte[35] und 2010 nur mehr drei[36]. Sie zog zurück nach Toronto und lebte dort

---

31 Vgl. Wilson, MacKenzie: Feist. Biography http://www.allmusic.com/artist/feist-mn0000166505 (zuletzt gesichtet am 26.07.12).

32 Hier kann die iPod nano Werbung angesehen werden: iPod nano commercial http://www.youtube.com/watch?v=J6nTgfS6EiY (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

33 Das Video des Auftritts kann hier angesehen werden: Sesame Street: Feist sings 1,2,3,4 http://www.youtube.com/watch?v=fZ9WiuJPnNA (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

34 Diese Zahl wurde aufgrund der Angaben folgender Internetseiten ermittelt:
http://www.lastfm.de/music/Feist/+events/2007 (zuletzt gesichtet am 26.07.12)
http://www.lastfm.de/music/Feist/+events/2007?page=2 (zuletzt gesichtet am 26.07.12)
http://www.lastfm.de/music/Feist/+events/2008 (zuletzt gesichtet am 26.07.12)
http://www.lastfm.de/music/Feist/+events/2008?page=2 (zuletzt gesichtet am 26.07.12).

35 Diese Zahl wurde aufgrund der Angaben folgender Internetseite ermittelt:
http://www.lastfm.de/music/Feist/+events/2009 (zuletzt gesichtet am 26.07.12).

36 Diese Zahl wurde aufgrund der Angaben folgender Internetseite ermittelt:
http://www.lastfm.de/music/Feist/+events/2010 (zuletzt gesichtet am 26.07.12).

mit ihren zwei Hunden.[37] 2010 erschien die Dokumentation *Look At What The Light Did Now*. Sie zeigt Feist bei Live-Konzerten und enthält Interview-Material von ihr und ihren musikalischen und künstlerischen Wegbegleitern. Neben der DVD liegt der Veröffentlichung auch eine CD bei: auf dieser sind unveröffentlichte Tracks, Duette, Demos und Live-Aufnahmen zu hören.

Nach den Jahren voller Geschäftigkeit zog sich Feist, wie zuvor erwähnt, zurück. In der Biografie, die auf der Website des Labels Arts & Crafts zu finden ist, wird sie folgendermaßen zitiert:

> "There's a lot of output on tour [...] and in the downtime afterwards I was a sponge—I was trying to absorb as much as I put out for seven years. I was being still and trying to learn how to be quiet and remember that silence isn't aggressive […]. Sometimes after being in a lot of noise and movement, silence and stillness can seem completely terrifying."[38]

Abgeschottet von der Außenwelt schrieb sie im Herbst 2010 innerhalb von drei Monaten den Großteil der Songs des Album *Metals*.[39] Im Jänner 2011 kamen Gonzales und der Produzent und Musiker Mocky nach Toronto, um die Songs für die Studioaufnahme zu arrangieren. Aufgenommen wurde das Album dann an der kalifornischen Big Sur Küste. *Metals* erschien am 30. September 2011 in Europa und einige Tage darauf in den Vereinigten Staaten und Kanada. Selbstverständlich wurde und wird auch dieses Album in mehreren Tourneen live vorgestellt.

Interessant an Feists Biographie ist die Tatsache, dass sie immer wieder mit den gleichen Musikern und Künstlern zusammenarbeitet. So tauchen die Namen Gonzales, Renaud Letang und Mocky beinahe auf jeder ihrer Aufnahmen auf. Über ihr Privatleben spricht Feist kaum. Allerdings ist bekannt, dass sie mit Chris Murphy, dem Sänger der kanadischen Band Sloan, zusammen war, dies allerdings noch vor dem Erscheinen des Albums *Let It Die*.[40]

---

[37] Vgl. Amend, Christoph: Der leise Superstar, in: ZEITmagazin 4 (2011) http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-4 (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

[38] Arts & Crafts: Leslie Feist / Bio / 2011, Metals http://www.arts-crafts.ca/artists/pdf/FEIST_BIO_2011.pdf (zuletzt gesichtet am 24.07.12).

[39] Vgl. Arts & Crafts: Leslie Feist / Bio / 2011, Metals http://www.arts-crafts.ca/artists/pdf/FEIST_BIO_2011.pdf (zuletzt gesichtet am 24.07.12).

[40] Vgl. Amend, Christoph: Der leise Superstar, in: ZEITmagazin 4 (2011) http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-4 (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

2 Analyse populärer Musik – Forschungsstand und Methode

Seit einigen Jahren gibt es einen deutlichen Zuwachs an Publikationen, die sich mit der Analyse von populärer Musik beschäftigen, trotzdem wird dieser Musikform in der Musikwissenschaft nach wie vor vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt. In diesem Kapitel soll besprochen werden, wo Forschungslücken zu finden sind und warum die Frage nach der Meinung zum Thema Popmusik-Analyse als „Gretchenfrage der Musikwissenschaft der Gegenwart [gilt].“[41]

2.1 Popmusik in der Musikwissenschaft und Musikerausbildung

Die Auseinandersetzung mit populärer Musik war von Beginn an stärker in den Disziplinen Soziologie, Kultur- und Medienwissenschaft als in der Musikwissenschaft verankert. Erst in den letzten Jahren etablierte sich diese Disziplin in der Musikwissenschaft. Auch in der Ausbildung von Musikern hatte populäre Musik lange Zeit keine Bedeutung.

So gab es vor etwa 30 Jahren kaum Institutionen, die angehende Musiker auf dem Feld der populären Musik ausbildeten. Dieses Thema wurde bei der Erstellung von Lehrplänen fast gänzlich außer Acht gelassen. Es war beinahe unmöglich, Unterricht in populärer Musik zu erhalten. Diese Tatsache ist mit dafür verantwortlich, dass Popmusik lange Zeit als „Amateur“-Musik betrachtet wurde. Dies geschah trotz der offensichtlichen Professionalität und des Erfolges ihrer Akteure. Mittlerweile hat sich diesbezüglich einiges geändert. Popmusik ist in sämtlichen Lehrplänen verankert und es ist für Musiker möglich, sie (egal ob am Instrument, Komposition, etc.) zu studieren.[42]

Die vergleichsweise frühe und starke Etablierung der Popmusik im praktischen Musikunterricht ist nicht zuletzt auch aufgrund der starken Nachfrage geschehen. Immer mehr Menschen entdeckten und wählten sie als Berufsfeld. Nachdem sich Popmusik in der praktischen Musikausbildung etabliert hat, scheint dies nun auch in der Musikwissenschaft zu passieren.

---

41 Helms u. Phleps 2012, S. 7.

42 Vgl. Moore 2003, S. 1f.

Seit den 70er Jahren wuchs der Druck auf die Musikwissenschaft immens. Immer mehr Studenten äußerten den Wunsch, im Bereich der Popmusik zu forschen. Die Antwort auf diesen Wunsch erscheint naheliegend. Man entwarf Mittel, mit denen es ein Leichtes war, „die Minderwertigkeit von Popmusik" nachzuweisen.[43] Eines von vielen Beispielen hierfür ist Hermann Rauhes Aufsatz *Zum Wertproblem der Musik. Versuch einer Ästhetik der Trivialität als Grundlage für eine Didaktik der Popularmusik*.[44] Heute – rund vierzig Jahre später – ist die Haltung gegenüber Popmusik eine andere: Die Offenheit seitens der Musikwissenschaft für diesen Diskurs wird immer größer und immer mehr Forscher beschäftigen sich damit. Popmusicology ist momentan wohl die am schnellsten wachsende Disziplin der gegenwärtigen Musikwissenschaft. Pop wurde mittlerweile „salonfähig" und alleine die Umsätze, die mit Popmusik erzielt werden, zwingen die Wissenschaft, sich mit ihr zu beschäftigen. Zum einen ist sie für viele Menschen ein täglicher Begleiter und aus dem Alltagsleben kaum mehr wegzudenken, zum anderen gibt es zahlreiche Künstler, die sich zwischen populärer Musik und E-Musik bewegen. Auch hat sich die Hörerschaft in den letzten Jahrzehnten stark verändert. Wurde Popmusik noch vor einigen Jahren als Jugendphänomen betrachtet, steht heute außer Frage, dass Menschen jeden Alters daran interessiert sind und diese Musik hören.

2.2 Popmusik und Analyse

Nicht nur zum Thema Popmusik, sondern auch zur Analyse populärer Musik erscheinen laufend neue Publikationen. Zu Beginn soll hier der Begriff Analyse definiert werden. Gerold W. Gruber schreibt in seinem MGG-Artikel zur Analyse:

> „Musikalische Analyse dient der Aufdeckung und Vermittlung sinntragender Zusammenhänge innerhalb eines Musikstückes, zwischen mehreren Werken (auch unterschiedlicher Komponisten), innerhalb einer Gattung, eines Stils, einer Epoche oder über Gattungs-, Stil- und Epochengrenzen hinweg."[45]

Aufbauend auf dem Eintrag zur Analyse im New Grove Dictionary of Music und Musicians beschreibt Martin Pfleiderer:

> „Es geht demnach bei der Musikanalyse um ein Zergliedern oder Auflösen der musikalischen Struktur in einfachere Einheiten oder Elemente, deren

43 Vgl. Appen 2007, S. 23.
44 Vgl. Appen 2007, S. 23.
45 Gruber 1994, Sp. 577.

> Funktion innerhalb der Gesamtstruktur sodann beschrieben wird. Die Beschreibung des inneren Zusammenhangs und des formal-strukturellen Aufbau eines Musikstücks folgt dabei in der Regel dem Ziel, dessen ästhetische Qualitäten aufzuzeigen.“[46]

Martin Pfleiderer verweist auf die Definition im Brockhaus Riemann Musiklexikon: „Unter einer musikalischen A[nalyse] wird generell die Zurückführung von Werken auf ihre rhythmischen, harmonischen oder formalen Elemente und Prinzipien, speziell die Formen-A[nalyse] verstanden.“[47] Wie er richtig anmerkt, steckt in dieser Definition unter anderem der „Parameter-Ansatz“. Zwar entstammt dieser der Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts, doch wurde seine Anwendung auch schon im Bereich der Popmusik-Analyse vorgeschlagen. So bedient sich beispielsweise Philip Tagg dieses, gewichtet die Parameter allerdings neu und nimmt einige hinzu.[48] Die Analysemethode von Ralf von Appen basiert ebenso auf sechs Parametern, die analysiert werden (können).[49]

Die Untersuchung des Klanggeschehens wird in Analysen von Popmusik immer häufiger thematisiert, doch

> „[d]er Beitrag der Musikwissenschaft zu dieser Historiographie besteht seit vielen Jahren vornehmlich in Untersuchungen zu kulturellen und sozialen Phänomenen; genaue musikalische Analysen liegen dagegen nur in geringer Zahl vor. Der Grund dafür ist ein methodischer: Eines der Probleme, mit dem sich die Popmusicology seit ihren Anfängen herumschlägt, ist paradoxerweise die ungeklärte Relevanz der Popmusik als Musik.“[50]

Forscher fanden sich immer wieder mit folgenden Fragen konfrontiert: Was ist das ästhetisch Interessante an Pop? Welche analytischen Werkzeuge sollten zur Beschreibung verwendet werden? [51] Um die wissenschaftliche und analytische Auseinandersetzung mit Popmusik zu rechtfertigen, wäre es auch wichtig zu beantworten, ob es überhaupt ausreichend Interesse von Hörern für diese gibt.[52] Fragen, deren Beantwortung bisher nicht oder nur unzureichend vollzogen wurde, beziehungsweise deren Beantwortung als umstritten gilt. Obwohl die Musikwissenschaft diese Erklärungen schuldig bleibt, unterstreicht der momentane

---

46 Pfleiderer 2008, S. 154.
47 Dahlhaus 1967, S. 36.
48 Vgl. Pfleiderer 2008, S. 154 und Tagg 1982, S. 37-65.
49 Mehr dazu unter 2.4 Die Analysemethode von Ralf von Appen.
50 Bielefeldt, Dahmen u. Großmann 2008, S. 7.
51 Vgl. Bielefeldt, Dahmen u. Großmann 2008, S. 7.
52 Vgl. Helms u. Phleps 2012, S. 7.

Forschungsoutput zum Thema eindeutig das immer weiter wachsende Interesse an analytischer Beschäftigung mit den Songs von Popmusikern.

Während Literatur zu Popmusik und Analyse im deutschsprachigen Raum erst in den letzten Jahren auftaucht, beschäftigten sich einige wenige Forscher im englischsprachigen Raum schon deutlich früher damit. Peter Wicke verweist in seinem Aufsatz *Popmusik in der Analyse* auf zahlreiche Versuche,[53] „Popmusik bzw. eine ihre Erscheinungsformen mit dem analytischen Instrumentarium der Musikwissenschaft zu bearbeiten."[54] Er merkt aber auch an, dass Veröffentlichungen, die sich dem Klanggeschehen widmeten, dennoch eine Ausnahme waren.[55]

Eine Schwierigkeit, die nicht nur englischsprachige Forschende zu Beginn der Auseinandersetzung mit Popmusik hatten, war die fehlende Resonanz ihrer Forschungen. Mittlerweile ist dies nicht mehr der Fall. Zahlreiche Symposien, Lehrveranstaltungen und Vorträge werden abgehalten und bei der Betrachtung der Neuerscheinungen wird deutlich, dass sich „Popmusicology[56]-Forscher" immer mehr vernetzen und austauschen. Das in diesem Bereich wohl aktivste Netzwerk im deutschsprachigen Raum ist der ASPM – der Arbeitskreis Studium populärer Musik.

2.2.1 Das fehlende Regelwerk

Gerold W. Gruber schreibt im MGG Artikel „Analyse": „Grundlage analytischer Betrachtung sind form- und struktur-analytische Methoden." [57] Im Bereich der europäischen Kunstmusik gibt es für sämtliche Gattungen und Stile bestimmte anerkannte Werkzeuge, mit denen Musik analysiert werden kann. Mittlerweile wurden auch für Popmusik Analysewerkzeuge entworfen und es gab zahlreiche mehr oder

---

53 Peter Wicke führt in seinem Aufsatz *Popmusik in der Analyse* die folgenden Erscheinungen an: Pop Music and the Blues: A Study of the Relationship and Its Significance (1972) und Studying Popular Music (1990) von Richard Middleton, Twilight of the Gods: The Music of the Beatles (1973) von Wilfrid Mellers, Yesterdays. Popular Song in America (1979) von Charles Hamm, From Blues to Rock. An Analytical History of Pop Music (1987) von David Hatch und Stephen Millward. Besonderen Wert gibt Peter Wicke folgenden Texten von Philip Tagg: Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music (1979), Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice (1982), Musicology and the Semiotics of Popular Music (1987) und Fernando the Flute. Analysis of Musical Meaning in an Abba Megahit (1991).

54 Wicke 2003, S. 107.

55 Vgl. Wicke 2003, S. 107.

56 Häufig wird kritisiert, dass die Begriffe „Popmusicology" und „Popular Musicology" irreführend sind. Vgl. bspw. Moore 2003, S. 2.

57 Gruber 1994, Sp. 577.

minder erfolgreiche Versuche, bestehende Methoden zu entlehnen. Keine dieser Methoden ist jedoch unumstritten. Es gibt kein allgemein anerkanntes Regelwerk für die Auseinandersetzung mit dem Klanggeschehen populärer Musik. Aus diesem Grund sollte bei jeder Analyse genau reflektiert und angegeben werden, welche Methode angewandt wird und warum die Entscheidung auf die ausgewählte gefallen ist.[58] Es ist auch entscheidend, zu erörtern, woher beziehungsweise von wem die gewählte Methode stammt, weshalb diese für die Analyse herangezogen wird und weshalb davon ausgegangen wird, dass mit dem verwendeten Werkzeug wertvolle Ergebnisse erzielt werden.

Es stellt sich die Frage, weshalb kein anerkanntes Regelwerk für die Analyse populärer Musik existiert. Liegt die Begründung darin, dass noch keine den Anforderungen entsprechende sinnbringende Methode gefunden wurde, oder könnte die Tatsache, dass die Relevanz von Popmusik im Allgemeinen in der Musikwissenschaft noch nicht richtig geklärt ist, dafür verantwortlich sein? Am ehesten aber lässt sich diese Frage mit der Feststellung beantworten, dass der Diskurs über Musiktheorie und Musikästhetik der populären Musik insgesamt noch relativ jung ist.

Das Fehlen eines allgemein anerkannten Regelwerks ist meiner Meinung nach auch darauf zurückführen, dass es zahlreiche verschiedene Genres und Stile in der populären Musik gibt, sodass keine universal anwendbare Methode angemessene Ergebnisse für all die unterschiedlichen Ausprägungen liefern kann. Gerade deshalb ist es besonders wichtig, sich die Musik vor der Analyse genau anzuhören und zu überdenken, welche Werkzeuge passend sind und auch auf welche musikalischen Parameter der Fokus gesetzt wird.

2.2.2 Erkenntnisinteresse Analyse populärer Musik

Wie bereits angemerkt, ist der Bedarf an Analyse populärer Musik in der Musikwissenschaft nach wie vor umstritten. Deshalb ist es besonders wichtig, das Erkenntnisinteresse, welches mit der Betrachtung des Klanggeschehens einhergeht,

[58] Dies gilt natürlich nicht nur für die Analyse populärer Musik, sondern grundsätzlich für jede musikalische Analyse.

genau zu erläutern. Nur im Fall einer forensischen Analyse ist dieses, wie mir scheint, von Beginn an geklärt.[59]

„Jede Analyse bedarf einer Fragestellung, die von einem Erkenntnisziel motiviert ist“[60], fordert André Doehring. Häufig entspringt die Idee einer Analyse subjektivem Interesse an einem Song oder einem Popmusiker, wogegen grundsätzlich nichts einzuwenden ist. Die Analyse sollte „jedoch dann ihr Ziel in einer reflektierten und […] gesellschaftlich relevanten Fragestellung begründen.“[61]

Allan F. Moore liefert in der Einleitung zu *Analyzing Popular Music* einige Fragen, die an eine Analyse herangetragen werden können: Analyse sei ein gutes Werkzeug um Unterschiede – sowohl stilistische als auch die innerhalb eines Stückes – aufzuzeigen.[62] Doch wäre es noch immer schwierig für die Popmusicology festzustellen „which differences do make a difference, which carry any interpretive weight.“[63] Bei der Analyse gehe es somit auch um Interpretation – aber die Interpretation von „was“?[64] „It appears to me that the reason we (communally) go out of our way to experience music is *simply in order to have been part of the experience that was that music.* It is thus, at root, the experience which is subject to interpretation.“[65] Die Aufgabe von Wissenschaftlern sei es, angemessene Fragestellungen zu artikulieren. Seiner Meinung nach ist die wertvollste Frage etwa: „‘why was the experience like it was?’“[66] Er würde die Frage aus der Sicht der Musikwissenschaft noch weiter auf „‘why did the music sound like it did?’“[67] eingrenzen. So einfach diese Frage an sich klingen mag, eröffne sie wieder eine Reihe weiterer Fragen, wie: Wie klingt das Gehörte, wer erzählt es, und für wen klingt es so – also beispielsweise, für wen ist der entdeckte Unterschied von Bedeutung? Welche Stellung nehmen wir, also die Analysierenden, ein? Nehmen

---

59 Zum Thema forensische Popmusik-Analyse sei folgender Artikel empfohlen: Rösing, Helmut: Forensische Popmusik-Analyse, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, hrsg. von Dietrich Helms u. Thomas Phleps, Bielefeld 2012, S. 257-277.

60 Doehring 2012, S. 34.

61 Doehring 2012, S. 34f.

62 Vgl. Moore 2003, S. 5f.

63 Moore 2003, S. 6.

64 Vgl. Moore 2003, S. 6.

65 Moore 2003, S. 6.

66 Moore 2003, S. 6.

67 Moore 2003, S. 6.

wir eine „objektive“ Position, die des Performers oder die des aktiven Hörers ein?[68] Und zuletzt sei auch zu klären „‘why does it matter?’ (i.e. how does people's use of music relate to their uses of other artefacts and experiences?).“[69] Die letzte Frage, die sich Allan F. Moore stellt, entspricht gewissermaßen auch den Vorschlägen, die Simon Frith in seinem Artikel *Towards an Aesthetic of Popular Music* zu einer Ästhetik von Popmusik macht.[70] Moore verweist in diesem Zusammenhang interessanterweise nicht auf Frith, obwohl er diesen Artikel mit hoher Wahrscheinlichkeit kannte.

Die Durchführung einer Analyse ist zumeist einfacher, wenn es einen Kanon gibt und so die Möglichkeit besteht, einen „visual text“[71], also Notenmaterial, dafür heranzuziehen. Die Alternative dazu ist auf der Basis des „aural text“ – des Texts, den wir hören[72] und den wir eventuell speziell für unsere Analyse transkribieren, um ihn zu analysieren. Im Bereich der Popmusik sind wir zumeist auf letzteres angewiesen. Dabei können allerdings auch Schwierigkeiten auftreten. Der nächste Unterpunkt beschäftigt sich dezidiert mit diesem Problem.

2.2.3 Das Problem mit dem Text

Eine der ersten Fragen, die sich bei der Überlegung einer Analyse von Popmusik stellt ist „what is meant by a popular music *text* in the first place. A song? A record? A performance? A star?“[73] Der Forscher muss also, noch bevor er beginnen kann, sich der Analyse zu widmen, entscheiden, welchen Gegenstand er analysieren möchte. Was ist der Text, auf den sich die Analyse bezieht und was ist der Kontext, in dem sich das zu Analysierende bewegt? Simon Obert schreibt dazu folgendes:

> „Die Frage nach dem Gegenstand musikalischer Analyse ist eine der dringlichsten, angesichts des vielschichtigen und vielgestaltigen Handlungs- und Gegenstandskomplexes, der Musik konstituiert. Die nahe liegende Entscheidung, zwischen klingendem Text, der der musikalischen Analyse zugänglich ist, und nicht klingendem Kontext, der aber konstitutiv zu einer Musik gehört, weil sie innerhalb dieses Kontextes entstanden sei sowie rezipiert wurde und werde, zu unterscheiden, ist eher einer Pragmatik

68 Vgl. Moore 2003, S. 6.
69 Moore 2003, S. 6.
70 Mehr dazu in Kapitel 2.3 Ästhetik populärer Musik.
71 Vgl. Moore 2003, S. 6.
72 Vgl. Moore 2003, S. 6.
73 Frith 2004, S. 1.

> geschuldet, als dass sie objektive Definition wäre. Denn zum einen ist das, was klingt, ein Wahrnehmungsgegenstand und demnach vom jeweiligen Hörer abhängig. Der Hörer konstituiert seinen Hörgegenstand. Dies ist keine Frage der Metaphorik – es ist eine Frage, die einen Gegenstand, je nach Art der Wahrnehmung, tatsächlich ändern kann.“[74]

Zum besseren Verständnis dieses Zitats bringt Simon Obert folgendes Beispiel: Dörte Hartwich-Wiechells Analyse des Songs *Street Fighting Man* der Rolling Stones.[75] Sie erkannte das in dem Song vorkommende Instrument Shehani nicht, sondern dachte, der Klang, der von diesem Instrument stammte, sei elektronisch erzeugt worden, und beschrieb den Klang in ihrer Analyse folglich auch als Liegeton, der elektronisch erzeugt wurde. Simon Obert meint, dass ein Hörer mit dem Wissen, dass dieser Liegeton von einer Shehani stammt, den Song anders hören würde als ohne dieses Wissen. Dadurch würde sich auch der Gegenstand verändern.[76] Denn wenn „sich der wahrgenommene Klang [ändert], ändert sich auch der Gegenstand.“[77]

Eventuelle Wahrnehmungslücken beim Hören stellen nicht das einzige Problem mit dem Text dar. Die erste und wichtigste Frage für eine Analyse ist: welchen Text ziehe ich heran und warum? Zu allererst steht vermutlich die Auswahl eines Genres oder eines Künstlers. In weiterer Folge muss entschieden werden, ob ein Song, ein Album oder das gesamte künstlerische Schaffen analysiert werden soll und wo die Schwerpunkte in der Analyse gesetzt werden. Zumeist fällt die Entscheidung auf einen oder mehrere Songs. Auch wenn beschlossen ist, welchem Song man sich widmen möchte, ist noch nicht geklärt, was nun der Gegenstand der Arbeit ist. Häufig liegen keine Noten vor und falls doch, ist die Musik – besonders die Rhythmik – zumeist ungenau notiert. Aus diesem Grund transkribieren viele Wissenschaftler die Songs speziell für ihre Analyse. Wicke sieht diesen Prozess als problematisch an. Er argumentiert, dass

> „Notenschrift […], weil sie durch ihre eng an die Praxis bestimmter Formen des Musizierens gebundene Entwicklung stets suggeriert, sie sei per se eine gültige Repräsentation des Klanggeschehens. Das aber ist sie nur dort, wo sie tatsächlich den Ausgangspunkt des Musizierens bildet bzw. solche Formen des Musizierens repräsentiert, die die in sie eingeschriebenen Paradigmen teilen.“[78]

---

74 Obert 2012, S. 11.

75 Diese Analyse findet sich im folgenden Werk: Hartwich-Wiechell, Dörte: *Pop-Musik. Analysen und Interpretationen*, Köln 1974.

76 Vgl. Obert 2012, S. 11f.

77 Obert 2012, S. 12.

78 Wicke 2003, S. 117.

Selbstverständlich kann eine Transkription in der Popmusik nicht all das wiedergeben, was in Popsongs gehört oder wahrgenommen wird. Simon Obert meint dazu, dass

> „grafische Repräsentationen von Klängen […] grundsätzlich reduktiv sind […]. Allerdings ist zu betonen, dass die Herstellung grafischer Repräsentationen oder das selektive Heranziehen bestehender Notationen selbst schon als analytischer Schritt zu betrachten ist. Dementsprechend wäre zu folgern, dass Transkriptionen und andere Grafiken nicht primär aus einer jeweiligen Musikart abgeleitet werden können, sondern in erster Linie der analytischen Fragestellung und der zum Zweck ihrer Beantwortung passenden Mittel folgen sollten.“[79]

Eine Transkription kann den Gegenstand grafisch skizzieren und einen Ausgangspunkt bilden. Dass sich der Analysierende nicht nur an der Transkription, sondern auch an dem Gehörten orientieren sollte, ist naheliegend und hilft, diesem Problem vorzubeugen. Die Analyse und auch die Transkription sind somit stark von den individuellen Hörfähigkeiten desjenigen, der sie vornimmt, abhängig, da diese Person vielleicht etwas überhört oder gewisse Klänge nicht als das erkennt, was sie darstellen. Diese Unsicherheit muss von der Wissenschaft wohl in Kauf genommen werden.

Sollte man sich für eine Transkription entscheiden, steht man vor der Frage, was genau transkribiert werden soll: Soll die Album-Version des Songs, seine Single-Version, eine Live-Version oder gleich mehrere Versionen – um Vergleiche zu ziehen – notiert werden? Der Entscheidung fällt zumeist auf eine Studioaufnahme. Andrè Doehring weist darauf hin, dass in Analysen häufig nicht ausreichend darüber nachgedacht und verschwiegen wird, dass der Gegenstand einer Analyse – wenn er eine auf einem Tonträger erschienene Studioaufnahme ist – ein

> „Produkt (i.e. Ware) einer musikindustriellen Handlung durch Verknüpfung verschiedener Produktionsbereiche den Weg zum Analysieren gefunden hat […]. Und somit […] dräut die Gefahr, das hier vorliegende Stück Musik ähnlich dem in der Analyse abendländischer Kunstmusik vorliegenden Notentext als geschlossene Einheit, gar als ›Werk‹ zu überhöhen, das vom ›Künstler‹-Subjekt oder -Team exakt so und nicht anders auf Band resp. Festplatte aufgenommen wurde.“[80]

Des Weiteren ergibt sich die Frage danach, welche Parameter transkribiert werden: Wird lediglich die Gesangsstimme oder werden sämtliche Instrumente transkribiert? Diese Fragen beziehen sich ausschließlich auf die Musik. Dadurch, dass die Popmusik lange Zeit eher eine Domäne der Kulturwissenschaften und der Soziologie war, wird

[79] Obert 2012, S. 18.
[80] Doehring 2012, S. 25.

zumeist auch bei musikwissenschaftlichen Analysen überdisziplinär gearbeitet – es wird auch vermehrt auf Faktoren eingegangen, die nicht typisch für eine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung sind. Diese werden zumeist von dem Kontext bestimmt, in dem sich der Musiker, dessen Songs man analysiert, bewegt, oder von der Erkenntnisfrage, die der Wissenschaftler beantworten möchte. Musik-Videos, die politische Einstellung des Künstlers, sein Kleidungsstil und vieles mehr können ebenso interessante Ergebnisse liefern. Es stellt sich die Frage nach der Notwendigkeit – die meisten Musikwissenschaftler halten es für sinnvoll, speziell im Bereich der Popmusik mehr als nur die Musik zu analysieren. Das liegt vermutlich daran, dass häufig angenommen wird, dass auch andere Faktoren für den Erfolg eines Künstlers oder eines Songs (mit-)verantwortlich sind. Aber ist dem wirklich so? Oder findet sich der Grund, weshalb bestimmte Songs erfolgreich sind und andere nicht, in der Musik?

2.3 Ästhetik populärer Musik

Ähnlich wie bei der Analyse sieht es auch bei der Ästhetik von Popmusik aus. Der ästhetische Kontext, in dem eine Musikform steht, beeinflusst die Analyse und deren Methode, will man mit einer Analyse doch auch die Qualität der Musik nachweisen oder widerlegen.

Was aber macht populäre Musik qualitativ hochwertig? Es gibt einige wenige Versuche, auf die Ästhetik von Popmusik einzugehen, aber keine in der Musikwissenschaft anerkannte Ästhetik populärer Musik. Das hängt vermutlich damit zusammen, dass Popmusik derartig vielseitig ist, geht es doch bei „gutem“ House um ganz andere musikalische und inhaltliche Aspekte als bei Rock oder Hip Hop.

Die Popmusicology tendiert weitgehend in Richtung einer Rezeptionsästhetik. Das ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass die Popmusicology davon ausgeht,

> „dass Vorlieben, Bedürfnisse und Verständnisformen in nicht unerheblichem Maße sozial bedingt und vermittelt sind, schließlich hat sich die Popularmusikforschung unter dem Einfluss der Cultural Studies, der Adorno'schen Kulturindustrie-These, der Bourdieu'schen Kutlursoziologie, der Foucault'schen Diskurstheorie sowie verschiedener kulturhegemonialer Ansätze in der Folge Gramscis dieser gesellschaftlichen und gesellschaftspolitischen Ebene gewidmet.“[81]

[81] Appen 2007, S. 15.

Doch gibt es auch hierzu nur wenige Publikationen. Zwei der relevantesten Erscheinungen, die sich mit der Rezeptionsästhetik von Popmusik befassen, werden in diesem Kapitel vorgestellt.

In *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären* nennt Ralf von Appen das Kapitel, in dem er sich mit dem Forschungstand der Rezeptionsästhetik befasst, sogar „Der blinde Fleck der Popularmusikforschung“[82]. (Doch meint er damit wohl nicht nur die Rezeptionsästhetik, sondern die Ästhetik der populären Musik im Allgemeinen.) Seine „Arbeit versucht den Wert der Musik aus der Perspektive des Individuums zu verstehen.“[83] Sein Ziel ist, „nachvollziehen zu können, was Menschen an der von ihnen bevorzugten Musik liegt und worum es ihnen beim Musikhören geht, was Musik ihnen also zu bieten hat.“[84] Er versucht ein Verständnis für „individuelle Bewertungen von Musik und damit zusammenhängend den Sinn des Musikhörens für den Einzelnen“[85] zu bekommen.

1987, zwanzig Jahre vor Ralf von Appens Publikation, erschien Simon Friths Aufsatz *Towards an Aesthetic of Popular Music*. Dieser beginnt mit der Einleitung*: the 'value' of popular music* und folgenden Worten:

> „Underlying all the other distinctions critics draw between ‘serious’ and ‘popular’ music is an assumption about the source of musical value. Serious music matters because it transcends social forces; popular music is aesthetically worthless because it is determined by them (because it is ‘useful or utilitarian’).“[86]

Mit dieser Aussage skizziert Frith die breite wissenschaftliche Meinung seiner Zeit. In seinem Aufsatz versucht er folgendes:

> „to suggest a way in which we can use a sociology of popular music as the basis of an aesthetic theory, to move, that is, from a description of music’s social functions to an understanding of how we can and do value it (and I should perhaps stress that my definition of popular music includes popular uses of ‘serious’ music).“[87]

Meines Erachtens ist sein Versuch gelungen und seine Argumentation schlüssig. Für ihn gibt es vier Funktionen von Musik, die dabei helfen können, die Art und Weise, wie

---

82 Appen 2007, S. 15.
83 Appen 2007, S. 15.
84 Appen 2007, S. 15.
85 Appen 2007, S. 15.
86 Frith 2007, S. 257.
87 Frith 2007, S. 272f.

Werturteile über Popsongs und Popmusiker getroffen werden, zu verstehen. Diese sind zusammengefasst:

- Wir fänden an populärer Musik Gefallen, da sie uns Fragen der Identität beantwortete. Wir würden Popsongs verwenden, um unsere Persönlichkeit und unseren Platz in der Gesellschaft zu definieren.[88]
- Popmusik zeige uns einen Weg, das Wechselspiel aus öffentlichem und emotionalem privaten Leben zu bewältigen.[89]
- Populäre Musik helfe dabei, das kollektive Gedächtnis zu formen und unterstütze somit auch unser Zeitgefühl.[90]
- Die Finale Funktion ist eine Konsequenz all dieser Punkte: Frith sagt, sie sei „something possessed“[91] – also sie sei „etwas, das man in seinem Besitz hat“. Mit „possessed“ ist nicht nur der Besitz eines Tonträgers gemeint, sondern vielmehr das Gefühl, welches wir beim Hören von und Sprechen über die Musik haben – wir glauben den Song und die Performance und den Performer zu „besitzen“.[92] „In ‘possessing’ music, we make it part of our own identity and build it into our sense of ourselves.“[93]

Anschließend zählt Frith Faktoren auf, die es ermöglichen, die zuvor genannten Funktionen zu erfüllen:

- Das wichtigste und auch bemerkenswerteste Charakteristikum der westlichen populären Musik des 20. Jahrhunderts sei die Integration von afro-amerikanischen Umgangsformen und Konventionen.[94]
- Die Entwicklung der populären Musik fokussiere im 20. Jahrhundert in erster Linie auf den Gebrauch der Stimme. Das liege daran, dass besonders die Gesangsstimme den Hörern ermögliche, eine Verbindung mit einer Aufnahme bzw. der Musik aufzubauen. Auch führt Frith an, dass die größten Pop-Stars seit dem zweiten Weltkrieg Sänger gewesen seien.[95]
- Der finale Punkt Friths sei an dieser Stelle direkt zitiert:

88 Vgl. Frith 2007, S. 264.
89 Vgl. Frith 2007, S. 265.
90 Vgl. Frith 2007, S. 266.
91 Frith 2007, S. 267.
92 Vgl. Frith 2007, S. 267.
93 Frith 2007, S. 267.
94 Vgl. Frith 2007, S. 268f.
95 Vgl. Frith 2007, S. 269.

> „popular music is wide open for the development of a proper genre analysis, for the classification of how different popular musical forms use different narrative structures, set up different patterns of identity, and articulate different emotions.“[96]

Sowohl Frith als auch von Appen gehen auf die individuelle und persönliche Wahrnehmung ein, aber „Individual tastes are, in fact, examples of a collective taste […].“[97] Der Wert, den wir beispielsweise einer Pop-Ballade geben, ist immer ein individueller, aber spiegelt dadurch gewissermaßen auch einen kollektiven Wert wider. Dies sollten nur zwei Beispiele einer Auseinandersetzung mit der Ästhetik von Popmusik sein.

2.4 Die Analysemethode von Ralf von Appen

Ralf von Appen und André Doehring leiten ihren Artikel *Analyse populärer Musik. Madonnas »Hung Up«* wie folgt ein:

> „Ziel der Analyse ist das Verstehen von Musik. Grundlage für dieses Verstehen ist eine möglichst exakte Beschreibung ihrer Gestalt. Auf der Basis dieser Beschreibung können Deutungen vorgenommen werden, um Antworten auf verschiedene Fragen zu formulieren, die sich im Umgang mit Musik immer wieder stellen – etwa die Fragen, mit welchen Intentionen die Musik genau so gestaltet wurde, wie sie uns vorliegt, oder warum sie Hörer/innen zu bestimmten beobachtbaren Reaktionen anregt.“[98]

In dieser Diplomarbeit werden Songs von Feist musikalisch nach der Methode von Ralf von Appen analysiert.[99] Folgende Publikation dazu ist in Planung: *Analyse populärer Musik. Madonnas »Hung Up«* (zusammen mit André Doehring), sie erscheint voraussichtlich 2013 in: *Populäre Musik* (=Kompendien Musik Bd. 14). Kürzlich wurde der Artikel *AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus – Songformen und ihre historische Entwicklung* von Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild in *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* publiziert, der ebenfalls Anregung für meine Analysen liefert.

Ralf von Appen setzt für die Analyse von Popmusik sechs Parameter fest, die analysiert werden können: Melodie, Form, Rhythmus, Sound, Text und Harmonie. Es ist sowohl

---

96 Frith 2007, S. 270.
97 Frith 2007, S. 273.
98 Appen u. Doehring, [i. V.].
99 Die von mir gewählte Analyse-Methode lehrte Ralf von Appen im Wintersemester 2009 im Seminar „Analyse populärer Musik“ an der Universität Wien.

möglich, einen einzelnen, mehrere oder alle dieser Parameter zu analysieren. Aufgrund dessen, dass ich bereits feststellen konnte, dass sowohl die Form- als auch Melodieanalyse von Feists Musik wertvolle Resultate liefert, werde ich mich auf diese beiden Parameter in meinen Analysen konzentrieren und die Methode deshalb hier vorstellen:

2.4.1 Formanalyse

Die Form wurde in der Literatur zur Analyse populärer Musik weitgehend außer Acht gelassen. Die wenigen Publikationen, die sich mit der Form in der Popmusik beschäftigen, vernachlässigen es, auf die „historische[.] Entwicklung und Verbreitung verschiedener Songformen“[100] einzugehen und bieten lediglich eine Übersicht über verbreitete Formmodelle. Fälschlicherweise wird dadurch angenommen, „populäre Musik beschränke sich auf wenige konventionelle Standardformen. Dies hat möglicherweise zur Folge, dass die Analyse formaler Abläufe als banal und irrelevant für semantische Interpretationen angesehen wird.“[101] Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild stellen folgendes fest:

> „Erstens weist die aktuell benutzte Nomenklatur unzählige interne Widersprüche auf […]. Es fehlt eine kritische Diskussion der Terminologie mit dem Ziel, im Umlauf befindliche Begriffe hinsichtlich ihrer Ursprünge und Wandlungen zu untersuchen. Eine wissenschaftlich belastbare Terminologie ist als Grundlage für die Verständigung über Musik und ihre Analyse unerlässlich.
> Zweitens sollte sich die Analyse von Song-Architekturen nicht in der bloßen Beschreibung erschöpfen, sondern es erscheint lohnenswert, die Songform als *Gegenstand* der Analyse – nicht nur als ihre *Grundlage* zur Orientierung im Song – zu betrachten, da sie auf semantischer, symbolischer und funktionaler Ebene Anlass zur Interpretation gibt: Zwar steht sie meist in keinem so engen semantischen Verhältnis zum Songtext wie Harmonik, Melodik oder Sound, doch sollte ein Bewusstsein dafür vorhanden sein, dass expressive Inhalte wie Spannung und Langweile, Ausgeglichenheit und Ungeduld, Aufbruch und Heimkehr, Ordnung und Unangepasstheit oder Chaos, Veränderung, Überraschung, Befriedigung oder Verstörung auch durch die Gestalt der Songform unterstützt bzw. konterkariert werden können.“[102]

Doch Form kann nicht nur inhaltliche Interpretationsmöglichkeiten liefern, sondern es wäre auch möglich, symbolische Deutungen aufgrund der Form vorzunehmen.

---

100 Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 57.
101 Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 57.
102 Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 57.

Bestimmten Formmodellen werden bestimmte Bedeutungen zugeschrieben, die „nun durch Konvention[en] an [ihnen] haften: So können Songformen als parodistisch, ironisch oder nostalgisch gehört werden, wenn sie in einen Kontext versetzt werden, der nicht ihrem ursprünglichen entspricht [...].“[103] Eine Songform erzählt zudem häufig von dem angedachten Einsatzgebiet der Musik. So kann man aufgrund „der Länge und Art der Introduktion, der Textmenge, [...] der Position und Häufigkeit des Auftretens von Refrains und Choruses“[104] teilweise erkennen, ob ein Song für Radio-Airplays oder Tanz-Events bestimmt war.

In ihrem Artikel schaffen Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild die terminologische Basis, die ich meinen Formanalysen zugrunde legen möchte. Sie beschreiben die drei Formmodelle, denen sich „[a]uf dem höchsten Verallgemeinerungsniveau […] das Gros populärer Songs […] zuordnen [lässt.]“[105] Dies ist erstens die „Verse/Chorus-Form“ die zusätzlich in „simple und „contrasting“[106] unterteilt wird, zweitens die „AAA- oder simply verse“-Form und drittens die „AABA- oder American Popular Song Form“.[107] Die Autoren gehen im Weiteren auf die Begriffe Chorus, Refrain und Bridge und deren unterschiedliche Verwendung ein. Im Hauptteil der Arbeit konzentrieren sich die Autoren auf die Tin Pan Alley-Standard-Formen: ABAC und AABA, deren geschichtliche Entwicklung, Weiterentwicklung und deren Einsatz in der populären Musik der letzen 120 Jahre. Die AABA-Form war bis in die 60er Jahre dominierend in der Pop- und Rockmusik. Doch dann verlor sie ihre Bedeutung.[108] Seit damals gibt es kein Formmodell, das „ähnlich dominant wäre, wie AABA es über vierzig Jahre lang gewesen ist.“[109] Alles hat sich weg von einem bestimmten Modell entwickelt. „Verses und Choruses in variabler Anzahl, Länge und Reihenfolge bilden nun das Rückgrat der meisten Songs.“[110] Auf andere Formmodelle wird in diesem Aufsatz nicht genauer eingegangen. Am Beispiel der AABA Form wird jedoch gezeigt, dass die Form einen Aspekt darstellt, der in der Analyse – entgegen dem ersten Eindruck – sehr wohl von Bedeutung sein kann.

---

103 Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 58.
104 Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 58.
105 Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 58f.
106 Appen u. Frei-Hauenschild beziehen sich bei der „simple-“ und „contrasting Verse/Chorus-Form“ auf John Covach: »Form in Rock Music: A Primer.« In: *Engaging Music: Essays in Musical Analysis*, hrsg. v. Deborah Stein, Oxford 2005. (Literatur-Angabe nach Appen u. Frei-Hauenschild).
107 Vgl. Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 58f.
108 Vgl. Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 116.
109 Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 118.
110 Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 118.

Wie wird eine Formanalyse nach Ralf von Appen vorgenommen? An erster Stelle steht die Anfertigung einer Formtabelle nach folgendem Muster[111]:

Beispiel-Formtabelle

Zeit	**Takt**	**Teil**	**Unterteilung des Teils / optional**	**Funktion**	**Akkorde oder Stufenbezeichnung**	**Anmerkungen**
00:00	1	A	aaba	Intro	C-F-G-C / I-IV-V-I	Nur Gitarre
00:15	8	B	abac	Refrain	C-F-G-C / I-IV-V-I	
00:30	16	C	aaaa	Strophe		
00:45	24	B	abac	Refrain		

Nach der Anfertigung der Formtabelle kann mit der eigentlichen Analyse begonnen werden. In diesem Teil geht es darum, auf formale Besonderheiten aufmerksam zu machen und diese zu interpretieren.

2.4.2 Melodieanalyse

Für die Analyse der Melodie ist es hilfreich, diese vollständig oder auch nur teilweise zu transkribieren. Dann sollten erstens die Fakten beschrieben werden, zweitens sollte angegeben werden, was wahrgenommen wird. Drittens geht es darum, die Ergebnisse darzustellen und deren Bedeutung zu interpretieren.
Ralf von Appen empfiehlt folgendes bei der Melodieanalyse zu berücksichtigen:[112] Es sollte bestimmt werden, ob das Tonmaterial diatonisch oder pentatonisch ist oder ob es auf einer chromatischen Skala beruht. Weiters sei der Ambitus ein wichtiger Punkt. Zudem sollte angegeben werden, in welcher Stimmlage die Melodie vorgetragen wird und wo die Spitzentöne liegen. Im Anschluss wird der Melodiebau analysiert. Ist dieser atomistisch, deklamatorisch oder macht die Melodie einen großen Bogen? Wirkt sie geschlossen oder offen, und woher stammt dieser Eindruck? Ist die Melodiebildung periodisch – also folgen auf offene Phrasen geschlossene Phrasen? Wie werden Sprünge aufgelöst und wie ist das Verhältnis zum Text – wird dieser syllabisch oder melismatisch vorgetragen? Gibt es eine Achsenmelodik und wie wird die Schlussbildung vollzogen – wird die „Einheit“ der Melodie gewahrt, wird ein Zielton

[111] Diese Tabelle sollte lediglich zur optischen Veranschaulichung dienen; sie bezieht sich auf kein bestimmtes Musikstück.
[112] Vgl. (den gesamten Absatz) Appen: Handout Melodieanalyse aus der Lehrveranstaltung: „Analyse populärer Musik“ an der Universität Wien 2009.

angesteuert oder wird dieser bewusst vermieden? Gibt es Tonwiederholungen? Weist die Melodie Arpeggios oder akkordfremde Durchgangstöne auf? Sind Wechseltöne vorhanden? Findet Sequenzierung statt und wenn ja, tonal (leitereigen) oder real (Intervallstruktur wird exakt beibehalten)? Gibt es Transpositionen längerer Melodieteile oder Phrasen? Werden Phrasen, Motive oder Themen augmentiert, diminuiert oder fortgesponnen? Tauchen Vorhaltstöne auf und gibt es Antizipationen? Außerdem sollte die Ornamentation und der Gestus des Songs beschrieben werden.

Ralf von Appen verweist auf drei Publikationen[113]: Erstens Walter Everetts *The Foundations of Rock.*[114] Dieses Werk richtet sich an sich nicht an Musikwissenschaftler, sondern an jeden Rock- und Popmusik-Interessierten, egal ob Profimusiker oder Amateur, oder auch nur Musikhörer ohne musikalische Vorbildung. In *The Foundations of Rock* setzt Everett den Fokus auf die erfolgreichste Pop- und Rock-Musik von 1955-69. Im Gegensatz zu zahlreichen musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen findet in diesem Werk tatsächlich eine Auseinandersetzung mit der Musik statt. Everett verwendet ein Zahlsystem anstatt klassischer Notation, um den Text jedem zugänglich zu machen, und auf einer Website kann man die von Everett beschriebenen musikalischen Prozesse nachhören. Zweitens *Harmonielehre und Songwriting* von Markus Fritsch, Peter Kellert und Andreas Lonardoni. Dieses Buch richtet sich an Profi-Musiker und jene die es werden wollen. Neben Informationen zum Berufsbild eines Songwriters und dem Musikbusiness gibt dieses Buch Kompositionshilfen und bespricht „Themen wie Melodik, Text-, Vers-, Reimlehre und Songformen [...].“[115] Drittens gibt von Appen als Referenz zur Melodieanalyse Alfred Koerppens *Melodielehre kurzgefasst* an. In dieser werden in erster Linie „Prinzipien und Regeln des Melodiebaus“[116] erklärt.

Im Unterricht wies Ralf von Appen auch auf die Möglichkeit hin, die klassische Analyse durch den Einsatz von Software zu erweitern. Diese kann ab und zu helfen, Merkmale, die nicht in Noten gefasst werden können, aufzuzeigen. Als mögliche Programme nennt er *Praat* und *Sonic Visualizer*. Der Umgang mit diesen Programmen ist nicht immer unproblematisch. Praat wurde von Phonetikern zum Zweck der Sprech-

---

113 Vgl. Appen: Handout Melodieanalyse aus der Lehrveranstaltung: „Analyse populärer Musik“ an der Universität Wien 2009.

114 Hier die vollständige Literaturangabe: Everett, Walter: *The Foundations of Rock. From "Blue Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eyes"* Oxford 2009.

115 Fritsch, Lonardoni u. Kellert 2010, S. 9.

116 Koerppen, 1996. S. 7.

und nicht der Musikanalyse entwickelt. Bei Sonic Visualizer ist die Ungenauigkeit und die Tatsache, dass es häufig schwierig ist, die Frequenz für einen bestimmten Bereich bestimmen zu lassen, problematisch. Aus diesem Grund werde ich mich vor allem mit der klassischen Melodieanalyse befassen.

Ein Punkt, der zuvor nicht erwähnt wurde, aber in meinen Analysen auch ins Zentrum gerückt wird, ist die Beziehung zwischen Musik und Text. Hier sei darauf hingewiesen, dass keine genaue Songtext-Analyse vorgenommen wird. Eine solche sollte sich nach Ralf von Appen und André Doehring nicht nur dem Inhalt, sondern auch den sprachlichen Gestaltungsmitteln eines Textes widmen.[117] In dieser Arbeit aber wird in erster Linie auf die Beziehung zwischen Musik und Inhalt des Textes eingegangen. Folgende von Ralf von Appen und André Doehring vorgeschlagene Fragen sollten beantwortet werden:

> „In welchem Verhältnis stehen Songtext und musikalische Gestaltung? Ist eventuell keine Beziehung erkennbar? Inwiefern lassen sich musikalische Parameter als Illustration oder Interpretation des Textes deuten? Gibt es Widersprüche zwischen Songtext und musikalischen Aspekten? Wie sind diese zu interpretieren?“[118]

2.5 Methodisches Vorgehen

Das vorangegangenen Kapitel beschäftigten sich vorwiegend mit der Analyse von Popmusik, mit ihren Problemen und dem Forschungsstand und fassten die Analyse-Methode, auf die sich diese Diplomarbeit bezieht, zusammen. Eindeutig gibt es in der Analyse populärer Musik noch zahlreiche Forschungslücken. Aufgrund eines fehlenden Regelwerks müssen, noch bevor mit der eigentlichen Analyse begonnen wird, viele Fragen reflektiert und beantwortet werden. Ich fertigte für jede meiner Analysen eine Transkription[119] der Melodie an. Doch mir ist bewusst, dass diese Transkriptionen nicht all das, was in der Musik passiert, wiedergeben können. Deshalb wird in den folgenden Analysen nicht lediglich auf den Notentext verwiesen, sondern auch darüber gesprochen, wie die Musik über den Notentext hinaus klingt.

Ich werde Studioaufnahmen analysieren. Der musikalische Gegenstand dieser Diplomarbeit sind die Albumversionen der Songs *Mushaboom, I Feel It All* und *How*

---

117 Vgl. Appen u. Doehring, [i. V.].
118 Appen u. Doehring, [i. V.].
119 Die Transkriptionen befinden sich im Anhang der vorliegenden Diplomarbeit.

Come You Never Go There. Diese entsprechen nicht den Liveinterpretationen von Feist. Doch wird im Folgenden, wie in der Einleitung besprochen, auch auf die Inszenierung eingegangen. Dort werden auch Live-Performances angesprochen, doch geht es in meinen Ausführungen dazu weniger um die musikalische Performance als um die Bühnenshow. Dies stellt zwar ein Problem dar, doch habe ich diese Entscheidung bewusst getroffen. Diese Arbeit handelt eben nicht von den Live-Qualitäten der Musikerin, sondern das zentrale Thema ist das Zusammenspiel von Musik und Inszenierung der Sängerin und Songwriterin Feist. Die Frage, inwiefern die Inszenierung die Wahrnehmung der Songs, die bei einem Konzert gespielt werden, beeinflusst, wäre eine andere und kaum zu beantworten, außer man bezieht sich dezidiert auf ein bestimmtes Konzert. Natürlich ist die Wahrnehmung der Musik bei einem Konzert viel stärker durch die Inszenierung geprägt als bei einer Studioaufnahme. Dies aber soll nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit sein.

Warum ich meinen Fokus bei der Analyse auf die Form und Melodie setze, habe ich zuvor schon kurz angesprochen. Meiner Meinung nach sind die Melodie und Form die wohl interessantesten Parameter an Feists Musik. Sie sind markant, und die Relevanz der Melodie wird vor allem durch die stimmlichen Qualitäten und Besonderheiten von Feist unterstrichen. Auch auf diese wird im Folgenden eingegangen. Bereits im Seminar von Ralf von Appen habe ich einen Feist-Song auf diese beiden Parameter untersucht und konnte wertvolle Ergebnisse erzielen.

2.6 Terminologische Basis der Analysen

In diesem Kapitel soll die terminologische Basis für die folgenden Analysen geschaffen werden. Vor allem bei den Bezeichnungen der verschiedenen Formbausteine gibt es, wie Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild plausibel erklären, keine „einheitliche Terminologie. Gängige Begriffe wie »Chorus«, »Verse« oder »Bridge« sind historischen Wandlungen unterworfen, sie werden daher in der Literatur nicht selten gegensätzlich definiert.“[120] Um Missverständnissen vorzubeugen, soll eindeutig geklärt werden, welche Bedeutung den verschiedenen Termini in dieser Diplomarbeit zukommt.

[120] Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 59.

2.6.1 Chorus und Refrain

Folgende Definition basiert auf der Begriffserklärung von Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild: Mit Chorus ist jener Formteil der Verse/Chorus-Form gemeint, „der mit identischem Songtext bei identischer harmonischer und melodischer Struktur wiederholt wird. Oft enthält er den Titel des Stückes oder einen anderen Text-Hook, der die Wiedererkennbarkeit erhöht und häufig zum Mitsingen animiert.“[121] Bei der AAA-Form und AABA-Form kommt diesem Terminus eine andere Bedeutung zu. So wird bei der AAA-Form jeder A-Teil als Chorus bezeichnet. „Entsprechend wird die AAA-Form auch »Chorus-Form« genannt [...].“[122] Im Kontext der AABA-Form wird ein „vollständiger 32-taktiger Durchlauf als »Chorus« tituliert [...].“[123] Die Bedeutung des Wortes Refrain unterscheidet sich bei den beiden zuvor erwähnten Chorus-Formen laut Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild folgendermaßen:

> „[i]nnerhalb von AAA- und AABA-Formen ist mit »Refrain« meist das gemeint, was auf Deutsch genauer mit »Refrainzeile« zu bezeichnen wäre: eine am Anfang oder Ende eines Formteils stehende Textzeile, die bei jedem Auftreten wiederholt wird. In dieser Verwendung ist der Refrain kein eigenständiger Formteil.“[124]

Jedoch verfolgt der Refrain auch in diesem Fall das gleiche Ziel wie in der Verse/Chorus-Form: Er ist, wie Markus Fritsch, Andreas Lonardoni und Peter Kellert anmerken, „für den Wiedererkennungswert des Songs hauptsächlich verantwortlich. In den Wiederholungen wird der textliche, melodische und harmonische Inhalt des Refrains nur selten variiert oder verändert.“[125]

2.6.2 Strophe

Bewusst wird in dieser Diplomarbeit, auch wenn eine Verse/Chorus-Form vorliegt, nicht vom Verse, sondern von der Strophe gesprochen. Das englische Wort Verse kann in der Übersetzung viele unterschiedliche Bedeutungen haben. Auch in der Popmusicology wird der Begriff nicht einheitlich verwendet. So meint er beispielsweise innerhalb der AABA-Form, „[den] dem ersten A[-Teil] oft vorangestellte[n]

121 Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 59f.
122 Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 60.
123 Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 60.
124 Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 60.
125 Fritsch, Lonardoni u. Kellert 2010, S. 226.

rezitativische[n] Teil [...].“[126] In der AAA-Form hingegen „werden die einzelnen A-Teile manchmal als »Chorus«, manchmal als »Verse« bezeichnet“[127], so Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild. Weiters merken die beiden an: „Innerhalb der Verse/Chorus-Form ist der Verse der eigenständige Formteil, der mit verändertem Text wiederholt wird.“[128] Der Verse der Verse/Chorus-Form wird in der vorliegenden Arbeit, wie zuvor erwähnt, als Strophe bezeichnet.

Eine Strophe ist laut dem *Handbuch der populären Musik* eine „metrische Formeinheit in Dichtung und Lied, die aus mehreren, meist auf Reimen endenden Versen besteht, wobei die Verszeilen von gleicher oder ungleicher Länge sein können. Mehrere Strophen ergeben das Gedicht bzw. den Liedtext.“[129] Zwar gibt es auch im Bereich der populären Musik Strophenlieder, doch sind andere Formen weiter verbreitet. „Im Strophenlied liegt allen Strophen die gleiche Melodie zugrunde; oft wird sie auch bei der Wiederholung mehr oder weniger stark verändert (=variiertes Strophenlied)“[130], wie im *Handbuch der populären Musik* erklärt wird. Ähnlich ist dies bei den meisten Popsongs; auch wenn weitere Formteile vorkommen, ist der melodische und harmonische Aufbau der einzelnen Strophen im häufigsten Fall nur geringfügig anders. Die Lyrics hingegen variieren zumeist von Strophe zu Strophe. Auch soll bei dieser Begriffserklärung die Definition von „Strophe oder Vers“[131] von Markus Fritsch, Andreas Lonardoni und Peter Kellert einfließen:

> „Im Gegensatz zur deutschen Verslehre sind in der populären Musik die beiden Begriffe Vers und Strophe dasselbe, nämlich die Strophe. Die Strophe als Formteil beschreibt und erzählt das Thema des Songs. Die eigentliche Handlung eines Songs spielt sich in der Strophe [und teilweise auch in der Bridge] ab. Hier wird die Geschichte aufgebaut, erzählt und ausgemalt. Der textlich wie musikalisch in der Strophe erzeugte Spannungsbogen zielt auf den Refrain hin, um dort aufgelöst zu werden. Strophen kommen eigentlich in jedem Song vor und unterscheiden sich hauptsächlich in Form, Aufbau, Länge und Inhalt voneinander.“[132]

2.6.3 Intro oder Introduktion

Bei einem Intro handelt es sich laut dem *Handbuch der populären Musik* um ein

126 Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 61
127 Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 61.
128 Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 61.
129 Wicke, Ziegenrücker u. Ziegenrücker 1997, S. 515.
130 Wicke, Ziegenrücker u. Ziegenrücker 1997, S. 515.
131 Fritsch, Lonardoni u. Kellert 2010, S. 225.
132 Fritsch, Lonardoni u. Kellert 2010, S. 225.

> „zwei-, meist vier-, auch achttaktiges Vorspiel eines Jazz-, Rock- oder Poptitels. Diese Einleitung hat die Funktion, das Folgende vorzubereiten, Spannung aufzubauen. Das kann durch Verwendung von thematischem Material geschehen […], aber auch durch Voranstellen von themafremden »allgemeinen« Melodiefiguren, Kadenzen […] oder Rhythmuspatterns, die lediglich das Tempo festlegen und eine gewisse Erwartungshaltung bzw. Stimmung erzeugen.“[133]

Dem Terminus kann aber auch eine andere Bedeutung zukommen: So wird häufig der erste, einleitende Titel auf einem Album Intro genannt.[134] Dieser ist meist um einiges kürzer als die restlichen Songs des Albums und häufig rein instrumental.

2.6.4 Bridge

Bridge wird nach Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild

> „zunächst der B-Teil in AABA-Formen genannt. […] Zudem bezeichnet »Bridge« in Verse/Chorus-Formen einen dritten eigenständigen Formteil, der nach der Wiederholung von Verse und Chorus im letzten Drittel des Songs noch einmal neues, kontrastierendes Material bringt.“ [135]

Wie auch andere Formteil-Bezeichnungen kann der Terminus „Bridge“ noch weitere Bedeutungen haben. Im *Handbuch der populären Musik* wird die Bridge deshalb als „Primary Bridge“ bezeichnet und als ein „größere[r], mit neuem musikalischen Material versehene[r] Teil, der beispielsweise nach der Wiederholung von Verse/Refrain eingeschoben wird“[136] beschrieben. Auch in *Harmonielehre und Songwriting* wird die Bezeichnung „Primary Bridge“ verwendet, und zwar sowohl für die Bridge in der Verse/Chorus- als auch in der AABA-Form. Interessant ist dort aber vor allem die Erläuterung ihrer Funktionen:

> „Die Primary Bridge hat melodisch wie textlich die Aufgabe, den Gegenstand der Erzählung von einer völlig neuen Seite zu beleuchten. Auf diese Weise kommt neues musikalisches wie textliches Material und somit neue Farbe in einen Song. Sie kann aber auch als neuer Teil durch eine instrumentale Solopassage für Abwechslung im Song sorgen. In diesem Fall wäre die Primary Bridge mit einem Interlude […] gleichzusetzen.“[137]

---

133 Wicke, Ziegenrücker u. Ziegenrücker 1997, S. 248.
134 Vgl. Wicke, Ziegenrücker u. Ziegenrücker 1997, S. 248.
135 Appen u. Frei-Hauenschild 2012, S. 61.
136 Wicke, Ziegenrücker u. Ziegenrücker 1997, S. 90.
137 Fritsch, Lonardoni u. Kellert 2010, S. 226.

Wenn in der vorliegenden Arbeit der Begriff „Bridge“ verwendet wird, meint dieser also das, was in *Harmonielehre und Songwriting* als „Primary Bridge“ und von Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild als „Bridge“ bezeichnet wird.

2.6.5 Riff

Der Riff ist nach dem *Handbuch der populären Musik* eine

> „melodisch-rhythmische Technik, gekennzeichnet durch ständige […] Wiederholung einer zwei- oder viertaktigen Melodiefigur [...]. Der Riff bleibt auch bei Harmoniewechsel weitgehend unverändert. Er wird häufig als [...] Background für einen chorusspielenden Solisten verwendet, wobei der Riff quasi die Beantwortung [...] übernimmt und durch die gleichbleibende Wiederholung spannungssteigernd wirkt.“[138]

2.6.6 Hook oder Hookline

Bei einem Hook, auch Hookline genannt, handelt es sich laut dem *Handbuch der populären Musik* um eine „kurze markante melodische Figur, die mehrfach wiederkehrend [...] eingesetzt wird […]. Wegen des Wiedererkennungseffektes werden Hooks schriftlich fixiert bzw. abgesprochen, nicht improvisiert.“[139] In *Harmonielehre und Songwriting* wird der Begriff wie folgt erläutert:

> „Das Zauberwort, wenn es um einen Song geht, heißt ‘Hookline’ oder kurz ‘Hook’. Der Begriff Hook ist im Lexikon mit (Angel)Haken, fangen, ködern und festhaken übersetzt. Spätestens jetzt ist klar, was die Hookline und ihre Aufgabe ist. Sie soll sich beim Zuhörer ‘festsetzen’. Ein Umstand, der für den Wiedererkennungswert […] eines Songs unverzichtbar ist. […] Eine Hookline kann also folgendes sein:
> 1. Eine gut einprägsame Textzeile […].
> 2. Eine nachsingbare Melodiephrase mit oder ohne Text.
> 3. Ein bestimmter Rhythmus wie beispielsweise in dem Song ‘We will rock you’ von Queen.
> 4. Ein instrumentales Riff wie das bei ‘Smoke on the water’ von Deep Purple.
> 5. Auch ein Schlagzeugbreak wie der aus ‘In the air tonight’ von Phil Collins kann als Hookline funktionieren.“[140]

Wie aus dieser praxisnahen Erklärung hervorgeht, existieren keine Regeln für die musikalische Zusammensetzung eines Hooks. Er kann in jedem beliebigen Formteil

138 Wicke, Ziegenrücker u. Ziegenrücker 1997, S. 433.
139 Wicke, Ziegenrücker u. Ziegenrücker 1997, S. 235.
140 Fritsch, Lonardoni u. Kellert 2010, S. 11f.

vorkommen und hat die Aufgabe, dem Song Wiedererkennbarkeit zu geben und – salopp formuliert – einen „Ohrwurm“ aus ihm zu machen.

2.6.7 Interlude

In *Harmonielehre und Songwriting* wird Interlude wie folgt beschrieben: „Ein Interlude ist in der Regel ein rein instrumentales Zwischenspiel zwischen zwei Formteilen. Die Interlude hat eine ähnliche Funktion wie die Primary Bridge und ist harmonisch und melodisch in vielen Fällen an der Intro orientiert.“[141] Im *Handbuch der populären Musik* wird darauf verwiesen, dass das Interlude häufig mit der Coda korrespondiert.[142]

2.6.8 Coda

Als Coda wird der Schlussteil, der laut *Handbuch der populären Musik* „als wirkungsvolles, auch besinnliches Finale Kompositionen beschließt“[143] bezeichnet. Markus Fritsch, Andreas Lonardoni und Peter Kellert bezeichnen die Coda auch als

> „Gegenstück zur Intro. Sie steht immer am Songende […]. Die Coda kann ganz oder teilweise aus dem gleichen Material wie die Intro bestehen […], ein eigenständiger, neu komponierter Songteil, der im Song noch nie vorkam, sein oder aus einem markanten Rhythmus oder Groove aus dem Song bestehen. […] Viele Songs haben statt einer Coda einen sogenannten ‘Fade Out’ Schluß. Der Song wird solange ausgeblendet, bis er ganz verstummt ist.“[144]

2.6.9 Fade Out

Als Fade Out ist, wie oben bereits angedeutet, der letzte Teil eines Songs zu bezeichnen, der diesen langsam verstummen lässt. Im *Handbuch der populären Musik* wird auf die Definition des Begriffes „ausblenden“ verwiesen:

> „[B]ei der Schallaufzeichnung mögliche allmähliche Lautstärkeminderung eines Tones oder Klanges bis zu seiner völligen Auslöschung; wird häufig bei Studioproduktionen von Schlagern und instrumentaler Tanzmusik

141 Fritsch, Lonardoni u. Kellert 2010, S. 227.
142 Vgl. Wicke, Ziegenrücker u. Ziegenrücker 1997, S. 246.
143 Wicke, Ziegenrücker u. Ziegenrücker 1997, S. 111f.
144 Fritsch, Lonardoni u. Kellert 2010, S. 225.

(mitunter auch in der Rockmusik) anstelle einer komponierten Schlusswendung eingesetzt.“[145]

2.6.10 Indie, Indie-Pop vs. Mainstream, Mainstream-Pop

In der vorliegenden Diplomarbeit werden des Öfteren die Begriffe Indie- bzw. Indie-Pop und Mainstream- bzw. Mainstream-Pop verwendet. An dieser Stelle soll deren Bedeutung erläutert werden.

The Oxford Companion to Music liefert bei der Recherche des Terms Indie einen Eintrag von Kenneth Gloag. Einleitend schreibt dieser, Indie sei „A term that refers to record Labels rather than a musical style.“[146] Laut dem *Handbuch der populären Musik* sei Indie eine Abkürzung für das englische Wort „Independent“, zumeist würde dieses Wort für „Independent Record Company“ stehen.[147] Somit sind sich beide Nachschlagewerke darüber einig, dass das Wort Indie zumeist im Bezug auf Plattenfirmen verwendet wird, und damit sozusagen kleine und „unabhängige“ Labels bezeichnet werden. In beiden Definitionen folgt eine genauere Erläuterung darüber, was mit unabhängigen Plattenfirmen gemeint ist. Während im *Handbuch der populären Musik* bereits bei Jazzlabels der Dreißigerjahre angesetzt wird, konzentriert sich *The Oxford Companion to Music* in erster Linie auf die Geschichte der Indie-Labels, die ab der Mitte der 1970er Jahre das Monopol, welches einige große Labels (Majorlabels) in der Pop- und Rock- Musik hatten, langsam aufweichten.[148] Stiff Records, Rough Trade, Creation, 4AD und Kitchenware waren die wohl bekanntesten Indie-Labels dieser Zeit.[149] Auch merkt Kenneth Gloag an:

> „In the late 1980s the term was particularly associated with a new wave of Manchester bands: Inspiral Carpets, Happy Mondays, New Order, and Stone Roses. Indie Bands were mainstays of the 1990s rock festivals–Glastonbury and Reading in the UK, and Lollapalooza in the USA.“[150]

---

145 Wicke, Ziegenrücker u. Ziegenrücker 1997, S. 38.

146 Gloag, Kenneth: Indie, in: The Oxford Companion to Music http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e3415 (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

147 Vgl. Wicke, Ziegenrücker u. Ziegenrücker 1997, S. 244.

148 Vgl. Gloag, Kenneth: Indie, in: The Oxford Companion to Music http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e3415 (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

149 Vgl. Gloag, Kenneth: Indie, in: The Oxford Companion to Music http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e3415 (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

150 Gloag, Kenneth: Indie, in: The Oxford Companion to Music http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e3415 (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

Im Gegensatz dazu bezieht sich der Eintrag zu *Indie* im *Handbuch der populären Musik* nur auf Indie-Labels und deren Bedeutung für die Musikindustrie:

> „[Sie sind] durch ihre Flexibilität, die Entdeckung und Entwicklung neuer Talente und die Orientierung auf musikalisch-künstlerische statt auf kommerzielle Kriterien gekennzeichnet, was ihnen eine unersetzbare Funktion im Musikgeschäft gibt. Um so größer die Großen [Major-Labels] nämlich geworden sind, desto weniger sind sie aus finanziellen Rentabilitätsgründen in der Lage, Entwicklungsarbeit an der Basis zu übernehmen, ohne die es weder eine Weiterentwicklung in musikalischer Hinsicht noch die Erfüllung des ständigen Innovationszwanges gäbe. […] Seit den fünfziger Jahren gibt es kaum noch eine stilistische Erscheinungsform der populären Musik, die ihren Anstoß nicht solchen Kleinfirmen verdankt.“[151]

Neben dem Eintrag zu *Indie* findet sich im *Handbuch der populären Musik* die Definition des Begriffs *Indie-Pop*. Dieser wird dort auch mit dem Begriff *Brit-Pop* gleichgesetzt.

> „Ende der achtziger Jahre von der britischen Musikpresse […] aufgebrachter Begriff für die z. T. sehr eigenwilligen Popmusik-Kreationen, die von kleineren, sog. unabhängigen Labels […] im Anschluss an [...] Punk Rock und [...] New Wave auf den Markt gebracht oder zumindest doch von ihnen initiiert worden waren.“[152]

In der Folge nennen Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrücker in diesem Zusammenhang die Labels 4AD, Factory und Creation und unter anderem die Bands Cocteau Twins, The Smiths, House of Love, Curve, Primal Scream und Blur.[153]

Der Grove Music Online bietet zum Thema *Indie-music* einen Eintrag von Allen F. Moore. Dieser bezieht sich zu Beginn auf das Aufbrechen des Monopols der Major-Labels in den 1970er Jahren. Zum Teil werden die gleichen Labels und Bands wie unter dem Begriff Indie-Pop im Handbuch der populären Musik genannt. Doch unterstreicht auch Moore:

> „As a style label indie is not particularly useful, although it does carry connotations of sensitive, somewhat introspective personas who generally lack strong vocal projection. Indie music eschews overt commerciality and relies on dense, overdriven guitar chords rather than riffs, alongside the presence of thousands of small-time dedicated bands.“[154]

---

151 Wicke, Ziegenrücker u. Ziegenrücker 1997, S. 244.

152 Wicke, Ziegenrücker u. Ziegenrücker 1997, S. 244.

153 Vgl. Wicke, Ziegenrücker u. Ziegenrücker 1997, S. 244f.

154 Moore, Allan F.: Indie music, in: Grove Music Online http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/46251 (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

Nach diesen Definitionen sollte eigentlich klar sein, dass der Terminus Indie eigentlich nur für unabhängige Labels und einige britische Bands steht. Doch spiegeln die Definitionen der vorliegenden Quellen kaum den tatsächlichen Gebrauch des Wortes „Indie" wieder. Indie ist mehr als nur eine Gruppe von kleinen Labels – mittlerweile bezeichnet dieser Begriff Pop-Subkultur, Kleidungsstil und natürlich auch Musikstil. Der Begriff wird vor allem im Musik-Journalismus häufig als Genre-Bezeichnung verwendet, in erster Linie, aber um Indie-Pop vom „Mainstream-Pop" abzugrenzen.

Doch was bedeutet eigentlich Mainstream? Mainstream ist zum einen eine Plattenfirma, die 1964 gegründet wurde, die unter anderem die ersten Aufnahmen von Big Brother & The Holding Company mit Janis Joplin machten.[155] Zum anderen aber bedeutet Mainstream wörtlich übersetzt „Hauptstrom" und bezeichnet laut *Handbuch der populären Musik* den „von dem englischen Jazz-Kritiker Stanley Dance geprägte[n] Begriff für alle Formen des [...] Jazz, die sich musikalisch zwischen seinen Extremen von Tradition […] und Avantgarde […] bewegen."[156] Doch neben diesen beiden Bedeutungen bekam das Wort Mainstream in den letzten Jahren eine weitere: „Der Begriff wird inzwischen auch in einem weitgefaßten Sinne gebraucht und meint dann, eher abwertend, den kommerziellen Hauptstrom der populären Musik insgesamt oder in der jeweiligen Entwicklung eines ihrer Genres und Gattungen."[157]

In der vorliegenden Diplomarbeit bezeichnet der Begriff Mainstream immer den kommerziellen Hauptstrom der Popmusik. Allerdings sei darauf hingewiesen, dass dieser Terminus von mir nicht abwertend verwendet wird. Er ermöglicht lediglich die Unterscheidung zwischen zwei Genres: Mainstream- und Indie-Pop. Das Wort Indie-Pop wird in dieser Arbeit als Genre-Bezeichnung verwendet.

---

155 Vgl. Kennedy, Gary W.: Mainstream, in: The New Grove Dictionary of Jazz, 2nd edition http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J766200 (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

156 Wicke, Ziegenrücker u. Ziegenrücker 1997, S. 299.

157 Wicke, Ziegenrücker u. Ziegenrücker 1997, S. 299.

3 Analysen ausgewählter Songs Feists

In diesem Kapitel werden die Form, die Melodie und die Beziehung zwischen Musik und Text der Songs *Mushaboom*, *I Feel It All* und *How Come You Never Go There* analysiert. Um die Analyse wie auch das Verständnis dieser zu erleichtern, wurden Transkriptionen dieser Singleauskoppelung angefertigt; diese befinden sich im Anhang.

3.1 Mushaboom

Der Song *Mushaboom* ist die erste internationale Single-Auskoppelung des Albums *Let It Die*. Dieses wiederum ist Feists zweites Solo-Album. Es erschien 2005 in den Vereinigten Staaten auf Interscope und in Europa auf Polydor. Beides sind Sublabels der Universal Music Group. In Kanada wurde das Album bereits 2004 auf dem Label Arts & Crafts veröffentlicht. In ihrem Heimatland erhielt Feist 2005 zwei Juno Awards: Zum einen wurde ihr der Titel „New Artist of The Year" verliehen und zum anderen wurde ihr Album *Let It Die* mit dem Preis für das „Alternative Album of the Year" ausgezeichnet.[158]

Feist hat lediglich fünf Songs von *Let It Die* selbst komponiert; drei davon sind gemeinsam mit Gonzales entstanden und die Nummern *Mushaboom* und *Let It Die* hat sie alleine geschrieben.[159] Von dem Song *Gatekeeper* befinden sich zwei unterschiedliche Interpretationen auf dem Album: Zum einen die „normale" Album- und zum anderen die „Full Mix"[160]-Version.
Die Musik des Songs *Lonely Lonely* stammt aus der Feder von Tony Scherr, beziehungsweise basiert sie auf seinem Titel *Sacramento,* den Text allerdings verfasste Feist. Bei *When I Was A Young Girl* handelt es sich um eine nordamerikanische Volksweise. Texas Gladdens Version des Songs hat Feists Interpretation beeinflusst. Die Songs *Secret Heart* und *Inside And Out* sind Coverversionen. Ersterer erschien 1995 auf dem selbstbetitelten Album von Ron Sexsmith und das Original von *Inside*

[158] Vgl. Juno-Awards: Feist http://junoawards.ca/awards/artist-summary/?artist_name=feist&submit=Search (zuletzt gesichtet am 08.07.12).
[159] Diese wie auch die folgenden Informationen sind dem CD Booklet des Albums „Let It Die", das 2005 auf Polydor erschien, entnommen. An dieser Stelle wird darauf hingewiesen, dass auf anderen Versionen desselben Albums, die in anderen Ländern erschienen sind, auch andere Songs vorhanden sein könnten.
[160] Siehe Beschriftung direkt auf der CD *Let It Die.*

and Out stammt von den Bee Gees. Eine Inspiration für dieses Album dürfte Blossom Dearie gewesen sein. So covert Feist ihre Songs *Tout Doucement* und *Now At Last*. Komponiert wurde *Tout Doucement* von Emile Jean Mercadier und Rene Albert Clausier und *Now At Last* von Bob Haymes.[161] Es gibt auf dem Album einen Hidden Track, der von Feists Bandprojekt Broken Social Scene geschrieben und bei XFM in London aufgenommen wurde.
Das Album *Let It Die* wurde von „V V" produziert; dahinter verbergen sich Renaud Letang und Gonzales. Der Multiinstrumentalist Gonzales und Feist spielten alle Songs bis auf den Hidden Track ein. An der Posaune unterstützte sie Julien Chirol und am Saxophon Frédéric Couderc. Gemischt wurde das Album von Renaud Letang und Thomas Moulin assistierte ihm bei der bei der technischen Umsetzung in den Studios Ferber in Paris.

Um die Form- und Melodieanalyse des Songs *Mushaboom* zu erleichtern, wurde eine Transkription der Melodie angefertigt. Als Ausgangspunkt der Transkription dient die Studioaufnahme des Songs, die sich auf dem Album *Let It Die* befindet. Da eine Transkription nicht in der Lage ist, alles Hörbare zu transportieren, wird die Musik über den Notentext hinaus beschrieben.

3.1.1 Formanalyse

Formtabelle 1

Form-teil	**Bezeich-nung**	**Zeit**	**Tak-te**	**Text**	**Akkorde**	**Stufen**	**Anmerk-ungen**
X	Intro	00:00	2		Cm-Cm	vi-vi	Zweitaktiges instrumentales Intro
A	Strophe	00:05	14	Helping the kids...	ES-ES-Fm/ES-ES ES-ES-Fm/ES-ES Fm-Fm+B7-ES Fm-Fm+B7-ES	I-I-ii/I-I I-I-ii/I-I ii-ii+V7-I ii-ii+V7-I	
B	Refrain	00:43	8+1	Old dirt road...	Fm7+B-ASMaj7 Fm7+B-ASMaj7 Fm7+B-Cm Fm7+B-AsMaj7 Fm+B+Fm7+B	ii7+V-IVMaj7 ii7+V-IVMaj7 ii7+V-vi ii7+V-IVMaj7 ii+V+ii7+V	Konstanter Wechsel zwischen 2/4 und 4/4 Takt. +1 kann als Überleitung zu C

[161] Vgl. Answers: Let It Die http://www.answers.com/topic/let-it-die (zuletzt gesichtet am 08.07.12) und Artofsong http://www.artofsong.net/songs/index.php?view=article&catid=35%3Aart-of-song-database-&id=56%3Ablossom-dearie&format=pdf&option=com_content&Itemid=60 (zuletzt gesichtet am 20.07.12).

							bezeichnet werden.
C	Interlude	01:02	8		ES-ES-AS-ES ES-ES-AS-ES	I-I-IV-I I-I-IV-I	Wird vom letzten Takt (+1) des Refrains eingeleitet
A'	Strophe	01:24	14	I got/want a man...	ES-ES-Fm/ES-ES ES-ES-Fm/ES-ES Fm-Fm+B7-ES Fm-Fm+B7-ES	I-I-ii/I-I I-I-ii/I-I ii-ii+V7-I ii-ii+V7-I	
B'	Refrain	02:02	16 (+1)	Old dirt road…	Fm7+B-ASMaj7 Fm7+B-ASMaj7 Fm7+B-Cm Fm7+B-AsMaj7 Fm7+B-ASMaj7 Fm7+B-ASMaj7 Fm7+B-Cm Fm7+B-AsMaj7	ii7+V-IVMaj7 ii7+V-IVMaj7 ii7+V-vi ii7+V-IVMaj7 ii7+V-IVMaj7 ii7+V-IVMaj7 ii7+V-vi ii7+V-IVMaj7	
D	Coda	02:39	12	Oooooo...	Cm mit variierenden Basstönen	vi mit variierenden Basstönen	Instrumentaler Riff im Vordergrund
E	Fade Out-Schluss	03:07	16				Im ¾ Takt, instrumentals Fade Out

Mushaboom hat einen relativ untypischen Formaufbau: So ist der Song nicht durchgängig achttaktig angelegt und es gibt zahlreiche Taktwechsel. Er dauert etwa drei Minuten und 40 Sekunden. Ab zwei Minuten und 38 Sekunden erscheint kein gesungener Text mehr. Zwar tauchen danach noch Gesangsstimmen auf, diese aber werden chorisch und wie ein harmoniebildendes Instrument verwendet. Im gesamten Song gibt es nur zwei Strophen und zwei Refrains. Im Gegensatz zur Strophe wird der Refrain beim zweiten Auftreten erweitert. Nach dem ersten Refrain erscheint ein achttaktiges Instrumental. Auf den zweiten Refrain folgt der Teil D, welchen man als Coda bezeichnen könnte. Dieser bringt neues Material und bezieht sich kaum auf das vorangegangene. Die Coda beinhaltet ein sich häufig wiederholendes, rhythmisch und melodisch markantes Motiv. Es erklingt in Form von Glockentönen und kann als Riff bezeichnet werden. Nach D folgt noch ein weiterer Teil. Dieser scheint lediglich die Funktion eines instrumentalen Fade Outs zu übernehmen und wird deshalb als Fade Out-Schluss bezeichnet. An dieser Stelle sollte noch kurz die Harmonik des Songs angesprochen werden. Dieser steht zumindest bis zur Coda, die auf der Paralleltonart c-Moll basiert, in Es-Dur. Zwar kann Es-Dur aufgrund der vorkommenden Harmonien eindeutig als Tonika des Songs bezeichnet werden, doch entsteht beim Hören nicht unbedingt das Gefühl, dass *Mushaboom* ein tonales Zentrum besitzt. Im Folgenden wird genauer auf die einzelnen Formteile eingegangen.

3.1.1.1 Intro

Der Song beginnt mit einem zweitaktigen instrumentalen Intro in c-Moll. Zwei Takte sind relativ kurz für ein Intro, weshalb kaum von einer Einführung in den Song gesprochen werden kann. Da der Song in Es-Dur steht und auch die erste Strophe harmonisch größtenteils auf dieser Tonart basiert, erzeugt das Intro nicht den Effekt einer Vorbereitung auf die erste Strophe. Auch sorgt dieses nicht für einen Spannungseffekt. Somit erfüllt dieser Formteil keine der Aufgaben, die ihm zugeschrieben werden, vollständig.

3.1.1.2 Strophen

Wie zuvor bereits angesprochen, gibt es im Song *Mushaboom* lediglich zwei Strophen. Diese sind einander melodisch, rhythmisch und harmonisch sehr ähnlich. Der Text variiert selbstverständlich. Bereits bei der Betrachtung der Formtabelle und der Transkription fällt auf, dass die Strophe 14-taktig angelegt ist. Dies ist eher untypisch, da die meisten Popsongs auf achttaktigen Einheiten basieren. Allerdings lässt sich die Strophe in vier Teile beziehungsweise Themen untergliedern, von denen jeweils zwei zusammengehören. Um dies übersichtlicher darzustellen, wurde die Strophen-Tabelle 1 angefertigt.

Strophen-Tabelle 1

Bezeichnung	**Takte**	**Text**	**Anmerkung**
a	4	Helping the kids out of their coats.... [A] I got/want a man to stick it out... [A']	
a'	4	Unpacking the bags and setting up... [A] we'll collect the moments one by one... [A']	
b	3	But in the meantime I've got it hard... [A] how many acres... [A']	
b'	3	It may be years until the the day... [A] talk to the neighbors and tip... [A']	

Es gibt somit in jeder der Strophen zwei a- und zwei b-Themen. a und a' sind jeweils viertaktig angelegt. Die Melodie dieser beiden Themen ist bis auf minimale Unterschiede, die sich größtenteils aufgrund der Anpassung der Melodie an den Text ergeben, gleich. Ähnlich ist dies auch bei den b-Themen. Diese allerdings sind jeweils dreitaktig. Daraus ergibt sich: Die Strophe besteht aus zwei Mal vier – also insgesamt acht – Takten, denen das a-Thema zugrunde liegt und zwei mal drei – also insgesamt sechs – Takten, denen das b-Thema zugrunde liegt. Interessant ist, dass sich a und b

klanglich deutlich unterscheiden. Man könnte von einem Frage-Antwort-Spiel sprechen. Dieses ergibt sich nicht nur musikalisch, sondern auch aufgrund des Textes. Darauf wird im Kapitel 3.1.2 Melodieanalyse genauer eingegangen. Die Themen a und a' basieren harmonisch auf Es-Dur, lediglich der dritte Takt der Strophe bringt fis-Moll, allerdings aber mit einem Es im Bass. b und b' hingegen beginnen mit f-Moll und gehen dann über einen B-Dur-Septakkord nach Es-Dur über. Auch das Gefühl, welches Feist durch ihren Stimmeinsatz vermittelt, unterscheidet die a- und b-Themen voneinander. Während die Gesangsstimme bei a und a' jeweils „fröhlich erzählend" wirkt, erscheint sie bei b und b' melancholisch. Die b-Themen stellen gewissermaßen auch eine Überleitung von a und a' zum Refrain her, sie bereiten diesen vor.

3.1.1.3 Refrains

Im Refrain gibt es konstante Taktwechsel zwischen Zweiviertel- und Viervierteltakten. Alle Themen bestehen jeweils aus einem Zweiviertel- und einem Viervierteltakt. Insgesamt umfasst der erste Refrain B neun Takte, wobei der neunte Takt nicht mehr wirklich zum Refrain gezählt werden kann. Er fungiert lediglich als Überleitung zum Interlude. Aus diesem Grund wurde in der Formtabelle die Taktzahl 8+1 angegeben. Der zweite Refrain B' umfasst 16 Takte, auch hier wurde ein „+1" in der Formtabelle notiert, dieses aber in Klammer. Dieser Entschluss fiel aufgrund dessen, dass die Sängerin den letzten Gesangston des Refrains länger hält und somit quasi einen sanften Übergang von B' in die Coda schafft.

Die ersten acht Takte des zweiten Refrains B' stimmen harmonisch, melodisch und textlich mit den ersten acht des Refrains B überein. Dann aber wird B' um acht Takte verlängert. Diese Erweiterung basiert auf den gleichen Akkorden wie der erste Refrain, bringt aber teils neuen Text. Melodisch werden die Themen aus B variiert und intensiviert. Diese Art von Erweiterung des letzten Refrains ist in der Popmusik allgemein üblich. Wie zuvor angesprochen erscheinen nur zwei Refrains in *Mushaboom*. Zwar ist der zweite doppelt so lang wie der erste, doch ist diese Anzahl vergleichsweise gering. An dieser Stelle soll noch angesprochen werden, dass der Titel des Songs – also das Wort *Mushaboom* – nicht im gesungenen Text des Songs vorkommt, aber es wird in den Refrains immer auf „zwei-und" der Viervierteltakte dazwischen gesprochen. Lediglich im Takt 57 wird diese Kontinuität unterbrochen. Da dieses Wort nicht gesungen, sondern eher rhythmisch gesprochen wird, wurde es in der Transkription in eine extra Zeile und in eckigen Noten notiert.

3.1.1.4 Interlude

Nach dem ersten Refrain erscheint das Interlude C. Dieser Teil ist nicht als Bridge zu bezeichnen, da eine Bridge normalerweise deutlich weiter gegen Ende des Songs platziert wird. Das Interlude ist achttaktig. Allerdings gibt es einen Takt, der quasi noch zum Refrain gezählt wird, aber lediglich die Aufgabe hat, eine sanfte Überleitung zu schaffen. Das Interlude ist rein instrumental und bringt neues Material, welches mit dem aus Strophe und Refrain korrespondiert. Harmonisch basiert dieser Formteil auf der Tonika Es-Dur und im dritten und siebten Takt erscheint die Subdominante As-Dur.

3.1.1.5 Coda

Nach dem zweiten Refrain folgt ein neuer Formteil – die zwölftaktige Coda D. Obwohl dieser nicht, wie für eine Coda üblich, den Song komplett beendet, ist dieser Teil als Coda zu bezeichnen[162], da D den Anforderungen einer Coda gerecht wird. *Mushaboom* könnte eigentlich problemlos mit diesem Teil schließen. Der darauf folgende Fade Out-Schluss hat lediglich die Aufgabe, den Song weiter ausklingen zu lassen. Die Coda bringt komplett neues Material, die Gesangsstimme ist nicht mehr für die Melodie verantwortlich, sondern wird als harmoniebildendes Element verwendet. Die Aufgabe der Melodieführung übernehmen Glockentöne. Diese wiederholen beinahe ausschließlich immer wieder dasselbe Motiv: *f''-g''-f''-g''-es''-c''-b''-g''*. Dieses ist rhythmisch und melodisch derartig markant, dass eindeutig von einem Riff gesprochen werden kann. Auch wäre es möglich, diesen Riff als einen instrumentalen Hook zu bezeichnen, weshalb man beim Teil E von einem „wirkungsvolle[n] [...] Finale"[163], wie das *Handbuch der populären Musik* die Coda unter anderem beschreibt, sprechen könnte. Harmonisch steht der Teil D in c-Moll.

3.1.1.6 Fade Out-Schluss

Nach der Coda folgt ein weiterer Teil, der als Fade Out-Schluss E zu bezeichnen ist. Zwar gibt es im Normalfall in einem Song entweder eine Coda *oder* einen Fade Out-Schluss[164], doch scheint dieser Song sich beider Formteile zu bedienen. Der Teil E bringt abermals neues Material. Er steht im Dreivierteltakt und umfasst 16 Takte. Er ist

---

162 Auf sie folgt ein weiterer Formteil, dem die Aufgabe eines instrumentalen Fade Outs zufällt, und der in der Folge als Fade Out-Schluss bezeichnet wird.

163 Wicke, Ziegenrücker u. Ziegenrücker 1997, S. 111.

164 Siehe Kapitel 2.6.8 Coda und Kapitel 2.6.9 Fade Out.

rein instrumental und lässt den Song nach- beziehungsweise ausklingen. Da der Teil E konstant leiser wird, kann von einem Fade Out-Schluss gesprochen werden. Für den Gesamteindruck des Songs erscheint dieser unbedeutend: zwar bringt er neues Material, doch besitzt dieses keinen besonderen Wiedererkennungswert.

3.1.1.7 Fazit Formanalyse

Bei *Mushaboom* liegt eine „contrasting" Verse/Chorus-Form vor. Nach der Auseinandersetzung mit den einzelnen Formteilen von *Mushaboom* ist eindeutig feststellbar, dass der Aufbau dieses Songs für einen Poptitel eher unkonventionell ist. Besonders die letzten beiden Formteile – Coda und Fade Out-Schluss – treten normalerweise nicht in Kombination auf. Außergewöhnlich ist auch, dass in Teil D und E kaum Bezug auf das vorangegangene Material genommen wird. Dies erweckt den Eindruck, als würde der Song einfach weitergesponnen und nicht, wie üblich, gegen Ende hin mit einem besonders intensiven Teil verstärkt. Trotz des Glockenton-Riffs entsteht ab Takt 64 der Eindruck, der Song würde langsam „versiegen". Man könnte der Komponistin vorwerfen, dass sie die Chance verpasst, den Song gegen Ende hin erneut „aufleben" zu lassen und dadurch seine „Ohrwurmqualität" zu erhöhen. Doch genau die Tatsache, dass Feist sich gegen diese konventionelle Methode entscheidet, macht den Song speziell. Außergewöhnlich ist auch die Harmonik des Songs: Beim Hören lässt sich beinahe kein tonales Zentrum erkennen. Dies liegt zum einen daran, dass die Basstöne sehr leise und kaum hörbar sind und zum anderen daran, dass nur selten Dominant-Septakkorde vorkommen, die eigentlich den typischen Spannungsbogen der Harmonieführung ausmachen. Das führt dazu, dass der Song „schwebend" klingt. Genau dies aber stattet ihn mit immensem Wiedererkennungswert aus, da dieser Gesamteindruck im Bereich der Popmusik eher selten entsteht.

3.1.2 Melodieanalyse

Mushaboom steht in Es-Dur, das Tonmaterial der Melodie ist diatonisch und es kommen keine tonartfremden Durchgangstöne vor. Der Ambitus der Gesangsstimme umfasst in den Strophen und Refrains eine kleine None von *g* nach *as′*. Allerdings kommt der Spitzenton *as′* nur einmal, und zwar in Takt 57, vor. In der Coda wird die Stimme nicht als melodiebildendes Element verwendet. Dort bringt der Gesang sich

überschneidende, teils mehrstimmige, Liegetöne. Der Ambitus des Gesangs in der Coda erstreckt sich über eine große Sexte von *es′* nach *c″*. Der Tonumfang entspricht also dem eines Alts und somit Leslie Feists natürlicher Stimmlage. Die Melodie der Coda wird von Glockentönen erzeugt. Der Ambitus dieser umfasst eine große Sexte von *b′* nach *g″*. Die Melodie ist in den Strophen größtenteils deklamatorisch; größere Bögen erscheinen vorwiegend in den Refrains. Sie wird zumeist offen geführt; nur selten gibt es geschlossene Phrasen. Vermutlich ist die Tatsache, dass der Grundton weitgehend vermieden wird, mit dafür verantwortlich, dass der Song „schwebend" klingt. Im Gesang gibt es sowohl in den Strophen als auch im Refrain melismatische und syllabische Motive.

3.1.2.1 Die erste Strophe

Nach einem kurzen zweitaktigen Intro beginnt die erste Strophe. Der Text der ersten beiden Takte dieser Strophe wird bis auf das letzte Wort *born* syllabisch vertont. Sprachnah beginnt die Melodie auf einem *f′*, geht aber direkt auf das *g′* und wird dann abwärts über *f′* und *c′* zum *b* geführt und springt anschließend bei dem Wort *coats* zurück zum *g′*. Der erste Takt der Strophe kann somit als Phrase P1 bezeichnet werden. Nach einer Sechzehntelpause beginnt Feist mit der zweiten Phrase – P2 – des Themas: Vom *b* wird auf das *g′* gesprungen, danach wird die Melodie über *f′* zu *es′* abwärts geführt. Daraufhin erscheint das letzte Wort der Phrase – *born*. Dieses wird melismatisch vertont: Von *g′* über *f′* und *e′* fällt die Melodie auf das *c′*, macht aber dann einen Sprung zum *g′*, um von dort aus abermals über *f′* und es' zum *c′* abwärts geführt zu werden und am Ende wieder auf das *g′* zu springen. Dieses Melisma kann als Motiv bezeichnet werden, welches eigentlich mit *g′* endet. Doch wird dieses im Anschluss in erweiterter Form auf dem Vokal „o" wiederholt: Abermals gibt es eine Abwärtsbewegung von *g′* über *f′* und *es′* zu *c′*. Darauf folgt ein *es′*, dieses wird dann über *c′* zum *g* geführt. Das *g* vollzieht dann einen Oktavsprung zu *g′*. Dieses *g′* bleibt über die Dauer von einer Halben- und einer Sechzehntelnote liegen. Der zweite, dritte und vierte Takt der Strophe wird als zweite Phrase P2 des a-Themas bezeichnet. Nun ist das gesamte a-Thema vorgestellt. Auf dieses folgt das a'-Thema, welches auch aus den Phrasen P1 und P2 besteht. Diese werden in a' nur minimal variiert. Die Veränderungen sind größtenteils auf die Vertonung des Textes zurückzuführen.

Nach den Themen a und a' folgen die Themen b und b'. Diese setzen sich aus jeweils drei Takten zusammen und beginnen mit einem Auftakt auf dem Ton *b*. Im Vergleich zu den vorangegangenen Zeilen klingt der Gesang nicht mehr so euphorisch wie zuvor, sondern eher melancholisch. Unterstrichen wird dieser Eindruck von dem instrumentalen Arrangement, worauf im Folgenden noch weiter eingegangen wird. Gemessen an a und a' gibt es in den b-Themen deutlich weniger und kleinere Sprünge. Auch sie bestehen aus zwei Phrasen, P3 und P4. P3 umfasst jeweils den ersten und P4 den zweiten und dritten Takt der b-Themen. Diese sind hauptsächlich syllabisch vertont, erst am Ende der Themen tauchen Melismen auf. Die P3-Phrase beginnt mit einem Auftakt auf dem Ton *b* und springt dann zum *f'*, dieses macht einen Schritt abwärts zum *es'*. Daraufhin gibt es einen Sprung zum *g'*, von wo aus die Melodie über das *f'* zum *c'* abwärts geführt wird. P4 beginnt mit einem *es'*, dieses macht einen Schritt zum *f'* und von dort aus geht die Melodie wieder zurück auf *es'*. Dann vollzieht sie einen Terzsprung zu *g'* und von dort aus wird sie über das *f'* nach *es'* abwärts geführt. Das b-Thema endet also auf dem Grundton *es'*. Dies ist das erste Mal, dass in diesem Song von einer geschlossenen Melodieführung gesprochen werden kann. Nun folgt das b'-Thema, dieses entspricht bis auf einige kleine Veränderungen b. Die wohl auffälligste Abweichung ist, dass die Melodie in der P4-Phrase im Takt 16 nicht auf einem *es'* endet, sondern dass sie von *es'* noch weiter nach *g'* geführt wird. Der Gesang der ersten Strophe schließt also nur ein einziges Mal auf *es'*, dem Grundton des Songs, ansonsten immer auf *g'* und *c'*.

Die a-Themen unterscheiden sich, wie zuvor erwähnt, deutlich von den b-Themen – zum einen gibt es in a und a' größere und mehr Sprünge als in b und b' und zum anderen verändert sich auch das Gefühl, welches durch Feists Stimme erzeugt wird. Während der Gesang in a und a' Lebensfreude vermittelt, erscheint dieser in b und b' deutlich melancholischer. Unterstrichen wird dieser Eindruck auch durch das Arrangement. Den gesamten Song über wird ein sehr eingängiger Rhythmus geklatscht; während dieses Klatschen in a und a' im Vordergrund steht, fällt es in den b-Themen kaum auf. Zusätzlich erscheint in den a-Themen eine Ostinato-ähnliche Basslinie. Immer wieder wird das Motiv, bestehend aus den Tönen *es-B-es-B*, wiederholt. Dies führt dazu, dass die a-Themen einen ironischen und beinahe „kabarettistischen“ Charakter bekommen. In den b-Themen ist das instrumentale Arrangement ruhiger und basiert häufig auf den gleichen Akkorden. Die Ostinato-ähnliche Basslinie kommt dort nur in den Takten, in denen es keinen Gesang gibt, vor.

3.1.2.2 Der erste Refrain

Der Refrain besteht aus acht Takten – es folgt jeweils ein 4/4 auf einen 2/4 Takt. Das Thema des Refrains umfasst jeweils zwei Takte und wird viermal wiederholt. Bei den Repetitionen wird die Melodie, wenn überhaupt, nur minimal variiert. Im Gegensatz dazu aber ändert sich der Text. In den ersten beiden Takten des Refrains wird *old dirt road* vertont, darauf folgt die Zeile *knee deep snow*. Bei diesen beiden Themen wird jeweils das erste Wort der Zeile melismatisch mit den Sekundschritten *es'-f'-es'-f'-es'-f'-g'* und die restlichen beiden Wörter syllabisch mit einem Schritt von *b* nach *c'* vertont. Besonders markant an dem Thema ist der Abwärtssprung vom *g'* zum *b*. Beim dritten Aufkommen des Themas ist die Vertonung durchgehend syllabisch. Der Text lautet *watching the fire as we grow* und die Melodie entspricht, bis auf die letzte Sechzehntelnote von Takt 21, jener der vorangegangenen Themen. Trotzdem entsteht für den Hörer das Gefühl, dass sich Takt 21 und 22 relativ deutlich von den restlichen Themen des Refrains abheben. Das liegt zu einem großen Teil daran, dass dieses Thema in einem anderen harmonischen Kontext steht als das erste und zweite der Strophe. So folgt auf den f-Moll-Sept- und B-Dur-Akkord nicht wie sonst ein As-Dur-Akkord mit großer Septime, sondern ein c-Moll-Akkord. Das letzte Thema des ersten Refrains bringt lediglich das Wort *old* in melismatischer Form. Dieses Thema entspricht nun melodisch und harmonisch wieder eindeutig dem ersten und zweiten Thema des Refrains.

3.1.2.3 Die zweite Strophe

Es gibt nur wenige melodische Unterschiede zwischen erster und zweiter Strophe. Die Abweichungen sind aber größtenteils mit dem Verhältnis zwischen Melodie und Text erklärbar. Auffällig anders sind lediglich die Zieltöne der b-Themen. So endet das b-Thema nicht wie zuvor auf *es',* sondern auf *g'* und der letzte Ton des b'-Themas ist nicht wie zuvor *g',* sondern *es'*. Die Schlusstöne von b und b' werden sozusagen vertauscht. Das Arrangement entspricht quasi dem der ersten Strophe.

3.1.2.4 Der zweite Refrain

Die ersten acht Takte des zweiten Refrains entsprechen – bis auf mikrotonale Schwankungen – ziemlich genau dem ersten Refrain. Allerdings umfasst B' doppelt so viele Takte wie der erste – also insgesamt 16. Bei den Takten neun bis 16 des zweiten

Refrains handelt es sich um eine Intensivierung und Ausweitung der vorangegangenen acht Takte. In dieser Erweiterung wechseln sich weiterhin Zweiviertel- und Viervierteltakt ab. Zwar unterscheiden sich die Themen hier melodisch nur geringfügig von jenen des ursprünglichen Refrains, doch kann vor allem aufgrund der Instrumentierung dieser acht Takte von einer Intensivierung gesprochen werden. Die Erweiterung beginnt mit den Worten *old dirt road*. Abermals wird das Wort *old* melismatisch vertont, während *dirt* und *road* syllabisch vorgetragen werden. Bei dem Wort *dirt* wird der Spitzenton *a'* angesungen und besonders betont. Darauf folgt das zweite Thema der Ausweitung: dieses entspricht quasi den üblichen Themen des Refrains, textlich aber wird an dieser Stelle Neues gebracht, es erscheint der Text *rambling rose.* Im Anschluss taucht abermals die Zeile *watching the fire as we grow* auf. Diese wird gleich wie im vorangegangenen Refrain vertont, abermals kommt hier auch die Akkordfolge f-Moll Septakkord, B-Dur und c-Moll vor. Sie führt dazu, dass der Eindruck entsteht, dieses Thema würde sich auch melodisch deutlich von den restlichen des Refrains unterscheiden, obwohl dies nicht der Fall ist. Die letzten beiden Takte des zweiten Refrains bringen den Text *well I'm sold*. Dieser wird anfänglich wieder mit dem charakteristischen Refrainthema vertont. Allerdings endet die Vertonung des Wortes *sold* nicht auf der Drei des Viervierteltaktes, sondern wird erweitert: Die Melodie macht vom *c'* aus eine Abwärtsbewegung über *b* nach *g*. Von dort aus springt sie über eine Oktave zum *g'*. Dieses bleibt nun über die Dauer von sechs Viertelnoten liegen. Daraus ergibt sich, dass der letzte Ton des Refrains auch die ersten eineinhalb Takte der Coda überdauert.

3.1.2.5 Das Mushaboom-Motiv

Neben der Gesangsstimme erscheint auch eine Sprechstimme in den Refrains. Diese bringt bis auf eine einzige Stelle im Takt 57 immer ab der fünften Achtelnote des Viervierteltakts folgenden Text: *Mushaboom-Mushaboom*. Unklar ist, ob dieses Wort tatsächlich zweimal dazwischen gesprochen wurde, oder die Wiederholung mit einem Delay erzeugt wurde. Das Motiv taucht in folgenden Takten auf: 18, 20, 22, 49, 51, 53, 55, 59 und 61. In der Transkription ist es in einer zweiten Notenzeile unter der Hauptstimme notiert. Bewusst wurden hier eckige Notenköpfe eingesetzt, da die genaue Tonhöhe aufgrund dessen, dass dieses Wort gesprochen und nicht gesungen wird, nicht auszumachen ist. Dieses Motiv trägt stark zum Wiedererkennungswert des Songs bei, da im Text der Liedtitel erscheint und es äußerst markant ist.

3.1.2.6 Der Glockenton-Riff der Coda

Wie zuvor bereits erwähnt, wird die Gesangsstimme in der Coda – man könnte beinahe sagen instrumental – zur Harmoniebildung eingesetzt. Glöckentöne übernehmen die Melodieführung. In der Transkription wurden diese in einer zusätzlichen Zeile in durchkreuzten Noten über der Gesangsstimme notiert. Die Glockentöne wiederholen immer wieder dasselbe Motiv: *f''-g''-f''-g''-es''-c''-b''-g''*. Lediglich in Takt 67 wird dieses auf die Tonfolge *f''-g''-f''-g''-c''-b''-es-g''* abgeändert. Das letzte Motiv der Coda endet nicht auf *g''*, sondern die Melodie wird von dort aus noch über *f''* zum *es''* geführt. Durch dieses Auftreten des Grundtons entsteht ein geschlossener Eindruck.

Aufgrund der häufigen Wiederholung des ursprünglichen Motivs ist dieses äußerst eingängig. Sowohl der Rhythmus als auch die Melodie sind derartig charakteristisch, dass dieses Motiv als Riff bezeichnet werden kann.

3.1.2.7 Fazit Melodieanalyse

Insgesamt kann festgestellt werden, dass die Melodie des Songs *Mushaboom* vor allem durch das Verhältnis zwischen melismatischen und syllabischen Elementen, wie auch zwischen relativ sprachnahen Phrasen und größeren Bögen geprägt ist. Nur äußerst selten enden Phrasen oder Themen auf dem Grundton des Songs. Da die Themen immer wieder in quasi gleicher Form wiederholt werden, besitzt der Song einen hohen Wiedererkennungswert – und das, obwohl es nur zwei Strophen und zwei Refrains gibt. Auch mit der Coda wird anhand des Glockenton-Riffs besondere Eingängigkeit erzeugt. In der Melodie tauchen keine tonartfremden Töne auf. Interessant ist auch das melodische Frage-Antwort-Spiel der Strophen-Themen. Auf dieses wird im Folgenden noch näher eingegangen.

3.1.3 Die Beziehung zwischen Musik und Text

Mushaboom ist ein kleines Hafen-Dorf in Nova Scotia, Kanada. Es liegt etwa 100 Kilometer nordöstlich von Halifax [165] und etwa 200 Kilometer südöstlich von

[165] Vgl. Google Maps: Mushaboom http://maps.google.com/maps?client=safari&rls=en&q=mushaboom&oe=UTF-8&um=1&ie=UTF-8&hl=de&sa=N&tab=wl (zuletzt gesichtet am 19. Juli 2012).

Amherst[166], dem Geburtsort Feists. Nur selten spricht sie über ihr Liebesleben, jedoch erwähnte sie gegenüber Christoph Amend, dass sie sich gemeinsam mit ihrem damaligen Freund Chris Murphy ein Haus in Mushaboom kaufen wollte:[167]

> „‚Wir wollten uns gemeinsam dort ein Haus kaufen', sagt Leslie Feist, ‚aber wir haben es nie getan.' Chris Murphy hat einmal erzählt, dass es für ihn Jahre später eine ‚bittersüße Erfahrung' gewesen sei, das Lied im Radio zu hören. ‚Als wir zusammen waren, wollte ich immer, dass Leslie endlich Erfolg hat. Und als ausgerechnet *Mushaboom* ein Hit wurde, dachte ich: Ich wünschte, ich könnte den Erfolg mit ihr gemeinsam feiern.'"[168]

Dieses Zitat spiegelt den biografischen Bezug des Songs wider. Allerdings lebte Feist nie in Mushaboom, doch nutzte sie den Ort als Inspiration für eine fiktive Geschichte, die sie in diesem Song erzählt.

Mushaboom handelt kurz gefasst von einer Ich-Erzählerin, die eigentlich glücklich wirkt, aber trotzdem von etwas „mehr" – von einem größeren Haus und einem luxuriöseren Leben – träumt.

Während der Refrain immer wieder einzelne Impressionen des Ortes Mushaboom liefert, werden die Zukunftswünsche der Erzählerin in der Strophe thematisiert. Der Song beginnt mit den Zeilen: *Helping the kids out of their coats, but wait the babies haven't been born* und *Unpacking the bags and setting up and planting lilacs and buttercups* – also den Themen a und a'. Die Stimmfärbung Feists klingt bei diesen beiden Themen fröhlich und glücklich. Doch trügt dieser Eindruck, da die Ich-Erzählerin gerade von ihren Wünschen singt. In Takt 11 beginnt das b-Thema und die Gesangsstimme klingt deutlich melancholischer. Sie erklärt dem Hörer, dass ihre Zeit „Lilien und Butterblumen zu pflanzen" noch nicht gekommen sei. Noch habe sie es „schwer", da sie im zweiten Stock ohne Garten leben müsse und es wohl noch einige Jahre dauern würde, bis sie mit ihrem Gehalt ihre Träume verwirklichen könne. Somit könnte a und a' als Frage und b und b' als Antwort bezeichnet werden. Das Frage-Antwort-Spiel findet sowohl in der Melodie und im Arrangement als auch textlich statt. Zwar stellt die Ich-Erzählerin keine Fragen im grammatikalischen Sinn, sondern geht es hierbei um den zuvor besprochenen Inhalt, den sie wiedergibt.

---

166 Vgl. Google Maps: Mushaboom http://maps.google.com/maps?client=safari&rls=en&q=mushaboom&oe=UTF-8&um=1&ie=UTF-8&hl=de&sa=N&tab=wl (zuletzt gesichtet am 19. Juli 2012).

167 Vgl. Amend, Christoph: Der leise Superstar, in: ZEITmagazin 4 (2011) http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-4 (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

168 Amend, Christoph: Der leise Superstar, in: ZEITmagazin 4 (2011) http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-4 (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

Auf die Strophe folgt der erste Refrain. Dieser lässt die Interpretation zu, dass die Ich-Erzählerin immer wieder einzelne Impressionen des Ortes Mushaboom und des dortigen Lebens anspricht. So beginnt er mit den Worten *old dirt road* – und geht mit *knee deep snow* weiter. Letzteres könnte ein Hinweis auf den schneereichen Winter in Mushaboom sein. Die letzten beiden Themen des Refrains bringen zusammengefasst den Text *watching the fire as we grow old*. Hier wird sozusagen auf das Altwerden in dem Ort hingewiesen. Mit *fire* ist vermutlich *Kaminfeuer* gemeint. Gewissermaßen erscheint das Leben in Mushaboom idyllisch, ländlich, aber auch rau und hart.

Die zweite Strophe beginnt mit der Zeile *I want/got a man to stick it out and make a home from a rented house.* An dieser Stelle sei auf die Diskrepanz verwiesen, die zwischen dem Text, welcher im Booklet der CD zu finden ist, und jenem, den Feist tatsächlich singt, herrscht. So ist dieser laut Booklet *I want,* tatsächlich singt die Sängerin aber *I got*. Dieser Unterschied ist nicht unbedeutend, da die Situation eine andere wäre, wenn sie bereits einen Menschen an ihrer Seite hätte, der mit ihr gemeinsam ihren Traum umsetzen möchte. Weiter geht es mit zwei ebenso froh gesungenen Zeilen: *we'll collect the moments one by one, I guess that's how the future's done*. Dieser Text liefert einen Hinweis darauf, dass Feist ihre Zukunft nicht alleine aufbauen muss. Deshalb kann davon ausgegangen werden, dass das *want* im Booklet lediglich ein Tippfehler ist. Da Feist durch den Ausdruck in ihrer Stimme auch in der zweien Strophe das Gefühl vermittelt, glücklich zu sein, wird die Interpretation, dass sie voller Hoffnung und positiver Energie in die Zukunft sieht, ermöglicht. Wie auch in der ersten Strophe folgen nun die b-Themen. Diesmal aber klingt der Gesang weniger melancholisch als in der ersten Strophe. Auch die inhaltliche Thematik unterscheidet sich deutlich von ihr: *How many acres how much light, tucked in the woods and out of sight, talk to the neighbours and tip my cap, on a little road barely on the map.* Meines Erachtens liefern b und b' Gedanken, die sich die Ich-Erzählerin über den Ort Mushaboom macht, und spiegeln gleichzeitig das Dorfleben wider.
Die ersten acht Takte des zweiten Refrains entsprechen textlich exakt dem ersten Refrain. Auch die Weiterführung bringt lediglich zwei neue Textstellen: *rambling rose,* und die letzte Zeile des Refrains: *Well I'm sold*. Während *rambling rose* als Impression des Dorfes interpretiert werden kann, ist die Bedeutung von *well I'm sold* schwerer auszumachen. An sich ist dies umgangssprachliches Englisch und bedeutet „Ich bin überzeugt“. Aber stellt sich hier die Frage wovon – davon, dass sie es schaffen wird ihre

Träume zu verwirklichen, oder eher davon, dass Mushaboom der richtige Ort ist, um „alt zu werden“?

3.1.3.1 Fazit Musik-Text-Beziehung

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass es möglich ist, aufgrund der Stimmfärbung und des Arrangements Zusammenhänge zwischen Text und Musik zu ziehen. Eine enge Beziehung zwischen Text und Melodie liegt in *Mushaboom* nicht vor und ermöglicht somit auch keine Interpretationsansätze. Der Song erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die auf dem Land lebt, große Träume hat und diese verwirklichen möchte.

3.2 I Feel It All

Der Song *I Feel It All* ist eine Single-Auskoppelung von Feists drittem Album *The Reminder*. In Europa erschien dieses 2007 auf dem Label Polydor, einer Tochterfirma der Universal Music Group. In den Vereinigten Staaten wurde das Album auf Cherrytree/Interscope, also ebenso einem Sublabel der Universal Music Group, und in Kanada auf Arts & Crafts veröffentlicht. Für den Song *I Feel It All* wurde ein Musikvideo produziert. Auf *The Reminder* befinden sich zwei weitere Singles: *My Moon My Man* und *1234*. Während die anderen beiden Singles eher dem Genre Mainstream-Pop zugeordnet werden können, erscheint *I Feel It All* wie ein Indie-Pop-Hit. Unterstrichen wird dieser Eindruck auch durch die Musikvideos der drei Songs. Eine eingehende Auseinandersetzung mit dieser Thematik folgt im Kapitel 4 Look At What The Light Did Now – die Inszenierung Feists. Geschrieben wurde der Text und die Musik von *I Feel It All* von Feist; das Copyright liegt bei der Universal Music Publishing MGB Ltd. Gonzales, Feist und Renaud Letang treten als Produzenten des Songs *I Feel It All* wie auch des gesamten Albums auf. Die Nummern *So Sorry, The Limit to Your Love, Sealion* und *The Water* wurden von Mocky und *1234* von Ben Mink co-produziert. Als Hauptmusiker auf *The Reminder* seien Feist, Gonzales, Jesse Baird, Mocky, Bryden Baird, Julian Brown, Jamie Lidell und Town Hall genannt. Als Gäste treten Erik Glambek Boe, Afie Jurvanen, Kevin Drew, Brendan Canning, Pierre Luc Jamain, Ben Mink, Ohad Benchetrit, Charles Spearin, Lori Gemmel, Sandra Baron und Mary Stein auf. Allerdings war keiner dieser Gastmusiker an dem Song *I Feel It All* beteiligt.

The Reminder wurde vorwiegend in den La Frette Studios in der Nähe von Paris aufgenommen. Im CD Booklet werden auch The Woodshed in Kanada und Studios Ferber in Frankreich erwähnt. Aufnahmen einiger Parts von Ben Mink, der bei dem Song *1234* mitwirkt , wurden im Lochinkop Studio in Kanada eingespielt.

Für die folgende musikalische Form- und Melodieanalyse von *I Feel It All* wurde eine Transkription der Melodie der Studioaufnahme, die sich auf dem Album *The Reminder* befindet, angefertigt.

3.2.1 Formanalyse

Formtabelle 2

Form-teil	Bezeichnung	Zeit	Takte	Text	Akkorde	Stufen	Anmerkung
X	Intro	00:00	16		D-G-G-H D-G-G-H D-G-G-H D-G-G-H	I-IV-IV-VI I-IV-IV-VI I-IV-IV-VI I-IV-IV-VI	Instrumental
A	Strophe	00:22	16	I feel it all…	D-G-G-H D-G-G-H D-G-G-H D-G-G-H	I-IV-IV-VI I-IV-IV-VI I-IV-IV-VI I-IV-IV-VI	
B	Refrain	00:45	8	Oh I'll be the…	G-G-G-G A-A-A-A	IV-IV-IV-IV V-V-V-V	
A’	Strophe	00:55	16	I know more…	D-G-G-H D-G-G-H D-G-G-H D-G-G-H	I-IV-IV-VI I-IV-IV-VI I-IV-IV-VI I-IV-IV-VI	
B	Refrain	01:18	8	Oh I'll be the…	G-G-G-G A-A-A-A	IV-IV-IV-IV V-V-V-V	
A’’	Strophe	01:29	16	I love you more…	D-G-G-FIS/H D-G-G-FIS/H D-G-G-FIS/H D-G-G-H	I-IV-IV-III/VI I-IV-IV-III/VI I-IV-IV-III/VI I-IV-IV-VI	
C	Bridge	01:51	24	No one likes to…	E/e-E/e-E/e-E/e G-G-G-G E/e-E/e-E/e-E/e G-G-G-G A-A-A-A G-G-G-G	II/ii-II/ii-II/ii-IIii IV-IV-IV-IV II/ii-II/ii-II/ii-IIii IV-IV-IV-IV V-V-V-V IV-IV-IV-IV	
A(’’’)	Strophe	02:25	16	I feel it all…	D-G-G-H D-G-G-H D-G-G-H D-G-G-H	I-IV-IV-VI I-IV-IV-VI I-IV-IV-VI I-IV-IV-VI	Zwar abgeänderte Melodie im Bezug auf A, aber gleicher Text
B’	Refrain	02:48	16	Oh I'll be the…	G-G-G-G A-A-A-A G-G-G-G A-A-A-A	IV-IV-IV-IV V-V-V-V IV-IV-IV-IV V-V-V-V	
D	Coda	03:10	16	The truth lies…	D-G-G-H D-G-G-H D-G-G-H D-G-G-H-D	I-IV-IV-VI I-IV-IV-VI I-IV-IV-VI I-IV-IV-VI-I	

Einen ersten Überblick über die Form von *I Feel It All* soll die Formtabelle 2 geben. Doch möchte ich dem Leser empfehlen, sich noch vor der Auseinandersetzung mit der eigentlichen Analyse den Song anzuhören und sich zu überlegen, welche Teile als Strophen und welche als Refrains zu bestimmen wären. Dieses Selbstexperiment wird aus einem bestimmten Grund an dieser Stelle vorgeschlagen: Die Strophen A und A(''') weisen einen starken Refrain-Charakter auf, besonders beim unreflektierten Hören

werden die beiden Teile häufig als Refrain wahrgenommen. Der Refrain-Charakter äußert sich innerhalb der beiden Strophen wie folgt: Die Lyrics von A und A(''') enthalten den Liedtitel – ein gebräuchliches Stilmittel für einen Refrain. Die Melodie basiert quasi nur auf zwei Tonstufen und ist deklamatorisch gestaltet, also sehr nah an der natürlichen Sprache, was das Mitsingen für den Hörer besonders leicht macht. Auch wird in den Strophen A und A(''') jede Textzeile einmal wiederholt, der Liedtitel kommt sogar viermal aufeinander folgend vor. Der Glockenton-Riff, welcher als der „instrumentale Hook" des Songs bezeichnet werden kann, kommt in A', A(''') und der Coda vor, nicht aber in A – allerdings aber im Intro, welches auf die erste Strophe vorbereitet. Er verleiht somit auch A' einen gewissen Refrain-Charakter. Da dieser Riff derartig wichtig für den Gesamteindruck und die Wiedererkennbarkeit des Songs ist, und Hooklines zumeist auch im Refrain vorkommen, führt auch dieser zur fälschlichen Annahme, dass die Strophen der Refrain sein könnten. Zusammengefasst kann also behauptet werden, dass durch das Anleihen von Refrain-Stilmitteln für die Strophen die Eingängigkeit des Songs deutlich gesteigert wird und dadurch der Schluss nahe liegt, dass dies bewusst in der Komposition eingesetzt wird, um einen Titel „erfolgreich" zu machen. Auffallend ist, dass *I Feel It All* nicht die einzige Single Feists ist, bei der diese „Technik" angewandt wird. Auch die beiden anderen Single-Auskoppelungen, *My Moon My Man* und *1234* des Albums *The Reminder* bedienen sich dieser Vorgehensweise, allerdings in einer weniger extremen Form. So kommt unter anderem bei beiden Songs der Liedtitel in den Lyrics der Strophen vor.

3.2.1.1 Intro

Im 16-taktigen Intro von *I Feel It All* werden dieselben Akkorde wie in den Strophen verwendet. Dadurch leitet dieses die erste Strophe A ein. Wie zuvor angesprochen, tritt der instrumentale Hook erstmals auf, wodurch der Grundstein für den Charakter des Songs bereits im Intro gelegt wird. Dies hat zur Folge, dass der Song schon in den ersten Takten problemlos wiedererkennbar ist.

3.2.1.2 Strophen

Der Refrain-Charakter der A-Teile wurde schon diskutiert, nun soll tiefer auf die Strophen eingegangen werden. Sie bestehen aus jeweils 16 Takten. Während sich A und A(''') textlich entsprechen, variiert die Melodie geringfügig in den Tonhöhen, der

Rhythmus bleibt bis auf die Textzeile *Wild Card inside, Wild card inside* gleich. Die Lyrics von A' und A" entsprechen also nicht denen der zuvor erwähnten Strophen. Dies ist naheliegend, da die Aufgabe dieser Formteile darin besteht, den Inhalt beziehungsweise die Handlung des Songs zu erzählen. Melodisch und rhythmisch variieren die unterschiedlichen Strophen. Jedoch immer nur in einem bestimmten Maße, so dass sie eindeutig als Einheit betrachtet werden können. A" unterscheidet sich melodisch und rhythmisch am deutlichsten von den restlichen Strophen. Dies wäre damit begründbar, dass diese dritte Strophe die Bridge vorbereitet und somit einen stimmigen Übergang zu ihr schafft. A' hingegen bringt einen anderen Text als A und A("), ist den beiden Strophen allerdings rhythmisch und melodisch weitgehend ähnlich. Lediglich die letzte Zeile (*Did we fight or did we talk)* weist größere Sprünge in der Melodie auf.

Die innere Gliederung aller Strophen ist folgend angelegt: a-a(')-b-c, wobei c immer im engen Zusammenhang mit b steht. Zur besseren Übersicht siehe Strophen-Tabelle 2.

Strophen-Tabelle 2

Bezeichnung	Takte	Text
a	4	I feel it all I feel it all [A] I know more than I know before [A'] I love you more [A"] I feel it all I feel it all [A(")]
a(')	4	I feel it all I feel it all [A] I know more than I know before [A'] I love you more [A"] I feel it all I feel it all [A(")]
b	4	The wings are wide The wings are wide [A] I didn't rest I didn't stop [A'] I don't know what I knew before [A"] The wings are wide The wings are wide [A(")]
c	4	Wild card inside Wild card inside [A] Did we fight or did we talk [A'] But now I know I wanna win the war [A"] Wild card inside Wild card inside [A(")]

3.2.1.2 Refrains

Zuvor wurde bereits der Refrain-Charakter der Strophen genau beleuchtet – doch nun stellt sich die Frage, aus welchem Grund die B- und nicht die A-Teile als Refrains bezeichnet werden. Der Entschluss fiel keineswegs aufgrund des größeren Wiedererkennungswertes der B-Teile – in ihnen kommt weder ein Hook noch der Songtitel vor, auch das „Mitsingen“ wäre bei den B-Teilen um einiges anspruchsvoller

als bei den A-Teilen. Dennoch sind die B-Teile einprägsam. Sie bringen melodisch zwei aufeinanderfolgende „phrygische“ Skalen abwärts. Die erste verläuft vom *fis'* zum *fis* die zweite vom *fis'* zum *a* und mündet dann in der Überleitung zur Strophe. Zwar erfüllen die A-Teile viele der Ansprüche, die an einen Refrain gestellt werden, doch eine Qualität fehlt ihnen – sie wiederholen sich nicht in melodisch, textlich und rhythmisch gleicher Form. Die B-Teile aber tun dies; sie kommen, ähnlich wie die meisten Refrains im Popbereich, mehrmals in fast gleicher oder gesteigerter Form vor. Dies ist der Hauptgrund für den Entschluss, die B-Teile als Refrains zu bezeichnen. Die ersten beiden Male sind sie achttaktig und die Melodie, der Rhythmus und die Akkorde bleiben gleich. Lediglich die Melodie wird beim zweiten Abwärtslauf (ab Takt 61) des zweiten Refrains durch eine zweite Gesangsstimme, die in Terzen parallel geführt wird, gedoppelt. Beim dritten Erscheinen erfolgt eine Erweiterung des Refrains. Dieser ist nun 16 Takte lang und wird durch das dreimalige Auftauchen der Abwärtsskala vom *fis'* zum *fis* intensiviert und mündet in diesem Fall in die Überleitung zur Coda. Aufgrund dieser Erweiterung wird dieser Formteil als B' bezeichnet. Interessant ist, dass am Ende der Bridge in der Melodie ein in Viertel-Triolen geführter, zweitaktiger Abwärtslauf vom *a'* zum *d* erscheint. Dieser könnte als Referenz auf die B-Teile betrachtet werden. Abermals taucht im vorletzten Takt des Songs ein in Viertel-Triolen geführter Abwärtslauf auf. Diesmal umfasst er aber lediglich die Quint vom *a'* zum *d'*, trotzdem kann auch dieser in Zusammenhang mit dem Refrain gebracht werden.

3.2.1.3 Bridge

Der im Takt 80 erscheinende C-Teil kann eindeutig als Bridge oder „Primary Bridge“ identifiziert werden. Natürlich steht auch das Material der Bridge in Relation zu den restlichen Formteilen, doch bringt sie komplett neues musikalisches wie auch inhaltliches Material. Ihre innere Gliederung basiert auf x-x'-y-z.[169]

Bridge-Tabelle 1

Bezeichnung	**Zeit**	**Takte**	**Text**
x	01:51	8	No one likes…
x’	02:03	8	Stranded in a…
y	02:14	6	Fly away…
z	02:22	2	Hohohoho....

[169] Siehe Bridge-Tabelle 1.

Die Bridge wird von der Strophe A" eingeleitet und ihr Beginn wird klanglich sofort deutlich – die Instrumente treten in den Hintergrund und sind bei x nun nur mehr pianissimo und teilweise lediglich nachklingend im Hintergrund hörbar. Die instrumentale Begleitung vollzieht allerdings über die gesamte Dauer der Bridge ein minimales Crescendo. Es erscheinen vordergründig „instrumental" eingesetzte Stimmen. Diese tauchen ab Takt 82 in jedem zweiten Takt, bis y erscheint, auf und begleiten Feists Singstimme. Nach dem ersten Ablauf von x folgt x'. Dieser Teil entspricht x melodisch, rhythmisch und harmonisch, aber bringt einen anderen Text. Im Anschluss folgt y – „eine schwebend klingende Aufforderung, fort zu fliegen". Der Teil y ist auch der größte musikalische Einschnitt des Songs, unterscheidet er sich im Gesamtklang doch extrem vom restlichen Material. Dieser Teil mündet in z – dem zuvor bereits angesprochenen Lauf vom *a′* zum *d* – und somit in der Überleitung zur Strophe A("). z ist der einzige Teil der Bridge, bei dem ein offensichtlicher und vordergründiger musikalischer Zusammenhang zu einem der restlichen Formteile – nämlich dem Refrain – besteht. Grundsätzlich ist zu sagen, dass die Bridge aus Sicht der Popmusik relativ traditionell platziert und konzipiert ist und auch ihrer Aufgabe, Neues einzubringen und dem Hörer Abwechslung zu bieten, gerecht wird. Sie offeriert dem Hörer eine gewisse Ruhe und Sensibilität, die der restliche Song nicht ausstrahlt.

3.2.1.4 Coda

Nach dem vierten Erscheinen der Strophe und dem dritten des Refrains erreicht der Song sein Finale – den Teil D – der als Coda bezeichnet wird. Dieser hat zwar gewisse Ähnlichkeiten mit den Strophen, hebt sich aber trotzdem deutlich von ihnen ab und bringt neues Material ein. Er beginnt mit den Worten *The truth lies* und zahlreichen improvisiert wirkenden melodiebildenden Elementen. Die Coda bildet sowohl die musikalische als auch inhaltliche Konklusion des Songs. Unterschiedliche musikalische und inhaltliche Bausteine werden in ihr zusammengefasst und erweitert, auf die Spitze getrieben und nochmals „ausgekostet". Der Lauf vom *a′* zum *d′* im vorletzten Takt verweist auf den Refrain. Und entgegen der Annahme, dass sich beim Hörer nun das Gefühl einstellen könnte, am Ende des Songs angelangt zu sein, passiert dies nicht, da die Sängerin die Melodie vom Grundton *d′* wieder zum *fis′* hinaufzieht. Der Gesang endet auch auf dem *fis′* – jedoch ist dieses mit einem leichten Abwärtsglissando versehen.

3.2.1.5 Fazit Formanalyse

Bei *I Feel It All* liegt eine Verse/Chorus-Form vor, die neben Strophe und Refrain auch ein Intro, eine Bridge und eine Coda enthält. Da sich Strophe und Refrain beziehungsweise Verse und Chorus weder melodisch noch harmonisch entsprechen, kann von einer „contrasting" Verse/Chorus-Form gesprochen werden. Bei *I Feel It All* bedient sich die Songwriterin Feist zahlreicher Kompositions-Techniken, um dem Song größtmögliches Hit-Potential zu geben – das bedeutet, nach allen Regeln der Kunst wird hier der Wiedererkennungswert und die Eingängigkeit des Songs erfolgreich gesteigert: Es gibt einen instrumentalen Hook, der bereits im Takt vier erstmals auftaucht. Nicht nur die Refrains, sondern auch die Strophen haben Refrain-Charakter und sogar in der kontrastierenden Bridge werden Bezüge zum Refrain hergestellt. Dieser Song erfüllt formal auf jeden Fall die Ansprüche, die Kunden, Produzenten, Labels und Musikschaffende an einen Hit haben.

3.2.2 Melodieanalyse

Die Melodieanalyse des Songs *I Feel It All* wurde anhand meiner Transkription angefertigt.[170] Da es sich hierbei um eine „deskriptive Notation"[171] handelt, wird zusätzlich zu dem notierten Text auch auf den „aural text"[172] eingegangen. Das bedeutet, die Musik wird über den Notentext hinaus beschrieben. In der Transkription wurden zwei Stimmen notiert: Zum einen die Gesangsmelodie in normalen Noten und zum anderen – da für den Song äußerst charakteristisch – die Glockentöne des Glockenton-Riffs, in durchkreuzten Noten. Teilweise erscheinen Oberstimmen, die im Terz- oder Quint-Abstand zur Hauptstimme geführt werden. In den Parts, wo diese deutlich zu hören sind, wurden sie in die Transkription aufgenommen.

I Feel It All steht eindeutig in D-Dur, in der Melodie erscheinen keine tonartfremden Durchgangstöne. Der Ambitus des Gesangs entspricht dem eines Tenors, er erstreckt sich über eine Duodezime von *d* nach *a'*. Am Ende der Bridge singt Feist einen Abwärtslauf, der den gesamten Tonvorrat der Melodiestimme umfasst. An dieser Stelle wird deutlich, dass Feists natürliche Stimmlage nicht der eines Tenors, sondern der

---

170 Diese befindet sich im Anhang.

171 Peter Wicke (2003) weist auf folgenden Artikel hin, der sich mit preskriptiver und deskriptiver Notation befasst: Seeger, Charles: Prescriptive and Descriptive Music-Writing, in: *The Musical Quarterly* Vol. 44, No. 2 (1958), S. 184-195.

172 Moore 2003, S. 6.

eines Alts entspricht. Demzufolge hat sie Schwierigkeiten, die tiefsten Töne klar anzusingen. In den Strophen erscheinen rhythmisch prägnante Melodielinien mit Riff[173]-Charakter. Diese werden, wenn überhaupt, nur minimal variiert. Zwar verändern sich die Tonhöhen in den verschiedenen Strophen, doch durch die prägnante rhythmische Gestaltung sind sie eindeutig als Sinneinheit zu erkennen. Der Gesang ist fast ausschließlich syllabisch, melismatische Elemente finden sich nur selten in gedehnten Silben und sind zumeist mit Glissandi ausgestaltet. Die Gesangslinie der Strophen ist deklamatorisch, in der Bridge hingegen erscheinen größere Melodiebögen und die Refrains bestehen aus absteigenden Skalen. Die Melodieführung ist größtenteils geschlossen, lediglich in der Bridge erscheinen offene Phrasen. So enden die Themen in x und x' auf dem Ton *a* und der Teil y schließt mit *e′*.

3.2.2.1 Der Glockenton-Riff

Der „Glockenton-Riff" *a″-fis″-a″-h″* und *a″-fis″-a″-fis″* taucht erstmals im instrumentalen Intro des Songs auf. Trotz der Simplizität dieser Tonabfolge ergibt sich durch die Begleitakkorde und die Dynamik des Songs ein für ihn charakteristischer Riff. Man kann hierbei sogar von einem instrumentalen Hook sprechen, vergrößert diese Tonabfolge den Wiedererkennungswert des Songs doch immens. Der „Glockenton-Riff" erscheint im Intro, in den Strophen A' und A(''') und besonders häufig in der Coda. Die Bridge verzichtet auf dieses unverkennbare Stilmittel. Im Refrain kommen zwar Glockentöne vor, nicht aber in der Tonfolge des Riffs, sondern als eine parallel geführte Überstimme des Gesangs. Diese wurden nicht notiert, da sie eher nur als instrumentale Begleitung der Melodie und nicht als melodiebildendes Element auftreten.

3.2.2.2 Die erste Strophe

Auf das 16-taktige Intro folgt die Strophe A. Die Melodie dieser Strophe basiert auf dem Grundton *d*. Sie erscheint – abgesehen von mikrotonalen Schwankungen und teils unsauberer Intonation – quasi als ein stark rhythmisiertes Ein-Ton-Rezitativ. Jedoch ist dies typisch für Feists Gesangsstil. An manchen Wortenden zieht sie den Ton vom *d′* nach oben zum *fis′*. Es wäre also denkbar, diese minimalen Glissandi, beispielsweise bei den Worten *all* und *wide,* in der Transkription zu notieren. Allerdings werden sie in den

[173] Siehe 2.6.5 Riff.

folgenden Strophen deutlich ausgeprägter. Wo dies der Fall ist, wurden sie dann auch in den Notentext aufgenommen.

3.2.2.3 Der erste Refrain

Bei Takt 17 beginnt der erste Refrain: Er bildet sozusagen das Gegenstück zu dem stark rhythmisierten Rezitativ auf einem Ton. Der Ambitus des Refrains umfasst genau eine Oktave. Die Melodie vollzieht einen zweimaligen Abwärtslauf in halben Noten. Während der erste Lauf vom *fis'* zum *fis* reicht, beginnt der zweite mit einem *fis'*, endet aber auf *a* und mündet dann direkt in die Überleitung (Takt 40) zur zweiten Strophe.

Interessant ist, dass es sich bei dem ersten Abwärtslauf um eine Skala handelt, die alle Töne der D-Dur Tonleiter bringt, aber nicht mit dem Grundton beginnt und endet. Feist fängt den Lauf mit dem *fis'*, einer großen Terz über dem Grundton *d'*, an. Somit könnte in diesem Lauf eine phrygische Skala, ausgehend vom *fis'* gesehen werden. Der gesamte Song steht hingegen eindeutig in D-Dur, wodurch die Verwendung dieser Kirchentonleiter als bewusst eingesetztes Stilmittel erscheint. An dieser Stelle soll auch darauf hingewiesen werden, dass dem Ton *fis* in diesem Song große Bedeutung beigemessen werden kann. So versieht Feist zahlreiche Phrasen, die auf *d'* enden, mit einem Glissando zum *fis'*, und obwohl der Song auf einem D-Dur Akkord endet, ist der letzte Ton, den Feist ansingt, ein *fis'*.

3.2.2.4 Die zweite Strophe

Nachdem nun zwei Extreme aufeinanderprallten – einerseits das stark rhythmisierte Ein-Ton-Rezitativ und andererseits der Abwärtslauf über eine Oktave in halben Noten – bildet die zweite Strophe A' gewissermaßen einen Kompromiss zwischen ihnen. Der Rhythmus entspricht im Wesentlichen dem Teil A, jedoch wird bei der Wiederholung der ersten Textzeile *I know more than I knew before* bei Takt 45 die Stimme – zur Intensivierung des Ausdrucks – mit einer Terz darüber gedoppelt. In b tauchen dann die Töne *d'* und *fis'* auf und bei *c* beträgt der Ambitus eine Quint zwischen *a'* und *d'*.

3.2.2.5 Der zweite Refrain

Nach dieser zweiten Strophe folgt der zweite Refrain. Während der erste Abwärtslauf genau gleich ist wie der des ersten, wird die Stimme beim zweiten Abwärtslauf von *fis'* zum *a'* mit Oberterzen ergänzt.

3.2.2.6 Die dritte Strophe

In der dritten Strophe A", die sich, wie zuvor erwähnt, am deutlichsten von den restlichen A-Teilen unterscheidet, beträgt der Ambitus eine große Terz, jedoch finden hier deutlich mehr Sekundschritte statt und der Klang der Melodie ist weniger rezitativisch. Besonders auffallend in dieser Strophe ist das Glissando am Ende von *a'* – dem zweiten Erscheinen der Textzeile *I love you more*. Beim Hören von A" wird man vor allem mit dem c-Thema *(But now I know I wanna win the war)* darauf vorbereitet, dass bald ein noch neuer, bisher unbekannter Teil bevorsteht. Das erste Mal erklingt quasi eine deutliche, in Sekundschritten vollzogene, Abwärtsführung in der Strophe, die ihren Tiefpunkt beim *c'* erreicht, aber dann doch auf einem *d'* endet.

3.2.2.7 Die Bridge

Im Takt 80 beginnt die Bridge, deren erste 12 Takte aus einer Abfolge absteigender Terzen beziehungsweise Quarten von *d'* oder *e'* ausgehend hin zum Zielton *a* bestehen. Jeder Abstieg dauert zwei Takte, und der gesungene Text erscheint inhaltlich unzusammenhängend. Dieser Eindruck wird durch die nacheinander diatonisch abwärts geführten Melodielinien und den relativ frei gehandhabten Gesangsrhythmus musikalisch verstärkt. Nach sechsmaliger Wiederholung dieser melodischen Figur steigt die Melodie von *d'* nach *fis'* und fällt dann zunächst abrupt um eine Sexte auf das *a*. Von dort aus gibt es einen Sext-Sprung zurück zum *fis'*. Daraufhin steigt die Melodielinie abermals in Sekundschritten bis zum *a* ab. Dieses *a* aber versieht Feist mit einem deutlichem Glissando zum *fis'*. Hierbei handelt es sich um einen musikalischen Kunstgriff, um den darauf folgenden textlichen Inhalt von y vorzubereiten: *Fly away / Fly away to what you want to make.* Die Vorstellung, sich in die Lüfte zu erheben und davon zu fliegen, ist naheliegend und dieser Eindruck wird durch den gedehnten Gesangsrhythmus verstärkt. Doch relativ schnell wird dieser musikalische Gefühlszustand unterbrochen. Im Takt 103 wird der Hörer abrupt durch eine textlose, in Vierteltriolen rasch diatonisch absteigende Duodezime von *a'* nach *d*, sozusagen in das

„Hier und Jetzt“ – die vorwiegende Stimmung des Songs – zurück geholt. Dieser Lauf stellt, wie bereits angesprochen, eine Referenz zum Refrain dar und bereitet die vierte und letzte Strophe A(''') vor.

3.2.2.8 Die vierte Strophe

A(''') bringt dieselben Lyrics wie die erste Strophe und entspricht ihr auch rhythmisch. Die melodische Gestaltung ist jedoch freier und ausgelassener. So ist die Melodie von Terzsprüngen und Glissandi durchsetzt und klingt dadurch deutlich lebendiger als das Ein-Ton-Rezitativ der ersten Strophe.

3.2.2.9 Der dritte Refrain

Mit B' erscheint zum letzten Mal der Refrain – diesmal aber wurde dieser auf 16 Takte ausgeweitet. Er basiert, wie auch die zuvor erschienen B-Teile, auf Abwärtsläufen von *fis'* zum *fis.* Zusätzlich wird an dieser Stelle ein äußerst effektiver musikalischer Trick angewandt: Die Textzeile (*Ooh I'll be the one to break my heart)* des Refrains besteht aus neun Silben. Der Text wird syllabisch auf halben Noten vertont. Die Melodie wird in Sekundschritten abwärts von *fis'* nach *fis* geführt, dann gibt es einen Oktavsprung zum *fis'*, worauf der eben erwähnte Abwärtslauf erneut folgt. Somit findet der Oktavsprung genau zwischen den Worten *my* und *heart* statt. Die Textzeile wird in diesem Refrain allerdings mehrmals wiederholt. Jedoch wird bei den Repetitionen auf die Silbe *Ooh* verzichtet. Somit findet bei jedem Erscheinen dieser Textzeile im Teil B' der Oktavsprung zwischen den Worten *my* und *heart* statt. Da dieser immer wieder innerhalb der Textzeile vollzogen wird, entsteht der Eindruck, die Abwärtsläufe wären rhythmisch verschoben. Doch ist dies lediglich ein wirkungsvoller Effekt und de facto findet keine rhythmische Verschiebung statt.

Beim dritten und letzten Abwärtslauf wird der Gesang zur emotionalen Steigerung mit Oberterzen versehen. Daraus resultiert, dass der Hörer gewissermaßen auf das bevorstehende Finale – die Coda – vorbereitet wird. Doch bevor diese beginnt, endet der Refrain mit den Worten *I'll end it though you startet it.* Diese werden syllabisch vorgetragen und basieren bis auf *started it* musikalisch auf Terzsprüngen zwischen *fis'* und *a*.

3.2.2.10 Die Coda

Die Coda führt die Motivik des Songs zum Höhepunkt und stellt ein inhaltliches Fazit dar. Zahlreiche improvisiert wirkende melodiebildende Elemente erscheinen. Teilweise wird auch neues musikalisches Material gebracht, allerdings steht dieses im engen Zusammenhang zu dem bereits dagewesenen. Der Glockenton-Riff ist äußerst präsent und die Worte *lies* und *divide* stechen durch auffallende Terzglissandi hervor. Auf dem Spitzenton *a'* wird im Takt 140 und 148 die Textzeile *Come to me again* dazwischen gerufen. Schließlich endet der Song, nach einem kurzen, in Ganzton-Triolen geführten Abwärtslauf vom *a'* zum *d'* dann doch nicht auf dem Grundton, sondern auf der Terz darüber – dem *fis'*.

3.2.2.11 Fazit Melodieanalyse

Zusammenfassend wäre zu sagen, dass bei dem Song *I Feel It All* ein vielseitiges Melodiegebilde vorliegt. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass Feist hier mit zahlreichen Songwriting-Tricks arbeitet. Die Melodie erscheint durchdacht und – wie auch schon bei der Formanalyse – wird hier die Annahme bestätigt, dass versucht wurde, *I Feel It All* möglichst wiedererkennbar und eingängig zu gestalten. Auch lässt sich behaupten, dass die Melodie eine gewisse Leichtigkeit ausstrahlt. An dieser Stelle sei noch erwähnt, dass Feists Stimme in diesem Song – wie auch in den meisten anderen ihrer Songs – im Gegensatz zu den Stimmen der meisten Mainstream-Pop Songs nicht elektronisch verändert erscheint. Der Gesang wirkt unbearbeitet: dies bringt vermutlich viele Hörer dazu, in Feists Musik wie auch in ihrer Person eine gewisse Natürlichkeit zu sehen.

3.2.3 Die Beziehung zwischen Musik und Text

Die Lyrics von *I Feel It all* erzählen keine vollständige Geschichte. Sie bestehen aus zahlreichen, teilweise unzusammenhängenden Textbausteinen, welche auf den Gefühlszustand und gewissermaßen auch auf die emotionale Verwirrtheit der Ich-Erzählerin schließen lassen und dadurch eine Interpretation ermöglichen.

An dieser Stelle sollen die Passagen, in denen eine auffällige Wort-Ton-Beziehung vorliegt, wie auch der Inhalt des Songs besprochen werden:

Eine der wichtigsten und am häufigsten vorkommenden Textzeilen im Song ist sogleich auch der Liedtitel: *I Feel It All*. Da sie gleich zu Beginn erscheint und viermal wiederholt wird, ist eindeutig erkennbar, dass dieser Song von extremen Gefühlen handelt. So singt die Ich-Erzählerin hier „Ich fühle alles“. Die Betonung der gesungenen Zeilen liegt in den Strophen, vor allem aber in der ersten Strophe A, zumeist sehr nahe an der natürlichen Aussprache.

Anders ist dies im Refrain. Dieser bringt musikalisch die in der Melodieanalyse besprochenen Abwärtsläufe und textlich die folgende Zeilen: *Ohh I'll be the one to break my heart / I'll be the one to hold the gone.* Die letzten 3 Wörter *– hold the gone –* leiten in die folgende Strophe über und werden nicht mehr durch den Abwärtslauf vertont. Interessant an der Wort-Ton-Beziehung des Refrains ist der Oktavsprung vom *fis* zum *fis'*, der immer zwischen den Worten *my* und *heart* erscheint. Dadurch wird das „gebrochene“ Herz auch musikalisch symbolisiert.

In A" kommt zweimal die Zeile *I love you more* vor. Diese unterscheidet sich musikalisch von den vorangegangen Strophen, vor allem aber betont Feist sie besonders. Zwar ist die Melodie jener der anderen A-Teile sehr ähnlich, allerdings erzeugt der Gesang eine andere Wirkung: Die Sängerin erweckt den Eindruck, sich für diese Zeile mehr Zeit zu nehmen. Die Gesangsstimme erscheint deutlich intensiver und dem Hörer wird dadurch das Gefühl vermittelt, dass diese Zeile etwas äußerst Bedeutendes ausdrücken möchte. Gewissermaßen tut sie das auch, da diese Zeile zentral für die Interpretation des Textes ist. Selbstverständlich war schon zuvor die Annahme naheliegend, dass *I Feel It All* von Liebe handelt, doch wird dies erst an dieser Stelle bestätigt. Die letzte Phrase von A" erscheint für diesen Song außergewöhnlich triumphierend und überzeugt: *But now I know I wanna win the war*. Sie bereitet auf die kommende Bridge vor, die nicht nur musikalisch, sondern auch textlich Neues einbringt.

In den ersten Takten (x und x') der Bridge erscheinen jeweils zweitaktige Sinneinheiten, allerdings sind diese textlich unzusammenhängend. Es tauchen sozusagen viele unterschiedliche „Ideen“ auf. Dadurch entsteht der Eindruck, die Ich-Erzählerin sei mit ihren Emotionen überfordert und könne keine längeren klaren Gedanken fassen. Sie vermittelt das Gefühl, von ihren Überlegungen und Emotionen überwältigt zu sein und es scheint, als würde sie nicht darüber nachdenken, was sie „singt“. Interessant ist

hierbei, dass sie mit der Zeile *stranded in a fog of words* in Takt 89 genau das anspricht, was ihr in x und x' widerfährt.

Die wohl offensichtlichste Wort-Ton-Beziehung des gesamten Songs liegt im Teil y der Bridge vor. Der Teil y ist zugleich auch ein deutlicher Bruch mit dem vorangegangenen Material. Der Gesang wirkt stärker in die Länge gezogen und ruhiger als zuvor und textlich bringt y die Phrase: *Fly away fly away to what you want to make.* Gleichzeitig mit den ersten beiden Worten *Fly away* wird musikalisch der Eindruck des Fortfliegens vermittelt. Der Spitzenton in y ist das *fis'*. Dieses erscheint – zusätzlich unterstrichen durch eine besonders auffällige Betonung der Sängerin – auch bei dem Wort *want*. Hier entsteht der Eindruck, dass diesem eine größere Bedeutung zugeschrieben wird. Somit könnte also angenommen werden, dass diese Phrase nicht nur zum Fortfliegen motivieren möchte, sondern vor allem auch dazu anhält, „das zu machen, was man machen will". Doch abrupt endet y und ein schneller, in Vierteltriolen absteigender Lauf vom *a'* nach *d* folgt. Dieser hat die Aufgabe, zur Strophe A(''') überzuleiten. Sie entspricht textlich genau der ersten Strophe, allerdings basiert die Gesangsstimme nicht mehr nur auf einem Ton, sondern umfasst den Ambitus einer großen Terz. Zusätzlich ist auch die Instrumentierung voller und auch das Glockenton-Riff erscheint mehrmals. Auf A(''') folgt der letzte Refrain. Dieser wird – wie zuvor bereits besprochen – ausgedehnt und intensiviert. Er schließt mit der Zeile *I'll end it though you started it.* Diese könnte als Konklusion oder Lösungsvorschlag für die inhaltliche Problematik des Songs gesehen werden, der von unerfüllter Liebe handelt. Melodisch hebt sich diese Zeile auch deutlich von dem zuvor verwendeten Material ab. In halben Noten vollzieht die Gesangsstimme Terz-Sprünge zwischen *fis'* und *a'* und endet dann mit den Worten *started it,* die mit den Tönen *e'-d'-e'* vertont werden. Der erste Teil der Zeile (*I'll end it though you*) sticht nicht nur aufgrund des erstmals erscheinenden Melodiemotivs hervor, sondern auch durch die Verwendung des Spitzentons *a'*. Somit wird deutlich, dass dieser Textzeile eine besondere Bedeutung beigemessen werden kann.

Die Coda fasst folglich den gesamten Song zusammen und bringt textlich und melodisch auch etwas Neues hervor. Erstmals erscheint hier der Text *The truth lies* und dessen Variationen. Diese Zeile setzt sozusagen einen inhaltlichen Schlussstrich unter die im Laufe des Songs gemachten Gedanken. Allerdings wird diese Feststellung immer wieder durch die Phrase *Come to me again* unterbrochen. Sie klingt, als würde sie jemand „aus dem Off" rufen. Eine mögliche Interpretation davon wäre, dass sich die Ich-Erzählerin zerrissen fühlt und deshalb – salopp formuliert – zwei sich

widersprechende Stimmen im Kopf hat und es ihr schwer fällt, einen klaren Gedanken zu fassen. Die eine Stimme sagt ihr „*The truth lies*“ und in weiterer Folge „*and lies divide*“, die andere, dass sie ihre Liebe noch nicht aufgeben soll und fordert deshalb „die geliebte Person“ mit den Worten *come to me again* dazu auf, wieder zu ihr zurückzukehren. Die Phrase *come to me again* bringt den Spitzenton *a′* und die Stimme Feists wirkt gerufen oder auch geschrien – also komplett anders als den gesamten Song über. Die Coda zeigt uns somit, dass die Ich-Erzählerin innerlich zerrissen ist und sie sich trotz ihrer Ratio, die ihr sagt, dass die „Wahrheit lügt und Lügen spalten“ (also zur Trennung führen), nicht endgültig von ihren Gefühlen und ihrer Liebe verabschieden kann. Eine Entscheidung zu treffen fällt ihr schwer, doch sind die letzten gesungenen Wörter des Songs *And lies divide.* So scheint es, als würde sich die Vernunft der Ich-Erzählerin durchsetzen. Doch, wie bereits besprochen, endet die Melodie des Songs auf einem fis' und nicht auf dem Grundton *d*. Dies könnte somit wie folgt gedeutet werden: Die Ich-Erzählerin kommt nicht zur Ruhe, und auch am Ende des Songs ist noch nicht entschieden, ob sie Vernunft oder Gefühl walten lässt.

3.2.3.1 Fazit Musik-Text-Beziehung

Zusammengefasst ist zu sagen, dass bei *I Feel It All* stellenweise eine starke Wort-Ton-Beziehung vorliegt und diese auch bei der Interpretation des Inhalts nicht unbedeutend ist. Der gesamte Song handelt von Liebe und der emotionalen Verwirrtheit, die die Liebe, vor allem wenn sie unerfüllt oder mit Problemen behaftet ist, mit sich bringen kann. Trotzdem steht der Song in einer Dur-Tonart und macht auf den Hörer, wenn er nicht auf den Text achtet, gewissermaßen einen positiven, oder anders ausgedrückt einen glücklichen, Eindruck. Es wirkt beinahe so, als würde die Ich-Erzählerin diesen Gefühlszustand genießen, auskosten und als würde er ihr eher Kraft geben als an ihr zehren.

3.3 How Come You Never Go There

Bei dem Song *How Come You Never Go There* handelt es sich um die erste Single-Auskoppelung des Albums *Metals*. Dieses erschien 2011, wie auch schon die Vorgängeralben, in Kanada auf dem Label Arts & Crafts, in den Vereinigten Staaten auf Cherrytree/Interscope und in Europa auf Polydor. Mit *Metals* vollzieht Feist einen deutlichen Stilbruch zu den Vorgängeralben. Während *Let It Die* und *The Reminder* eher als Pop-Alben zu bezeichnen wären, zeigt sich Feist mit *Metals* von einer anderen Seite. Das Album kann den Genres Singer-Songwriter, Blues, Alternative-Rock, Indie-Rock und Americana zugeordnet werden. Es klingt ursprünglicher, rauer und lauter, und das hat Feist auch so gewollt – zumindest wird sie in der Biografie, die auf der Webseite von Arts & Crafts zu finden ist, wie folgt zitiert: "I had played so many shows with such care, I really wanted to turn up again"[174]. Mit dem Wort „again" spielt Feist auf ihre Zeit als Musikerin in diversen Punk- und Rockbands[175] wie Placebo und By Divine Right an.

Die folgenden Informationen wurden dem Booklet der *CD Feist Metals Limited Edition* entnommen:
Das Album besteht aus zwölf Songs; bis auf vier hat Feist alle Songs allein geschrieben. Die Nummern *Graveyard* und *Caught A Long Wind* entstanden in der Zusammenarbeit mit Chilly Gonzales und Mocky. *The Circle Married The Line* verfasste Feist gemeinsam mit Brian Libarton, und an *Bittersweet Melodies* war neben Feist auch Mocky beteiligt. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass dieses Album keine Coverversionen enthält und dass Feist im Gegensatz zu den Vorgängeralben an der Komposition aller Songs beteiligt war. Das gesamte Album wurde von Feist, Chilly Gonzales und Valgeir Sigurðsson[176] produziert und von Feist, Mocky und Chilly Gonzales arrangiert. Darüber hinaus stammen einige der Bläser-Arrangements von Colin Stetson, Evan Cranley und Valgeir Sigurðsson. *Metals* wurde zwischen 15. Februar und 17. März 2011 an der kalifornischen Küste Big Sur aufgenommen. Folgende Musiker waren daran beteiligt: Feist (Gesang, Gitarre, Orgel, Klavier), Mocky (Schlagzeug, Klavier, Kontra- und E-Bass), Chilly Gonzales (Klavier, Orgel, E-Bass

[174] Arts & Crafts: Leslie Feist / Bio / 2011, Metals http://www.arts-crafts.ca/artists/pdf/FEIST_BIO_2011.pdf (zuletzt gesichtet am 24.07.12).
[175] Vgl. Arts & Crafts: Leslie Feist / Bio / 2011, Metals http://www.arts-crafts.ca/artists/pdf/FEIST_BIO_2011.pdf (zuletzt gesichtet am 24.07.12).
[176] Valgeir Sigurðsson ist vor allem durch seine Zusammenarbeit mit Björk, CocoRosie und Bonnie Prince Billy bekannt.

und Schlagzeug), Brian Lebarton (Orgel, Synthesizer, Klavier, E-Bass, Schlagzeug), Dean Stone (Schlagzeug, Percussion), Colin Stetson (Bass-, Bariton- und Tenorsaxophon, Bass- und Tenorklarinette, Horn, Querflöte und Trompete), Evan Cranly (Euphonium und Posaune), Bry Web (Gesang bei *The Bad In Each Other*), Irene Sazer (Violine und Gesang), Alisa Rose (Violine und Gesang), Dina Maccabee (Viola und Gesang) und Jessica Ivry (Cello und Gesang).

Für die Tontechnik zeigten sich Robbie Lackritz und Lionel Darenne verantwortlich. Das Mixing der meisten Songs wurde von Renaud Letang durchgeführt, jedoch *Caught A Long Wind* und *Circle Married The Line* wurden von Robbie Lackritz, *Undiscovered First* von Howe Beck und *Cicadas And Gulls* von Lionel Darenne und seinem Assistenten Thomas Moulin gemischt. Das Mastering übernahm in erster Linie Mandy Parnell, zusätzliche Masterings wurde von Philip Shaw Bova durchgeführt.

3.3.1 Formanalyse

Wie bereits bei den beiden vorangegangenen Analysen festgestellt werden konnte, spielt Feist bewusst mit dem Einsatz eher unkonventioneller Formen; dies ist auch bei *How Come You Never Go There* der Fall. Sie umgeht formale Konventionen und setzt die Formteile eigenwillig zusammen. Doch nicht nur im Bezug auf die Form bedient sich Feist relativ unüblicher Elemente; wie auch in *Mushaboom* ist die Tonart von *How Come You Never Go There* auf den ersten Blick nicht eindeutig zu bestimmen. Sowohl a-Moll als auch C-Dur würden in Frage kommen, doch weder bei der einen noch der anderen Tonart würden Dominant-Akkorde auftreten. Wenn aber nicht nur die Harmonik, sondern auch die Melodie in Betracht gezogen wird, ist relativ eindeutig festzustellen, dass der Song in a-Moll steht. Die einzelnen Phrasen enden häufig auf der Tonika *a* oder der Dominante *e*. Ist der Zielton einer Phrase *c* oder *g*, werden diese Töne meist nicht richtig gesungen, sondern eher gesprochen und deshalb in der Transkription mit durchkreuzten Noten notiert.

Der Gesamteindruck von *How Come You Never Go There* könnte als „bluesig“ oder „an Swing angelehnt“ beschrieben werden. Verantwortlich dafür ist nicht zuletzt der Rhythmus, der „swingt“, oder man könnte auch sagen „groovt“.
Eine erste Übersicht über den Formbau liefert die Formtabelle 3:

Formtabelle 3

Form-teil	Bezeich-nung	Zeit	Takte	Text	Akkorde	Stufen	Anmerk-ungen
A	Refrain	00:00:00	8	Whoo-oh... – How come you never...	Am+Dm-Am+F C+F-C+Dm	i+iv-i+VI-III+VI-III+iv	
B	Strophe	00:24:00	12	I went up to the...	Am+Dm-Am+F C+F-C+Dm Am+Dm-Am+F C+F-C+Dm Am+Dm-Am+F C+F-C+Dm	i+iv-i+VI-III+VI-III+iv i+iv-i+VI-III+VI-III+iv i+iv-i+VI-III+VI-III+iv	
A	Refrain	00:59:00	12	Whoo-oh... – How come you never...	Am+Dm-Am+F C+F-C+Dm Am+Dm-A+F C+F-C+Dm-A+F C+F-C+Dm	i+iv-i+VI-III+VI-III+iv i+iv-i+VI-III+VI-III+iv III+VI-III+iv	Refrain beinhaltet ein instru-mentales Interlude
B'	Strophe	01:34:00	12	Waste time...	Am+Dm-Am+F C+F-C+Dm Am+Dm-Am+F C+F-C+Dm Am+Dm-Am+F C+F-C+Dm	i+iv-i+VI-III+VI-III+iv i+iv-i+VI-III+VI-III+iv i+iv-i+VI-III+VI-III+iv	
D	Instrumen-tal Bridge	02:08:00	13		Dm-Dm-Am-Am-Dm-Dm-Am-Am-Dm-Dm-F-Dm-Dm	iv-iv-i-i iv-iv-i-i iv-iv-VI-iv-iv	
A	Refrain	02:33:00	16+1	Whoo-oh... – How come you never..	Am+Dm-A+F C+F-C+Dm-A+F	i+iv-i+VI-III+VI-III+iv	

3.3.1.1 Refrains

Bevor auf den Formbau des gesamten Songs eingegangen wird, soll an dieser Stelle der Aufbau der unterschiedlichen Refrains dargestellt werden. Die A-Teile bestehen aus zwei unterschiedlichen Themen. Die Anzahl und Anordnung dieser variiert bei jedem Erscheinen des Refrains. Nichtsdestotrotz ist eindeutig ersichtlich, dass es sich bei jedem A-Teil um einen Refrain handelt: Zum einen erscheint im Text der Titel des Songs und zum anderen befinden sich die Hooks im Refrain. Der in Terzparallelen geführte zweistimmige Gesang auf den Silben w*hoo* und *ho* wird als a-Thema bezeichnet. Dieses umfasst jeweils zwei Takte. Das b-Thema bringt zwei Phrasen: Zum einen den Titel des Songs *how come you never go there* und zum anderen die Phrase

how come I'm so alone there. Insgesamt umfasst jede Phrase einen Takt; daraus ergibt sich, dass das b-Thema aus zwei Takten besteht.

Interessant ist, dass der Song direkt mit einem Refrain anfängt, es gibt kein Intro. Der erste Refrain umfasst insgesamt acht Takte. Die jeweils 2-taktigen Themen wechseln sich ab. Somit ist klar ersichtlich, dass auf das zweitaktige a-Thema das b-Thema folgt. Dieser Ablauf wird einmal wiederholt. Der zweite Refrain unterscheidet sich vom ersten nicht im Bezug auf die Themen und den Themenaufbau, sondern aufgrund der Tatsache, dass nach dem einmaligen Auftauchen des a-Themas und des b-Themas ein sechstaktiges instrumentales Interlude erscheint. Es gäbe an dieser Stelle zwei Möglichkeiten, diesen formalen Aufbau zu betrachten: Entweder man geht davon aus, dass dieses Interlude ein eigenständiger Formteil ist und im Anschluss an dieses das b-Thema des Refrains erscheint, oder man sieht das Interlude als Teil des Refrains. Ich tendiere zur letzteren Variante.[177] Zum einen, da das Interlude auf den gleichen Harmonien basiert wie der Refrain, und zum anderen da, die Lead-Gitarre im Interlude auch einmal das Refrain-Thema-b bringt. Allerdings ist anzumerken, dass dieses instrumentale Interlude auch Motive aus den Strophen enthält. Nichtsdestotrotz sind sowohl die Harmonik wie auch das Auftauchen des b-Themas in diesem Teil ein Argument dafür, dass man ihn zum Refrain zählen kann. Auf das achttaktige Interlude folgt, wie zuvor angemerkt, ein b-Thema, welches dann auch direkt in die zweite Strophe mündet. Somit ergibt sich, dass der zweite Refrain insgesamt zwölf Takte umfasst, also um vier Takte mehr als der erste und exakt gleich viele wie die Strophen.

Refrain-Tabelle 1:

a-Thema + b-Thema	00:59:00	4	Whoo-oh... How come you never go there...	Am+Dm-Am+F C+F-C+Dm	i+iv-i+VI-III+VI-III+iv
Instrumental	01:11:00	6		Am+Dm-A+F C+F-C+Dm-A+F	i+iv-i+VI-III+VI-III+iv
b-Thema	01:28:00	2	How come you never go there...	C+F-C+Dm	III+VI-III+iv

[177] Zur besseren Übersicht wurde die Refrain-Tabelle 1 angefertigt.

Der dritte und letzte Refrain übernimmt gewissermaßen auch Aufgaben der Coda. Ist diese doch laut dem *Handbuch der populären Musik* zumeist ein „wirkungsvolles [...] Finale“[178] eines Songs. Im letzten Refrain setzt Feist also gezielt diverse Songwriting-Techniken ein, um den Songs noch ein letztes Mal hochleben zu lassen. A" beginnt mit dem a-Thema, darauf folgt b, dann werden die beiden Themen mehrmals wiederholt. Beide Themen tauchen in A" insgesamt viermal auf. Somit wäre festzustellen, dass der letzte Refrain aus 16 Takten besteht. Hinzu kommt ein weiterer Takt, in dem der Song „aus-faded“[179].

3.3.1.2 Strophen

Die beiden Strophen beziehungsweise B-Teile von *How Come you Never Go There* sind jeweils zwölftaktig angelegt. Sie basieren auf denselben Harmonien – a-Moll, d-Moll, a-Moll, F-Dur, C-Dur, F-Dur, C-Dur, d-Moll. In den Strophen erscheinen vier verschiedene Themen, diese werden aber immer wieder variiert und an den Text angepasst.[180] Da dieser bis auf vereinzelte Wortenden rein syllabisch vorgetragen wird, ergeben sich viele minimale Veränderungen der Grundthemen. Auf diese wird in der Melodieanalyse genauer eingegangen. Die Anordnung der einzelnen Themen unterscheidet sich in den Strophen.

3.3.1.3 Die Instrumental-Bridge

Nach dem Erscheinen der zweiten Strophe beginnt die Bridge, genauer gesagt, die „Primary Bridge“[181]. Diese ist rein instrumental, beträgt 13 Viervierteltakte und basiert auf d- und a-Moll-Akkorden, lediglich ihr vorvorletzter Takt steht in F-Dur. Sie ist der einzige Teil, der deutlich in einem Vierviertel-Takt steht. Wie für eine Bridge typisch, erscheint neues musikalisches Material. Im Gegensatz zum instrumentalen Einschub im zweiten Refrain wird die instrumentale Hauptstimme in diesem Fall nicht von einer Gitarre, sondern von einem Keyboard oder Klavier gespielt. Allerdings klingt der gesamte Teil so, als wäre der Klang des Klaviers gedämpft oder eventuell mit einem Effekt versehen. Der Gesamtklang der Bridge unterscheidet sich deutlich von den restlichen Formteilen, die im Vergleich lauter erscheinen und bei denen vor allem Feists

178 Wicke, Ziegenrücker u. Ziegenrücker 1997, S. 111f.
179 Siehe Kapitel 2.6.9 Fade Out.
180 Eines dieser vier Themen erscheint erst in der zweiten Strophe.
181 Siehe Kapitel 2.6.4 Bridge.

Stimme und die Gitarre im Vordergrund stehen. Der letzte Takt der Bridge leitet in erster Linie durch den deutlichen Einsatz der Bläser den bevorstehenden finalen Refrain ein.

3.3.1.4 Fazit Formanalyse

How Come You Never Go There basiert, wie auch *Mushaboom* und *I Feel It All*, auf einer Verse/Chorus-Form. Da der harmonische Ablauf der Refrains und der Strophen einander entsprechen, handelt es sich diesmal aber um eine „simple“ Verse/Chorus-Form.

Eindeutig ist, dass Feist auch diesmal keinen konventionellen Formaufbau verwendet. *How Come You Never Go There* beginnt direkt mit dem ersten von drei Refrains. Der zweite A-Teil wird gewissermaßen durch ein instrumentales Interlude unterbrochen. Dies ist bemerkenswert, denn zumeist gleichen sich die unterschiedlichen Refrains eines Songs im formalen Aufbau und werden, wenn überhaupt, nur beim letzten Erscheinen erweitert und ausgeschmückt. Hier wird der zweite Refrain gewissermaßen ausgedehnt, doch könnte man das instrumentale Interlude auch als Unterbrechung des Refrains sehen. Egal wie es betrachtet wird, ist dies ein äußerst untypischer Umgang mit dem internen Aufbau des Formteils. Der letzte Refrain übernimmt auch zu gewissen Teilen die Aufgaben einer Coda. Er ist das Finale des Songs und als solcher wird er ausgedehnt, die Melodie wird intensiviert und gegen Ende hin vor allem durch Mehrstimmigkeit verziert. Die Strophen sind im Gegenzug relativ konventionell aufgebaut, auch die Bridge bzw. Primary Bridge erfüllt ihre formalen Richtlinien und wurde auch typisch platziert.

Hier nochmals ein kurzer Überblick über den formalen Aufbau: Der Song beginnt direkt mit dem ersten achttaktigen Refrain, darauf folgt eine zwölftaktige Strophe. Der zweite Refrain beträgt insgesamt zwölf Takte und beinhaltet das zuvor angesprochene unkonventionelle, instrumentale Interlude. Danach erscheint die zweite Strophe, die abermals aus zwölf Takten besteht. Dann taucht die Primary Bridge auf. Diese ist rein instrumental und hat 13 Takte, wobei der letzte Takt bereits in den bevorstehenden letzten Refrain überleitet. Dieser wird ausgedehnt und musikalisch ausgeschmückt und bildet somit auch das Finale des Songs.

3.3.2 Melodieanalyse

Zur leichteren Orientierung wurde eine Transkription der Melodie angefertigt. Das Tonmaterial der Melodie ist diatonisch und stammt aus C-Dur und a-Moll. Der Ambitus der Gesangsstimme umfasst die kleine Dezime von *a* nach *c′*. Dieser Tonumfang entspricht dem eines Alts und somit Feists natürlicher Stimmlage. Während der untere Spitzenton *a* in den Strophen häufiger auftritt, erscheint das *c′* nur selten, weshalb ihm, wenn es erscheint, eine größere Bedeutung beigemessen werden kann. Die Melodie besteht sowohl in den Refrains als auch in den Strophen aus verschiedenen Themen, die mehrmals im Song auftauchen. Zumeist werden diese variiert und an den Text angepasst. Dieser wird relativ sprachnah – also deklamatorisch – vorgetragen. Das Verhältnis zwischen Text und Melodie ist, bis auf einige Ausnahmen, syllabisch. *How Come You Never Go There* besitzt sowohl offene als auch geschlossene Themen, allerdings ist die periodische Melodiebildung in den b-Themen des Refrains auffallend – die erste Phrase endet immer auf *e′*, ist also offen, während die zweite Phrase auf *a*, dem Grundton schließt.

3.3.2.1 Der erste Refrain

In den Song wird direkt mit dem ersten Refrain A eingestiegen. Die ersten beiden Takte bringen das a-Thema. Dieses basiert auf einer sich einmal wiederholenden x-Phrase. Der Gesang ist zweistimmig und wird in parallelen Terzen geführt. Auffallend ist, dass die Melodie immer erst auf der zwei des Sechsvierteltaktes beginnt. Im a-Thema wird kein Text vorgetragen, sondern lediglich die Silben „*whoo-oh oh-oh“*. Begonnen wird der erste Takt mit einer Viertelpause, gefolgt von dem ersten, eine Viertel dauernden, *whoo* auf *c′* und *e′,* welches nach einer Achtelpause erneut angesungen wird. Aufgrund der Betonung ist nicht eindeutig zu bestimmen, ob diese Pause tatsächlich den Tonwert einer Achtel umfasst. Eindeutig aber ist, dass zwischen *whoo* und *oh* kurz abgesetzt wird, und auch vor der nächsten Silbe wird kurz pausiert. Diese wird auf der Terz *d′-f′* vorgetragen und einmal wiederholt. Allerdings werden beide Töne beim zweiten Erscheinen deutlich nach oben gezogen. Dies wurde auch in der Transkription notiert. Bewusst wurde kein Glissando eingezeichnet, da es sich bei diesem „Nach-oben-Ziehen“ um keines handelt. Diese x-Phrase dauert also insgesamt einen Takt. Dieser wird quasi melodisch exakt, aber umgeben von anderen Akkorden, wiederholt. Beide Phrasen zusammen ergeben das a-Thema des Refrains. Interessant ist vor allem die

Dynamik der Stimme – gibt es doch bei jeder Silbe ein kleines Crescendo. Unterstützt von dem konstant scheinbar „zu spät“ erscheinenden Einsetzen des Gesangs bekommt der Hörer das Gefühl, der Song würde „swingen“ oder „grooven“. Ein Phänomen, welches in der Musikwissenschaft häufig diskutiert wird.

Das b-Thema des Refrains besteht wie auch a aus zwei Phrasen. Die erste y-Phrase bringt textlich immer den Titel des Songs *how come you never go there*. Der Gesang setzt bei y wie auch bei der x-Phrase erst auf der zweiten Viertel des Sechsvierteltaktes ein. Ausgehend von einem *g′* wird eine Terz nach unten auf das *e′* gesprungen. Danach folgt ein Sekundschritt nach *d′*. Dieses wird einmal wiederholt, bevor die Melodie weiter zum *c′* absteigt. Von dort geht sie über *d′* nach *e′*. Die y-Phrase endet also auf *e′*. Dies ist die Dominante der Grundtonart. Harmonisch ist dieses *e′* allerdings in F-Dur eingebettet. Nichtsdestotrotz kann gesagt werden, dass die y-Phrase einen offenen Eindruck macht. Wie zuvor bereits erwähnt, folgt nun die z-Phrase, welche auf einem *a* schließt. Textlich bringt diese *how come I'm so alone there*, musikalisch entspricht der gesamte Takt 4 dem der y-Phrase. Jedoch wird das letzte Wort *there* in den nächsten Takt übergebunden. Der Gesang springt vom *d’* nach unten auf das *a*. Gleichzeitig gibt es einen Harmoniewechsel von d-Moll nach a-Moll. Somit endet die z-Phrase. Aufgrund dessen, dass das b-Thema aus einer „geschlossenen“ und einer offenen Phrase besteht, kann an dieser Stelle von periodischer Melodiebildung gesprochen werden.

Über den musikalischen Gesamteindruck des Refrains sei gesagt, dass die instrumentale Begleitung hier, wie auch in der folgenden Strophe, dezent eingesetzt wird. Die Stimme steht deutlich im Vordergrund. Bis auf einzelne Instrumentalteile zieht sich dieser Eindruck bis zum letzten Refrain. Auch wenn dort der Gesang im Vordergrund steht, kommen zusätzlich Blasinstrumente zum Einsatz, die die Instrumentierung „kraftvoller“ erscheinen lassen.

3.3.2.2 Die erste Strophe

Die Strophen B und B' sind, wie in der Formanalyse besprochen, zwölftaktig angelegt. Zu Beginn möchte ich darauf hinweisen, dass die Gesangsstimme hier, wie auch im Refrain, eigentlich nie auf der eins des Taktes einsetzt. In der ersten gibt es drei unterschiedliche Themen. Diese werden immer wieder variiert, mit unterschiedlichen Texten versehen und natürlich auch musikalisch an die Silben der Texte angepasst. Aus

letzterem ergibt sich auch, dass der Text größtenteils syllabisch und sprachnah vertont wird.

Die erste Strophe beginnt im Takt 9 mit dem r-Thema. Der Gesang setzt auf der zweiten Viertel des Sechsvierteltaktes mit einem *c′* ein, der Text *I went up to the window* wird vertont. Sprachnah wird bei dem Wort *went* auf das *a* gesprungen, doch bereits *up* und *to* werden wieder auf einem *c′* vorgetragen. Bei *the* springt die Stimme abermals auf *a,* bevor der Gesang bei dem Wort *window* sofort wieder nach oben, diesmal aber auf das *d′* springt. Das r-Thema wäre somit vorgestellt, und wie schon zuvor angesprochen, kommt dieses in den Strophen öfters vor, allerdings zumeist variiert, so auch gleich im Anschluss in Takt 10. Dieses Thema wird als r' bezeichnet; im Prinzip beruht es auf der gleichen Melodielinie, allerdings wird der Rhythmus abgeändert. Dies liegt vor allem am Text – zum einen hat die Phrase *lightning banging on the cymbals* mehr Silben als die vorangegangene und zum anderen liegt die natürliche Betonung der Wörter dieser Phrase an anderen Stellen. Abermals beginnt der Gesang mit einem *c′* auf dem zweiten Viertelschlag des Taktes. Dieses aber ist diesmal nur eine Achtelnote lang und nicht wie zuvor eine Viertelnote. Von dort aus wird auf das *a* gesprungen, welches diesmal zweimal, auf den Silben *ning* und *bang* angesungen wird. Danach wird wie auch bei r auf das *c′* gesprungen. Von dort an entspricht die Melodie von r' der des r-Themas. Interessant ist, dass sich auch die Harmonien teilweise bei r' und r unterscheiden. Während r in a-Moll und d-Moll eingebettet ist, ist r' von a-Moll und F-Dur umgeben. Ähnlich ist das bei dem folgenden s-Thema: dieses taucht in Takt elf erstmals auf und wird, wie auch schon das r-Thema, in Takt zwölf mit einigen Abänderungen wiederholt. Harmonisch ist s von C-Dur und F-Dur umgeben, während bei s' C-Dur- und d-Moll-Akkorde erscheinen. Die Melodie unterscheidet sich deutlich von dem vorangegangenen Material. Abermals wird mit dem Einsatz der Stimme gewartet; bei s setzt diese sogar erst auf dem vierten Achtelschlag des Taktes ein. Wobei dazu gesagt werden sollte, dass die Zeile mit dem Wort ich, englisch *I*, beginnt. Dieses *I* erscheint eher gesprochen als gesungen, somit lässt sich die Tonhöhe nicht genau bestimmen. Aus diesem Grund fiel die Entscheidung, dies mit einer durchkreuzten Note in der Transkription zu notieren. Weiter geht das s-Thema mit dem bisher höchsten Ton, einem *g′,* welches vier Mal angesungen wird und den Text *ripped into the* vertont. Das letzte Wort des Themas *night* wird, wie auch schon *I,* eher gesprochen als gesungen. Auch zieht Feist ihre Stimme nach unten. Deshalb wurde dies mit einer durchkreuzten Note in der Transkription notiert. Während das s-Thema sehr kurz und gewissermaßen

eher gesprochen wirkt, erscheint s' umfassender und gesungen. Man könnte auch behaupten, dass s eine Kurzversion des s'-Themas ist. S' beginnt auch wie die meisten vorangegangenen Themen mit einer Viertelpause im Gesang, dann wird der Text *came storm into your eyes* vertont. Wie auch bei s beginnt der Gesang mit *g′,* welches die ersten drei Wörter über erscheint. Erst bei den Worten *your eyes* geht die Stimme über *fis′* auf *e′*. Wobei der erste Teil von *eyes* besonders betont wird, also lauter und akzentuierter angesungen wird. Unterstützt wird dies durch den intensiveren Einsatz des Schlagzeugs, welches sonst musikalisch eher im Hintergrund steht und immer wieder das mehr oder weniger gleiche rhythmische Motiv wiederholt.

Im Anschluss an s' folgen zwei Variationen des r-Themas – r" und r'", bei denen die Ähnlichkeit zu r aber offensichtlich ist. R" vertont den Text *My horse had worked the fields too long*. Diesmal singt Feist erst ab der vierten Achtel des Taktes, und im Gegensatz zu r und r' beginnt r" mit einem *a*. Danach springt der Gesang direkt eine Terz nach oben auf das *c′,* dieses bleibt über drei Achtelschläge liegen, bevor er wieder auf das *a* zurück springt. Bei *fields* erreicht die Melodie den für die r-Themen bisher typischen Zielton *d′*. Allerdings springt Feist in diesem Fall wieder zurück auf den Ton *a,* womit r" endet. Auch das r'"-Thema beginnt mit einem *a*. Dazwischen erscheinen wieder die typischen Sprünge zum *c′* und zurück zum *a,* wovon abermals nach *d′* gesprungen wird. Von dort aus gibt es einen Schritt auf das *c′,* welches das Wort *calm* vertont und bis auf die erste Achtel des nächsten Taktes gehalten wird. Erstmals überdauert ein Thema in der ersten Strophe mehr als einen Takt. Daraus ergibt sich, dass das folgende s"-Thema direkt anschließt und nicht die sonst so typische Pause der Melodie auftaucht. S" ähnelt sehr stark dem s-Thema, die erste Note des Themas ist auch diesmal wieder durchkreuzt notiert, da das Wort *it's* eher gesprochen als gesungen erscheint. Darauf folgt der Text *true enough we're not at peace*, dieser wird sechs Achtelnoten lang auf *g′* vertont, doch das letzte Wort – *peace* – wird abermals eher gesprochen. Nun erscheint s'", dieses entspricht größtenteils dem s'-Thema, allerdings beginnt die Melodie auf der zweiten Achtel von Takt 16. Diesmal wird im Gegensatz zu s' das erste Wort *but* eher gesprochen als gesungen. Auf dieses folgt der Text *peace is never what it* – typisch für die s-Themen – in Achtelnoten auf *g′* vertont. Von dort aus gibt es einen Halbtonschritt nach *fis′,* das Thema aber endet mit dem Wort *seems* auf einem „gesprochenen" *e′*. Es folgt die Zeile *Our love is not the light it was*, melodisch ist diese eine Variation von r. Sie beginnt nach einer Viertelpause im Takt 17 und entspricht bis auf die letzten beiden Viertelschläge des Takts exakt dem r-Thema. Da

light it aus drei Silben besteht, ändert sich der Rhythmus. So wird *light* mit einer Achtel- und *it* mit einer Viertelnote auf *d′* vertont. Bei dem Wort *was* macht die Gesangsstimme einen Sprung auf das *a*. Daraus ergibt sich, dass das r""-Thema, wie auch das r"-Thema, nicht wie r auf dem Grundton von d-Moll, sondern auf der Dominante endet. Nun folgt r"", welches melodisch zu Beginn beinahe exakt dem r'-Thema entspricht; erst bei den Worten *dark I'm gone* erscheint eine für dieses Thema neue Melodiewendung. So wird beim Wort *dark* auf *f′* gesprungen, welches auch zu Beginn von *I'm* noch erklingt, allerdings bindet Feist auf *c′* über, um dann bei *gone* wieder nach *e′* zu springen. Das *e′* wird bis zur ersten Achtel des folgenden Takts ausgehalten. Nun folgt das s""-Thema, welches melodisch beinahe s" entspricht, lediglich die letzte Silbe wird etwa eine Quint tiefer angesprochen als bei s". Der Takt 20 ist der letzte Takt der Strophe, dieser bringt ein neues t-Thema, welches aber stark mit den s-Themen korrespondiert. Es erscheint wie eine Steigerung und Intensivierung dieser. Nichtsdestotrotz setzt es sich eindeutig von den s-Themen ab und wird aus diesem Grund separat betrachtet. Das t-Thema beginnt nach einer Achtelpause im Takt 20. Harmonisch ist es wie s' und s"' in C-Dur und d-Moll eingebettet. Die Gesangsstimme bewegt sich in Achtelnoten zwischen *g′* und *a′* hin und her, bis sie bei der letzten Silbe des Wortes *valley* einen Sprung nach *c″* macht und von dort aus während *love* nach *a′* springt. Dieses wird bis zur ersten Achtel von Takt 21 übergebunden. Das *c″* ist der hohe Spitzenton von *How Come You Never Go There.* Das gesamte t-Thema wirkt wie der Höhepunkt der ersten Strophe. Gewissermaßen ist es dies auch, beendet es doch die Strophe und leitet zum zweiten Refrain über.

3.3.2.3 Der zweite Refrain

Wie bereits in der Formanalyse angesprochen, ist der Aufbau des zweiten Refrains besonders, die Melodielinien hingegen bleiben quasi gleich wie die des ersten Refrains. So erscheint im Takt 21 das zweistimmige a-Thema im Gesang, gefolgt von dem b-Thema in den Takten 23 und 24. Doch damit ist der Refrain nicht beendet, sondern es wird ein sechstaktiges instrumentales Interlude eingeschoben, bevor erneut das b-Thema erscheint. Die Refrain-Themen unterscheiden sich in A und A' kaum, allerdings ist beim zweiten Erscheinen von b im zweiten Refrain die Instrumentierung voller.

3.3.2.4 Die zweite Strophe

Die Melodie der zweiten Strophe ist der der ersten ähnlich. Abermals basiert diese auf den Themen r, s und t, welche jeweils aufgrund des Textes etwas variiert werden. Im Verlauf von A' erscheint ein weiteres u-Thema. Begonnen wird mit der zweiten Strophe direkt im Anschluss an den Refrain im Takt 33 mit einem r-Thema – welches melodisch weitgehend r"" entspricht, jedoch gibt es einen minimalen rhythmischen Unterschied. Während der Textteil *light it was* von r"" mit einer Achtel- auf *d'*, einer Viertel- auf *d'* und einer Achtelnote auf *a* vertont wird, wird *weak revenge* mit einer Viertel- auf *d'*, einer Achtel- auf *d'* und einer Achtelnote auf *a* vertont. Der Gesang im darauf folgenden r-Thema entspricht, bis auf die letzten zwei Viertel-Schläge des Taktes 34, dem r-Thema. Das Wort *projections* wird nicht wie *window* mit zwei Viertelnoten auf *d',* *s*ondern mit einer Achtel- auf *d',* einer Viertel- auf *d'* und einer Achtelnote auf *c'* vertont. Wie auch in der ersten Strophe folgen auf die ersten beiden r-Themen zwei s-Themen. Auch diese weichen abermals nur minimal von denen der ersten Strophe ab – das erste ist s" sehr ähnlich. Nach einer Achtelpause wird im Takt 35 mit einem eher gesprochenen als gesungenen *we're* begonnen. Dann singt Feist *living proof we're gotta let go,* diese Phrase wird melodisch bis auf die Worte *let* und *go*, welche je eine Viertelnote überdauern, in Achtelnoten auf *g'* dargestellt. Das folgende Thema bringt den Text *and stop looking through the halo.* Die Melodie stimmt bis auf zwei Kleinigkeiten mit der von s' überein, so gibt es zu Beginn nur eine Achtelpause, die von einer eher gesprochenen Achtelnote gefolgt ist. Das s"-Thema endet mit dem Text *your eyes,* welcher mit zwei Achtelnoten auf *fis'* und einer auf Viertelnote auf *e'* vertont wird. *Halo* hingegen wird rhythmisch anders umgesetzt und auch besonders akzentuiert gesungen: Nach einer Viertel- auf *fis'* folgt noch eine Sechzehntelnote auf *fis',* welche aber nach unten zum *e'* gezogen wird, wo die Stimme über eine Sechzehntel- und eine Achtelnote liegen bleibt.

Im Takt 37 erscheint ein Thema, welches den r-Themen ähnlich ist, sich allerdings im Gesamteindruck deutlich von ihnen unterscheidet. Vor allem entsteht aufgrund der rhythmischen und melodischen Veränderung ein anderer „Groove“ als bei den vorangegangen r-Themen. Der Gesang wirkt, salopp formuliert, „treibend“, gewissermaßen scheint es so, als wäre dieses und auch das folgende Thema etwas schneller als die vorangegangenen. Begonnen wird mit einer Achtelpause, dann wird der Text *we carry on as if our time is through* vertont. Mit einem *a* werden die ersten beiden Silben vertont, dann springt die Gesangsstimme nach *c'* und wieder zurück auf

das *a*. Die Worte *as* und *if* werden auf *c′* vertont, bevor abermals nach *a* gesprungen wird. Nun kommt der typische Sprung auf das *d′,* welches eine Achtel- und eine Viertelnote lang gesungen wird, bevor die Melodie einen Schritt auf *c′* macht. Nun folgt ein Thema, welches mit dem vorangegangenen korrespondiert, jedoch noch weniger mit den r-Themen gemeinsam hat und das aus diesem Grund die Bezeichnung u trägt. Es erscheint wie eine Steigerung von Takt 37 und beginnt auch mit einem fast gleichen Text – *you carry on as if*. Dann aber geht es mit den Worten *I don't love you* weiter. Nach dem Wort *don't* erscheint eine kurze Zäsur. Diese allerdings ist so kurz, dass keine Pause notiert wurde, die Zäsur basiert eher auf der Betonung als auf tatsächlichem Aussetzen des Gesangs. Die Melodielinie des Themas in Takt 38 verhält sich wie folgt: Nach einer Achtelpause setzt die Stimme mit *you car-* ein. Diese Worte werden allerdings eher gesprochen als gesungen, weshalb sie auch mit einer durchkreuzten Note in der Transkription notiert sind. Die zweite Silbe von *carry* wird mit einem *e′* vertont. Von dort aus gibt es einen Schritt auf *d′,* welches einmal wiederholt wird, bevor die Melodie weiter zum *c′* absteigt, um dann von dort aus wieder einen Schritt auf das *d′* zu machen, bevor dieses Thema mit dem Wort *you* auf *c′* endet. Nun erscheint wieder ein variiertes s-Thema, welches den Text *so we find our way out* vertont. Hier aber folgt nicht, wie für die erste Strophe typisch, ein weiteres s-Thema, sondern eine Variation von t, welche mit t' bezeichnet wird. Dieses basiert auf den Tönen *a′* und *g′* und verzichtet auf den Sprung zum *c′*. Es endet auf *a′*. Es bringt den Text *to cut the heart out of the doubt now* und klingt beinahe etwas gerufen. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass die Zeile im Vergleich zum restlichen Song insgesamt relativ hohe Tonhöhen hat, das *a′* häufig wiederholt wird und es weniger Schritte gibt als im ersten t-Thema.

Im Takt 41 erscheint ein Thema, welches stark mit r"" kongruiert. Anders als r"" beginnt es nur mit einer Achtelpause, dann folgt eine *a′*, welches die Tondauer einer Achtelnote hat. Danach entspricht die Melodie bis auf das letzte Wort exakt der von r"". *Empty* wird mit zwei Viertelnoten auf *d′* vorgetragen. Im folgenden Takt 42 tritt ein Thema auf, welches Gemeinsamkeiten mit u hat, der Melodielinie aber nicht exakt entspricht. Nach einer Viertelpause erscheint dreimal *e′*, dann gibt es einen Schritt nach *d′*, welches einmal wiederholt wird, bevor es auf das *c′* absteigt. Von dort aus gibt es abermals einen Schritt zurück auf den Ton *d′,* bevor wieder zurück nach *c′* gegangen wird. Wie auch schon zuvor folgt auf diese Variante von u ein s-Thema, welches diesmal nach einer Achtelpause aus einer gesprochenen Achtel-, vier Achtel- auf *g′* und einer Viertelnote auf *g′* sowie einer eher gesprochenen Viertel besteht. Der Text *the words are like a*

lasso wird vertont. Nach einer Viertelpause gibt es in Takt 44 einen Taktwechsel. Im 4/4 Takt erscheint nun das t"-Thema. Die Melodie entspricht die ersten vier Schläge dem t-Thema – doch dann endet das Thema auf einem a' im Takt 45. In t" wird der Text *and you're an instrumental tune* vertont. Passend zum Text bereitet es die folgende „instrumentale“ Bridge vor. Nach dieser erscheint der dritte und somit auch letzte Refrain.

3.3.2.5 Der dritte Refrain

Die ersten acht Takte entspricht die Gesangstimme bis auf die Tatsache, dass das Wort *there* in den z-Phrasen etwas früher vom *d′* nach *a* gezogen wird, relativ genau dem ersten Refrain. Auffallend ist die deutlich stärkere Instrumentierung. In den Takten 66 und 67 erscheint das mehrstimmige a-Thema und in den beiden folgenden Takten das Refrain-Thema-b. Während die y-Phrase unverändert bleibt, wird die z-Phrase, wie für den finalen Refrain typisch, gesteigert. Dies passiert dadurch, dass nach der ersten Silbe von *alone* vom *c′* nach *a′* gesprungen wird; auf diesem *a′* wird das Wort *there* angesungen. Da man dieses Thema bereits mehrmals gehört hat und die Stimme an dieser Stelle bisher immer auf einem *d′* war, erscheint einem dieser Moment besonders. Ohne dass dies wirklich passiert, wirkt es so, als würde Feist diese Stelle stärker betonen als sonst. Ein Effekt, der lediglich durch den Einsatz eines höheren Tons eintritt. Kurz vor dem Zeitpunkt, bei dem man das Absetzen der Stimme erwarten würde, macht Feist noch einen Oktavsprung nach unten und singt das Wort ein zweites Mal an. Parallel dazu taucht abermals das a-Thema in gewohnter Form auf. Im Anschluss erscheint in den Takten 72 bis 75 eine letzte Version des b-Themas. Während die y-Phrase in gewohnter Manier gesungen wird, beginnen die Instrumente mit einem bis zum Ende andauernden Decrescendo. Die z-Phrase wird im Takt 73 ein letztes Mal angesungen, diesmal aber mehrstimmig. Die Mehrstimmigkeit wird aber nicht aufgrund von parallelen Terzen erzeugt, sondern es wird mit dem Klang *c′-g′* begonnen. Danach erscheint der Sext-Akkord *c′-e′-a′*; während das *a′* liegenbleibt, gehen die anderen beiden Stimmen auf *d′*. Dieser Quintklang wird einmal wiederholt; dann kommt ein Quint-Voicing, bestehend aus den Tönen *c′-g′-d′,* zum Vorschein. Im Anschluss wird der Moll-Septakkord *d′-f′-c′* angesungen, bevor die Stimmen im Takt 74 auf dem Asus4-Akkord *a-d′-e′-a′* langsam verstummen. Der mehrstimmige Gesang am Ende von *How Come You Never Go There* verdeutlicht abermals Feists Spiel mit der Harmonie. Die mehrstimmige z-Phrase baut, bis auf den Septakkord, auf Quintschichtungen auf,

was einen gewissen pentatonischen Eindruck hinterlässt. Der Einsatz von Terzen, welche für das Bestimmen der Tonalität von immanenter Wichtigkeit sind, wird vermieden. Auch der Schluss-Akkord besitzt als Sus-Akkord aufgrund der fehlenden Terz kein Tongeschlecht.

3.3.2.6 Fazit Melodieanalyse

Insgesamt lässt sich sagen, dass die Gesangsstimme bei *How Come You Never Go There* eigentlich nur aus sechs immer wieder variierenden Themen besteht. Veränderungen der Melodie ergeben sich zumeist aufgrund des Textes; dieser wird größtenteils syllabisch und sprachnah vorgetragen. Darum werden die Themen auf die Silbenanzahl der Zeilen wie auch auf die natürliche Sprachmelodie angepasst. Das Verhältnis zwischen Schritten und Sprüngen ist in den b- und r-Themen ausgewogen, während t größtenteils aus Schritten besteht. Bei den s-Themen verhält es sich anders; diese bestehen überwiegend aus einem sich wiederholenden Ton, und des Öfteren gibt es gegen Ende noch Sekundschritte nach unten. Die einzelnen Themen wirken bewusst aneinandergereiht. Allerdings divergiert die Themenfolge in den Strophen; dies lässt sich mit dem Auftreten des neuen u-Themas begründen. Natürlich aber auch aufgrund der Lyrics – gibt es an einigen Stellen doch eine deutliche inhaltliche Beziehung zwischen Musik und Text. Auf diese soll im folgenden Kapitel noch tiefer eingegangen werden.

3.3.3 Die Beziehung zwischen Musik und Text

Der Text von *How Come You Never Go There* beinhaltet Naturbezug, genauso wie Liebesthematik und „musikalische Metaphern“. Das Credo des Songs scheinen die folgenden Fragen zu sein: „Wie kommt es, dass du nie dorthin kommst? Wie kommt es, dass ich dort immer alleine bin?“ Letztere bildet auch den Schluss des Songs. Beachtenswert daran ist, dass diese letzte Frage auf einem Sus-Akkord endet und somit auch das Tongeschlecht unklar ist – handelt es sich nun um Dur oder Moll? Zwar sind Sus-Akkorde im popmusikalischen Kontext nichts Untypisches, doch besitzen sie nicht die, man könnte sagen, erwartete Schlussqualität. Sie lassen die Frage der Tonart offen, so wie auch die Frage der Ich-Erzählerin unbeantwortet bleibt.

Der Ort, von dem Feist singt, wirkt nicht zuletzt auch durch die Zeile *my horse had worked the fields too long* wie aus einer anderen Zeit. Die Kraft der Natur wird durch *came storm into your eyes* dargestellt und in dem zum Song gehörenden Musikvideo[182] thematisiert. Mit musikalischen Metaphern sind die Zeilen *I went up to the window, lightning banging on the cymbals* und *you're an instrumental tune* gemeint. Während erstere eher nur wie eine Floskel erscheint und auch keine Becken an dieser Songstelle vorkommen, ist die zweite musikalische Metapher eine Bezeichnung für die Person, die die Ich-Erzählerin immer wieder direkt mit „you" anspricht. Auffallend hierbei ist, dass nach der Zeile *you're an instrumental tune* die instrumentale Bridge beginnt. Somit wird musikalisch gewissermaßen genau das umgesetzt, wovon im Text die Rede ist. Es wirkt fast so, als würde Feist mit dieser Aussage den Musikern den Einsatz für die Bridge geben.

Eine enge Beziehung zwischen Musik und Text liegt auch bei *it's only echoes in the the valley love* vor. Aufgrund der fortlaufenden Wiederholung des Ganztonschrittes *g'-a'* erscheint dieses Thema gewissermaßen wie ein Echo.

In Takt 37 und 38 scheinen der Text und der „Groove" einender zu beeinflussen: Wie in der Melodieanalyse bereits angesprochen, erscheint der Gesang in diesen zwei Zeilen „treibender" und „nach vorne gehend" - gewissermaßen schneller, oder man könnte auch sagen, deutlich „fortschreitend". Der Text dieser beiden Takte beginnt einmal mit den Worten *we carry on* und einmal mit *you carry on*. Somit kann abermals festgestellt werden, dass der Inhalt des Textes musikalisch umgesetzt wird. Eine deutliche Beziehung zwischen der Akzentuierung der Gesangsstimme und dem Text gibt es in Takt 40 – hier singt Feist *to cut the heart out of the doubt now*. Interessant daran ist nicht nur, dass diese Zeile in den – für diesen Song – oberen Tonhöhen stattfindet, sondern auch Feists Betonung: Zum einen setzt sie die Stimme etwas „geschrien" ein, und zum anderen klingt ihr Gesang verzweifelt; dies steigert sich gegen Ende des Themas.

3.3.3.1 Fazit Musik-Text-Beziehung

Bei *How Come You Never Go There* gibt einige Beziehungen zwischen Musik und dem Inhalt des Songtextes, allerdings sind diese nur stellenweise zu erkennen und nicht übermäßig ausgeprägt. Inhaltlich handelt dieser Song von einer nicht funktionierenden Beziehung. Während Feist im Text des Refrains Fragen an ihr Gegenüber stellt, erzählt

[182] Siehe Kapitel 4 Look At What The Light Did Now – die Inszenierung Feists.

sie in den Strophen über ihr Leben, die gemeinsamen Probleme und bringt ihre Gedanken zum Ausdruck. Dies geschieht auf sehr sprachnahe Weise; die Melodielinien werden an die Silbenanzahl und die natürlichen Betonung der Sprache angepasst.

4 Look At What The Light Did Now – die Inszenierung Feists

> „Björk erklärte, wie sehr die Dinge, die die Musik umgeben, also das Plattencover, das Video, die Plakate, einfach alles, die Wahrnehmung der Musik selbst beeinflussen. Ich war 16, die naive Sängerin einer Punkband und hatte nicht viel Ahnung von dem Geschäft, aber diese Sätze habe ich nie vergessen.“[183]

Dies verrät Feist in einem Interview mit Christoph Amend. Im i-D Magazin entdeckte sie bei einem Freund ein Interview mit Björk, in dem diese darüber sprach, dass es in der Musikindustrie mehr zu beachten gibt als nur „gute Musik“ zu machen.[184] Björk zählt mit Sicherheit zu den größten Inszenierungstalenten unserer Zeit. Sie „inszeniert sich als Gesamtkunstwerk aus Klang, Text und Bild,“[185] bemerkt Ruth Neubauer-Petzoldt in ihrem Artikel *Traumwesen oder durchgeknallte Isländerin. Selbstinszenierungen und mythische Ikonologie der Künstlerin Björk.* Dieser diente mir auch als Orientierung für dieses Kapitel, das sich der Inszenierung Feists widmet. Es gibt zahlreiche Parallelen zwischen Björk und Feist, doch sollte etwas gleich zu Beginn klargestellt werden: Björk inszeniert sich deutlich extremer, als Feist es tut. Alles, was von diesem „Traumwesen“ oder dieser „durchgeknallten Isländerin“ an die Öffentlichkeit kommt, entspricht einem gewissen Konzept und wirkt bewusst eingesetzt. Ruth Neubauer-Petzoldt führt in ihrem Artikel zahlreiche Argumente für die „Natürlichkeit“ Björks an, eine Eigenschaft, die die isländische Künstlerin mit Feist gemeinsam hat. Ein Indiz für die Natürlichkeit ist laut Neubauer-Petzold der Künstlername. Dieser unterstreicht bei beiden Musikerinnen „ihre Verwurzelung in der eigenen Biografie [...].“[186] Björk[187] verwendet ihren Vornamen, Feist ihren Nachnamen. Der „schlichte eigene Name sendet eine ganz andere Botschaft als der Vorname Madonna oder der Künstlername Lady Gaga, die den Anspruch als Ikone schon im Namen tragen und deren multimedial wechselnde Images legendär sind.“[188]

---

183 Amend, Christoph: Der leise Superstar, in: ZEITmagazin 4 (2011) http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-3 (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

184 Vgl. Amend, Christoph: Der leise Superstar, in: ZEITmagazin 4 (2011) http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-3 (zuletzt gesichtet am 11.12.12).

185 Neubauer-Petzoldt 2013, S. 254.

186 Neubauer-Petzoldt 2013, S. 260. Diese Formulierung wurde dem Text von Neubauer-Petzoldt entnommen. Allerdings sei darauf hingewiesen, dass Neubauer-Petzold lediglich über Björk und nicht über Feist spricht.

187 Neubauer-Petzoldt merkt auch an, dass Björk Birke bedeutet und dies ein typisch isländischer Name ist.

188 Neubauer-Petzoldt 2013, S. 260.

Zurück zu Feist: wie bereits angesprochen, ist Feists Inszenierung deutlich minimalistischer, doch wie das einführende Zitat zeigt, ist ihr bewusst, wie wichtig ein stimmiges „Gesamtpaket" ist. Feist macht kein Geheimnis daraus, dass sie nicht alle Aufgaben wie beispielsweise die Gestaltung von Postern und CD-Covers oder auch ein Lichtkonzept für ihre Live-Shows selbst übernehmen kann.[189] So sagt sie in der Dokumentation *Look At What The Light Did Now*:

> "It's just, more exciting to, you know, bring it to life with people. You begin to realize that you can be the Jack of all trades and try to do it yourself, but ultimately there's someone else in the world who, this is their métier, like this is their purpose in life is to do this certain thing. And Why? And it's just more exciting to share it with those people."[190]

Look At What The Light Did Now erschien 2010 und ist ein fast 80-minütiger Film über Feist. Der Regisseur Anthony Seck dokumentiert anhand von Interviews, Live-Mitschnitten, Besuchen im Tourbus, Ateliers und im Tonstudio die Arbeitsweise von Feist und ihrem Team. Es wird in diesem Film deutlich gezeigt, dass Feist verschiedene Aufgaben auslagert, aber es ihr wichtig ist, Vertrauen zu den Personen zu haben, die diese übernehmen. Im Zentrum stehen das Recording von *The Reminder* in den La Frette Studios in Paris, Feists Mitmusiker Mocky und Chilly Gonzales, die Schattenkünstlerin Clea Minaker und ihr Visuals-Konzept für Feists Live-Shows, der Videoclip-Regisseur Patrick Daughters sowie die Fotografin Mary Rozzy und die Künstlerin Simone Rubi, die gemeinsam für das Artwork von *The Reminder* verantwortlich sind. Insgesamt lässt sich feststellen, dass das „Team Feist" gut zusammenarbeitet und Feist allen viel künstlerische Freiheit lässt. So sagt Simone Ruby:

> „Leslie has really brought close this group of people, that she's really given to and she's able to let them breathe through their creativity, she trusts everyone to sort of put their own energy into, into what her music has been. And I think it relates to a lot of things, I think if you trust people and their art, it grows."[191]

An dieser Stelle möchte ich anmerken, dass diese Dokumentation Feist äußerst sympathisch, respektvoll und freundlich dargestellt; natürlich ist nicht überprüfbar, ob die im Film gezeigten Abläufe tatsächlich so passieren oder ob das Label- oder das Management Feists in manchen Situationen eingreifen. Auch soll nochmals betont

---

189 Vgl. Amend, Christoph: Der leise Superstar, in: ZEITmagazin 4 (2011) http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-3 zuletzt gesichtet am 17.12.12.

190 Look At What The Light Did Now 2010: 01:09:30-01:10:03.

191 Look At What The Light Did Now 2010: 01:08:20-01:08:48.

werden, dass es nicht möglich ist, Leslie Feist hier als „private“ Person zu beurteilen, sondern lediglich ihre „öffentliche“ Person, deren Image, Inszenierung und Wirkung diskutiert wird. Silke Borgstedt beschäftigt sich in ihrem Werk *Der Musik-Star* mit Startum und Images von Musikern. Im folgenden Absatz erklärt sie die Rolle der Massenmedien im Zusammenhang mit der Darstellung- und Wahrnehmung eines „Stars“:

> „[D]ie Genese und Ausdifferenzierung vielfältiger Starsysteme [ist] nicht von den Massenmedien selbst zu trennen, da erst durch ihre Institutionalisierung Möglichkeiten bereitgestellt werden, herausragende Personen in mehreren Darstellungsmodalitäten für die Öffentlichkeit erfahrbar zu machen. Darüber hinaus verstärken die massenmedialen Präsentationsplattformen aber auch die Dialektik von »öffentlicher« und »privater« Person und manifestieren auf diese Weise eine zentrale Ambivalenz des Starphänomens. Da die massenhafte Bekanntheit persönliche Beziehungen zu den Anhängern per se ausschließt, existiert ein permanentes Informations-Defizit und ein entsprechendes Kontaktbedürfnis zur »wahren« Persönlichkeit. Die Medien liefern hierfür ersatzweise ein öffentliches Bild des Stars in Form einer attraktiven Persönlichkeitskonstruktion, die den tatsächlichen Eigenschaften des Stars nicht widersprechen muss, die geglaubt wird oder nicht, über deren Wahrheitsgehalt jedoch immer nur spekuliert werden kann.“[192]

Hinzu kommt, dass dieses von den Medien präsentierte Bild nicht nur von dem „Star“ gelenkt wird. Nicht umsonst bietet die Musik-Industrie einen ganzen Apparat von PR-, Marketing- und Image-Spezialisten, die mit für die Konstruktion der „öffentlichen“ Person verantwortlich sind und deren Darstellung in eine bestimmte Richtung lenken. Wie groß der Einfluss eines Musikers auf die Tätigkeit dieser Fachleute ist, hängt von verschiedensten Faktoren ab, zum Beispiel ob dieser sie selbst engagiert hat oder ob sie vom Label gestellt werden. Im letzteren Fall ist natürlich auch der Vertrag, den der Musiker mit dem Label abgeschlossen hat, von großer Bedeutung. Da ich weder Einblick in Feists Verträge noch persönlichen Kontakt zu ihr habe, kann ich in dieser Arbeit nur über die „öffentliche“ Person schreiben.

Während vor einigen Jahren eine „öffentliche“ Person größtenteils von Printmedien, TV und Radio sowie den eigenen Artworks oder Filmen vermittelt worden ist, gibt es heute das Internet. Dort gibt es zum einen zahlreiche Blogs und Plattformen, auf denen über Musiker berichtet und diskutiert wird, zum anderen auch Social Media Webseiten wie Facebook und Twitter. Auf diesen Plattformen steht es Künstlern frei, selbständig mit ihren Fans zu kommunizieren – das bedeutet, gewissermaßen kann der Musiker selbst

[192] Borgstedt 2008, S. 53.

bestimmen, was er seinen „Fans“ oder „Followern“ kommunizieren möchte. Selbstverständlich gibt es zahlreiche Musiker, die ihre Social-Media-Präsenz von Fachleuten betreuen lassen, doch nichtsdestotrotz führt dies zu einer deutlichen Erweiterung der Möglichkeiten der (Selbst-)Präsentation bzw. (Selbst-)Inszenierung. Während das Image eines Musikers früher größtenteils von der Berichterstattung der Medien abhängig war, gibt es nun die Möglichkeit, dass Musiker selbst großen Einfluss auf die öffentliche Wahrnehmung nehmen. Selbstverständlich findet man Feist auf Facebook und Twitter, aber es ist nicht nachvollziehbar, ob sie selbst Inhalte auf diese Seiten stellt. Allerdings wirkt vor allem Feists Facebook-Seite so, als würde sie hier von einer Marketing-Person Unterstützung erhalten. Die meisten „Posts“ erscheinen eher wie eine Art Werbung als wie die für Facebook typische Star-Fan-Kommunikation.

Wie bereits in der Kurzbiografie zu lesen war, begann Feist schon als Teenager Musik zu machen. Sie spielte in Punk- und Rockbands und schrieb eigene Songs. Später war sie als Background-Sängerin für Gonzales und Peaches tätig, und eigentlich kam der Stein für Feists Karriere erst nach dem Gastauftritt auf dem Album *Riot On An Empty Street* der *Kings Of Convenience* ins Rollen. Fünf Jahre nach dem Erscheinen ihres wenig erfolgreichen Debuts *Monarch. Lay Down Your Jewelled Head* wird 2004 *Let It Die* veröffentlicht. Allein anhand von Feists Vorgeschichte lässt sich ein bestimmtes Image definieren: Sie ist kein gecasteter „Superstar“, sondern sie arbeitete hart daran, als Solo-Musikerin wahrgenommen zu werden. Die Tatsache, dass Feist bereits zuvor in anderen musikalischen Kontexten auftauchte, und vor allem, dass sie in Punk-Bands und mit anderen Indie-Musikern zusammenarbeitete, unterstützt den Eindruck einer selbstbestimmten Künstlerin. Der Otto Normalverbraucher dieser Musik geht davon aus, dass sich Punk- und Rock-Musiker nicht von diversen Managements – salopp formuliert – „rein-reden“ lassen. Auch ist Feist, als ihr zweites Album *Let It Die* erscheint, bereits 28 Jahre alt und somit ein Gegenentwurf zu vielen „Kinder-“ oder „Teenie-Stars“ wie Britney Spears, Justin Timberlake oder der heute aktuelle Justin Bieber. Natürlich ist auch ihr „fortgeschrittenes“ Alter ein Argument für ihre Selbstbestimmtheit und Eigenständigkeit als Musikerin. All diese Argumente führen dazu, dass Feist von Beginn an nicht als Produkt der Musik-Industrie wahrgenommen wurde, sondern unter anderem auch von der *Encyclopedia of Popular Music als* „Indie singer-songwriter Leslie Feist [...].“[193] Interessant an dieser Formulierung ist die

[193] Feist, in: Encyclopedia of Popular Music http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/epm/75103 (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

Tatsache, dass die Begriffe „Indie, Indie-Pop und Indie-music“ wie im Kapitel 2.6.10 Indie, Indie-Pop vs. Mainstream, Mainstream-Pop dargestellt, laut den Definitionen des *Handbuch der populären Musik*, *Grove Music Online* und *The Oxford Companion to Music* eigentlich nicht für einen musikalischen Stil verwendet werden, sondern eigentlich nur im Zusammenhang mit Labels von Bedeutung sind. Doch kann bei diesen einleitenden Worten wohl kaum auf Feists Labels angespielt werden, da diese bis auf Arts and Crafts Sublabels von Major-Labels sind. Doch bestätigt diese Beschreibung Feists mein Argument, dass der Begriff Indie mittlerweile als musikalisches Genre wahrgenommen wird. Feist ist laut der *Encyclopedia of Popular Music* eine Indie Singer-Songwriterin, eine Kurzbeschreibung, die meines Erachtens plausibel erscheint. Die Tatsache, dass Feist als Singer-Songwriterin und nicht nur als „Sängerin“ darstellt wird unterstützt ihre Glaubhaftigkeit als Künstlerin.

Zur Single-Auskoppelung *Mushaboom* wurden zwei Musikvideos produziert. Während das eine wie eine inoffizielle Version oder Erstversion wirkt und online auch nur in relativ reduzierter Qualität und nicht auf den offiziellen Kanälen von Feist zu finden ist, errang das andere internationale Aufmerksamkeit. Ersteres[194] erweckt den Eindruck, eventuell in Mushaboom zu spielen; im Zentrum steht Feist, die sich vor Natur- und ländlichen Kulissen wie Wald oder Klippen oder vor blitzblauem, leicht bewölktem Himmel bewegt und singt. Dazwischen gibt es immer wieder Schnitte, bei denen ein Haus bzw. Teile davon erscheinen. Teilweise kommen Effekte wie Stop-Motion und Spiegelungen zum Einsatz und häufig entsteht der Eindruck, dass mit zahlreichen Farbfiltern gearbeitet wird. Das Musikvideo könnte, wie schon zuvor erwähnt, in der Gegend um Mushaboom spielen und steht so im deutlich engerem Zusammenhang mit dem Song als der Videoclip, der sich auch auf dem offiziellen Youtube-Kanal[195] von Feist befindet. Dieser wurde von dem Regisseur Patrick Daughters[196] produziert. Es spielt in einer Stadt und der „Wohnung“ der Protagonistin, Feist. Mit einem weißen kurzen Nachtkleid bekleidet wacht die junge Frau auf, und geht in die Küche, um sich Brot zu toasten. Im Spiegel malt sie sich Kreise auf das Dekolleté, die wie eine Kette anmuten. Fertig getoastet fliegen die Brotscheiben vor der jungen Frau davon und durch das Fenster. Feist fliegt ihnen nach und landet auf einer belebten Pflasterstein-Straße,

---

194 Vgl. Feist.-.Mushaboom (unbekanntere Version) http://www.dailymotion.com/video/x1nwyt_feist-mushaboom_music#.UNBomr9OSlM (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

195 Vgl. Feist VEVO (offizieller Youtube-Kanal) http://www.youtube.com/user/FeistVEVO?feature=watch (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

196 Patrick Daughters machte bereits Musikvideos für Depeche Mode, Beck, Kings of Leon u.v.m.

umgeben von zahlreichen Altbauten. Was beginnt ist ein verträumter Musikclip – er spielt auf der soeben erwähnten Straße und der Umgebung dieser, wie auch in einem Vergnügungspark. Feist tanzt mit den Leuten auf der Straße und fährt mit einem Ringelspiel. Dort sitzt sie auf einem Pferd, kurz darauf befindet sie sich abermals auf dem Rücken eines Pferdes, diesmal aber handelt es sich um einen echten Schimmel. Umgeben von vielen tanzenden Menschen reitet Feist eine Straße entlang bis zu einer Kreuzung. Dort löst sich die Menschenmasse langsam auf, die Leute biegen links und rechts ab, während Feist geradeaus weiter reitet. Dann sieht man das Haus, in dem die Protagonistin wohnt; sie schwebt wieder zum Fenster hinein, vor ihr fliegen abermals die Toastbrotscheiben, Feist endet in ihrem Bett – dadurch wird der Eindruck vermittelt, die Protagonistin hätte geträumt. Trotz der eher absurden Handlung des Videos wird ein sehr natürliches Bild der Sängerin vermittelt. Sie ist in ihrem kurzen Nachtkleid weder prüde noch sexy. Sie vermittelt den Eindruck einer jungen selbstbewussten Frau, ohne sich dafür in besonders extravagante Posen zu werfen. Gewissermaßen erscheint sie wie das „Girl Next Door" der Popmusik. Zahlreiche Pop-Videoclips erzählen vollständig schlüssige Geschichten oder korrespondieren inhaltlich deutlich mit dem Text. Bei vielen Tanzvideos haben wir es mit „halbnackten" Frauen zu tun, deren Sexappeal in den Vordergrund gerückt wird, wie zum Beispiel im Video zu *Dirrty*[197] von Christina Aguilera. „Feist ist anders, Feist ist brav", könnte man sagen, ihre Musikvideos sind jugendfrei.

Ein interessanter Fakt ist, dass es für *Let it Die* unterschiedliche Cover-Artworks gibt. Auf einem ist ein in schwarz gezeichnetes Portrait von Feist auf weißem Untergrund zu sehen, auf einem anderen ein rundes Foto von Feist, die in einer Wiese auf einer Erhöhung über dem Meer liegt. Ein weiteres Cover bringt ein rotstichiges Foto, auf dem zwei Gesichter unvollständig zu sehen sind; es wirkt so, als würde der Mann am Foto die Frau, die von ihm wegsieht, auf die Wange küssen. Der Grund für die verschiedenen Covers ist die Tatsache, dass jedes von Feists Labels ein eigenes Artwork wählte: Polydor entschied sich für das gezeichnete Cover, Arts & Crafts für jenes mit dem runden Foto und Interscope für das rotstichige Foto.
Feist feierte mit *Let It Die* ihren ersten Erfolg als Solo-Künstlerin; den richtigen Durchbruch schafft sie erst im Jahr 2007 mit ihrem dritten Album *The Reminder*. Die erste Single dieses Albums trägt den Titel *1234* und wurde samt Videoclip für die *Apple*

[197] Vgl. Christina Aguilera featuring Redman - Dirrty http://www.youtube.com/watch?v=4Rg3sAb8Id8 (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

Ipod Nano Werbung verwendet. Gegenüber den BBC News erwähnte Feist laut *NME.com* Folgendes:

> "I thought, in a way it's my worst nightmare to have people at the concert twiddling their thumbs waiting for the one song they recognise. But any of those fears were quickly assuaged when I realised that would only happen if I stopped dead in my tracks and didn't do another things in my life."[198]

Außerdem sagt sie auch, sie sei naiv gewesen, denn sie hätte nie gedacht, dass dieser Werbeauftritt derartige Auswirkungen haben würde.[199] „But it did me nothing but favours because I've continued doing what I do, but with so many new open ears from so many more people than there were before."[200] Es ist unbestreitbar, dass die Verwendung von *1234* deutlich zum Bekanntheitsgrad Feists beigetragen hat. Nach diesem Song werden auch noch die Singles *My Moon My Man* und *I Feel It All* veröffentlicht.[201] Alle drei Nummern werden von einem Musikvideo begleitet. So unterschiedlich die Musikvideos auch sein mögen, sie alle haben drei Dinge gemeinsam: Im Zentrum steht Feist, alle Videos erscheinen wie One-Take-Aufnahmen[202] und alle Videoclips wurden in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Patrick Daughters produziert. Interessant an dieser „Trilogie" ist, dass die Musikvideos nie die Handlung des Songs darstellen, sondern vor allem aufgrund der Atmosphäre zur jeweiligen Nummer passen. *1234* ist textlich banal und musikalisch das, was man einen einfachen Hit nennen könnte. Feist wird immer wieder auf diesen Song angesprochen und übergeht diese Momente mit viel Selbstironie.[203] So sagt sie beispielsweise 2011 im Interview mit Q, als sie auf *1234* angesprochen wird, „Yeah, the chicken lady has gone into retirement"[204]. Mit dieser Aussage spielt sie unter anderem auf ihren Auftritt in der Sesam-Straße an. Dort bringt sie mittels einer etwas umgetexteten Fassung des Songs Kindern das Zählen bis vier bei.[205] Im Video zur Single *1234* trägt Feist einen

---

198 NME: Feist: 'I was naïve about '1234' iPod Nano advert' (14.02.2008) http://www.nme.com/news/feist/34365 (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

199 Vgl. NME: Feist: 'I was naïve about '1234' iPod Nano advert' (14.02.2008) http://www.nme.com/news/feist/34365 (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

200 NME: Feist: 'I was naïve about '1234' iPod Nano advert' (14.02.2008) http://www.nme.com/news/feist/34365 (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

201 Zusätzlich erscheint *Honey Honey* als Single, allerdings nur in digitaler und nicht in physischer Form. Zu diesem Song wurde von Anthony Seck ein Video produziert.

202 Leider konnte ich hierfür keinen sicheren Beleg finden, allerdings gibt es in keinem der Videos sichtbare Schnitte.

203 Vgl. bspw. The Colbert Report: Feist http://www.colbertnation.com/the-colbert-report-videos/167089/april-28-2008/feist (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

204 Canadian songstress Leslie Feist in Studio Q (QTV) http://www.youtube.com/watch?v=2E8v57ViQoU (zuletzt gesichtet am 19.12.12): 00:04:35-00:04:39.

205 Vgl. Sesame Street: Feist sings 1,2,3,4 http://www.youtube.com/watch?v=fZ9WiuJPnNA (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

blauen Pailletten-Jumpsuit. Gemeinsam mit Tänzern in bunter Kleidung tanzt Feist die Choreografie der Choreografin Noémie Lafrance. Das Video ist bunt und vermittelt Freude, alle haben ein Lächeln im Gesicht und Feist singt immer wieder in die Kamera. Alle erscheinen glücklich und haben Spaß – zumindest wird das mit diesem Video vermittelt. Dieser Eindruck passt eher zum Klang der Musik als zum Inhalt des Textes, der von einer unerfüllten Teenager-Liebe der Ich-Erzählerin berichtet. Doch sind sowohl der Text als auch das Video zu *1234* gewissermaßen unschuldig und das Video erscheint stimmig zur Musik.

Beim Videoclip zu *My Moon My Man* präsentiert sich Feist von einer anderen Seite. Sie ist elegant gekleidet und tanzt auf einem Rollband. Die Choreografie ist abermals exakt auf die Musik abgestimmt und auch diesmal wirkt das Zusammenspiel aus Musik und bewegtem Bild stimmig. Der Sound des Songs hat auch eine elektronische Komponente und das Video coloriert an einigen Stellen auch den Text aus: so spielt dieses in der Nacht, es ist relativ dunkel, allerdings ist Feist während der Strophen ausgeleuchtet. Erst beim Refrain wird auf die ganzheitliche Ausleuchtung der Sängerin verzichtet. Es ist dunkel und sie singt *Take it slow, take it easy on me / And shed some light / Shed Some light on me please* und wird von Scheinwerfern verfolgt. Es wirkt so, als würde sie den Mond (das Licht) dazu auffordern, sie zu beleuchten, und das geschieht dann auch im Video. Beim Instrumental-Teil (Bridge) ist es ziemlich dunkel, nur ab und zu erscheint Feist im Licht, dann wirkt dies aber häufig so, als würde ein Blitz ausgelöst werden. Auch bei dem Schlussteil (Coda) bleibt es bis zu den letzten Takten relativ dunkel. Abermals ist festzustellen, dass dieses Video bis auf das Tanzen eigentlich keine Handlung verfolgt und neben dem kleinen Lichteffekt vor allem aufgrund der Atmosphäre stimmig zur Musik erscheint.

Nun aber zu dem Video des in Kapitel 3.2 analysierten Songs *I Feel It All*. Während die beiden soeben besprochenen Videos den Eindruck erwecken, hochprofessionell umgesetzt worden zu sein, scheint jenes zu *I Feel It All* eher wie eine Low-Budget-Produktion. Hier sei darauf hingewiesen, dass bewusst „scheint“ geschrieben wird. Feist läuft bei Nacht über eine Wiese, auf der zahlreiche Tonnen stehen. Mit einem Stock schlägt bzw. deutet sie auf diese und Feuerwerkskörper entzünden sich aus diesen Tonnen. Doch das ist nicht der Grund, warum das Video den Eindruck einer Low-Budget-Produktion erweckt. Dies liegt zum einen daran, dass Feist meist relativ schlecht ausgeleuchtet ist und die Kameraführung unruhig wirkt. Auch ist die

Bildkomposition häufig so, dass Feists Kopf im unteren Drittel des Bildes ist und dadurch der Eindruck entsteht, ihr restlicher Körper wäre versehentlich abgeschnitten worden, bzw. der Kameramann hätte es nicht geschafft, sie so zu filmen, dass ihr Gesicht in der Bildmitte platziert ist. Doch dürfte dieses Video keineswegs günstig gewesen sein, da zum einen große Mengen an Pyrotechnik zum Einsatz kommen und es sich zum anderen vermutlich um eine One-Take-Aufnahme handelt und die Kamerafahrten relativ vielfältig sind. Das Video passt gewissermaßen zum Stil- bzw. zum Genre der Musik. *I Feel It All* ist wohl die Single des Albums *The Reminder*, die am wenigsten nach Mainstream-Pop klingt. Sie ist, könnte man sagen, ein Indie-Pop- oder Alternative-Hit und die Zielgruppe einer solchen Musik sympathisiert mit semiprofessionellen Videos, nicht zuletzt auch, weil zahlreiche Musiker in diesem Genre nicht die finanziellen Mittel zur Verfügung haben, um ein professionelles Musikvideo zu bezahlen. Durch die Kameraführung, die Bildkompositionen und die Ausleuchtung bekommt I *Feel It All* einen gewissen „homemade“ oder „DIY“-Effekt und hebt sich dadurch von den Videoclips zu *1234* und *My Moon My Man* ab.

Das Album-Artwork von *The Reminder* ist bei allen Labels einheitlich. Auf weißem Hintergrund gibt es eine Aufnahme von Feist in Schwarz- und Grautönen. Sie blickt zur Seite und trägt keine Kleidung, allerdings wird das Foto auf der Höhe des Dekolletés abgeschnitten. Über dieses Foto verlaufen bunte Linien. In der Dokumentation *Look At What The Light Did Now* kann man einen Einblick in die Entstehung des Covers bekommen. So betont Mary Rozzi, dass Feist ursprünglich kein Foto von sich auf dem Cover haben wollte, während sie aber durchaus der Meinung war, es wäre wichtig, Feist auf dem Artwork zu sehen. So entstand der Kompromiss: Es gibt zwar ein Foto von Feist auf dem Albumcover, allerdings ist sie auf diesem nicht wirklich erkennbar.[206] Für die bunten Linien, die über dieses Foto verlaufen, ist die Künstlerin Simone Ruby verantwortlich; sie erzählt:

> „She saw some things that I'd been working on. These strange murals that were connecting shapes with colors and colored threads. And when Leslie and I were working together to build the artwork for *The Reminder* I really had this idea of I wanted everything to be analogue. I wanted all the writing, and I wanted all of the imagery to be in the artwork, and not something that was tacked onto later, which is almost impossible to do because there's you know, liner notes and lyrics and stuff. But I thought the best way to do that

[206] Vgl. Look At What The Light Did Now 2010: 00:49:53-00:50:10.

> was at least to do this big mural on the wall that Mary [Rozzi] would take a picture of, instead of me going into the computer and making graphics.“[207]

Zwar sind auf der Vorderseite der CD lediglich das Foto und die bunten Linien (Fäden) zu sehen, doch auf der Rückseite sind die Wandbilder ersichtlich. Auch das Booklet der CD strahlt aufgrund kleiner Malereien, Zeichnungen und Polaroid Fotos einen gewissen analogen Charakter aus. Ähnlich wollte Feist dies auch mit der Musik; es war wichtig, dass der Aufnahmeprozess möglichst natürlich verläuft, und so erklärt sie in *Look At What The Light Did Now,* dass sie wollte, dass viele Musiker an den Aufnahmen beteiligt sind, auch wenn Gonzales die meisten Instrumente einspielen hätte können, wie er es auch bei *Let It Die* gemacht hat.[208]

Wie gesagt hat Feist ihren richtigen Durchbruch mit dem Album *The Reminder*. Dementsprechend werden auch die Konzerthallen, in denen sie spielt immer größer. Wie sie in der Dokumentation *Look What The Light Did Now* anspricht, hatte sie das Gefühl, sie benötige „Verstärker“ um diese großen Bühnen zu bespielen. In ihren Augen sei es wichtig, dass diese „Verstärker“, Personen seien, denen man vertraut.[209] Mit „Verstärkern“ meint Feist also Menschen wie eine Fotografin und eine Künstlerin, die für das Artwork zuständig sind oder einen Regisseur, der einen Videoclip produziert. Feist entschließt sich im Laufe ihrer Tour dazu, weitere Leute ins Boot zu holen. Sie ist auf der Suche nach jemandem der ihre Geschichten auch visuell erzählt, und so trifft sie auf die Schattenkünstlerin Clea Minaker.[210] Diese erarbeitet ein Konzept für eine Licht- und Schattenshow, welche alte und neue Techniken verbindet.[211] Dadurch, dass Feist auf typische Visuals wie Bilder im Hintergrund verzichtet und sich für eine Schattenkünstlerin entscheidet, ergibt sich der Vorteil, dass die Lichtshow und die Effekte immer live auf die Musik angepasst werden können. Geradezu detailverliebt wird mit verschiedensten Materialen wie beispielsweise sich bewegenden Beinen aus Karton und einem Kristall gearbeitet. Kreiert wird ein Live-Gesamtkonzept, bei dem das Zusammenspiel aus Musik, Text und Visuals stimmig ist.

Nach Feists langer Schaffenspause erscheint 2011 das Album *Metals*; mit diesem vollzieht Feist gewissermaßen einen Image-Wechsel. Die Musik ist deutlich weiter vom

---

207 Look At What The Light Did Now 2010: 00:50:10-00:50:56.
208 Vgl. Look At What The Light Did Now 2010: 00:22:31-00:22:59.
209 Vgl. Look At What The Light Did Now 2010: 00:07:30-00:08:19.
210 Vgl. Look At What The Light Did Now 2010: 00:10:25-00:11:04.
211 Vgl. Look At What The Light Did Now 2010: 00:12:35-00:13:00 und 00:14:47-00:15:14.

Mainstream-Pop entfernt, sie geht zurück zu ihren Wurzeln. Die Songs klingen archaischer und auch Feists Inszenierung verändert sich. Die Natur rückt in den Vordergrund; somit ist es auch nicht verwunderlich, dass Feist von der Spex in einem Atemzug mit Björk genannt wird.

> „Biopop: Die aktuellen Alben von BJÖRK, FEIST und CAMILLE kreisen auf vergleichbare Art um Fruchtbarkeit, Erdverbundenheit und die Liebe zu allem Lebendigen. […] Doch wie hüten sich die Künstlerinnen dabei vor den Fallen der *Landlust*-Romantik und der Regression in allzu frauliche Stereotype?“[212]

So leitet Jan Kedves seinen Artikel ein. Sowohl Björks und Feists neuestes Lieblingsmagazin sei *National Geographic*.[213] „Feist […] erzählt im Infoschreiben zu ihrer neuen Platte *Metals,* sie habe während des Sabbatical-Jahres, das sie sich nach den Touren zum Vorgängeralbum *The Reminder* gegönnt habe, viel über Ackerbau und Ressourcenmanagement gelesen – in *National Geographic.“*[214] Weiters argumentiert er:

> „Auf *Metals* singt die Kanadierin von Pflanzen und Tieren *(Cicadas and Gulls)* und auf dem Albumcover zeigt sie sich tief in Naturkontemplation versunken. Auf dem kahlen Ast eines abgestorbenen Baumes liegend, schaut sie auf eine karge Steinlandschaft herab; im Angesicht der Ödnis wird die Sängerin zur geduldigen Zeugin eines langsamen Prozesses der Regeneration – genau darüber hat sich Feist eigenen Angaben nach schließlich in *National Geographic* kundig gemacht [...].“[215]

Feist und Björk haben somit etwas gemeinsam – sie beide wollen auf die Natur und deren Wichtigkeit aufmerksam machen; bei Björk zieht sich der Naturdiskurs allerdings wie ein roter Faden beinahe durch ihr gesamtes Schaffen. Es ist Zeitgeist, sich mit der Natur auseinanderzusetzen, weshalb es auch nicht verwunderlich ist, dass eine Singer-Songwriterin wie Feist diese Thematik für ihr aktuelles Album aufgreift. Doch führt Kedves eine weitere Gemeinsamkeit in Björks und Feists Werken an. Sie seien vollständig humorfrei. Dieses Argument besitzt seine Richtigkeit. Während Feist zuvor kein Geheimnis aus ihrer Selbstironie machte, ihr zweites Album *Let It Die* nannte und der Einladung der Sesamstraße folgte, um dort *1234* zu performen, erscheint ihr neues Album mit anderem Anspruch.[216] „Kein Schmunzeln, nur Kunstfertigkeit“[217], so Kedves.

---

212 Kedves 2011, S. 23.
213 Vgl. Kedves 2011, S. 23.
214 Kedves 2011, S. 23.
215 Kedves 2011, S. 23.
216 Vgl. Kedves 2011, S. 24.
217 Kedves 2011, S. 24.

Zu sämtlichen Songs des Albums wurde, noch bevor das Album veröffentlicht war, je ein 30- bis 61-sekündiger Kurzvideoclip gedreht. Diese Videos waren lange Zeit über Feists Webseite verfügbar, mittlerweile findet man sie aber nur mehr teilweise auf Youtube. Sie fungierten gewissermaßen als Album-Teaser und geben auch einen Einblick in die neue Inszenierung. Die meisten dieser Videos sind schwarz-weiß und zeigen Szenen der Album-Aufnahme und teilweise Naturimpressionen (Wald, Feldwege, Küsten etc.).[218]

Natürlich wurden aber auch richtige Videoclips für die Singleauskoppelungen produziert. An dieser Stelle möchte ich aber nur auf jenes von dem zuvor analysierten Song *How Come You Never Go There* eingehen. Abermals ist Feist die Protagonistin des Videos: beinahe bodenlanges dickes schwarzes Haar, in Hemd und Jeans gekleidet, mit viel Armschmuck bewegt sich, tanzt und singt Feist inmitten eines Waldes. Auf der deutschen Webseite von Universal Music findet sich ein über zwanzigminütiges Interview mit Feist, es trägt den Titel „EPK[219] interview short". Unter anderem wird sie dort auch nach dem Video zu *How Come You Never Go There* gefragt: Feist sagt, sie habe mit einem Regisseur namens Nabil gearbeitet, dieser habe zahlreiche Rap-Videos gemacht und unter anderem auch für Kanye West gearbeitet.[220] Warum sie sich für diesen Regisseur entschieden hat, argumentiert sie wie folgt: „I guess I was attracted to working with him because a lot of the other ideas we were being brought forward were extremly feminine and I realize a lot of people reacting to 1234 and thinking that I'm gonna dance for eternity."[221] Im Anschluss bringt Feist zum Ausdruck, dass sie diese Videos schätzt und mag, „but that's about a different time and this record really required something completely different."[222] Ein Grund mit Nabil zu arbeiten sei auch die Tatsache gewesen, dass dieser gerne konzeptionell arbeitet. Das Konzept des *How Come You Never There* Videoclips sei laut Feists Angaben im EPK, dass sie im Wald

---

218 Vgl. FeistMusic's Channel: Metals http://www.youtube.com/playlist?list=PL5810E0C0F2BF1B96 (18.12.12).

219 EPK bedeutet Electronic Press Kit. Dieses wird zumeist von Labels, Agenturen und Managements an Journalisten geschickt. Ein EPK besteht normalerweise aus Fotos, Texten und Filmmaterial (in erster Linie Interviews), welches zur Verwendung im TV freigegeben ist. Wenn ein Journalist einen Beitrag über einen Musiker macht, diesen aber nicht für ein Interview treffen kann, werden häufig Ausschnitte des EPKs verwendet.

220 Dies lässt sich auch über die Webseite von Nabil nachprüfen: Vgl. Nabil http://nabil.com/film (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

221 Universal-Music: EPK interview short http://www.universal-music.de/feist/videos/detail/video:262582/epk-interview-short (zuletzt gesichtet am 19.12.12): 00:17:20 – 00:17:40.

222 Universal-Music: EPK interview short http://www.universal-music.de/feist/videos/detail/video:262582/epk-interview-short (zuletzt gesichtet am 19.12.12): 00:17:45 – 00:17:56.

gewartet hätte, 500 oder 1000 Jahre lang – aber eigentlich wisse niemand, wie lange sie dort gewesen sei – passend zur Frage: *How come I'm so alone there*. Ihr Haar sei länger als bis zu ihren Beinen gewachsen, es komme schon am Boden an, und irgendwann fange die Protagonistin an, einen Windsturm zu erzeugen und dieser Sturm wird im Video digital durch Effekte umgesetzt.[223] Sie sei „from some sort of ancient unkown origins."[224] Es ist die Natur und die Kraft der Natur die im Video zum Ausdruck kommt und zu Feists neuem Image zu passen scheint. Auch andere Videos zu Songs dieses Albums bringen natürliche Motive und Prozesse: So zum Beispiel das Video zu *Bittersweet Melodies*. In diesem wird gewissermaßen der natürliche Prozess des Alterns beleuchtet: Das Video basiert hauptsächlich auf Fotos, es werden je zwei Fotos derselben Person(en) eingeblendet, auf dem einen Foto sind die Menschen deutlich jünger als auf dem zweiten, jedoch werden die Personen in dasselbe Setting gesetzt und tragen quasi auch auf beiden Fotos die gleiche oder ähnliche Kleidung. Ab etwa der Mitte des Videos werden die Personen zum Teil gefilmt, anstatt dass das zweite Foto von ihnen im höheren Alter gezeigt wird, wodurch das Video an Dynamik gewinnt.[225]

Auch die Bühnenshow Feists hat sich verändert. Bei ihrem ausverkauften Konzert am 10. März 2012 im Wiener Gasometer wurde auf Schattenkunst verzichtet. Dafür aber gab es Schwarz-Weiß-Projektionen von Naturmotiven und immer wieder wurden auch Feist und ihre Mitmusiker live gefilmt und auf die LED-Wände projektiert. Eigentlich aber möchte ich an dieser Stelle auf Feists Sängerinnen hinweisen: „Mountain Man" heißen die drei Musikerinnen, die Feists Live-Shows stimmkräftig unterstützen. Ihre eigentliche Spezialität: A capella Folkgesang, manchmal unterstützt von einer Gitarre. Bei Feist übernehmen sie den mehrstimmigen Part und greifen auch manchmal zu Instrumenten. Besonders an ihrem Auftritt war, dass sie auch zwei Songs in der Mitte von Feists Set ohne Feist vortrugen. Wie bereits mehrmals zu bemerken war, gibt Feist ihren Partnern viel Platz – und lässt sie auch einen Teil ihrer Aufmerksamkeit genießen. Im nächsten Absatz wird noch tiefer auf diese Thematik eingegangen.

---

[223] Vgl. Universal-Music: EPK interview short http://www.universal-music.de/feist/videos/detail/video:262582/epk-interview-short (zuletzt gesichtet am 19.12.12): 00:19:20 – 00:19:56.

[224] Universal-Music: EPK interview short http://www.universal-music.de/feist/videos/detail/video:262582/epk-interview-short (zuletzt gesichtet am 19.12.12): 00:19:56 – 00:20:05.

[225] Vgl. Feist – Bittersweet Melodies http://www.youtube.com/watch?v=gIEwhtUNTck (zuletzt gesichtet am 19.12.12).

In Interviews spricht Feist offen darüber, wer außer ihr an der Entstehung eines Songs beteiligt war. Immer wieder fallen in diesem Zusammenhang die Namen ihrer Langzeit-Kollaboratoren und Freunde Mocky und Gonzales.[226] Es ist im Pop-Bereich üblich, dass Musiker „ihre" Songs häufig nicht selbst bzw. allein schreiben, geschweige denn produzieren, doch zumeist wird dies in Interviews nicht angesprochen. Die Tatsache, dass Feist kein Geheimnis daraus macht, dass ihre Songs teils gecovert und teils gemeinsam mit anderen Musikern verfasst und aufgenommen sind, lässt sie ehrlich und dankbar erscheinen. Auch unterstützt sie durch die Namensnennung ihre musikalischen Wegbegleiter, die dadurch an Renommee gewinnen. Nicht nur über die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern berichtet Feist gerne, eines ihrer Paradethemen in Interviews ist der Prozess des Songschreibens wie auch das Recording der Alben *The Reminder* und *Metals*. Interessant hierbei ist, dass die Aufnahmeorte „besonders" sind, oder zumindest in Interviews so dargestellt werden. Beispielsweise spricht sie in einem Interview mit The Hook über die La Frette Studios: „It was an amazing opportunity to work in this old manor house, that is about an hour outside of Paris and right on the Seine, in its own little walled universe, like the secret garden."[227] Obwohl das Studio eigentlich im Keller des Hauses liegt, beschloss sie mit den anderen Musikern das gesamte Equipment in die teils mit Stuck verzierten Altbau-Wohnräume zu bringen und dort aufzunehmen.[228] Im Interview mit Q-TV spricht Feist über den Prozess des Songwritings und dass dieser für sie nicht unbedingt ein leichter sei. Auch spricht sie davon, dass die Öffentlichkeit ein anderes Bild von der Produktion von Kunst (sei es Songwriting oder Malen) hat, als ihr dieser Prozess erscheint.[229] „There is kind of this cultural glossover that happens, it's just [...] that everyone imagines as being like someone's floating on a cloud writing a song and singing into the butterfly breeze or something. […] It's not, it's a little bit muscular it's heavy lifting."[230] Vor allem der Beginn mit *Metals* sei Feist schwer gefallen. Nach den langen Touren benötigte sie eine einjährige Pause, meint Feist im EPK Interview Short.[231] Auf die Frage, wie sie

---

[226] Vgl. bspw. Heiko Hoffmann: Feist Interview (30.05.2007) http://pitchfork.com/features/interviews/6618-feist/ (zuletzt gesichtet am 16.12.12) und Lasar 2007.

[227] Feist Interview: The Hook http://www.youtube.com/watch?v=nMoiAKaUyAA (zuletzt gesichtet am 19.12.12): 00:00:56-00:01:05.

[228] Vgl. Feist Interview: The Hook http://www.youtube.com/watch?v=nMoiAKaUyAA (zuletzt gesichtet am 19.12.12): 00:01:05-00:01:54.

[229] Vgl. Canadian songstress Leslie Feist in Studio Q (QTV) http://www.youtube.com/watch?v=2E8v57ViQoU (zuletzt gesichtet am 19.12.12): 00:02:40-00:04:19.

[230] Canadian songstress Leslie Feist in Studio Q (QTV) http://www.youtube.com/watch?v=2E8v57ViQoU (zuletzt gesichtet am 19.12.12): 00:03:12-00:03:23.

[231] Vgl. Universal-Music: EPK interview short http://www.universal-music.de/feist/videos/detail/video:262582/epk-interview-short (zuletzt gesichtet am 19.12.12):

angefangen habe, ihr Album *Metals* zu schreiben, sagt sie unter anderem: Nach der einjährigen Pause habe sie noch immer nicht ihre innere Ruhe gefunden, und sie brauchte noch weitere Zeit, um sich zu erholen. Also beschloss sie, keine Konzerte mehr zu geben und sich ein weiteres Jahr zurückzuziehen. Nach einigen Monaten hätte sie begonnen, die Ruhe und Stille um sie herum zu spüren und habe im Stillen angefangen, Songs zu schreiben. Langsam begann sie, ihre Lieblingsinstrumente und Equipment in die kleine Hütte hinter ihrem Haus zu räumen, wo sie im Endeffekt in einigen Wochen die meisten Songs von *Metals* schrieb. Feist betont, dass dies vermutlich auch nur deshalb so gut funktionierte, weil niemand wusste, dass sie gerade an neuen Songs arbeitete und sie dadurch auch keinen Druck von außen hatte.[232]

Durch die Betonung ihres musikalischen Schaffens lenkt Feist gekonnt von ihrem Privatleben ab und stellt nicht sich selbst, sondern ihre Musik und teilweise auch das „Gesamtkonzept Feist" in den Vordergrund. Es scheint, als würde sie als ernstzunehmende Musikerin wahrgenommen werden wollen und nicht als Pop-Star, der tagtäglich die Klatschspalten der Yellow Press füllt. Auffallend ist aber auch, dass ihre Interviewpartner ihre Fragen größtenteils auch in diese Richtung stellen. Dies hat vermutlich auch mit der öffentlichen Wahrnehmung Feists zu tun; so weiß ein informierter Journalist, worüber die Musikerin gerne spricht und wird, um eine „schlechte Stimmung" zu umgehen, Fragen nach dem Privatleben eher vermeiden.

Ein weiterer Punkt, der für Feists Natürlichkeit spricht, ist ihre Kleidung. Zwar trägt sie zumeist einen glitzernden Gegenstand, wie beispielsweise eine glitzernde Kette oder einen glitzernden Rock[233], wie Christoph Amend richtig feststellt, doch wirkt nichts an ihrem Stil besonders extravagant. Ihr Make-Up ist zumeist dezent und ihre Kleidung weder zu prüde noch zu sexy.

Zusammengefasst lässt sich feststellen, dass Feist aufgrund ihrer relativ gewöhnlichen Kleidung, ihrer ehrlich wirkenden Art in Interviews, durch ihre Selbstironie im Bezug auf *1234* und *Let It Die* wie auch aufgrund der Tatsache, dass ihre Inszenierung nun in eine andere – dem Zeitgeist entsprechende – Richtung geht (nämlich sich für die Natur

---

00:01:52-00:02:50.

[232] Vgl. Universal-Music: EPK interview short http://www.universal-music.de/feist/videos/detail/video:262582/epk-interview-short (zuletzt gesichtet am 19.12.12): 00:02:50-00:07:47.

[233] Vgl. Amend, Christoph: Der leise Superstar, in: ZEITmagazin 4 (2011) http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-5 (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

stark zu machen), natürlich erscheint. Sie ist keine Kunstfigur, sondern wirkt seit jeher wie eine junge Frau, die weiß, was sie möchte. Sie macht den Eindruck, eine selbstbestimmte Person zu sein. Insgesamt wird das Bild vermittelt, dass ihr Management ihr die künstlerischen Entscheidungen überlässt. Durch ihr Hervorheben der Aufnahmeorte und der Entstehungsgeschichten ihrer Musik erscheint es so, als würde sie gezielt als Musikerin und nicht als „Pop-It-Girl" wahrgenommen werden wollen. Stets steht die Musik im Vordergrund – und genau das verschafft ihr einen gewissen Respekt. Von den Medien wird sie immer eher positiv rezensiert, nicht zuletzt auch weil sie wie eine ehrliche und vielleicht auch „coolere" Alternative zum Mainstream-Pop erscheint – unaufgesetzt und natürlich. Sie erweckt den Anschein, zurückhaltend, dankbar und bodenständig zu sein. Der Grund dafür könnte mitunter auch darin gesehen werden, dass Feist immer in höchsten Tönen von ihren Mitmusikern und ihrem Kreativ-Team spricht. Ihr scheint bewusst zu sein, dass es ohne dieses Team nahezu unmöglich wäre, ein stimmiges „Gesamtkonzept Feist" zu erschaffen. Sie schätzt die konstruktive Zusammenarbeit und lässt dies auch die Medien und ihre Fans wissen. Dadurch gibt sie den anderen Künstlern die Möglichkeit, selbst auch bekannter zu werden. Sie selbst präsentiert sich dadurch offen und ehrlich und gewissermaßen auch normal, und nicht wie ein Genie, welches über allen anderen steht. Durch ihre natürliche Darstellung und vermutlich auch aufgrund ihrer musikalischen Vorgeschichte als Mitglied der Broken Social Scene und als Background-Sängerin bei Peaches und Gonzales hat Feist mit der Musik, die sie macht und die sich zwischen den Genres Indie- und Mainstream-Pop, Alternative und Folk bewegt, ein breites Zielpublikum. So waren beispielsweise bei dem Konzert im Wiener Gasometer Menschen allen Alters zu Gast – sogar Großeltern mit ihren Enkelkindern.

5 Resümee

In der Einleitung wurden drei Hypothesen vorgestellt, die im Zuge der Arbeit bestätigt oder widerlegt werden sollten, die erste lautete wie folgt:

- Das Zusammenspiel aus Musik und Inszenierung bei Feist ist stimmig, wobei bei Feists Inszenierung das „in-den-Vordergrund-Stellen" der Musik eine große Rolle spielt.

Eindeutig konnte in Kapitel 4 festgestellt werden, dass Feist großen Wert darauf legt, dass ihre Musikvideos und ihre Bühnenshow mit der Musik korrespondieren. Zwar werden, bis auf das „unbekanntere" *Mushaboom*-Video, die Songtexte nie durch Visuelles auscoloriert, doch erscheinen die Videos und die Bühnenshow immer passend zur Atmosphäre ihrer Songs. Durch das Engagement einer Schattenkünstlerin, die bei Konzerten live zur Musik ihre Projektionen umsetzt, wird dies zum Höhepunkt getrieben. Durch diese Art Live-Visuals war sichergestellt, dass die Lichtshow jederzeit auf die Musik angepasst werden konnte. Sie umgibt sich also mit einem Team von Profis auf dem jeweiligen Gebiet, die, wie sie selbst sagt, ihre „Verstärker" sind und ihr helfen, ihre Musik zu transportieren, sei es nun über Videoclips, Artworks oder die Bühnenshow. An dieser Stelle möchte ich noch ein Zitat Feists aus dem Film *Look At What The Light Did Now* einbauen. Feist spricht über die Suche nach einem „Verstärker", der sich um die Licht-Show für die Live-Konzerte kümmert; gefunden hat sie diesen in Clea Minaker:

> „And as much as me and the band are taking care of ears I really needed to have a story to be told to them, that something that was going to push against the music and challenge the music a little bit […]. You want something that's gonna undercurrent underneath and meaning gets triangulated by what you put against it with vision […]. And I really needed a collaborator who was gonna take it and run, but also, you know, respect the context, and not be daunted by it."[234]

Aus dieser Aussage wird ersichtlich, dass Feist bewusst ist, welche Auswirkung beispielsweise die Lichtshow auf die Wahrnehmung ihrer Musik hat. Klar wird auch, dass Feist nach jemandem sucht, der es versteht, im Kontext mit ihrer Musik zu arbeiten.

Der zweite Abschnitt der These wird in der Arbeit durch zahlreiche Zitate belegt. Feist stellt nicht sich, sondern ihre Musik gegenüber Journalisten in den Vordergrund; so

[234] Look At What The Light Did Now 2010: 00:10:23- 00:10:58.

ziehen sich die Gespräche über die Entstehung der Songs, die Aufnahmeorte und die Mitmusiker wie ein roter Faden durch ihre Interviews.

Meine zweite Hypothese lautete:

- Das „Gesamtkonzept Feist" lässt sie konstant als eine selbstbestimmte Künstlerin erscheinen, die zwar wandelbar ist, sich selbst aber treu bleibt. Lange Zeit erweckte Feist den Eindruck des „netten Mädchens von nebenan". Beim Album *Metals* vollzieht sie einen Imagewechsel: Sie wird zur „Botschafterin der Natur". Das Ursprüngliche rückt sowohl in der Musik als auch in ihrer Darstellung als Künstlerin in den Vordergrund. Folk- und Natur-Einflüsse prägen das *Metals*-Gesamtkonzept.

Auch dies kann belegt werden: Feist wirkt keineswegs so, als würde ihr Label oder Management vorschreiben, was sie zu tun hat. Ein Argument dafür ist ihre musikalische Vergangenheit in Rock- und Punk-Bands, ein anderes, dass ihr richtiger Durchbruch erst im Erwachsenenalter passierte. Feist arbeitet nach wie vor mit ihren Langzeit-Wegbegleitern Gonzales und Mocky zusammen und es scheint nicht so, als würde ihr Management oder ihr Label bestimmen, wer an dem Entstehungsprozess der Musik und auch der Artworks, sowie der Bühnenshow beteiligt ist. Insgesamt entsteht der Eindruck, dass sämtliche künstlerischen Entscheidungen bei ihr liegen, sei es nun die des Artworks oder die des Produzenten für ihre Videoclips. Dieser Eindruck wird vor allem durch die Darstellung von Feist in *Look At What The Light Did Now* vermittelt. Der Imagewechsel von Feist ist eindeutig nachvollziehbar, es ändert sich nicht nur ihre Inszenierung, sondern auch ihre Musik. Erschien sie bei *The Reminder* und *Let It Die* noch wie das Mädchen von nebenan, das geradezu vor Selbstironie strotzte und es sich auch nicht nehmen ließ, in der Sesamstraße das Zählen zu lehren, geht es ihr bei *Metals* um eine wichtige Botschaft, die sie an ihre „Fans" beziehungsweise an die Öffentlichkeit senden will. Natürliche Prozesse, die Kraft und Schönheit der Natur wie auch der problematische Zerfall dieser werden über visuelle Mittel wie Videoclips und Artworks transportiert; passend dazu klingen auch die Songs deutlich archaischer, das Genre ändert sich in Richtung Alternative-Folk.

Meine dritte These lautete:

- Feists Songs sind nach allen Regeln der „Songwriting-Kunst" ausgestaltet. Sie sind formal durchdacht und es gibt eine enge Wort-Ton-Beziehung.

Der erste Teil dieser These lässt sich aufgrund der angefertigten Analysen bestätigen. In allen analysierten Songs gibt es ein Spiel mit der Form; obwohl diese zumeist nicht den allgemeinen Konventionen entspricht, wirken die Nummern in sich stimmig. Auch die Harmonik der analysierten Songs basiert nicht einfach nur auf der Tonika, Subdominante und Dominante – im Gegenteil, auch hier arbeitet Feist mit eher unkonventionellen Mitteln. Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Melodie jedes Songs relativ schnell ins Ohr geht und alle Songs gewisse „Hit-Qualitäten" aufweisen – so haben vor allem *Mushaboom* und *I Feel It All* einen besonders eingängigen instrumentalen Hook. Bei *How Come You Never Go There* ist vor allem der Groove für die Eingängigkeit des Songs verantwortlich, natürlich aber auch das zweistimmige gesungene Refrain-Thema-a. Die Melodie ist zumeist relativ sprachnah, so werden die Melodielinien der einzelnen Themen bei *I Feel It All* und *How Come You Never Go There* häufig auf die Silbenanzahl und den natürlichen Sprachrhythmus des Textes angepasst.
Während die Analysen den ersten Teil der These untermauern, gibt es nicht in allen Songs eine enge Wort-Ton-Beziehung. Deutlich ist diese nur bei *I Feel It All*, allerdings gibt es in den beiden anderen analysierten Nummern eine gewisse Beziehung zwischen Text und Musik.

Insgesamt ist festzustellen, dass Feists Inszenierung in erster Linie auf „Natürlichkeit" abzielt. Sie trägt dezentes Make-Up, hat keine Star-Allüren und vor allem ihre Freundlichkeit und Offenheit in Interviews lassen sie natürlich erscheinen. Ob diese Wahrnehmung von ihr beabsichtigt ist, lässt sich leider nicht klären, doch ist eindeutig, dass ihr Verhalten bewirkt, dass sich viele Menschen mit ihr identifizieren können. Sie erscheint sozusagen „normal" – weder ihr Kleidungsstil noch ihre Selbstdarstellung wirken extravagant oder besonders durchkonzeptioniert. Ihren Erfolg und Reichtum trägt sie nicht nach außen, sondern sie wahrt immerzu eine gewisse Dankbarkeit. Sowohl bei Interviews als auch bei Live-Shows gibt sie den Rezipienten das Gefühl, ihr sei in erster Linie ihre Musik wichtig. Natürlich ist ihr bewusst, dass viele außermusikalische Faktoren Einfluss auf die Wahrnehmung ihrer Musik nehmen. Dementsprechend umgibt sie sich mit „Verstärkern" – denen sie vertraut.

Zusammengefasst konnten also beinahe alle Thesen bestätigt werden. Das „Gesamtkonzept Feist" erscheint stimmig und die analysierten Nummern zeigen, dass Feist ihr Handwerk „Songwriting" versteht. Ich hoffe, mit dieser Arbeit einen guten

Einblick in Feists Schaffen gegeben und auch zur Analyse populärer Musik angeregt zu haben.

6 Quellenverzeichnis

6.1 Literatur

Appen, Ralf von: *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären,* Bielefeld 2007.

Appen, Ralf von; Doehring, André: Analyse populärer Musik. Madonnas »Hung Up«, in: *Populäre Musik* (=Kompendien Musik Bd. 14), hrsg. von Martin Pfleiderer, Ralf von Appen u. Nils Grosch, Laaber 2013, [in Vorbereitung].

Appen, Ralf von; Frei-Hauenschild, Markus: ABBA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus – Songformen und ihre historische Entwicklung, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, hrsg. von Dietrich Helms u. Thomas Phleps, Bielefeld 2012, S. 57-124.

Appen, Ralf von: "So You Want to be a Rock'n'Roll Star." Zur Entwicklung künstlerischer Qualitäten bei professionellen Pop- und Rockmusikern, in: *Begabung und Kreativität in der populären Musik*, hrsg. von Günter Kleinen, Münster 2003, S. 69-90.

Bielefeldt, Christian; Dahmen, Udo; Großmann, Rolf: Einleitung, in: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, hrsg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen u. Rolf Großmann, Bielefeld 2008, S. 7-16.

Bielefeldt, Christian: Voices of Prince. Zur Popstimme, in: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, hrsg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen u. Rolf Großmann, Bielefeld 2008, S. 201-219.

Borgstedt, Silke: *Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams,* hrsg. von Thomas Phleps u. Helmut Rösing, Bielefeld 2008.

Brackett, David: *Interpreting popular music,* Cambridge 1995.

Brackett, David: The electro-acoustic mirror: voices in American pop, in: *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, *Volume III, Popular Music Analysis*, hrsg. von Simon Frith, London u. New York 2004, S. 232-247.

Buchler, Michael: Every Love but True Love: Unstable Relationships in Cole Porter's „Love for Sale“, in: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, hrsg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen u. Rolf Großmann, Bielefeld 2008, S. 184-200.

Cook, Nicholas: *Analysing Musical Multimedia*, Oxford 1998.

Denzin, Norman K.: Problems in analyzing elements of mass culture: notes on the popular song and other artistic products, in: *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, *Volume III, Popular Music Analysis*, hrsg. von Simon Frith, London u. New York 2004, S. 350-354.

Doehring, André: Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, hrsg. von Dietrich Helms u. Thomas Phleps, Bielefeld 2012, S. 23-42.

Doehring, André: Schnittmuster der Präsentation populärer Musik: Überlegungen zur Analyse aktueller Popmusik am Beispiel Maxïmo Parks, in: *Cut and paste. Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart,* hrsg. von Dietrich Helms u. Thomas Phleps, Bielefeld 2006, S. 115-134.

Everett, Walter: *The Foundations of Rock. From "Blue Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eyes",* Oxford 2009.

Frith, Simon: Introduction, in: (Ders.) *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, *Volume III, Popular Music Analysis*, London u. New York 2004, S. 1-4.

Frith, Simon: *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge 1996.

Frith, Simon: Towards an Aesthetic of Popular Music (1987), in: (Ders.) *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, Hampshire u. Burlington 2007, S. 257-273.

Frith, Simon: Why do songs have words?, in: (Ders.) *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, *Volume III, Popular Music Analysis*, London u. New York 2004, S. 186-212.

Fritsch, Markus; Lonardoni, Andreas; Kellert, Peter: *Harmonielehre und Songwriting*, 6. Auflage, Neusäß 2010.

Hartwich-Wiechell, Dörte: *Pop-Musik. Analysen und Interpretationen*, Köln 1974.

Hecken, Thomas: *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955-2009*, Bielefeld 2009.

Helms, Dietrich; Phleps, Thomas: Editorial, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, hrsg. von Dietrich Helms u. Thomas Phleps, Bielefeld 2012, S. 7-8.

Jacke, Christoph: Keine Musik ohne Medien, keine Medien ohne Musik? Pop(-kulturwissenschaft) aus medienwissenschaftlicher Perspektive, in: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, hrsg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen u. Rolf Großmann, Bielefeld 2008, S. 135-152.

Jacke, Christoph: „Seeing Is Believing" – Zur Rolle von Musik in den Medien, in: *Pop Insights. Bestandsaufnahmen aktueller Pop- und Medienkultur,* hrsg. von Thomas Krettenauer u. Michael Ahlers, Bielefeld 2007, S. 63-80.

Just, Steffen: Nine Inch Nails' »Hurt«: Ein Johnny-Cash-Original – Eine musik- und diskursanalytische Rekonstruktion musikalischer Bedeutungen, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, hrsg. von Dietrich Helms u. Thomas Phleps, Bielefeld 2012, S. 171-190.

Klein, Richard: Das Narrative der Stimme Bob Dylans, in: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, hrsg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen u. Rolf Großmann, Bielefeld 2008, S. 220-240.

Koerppen, Alfred: *Melodielehre kurz gefaßt,* Wolfenbüttel 1996.

Krieger, Franz: Das Begriffspaar Simplizität/Komplexität in der rhythmischen Analyse: Theoretische Annäherung und praktische Anwendung, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, hrsg. von Dietrich Helms u. Thomas Phleps, Bielefeld 2012, S. 191-199.

Krieger, Verena: *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen,* Köln 2007.

Lange, Wolfgang: Gesamtkunstwerk Madonna, in: *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*, hrsg. von Hans Günther, Bielefeld 1994, S. 273-291.

Middleton, Richard: *Studying popular music*, Milton Keynes, Philadelphia 1990.

Moore, Allan: Addressing the Persona, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, hrsg. von Dietrich Helms u. Thomas Phleps, Bielefeld 2012, S. 125-134.

Moore, Allan F.: Introduction, in: (Ders.) *Analyzing Popular Music*, Cambridge 2003, S. 1-15.

Neubauer-Petzoldt, Ruth: Traumwesen oder durchgeknallte Isländerin. Selbstinszenierungen und mythische Ikonologie der Künstlerin Björk, in: *Autorschaft Genie Geschlecht: Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart,* hrsg. von Kordula Knaus und Susanne Kogler, Köln 2013 [im Druck], S. 253-279.

Obert, Simon: Komplexitäten und Reduktionen. Zu einigen Prämissen der Popmusikanalyse, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, hrsg. von Dietrich Helms u. Thomas Phleps, Bielefeld 2012, S. 9-21.

Petras, Ole: *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*, Bielefeld 2011.

Pfleiderer, Martin: Musikanalyse in der Popmusikforschung. Ziele, Ansätze, Methoden, in: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, hrsg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen u. Rolf Großmann, Bielefeld 2008, S. 153-171.

Rappe, Michael: Lesen – Aneignen – Bedeuten: Poptheorie als pragmatische Ästhetik populärer Musik. Der Videoclip Esperanto von Freundeskreis, in: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, hrsg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen u. Rolf Großmann, Bielefeld 2008, S. 172-183.

Rappe, Michael: *Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik,* Teilband 1 und Teilband 2, hrsg. von Arnold Jacobshagen u. Christine Stöger, Köln 2010.

Riedemann, Frank: Computergestützte Analyse und Hit-Songwriting, in : *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, hrsg. von Dietrich Helms u. Thomas Phleps, Bielefeld 2012, S. 43-56.

Rolle, Christian: Warum wir Populäre Musik mögen und warum wir sie manchmal nicht mögen. Über musikalische Präferenzen, ihre Geltung und Bedeutung in ästhetischen Praxen, in: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, hrsg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen u. Rolf Großmann, Bielefeld 2008, S. 38-60.

Rösing, Helmut: Forensische Popmusik-Analyse, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, hrsg. von Dietrich Helms u. Thomas Phleps, Bielefeld 2012, S. 257-277.

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

Walser, Robert: Popular music analysis: ten apothegms and four instances, in: *Analyzing Popular Music*, hrsg. von Allan F. Moore, Cambridge 2003, S. 16-38.

Wicke, Peter: Pop(Musik)Geschichte(n). Geschichte als Pop – Pop als Geschichte, in: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, hrsg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen u. Rolf Großmann, Bielefeld 2008, S. 61-74.

6.2 Zeitschriften

Kedves, Jan: BJÖRK / FEIST / CAMILLE. Mars macht keinen Spaß, in: *Spex* 335 (2011), S. 22-25.

Lasar, Mario: Liebe in den Zeiten der Gegenwart: FEIST, in: *Spex* 308 (2007), S. 58-64.

Middleton, Richard: Popular music analysis and musicology: bridging the gap, in: *Popular Music* Vol. 12 No. 2 (1993), S. 177-190.

Schlüter, Jörn: Das Orakel von Big Sur. Zurück zur Natur: Feist nahm ihre neue Platte in einer Scheune auf – bei offenen Fenstern, in: *Rolling Stone* 204 (2011), S. 25.

Seeger, Charles: Prescriptive and Descriptive Music-Writing, in: *The Musical Quarterly* Vol. 44, No. 2 (1958), S. 184-195.

Tagg, Philip: Analysing popular music: theory, method and practice, in: *Popular Music* 2 (1982), S. 37-65.

Wicke, Peter: Popmusik in der Analyse, in: *Acta Musicologica* 75 (2003), S.107-126.

6.3 Lexika, Enzyklopädien und Nachschlagwerke

Ausblenden, in: *Handbuch der populären Musik. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe*, 3. Auflage, hrsg. von Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrücker, Atlantis Musikbuch-Verlag und Schott Musik International 1997, S. 38.

Bridge, in: *Handbuch der populären Musik. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe*, 3. Auflage, hrsg. von Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrücker, Atlantis Musikbuch-Verlag und Schott Musik International 1997, S. 90.

Chorus, in: *Handbuch der populären Musik. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe*, 3. Auflage, hrsg. von Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrücker, Atlantis Musikbuch-Verlag und Schott Musik International 1997, S. 106.

Coda, in: *Handbuch der populären Musik. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe*, 3. Auflage, hrsg. von Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrücker, Atlantis Musikbuch-Verlag und Schott Musik International 1997, S. 111f.

Dahlhaus, Carl: Analyse, in: *Riemann Musik Lexikon*, 12. Auflage, Sachteil, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz 1967, S. 36f.

Fade Out, in: *Handbuch der populären Musik. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe*, 3. Auflage, hrsg. von Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrücker, Atlantis Musikbuch-Verlag und Schott Musik International 1997, S. 167.

Gruber, Gerold W: Analyse, in: *MGG*, 2. Auflage, Sachteil 1, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1994, Sp. 577-591.

Hook, in: *Handbuch der populären Musik. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe*, 3. Auflage, hrsg. von Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrücker, Atlantis Musikbuch-Verlag und Schott Musik International 1997, S. 235.

Hüschen, Heinrich; Dahlhaus, Carl: Melodie, in: *MGG*, 2. Auflage, Sachteil 6, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1997, Sp. 35-67.

Indie, in: *Handbuch der populären Musik. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe*, 3. Auflage, hrsg. von Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrücker, Atlantis Musikbuch-Verlag und Schott Musik International 1997, S. 244.

Indie-Pop, in: *Handbuch der populären Musik. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe*, 3. Auflage, hrsg. von Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrücker, Atlantis Musikbuch-Verlag und Schott Musik International 1997, S. 244f.

Interlude, *Handbuch der populären Musik. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe*, 3. Auflage, hrsg. von Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrücker, Atlantis Musikbuch-Verlag und Schott Musik International 1997, S. 246.

Intro, in: *Handbuch der populären Musik. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe*, 3. Auflage, hrsg. von Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrücker, Atlantis Musikbuch-Verlag und Schott Musik International 1997, S. 248.

Kühn, Clemens: Form, in: *MGG*, 2. Auflage, Sachteil 3, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1995, Sp. 607-643.

Mainstream, in: *Handbuch der populären Musik. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe*, 3. Auflage, hrsg. von Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrücker, Atlantis Musikbuch-Verlag und Schott Musik International 1997, S. 299.

Refrain, *Handbuch der populären Musik. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe*, 3. Auflage, hrsg. von Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrücker, Atlantis Musikbuch-Verlag und Schott Musik International 1997, S. 421.

Riff, *Handbuch der populären Musik. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe*, 3. Auflage, hrsg. von Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrücker, Atlantis Musikbuch-Verlag und Schott Musik International 1997, S. 433.

Strophe, *Handbuch der populären Musik. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe*, 3. Auflage, hrsg. von Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrücker, Atlantis Musikbuch-Verlag und Schott Musik International 1997, S. 515.

Verse, *Handbuch der populären Musik. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe*, 3. Auflage, hrsg. von Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrücker, Atlantis Musikbuch-Verlag und Schott Musik International 1997, S. 571.

6.4 Onlinequellen

AceShowbiz.com: Feist Biography
http://www.aceshowbiz.com/celebrity/feist/biography.html (zuletzt gesichtet am 17.12.12)
http://www.aceshowbiz.com/celebrity/feist/biography_2.html (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

Amend, Christoph: Der leise Superstar, in: ZEITmagazin 4 (2011)
http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist (zuletzt gesichtet am 17.12.12)
http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-2 (zuletzt gesichtet am 17.12.12)
http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-3 (zuletzt gesichtet am 17.12.12)
http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-4 (zuletzt gesichtet am 17.12.12)
http://www.zeit.de/2011/04/Leslie-Feist/seite-5 (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

Answers: Let It Die
http://www.answers.com/topic/let-it-die (zuletzt gesichtet am 08.07.12).

Artofsong
http://www.artofsong.net/songs/index.php?view=article&catid=35%3Aart-of-song-database-&id=56%3Ablossom-dearie&format=pdf&option=com_content&Itemid=60 (zuletzt gesichtet am 20.07.12).

Arts & Crafts: Leslie Feist / Bio / 2011, Metals
http://www.arts-crafts.ca/artists/pdf/FEIST_BIO_2011.pdf (zuletzt gesichtet am 24.07.12).

Arts & Crafts: Feist. Diskographie
http://www.arts-crafts.ca/artistspage.php?search=Feist (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

Arts & Crafts: Feist. Let It Die
http://www.arts-crafts.ca/releases_spotlight.php?search=AC007&artist=Feist (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

Bainbridge, Luke: 'Chilly' Gonzales: 'I like to be married to lots of people'.
http://www.guardian.co.uk/music/2010/aug/29/chilly-gonzales-luke-bainbridge-feature (zuletzt gesichtet am 17.01.13).

Billboard: Feist
http://www.billboard.com/album/feist/metals/1527618#/artist/feist/633012 (zuletzt gesichtet am 21.12.12).

Cherrytree Records: Feist's Page
http://www.cherrytreerecords.com/profile/Feist (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

Cherrytree Records: Feist – Biografie
http://www.cherrytreerecords.com/profiles/blogs/feist-biography (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

Deming, Mark: Feist. Biography
http://www.allmusic.com/artist/feist-mn0000166505 (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

Deming, Mark; Rovi: Feist Biography
http://www.starpulse.com/Music/Feist/Biography/ (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

Doherty, Mike: By Divine Right: Band on the run, National Post ·(07.12.2009)
http://www.nationalpost.com/arts/story.html?id=2313638 (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

Facebook.com: Feist
http://www.facebook.com/feist?ref=ts&fref=ts (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

Feist, in: Encyclopedia of Popular Music
http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/epm/75103 (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

Feist Webseite:
http://www.listentofeist.com/ (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

Feist Online Store:
http://www.feiststore.com/let-it-die/ (zuletzt gesichtet am 28.01.13).

Fluch, Karl: Ich fühle alles, Der Standard (12.03.2012)
http://derstandard.at/1331206996883/Konzertkritik-Ich-fuehle-alles (zuletzt gesichtet am 28.01.13).

Gloag, Kenneth: Indie, in: The Oxford Companion to Music
http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e3415 (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

Google Maps: Mushaboom
http://maps.google.com/maps?client=safari&rls=en&q=mushaboom&oe=UTF-8&um=1&ie=UTF-8&hl=de&sa=N&tab=wl (zuletzt gesichtet am 19. Juli 2012).

Groß, Thomas: Musik von Freunden, in: Die Zeit 16 (2007)
http://www.zeit.de/2007/16/Leslie-Feist (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

Heiko Hoffmann: Feist Interview (30.05.2007)
http://pitchfork.com/features/interviews/6618-feist/ (zuletzt gesichtet am 16.12.12).

Higgs, Jennifer: Feist
http://thecanadianencyclopedia.com/PrinterFriendly.cfm?Params=U1ARTU0004230 (zuletzt gesichtet am 24.07.12).

Higgs, Jennifer: Feist
http://thecanadianencyclopedia.com/articles/emc/feist (zuletzt gesichtet am 24.07.12).

Juno-Awards: Feist
http://junoawards.ca/awards/artist-summary/?artist_name=feist&submit=Search (zuletzt gesichtet am 08.07.12).

Kennedy, Gary W.: Mainstream, in: The New Grove Dictionary of Jazz, 2nd edition
http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J766200 (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

Last.fm: Feist
http://www.lastfm.at/music/Feist (zuletzt gesichtet am 17.12.12)
http://www.lastfm.de/search?q=feist&from=ac (zuletzt gesichtet am 26.07.12).

Last.fm: Feist. Events
http://www.lastfm.de/music/Feist/+events/2007 (zuletzt gesichtet am 26.07.12)
http://www.lastfm.de/music/Feist/+events/2007?page=2 (zuletzt gesichtet am 26.07.12)
http://www.lastfm.de/music/Feist/+events/2008 (zuletzt gesichtet am 26.07.12)
http://www.lastfm.de/music/Feist/+events/2008?page=2 (zuletzt gesichtet am 26.07.12)
http://www.lastfm.de/music/Feist/+events/2010 (zuletzt gesichtet am 26.07.12)
http://www.lastfm.de/music/Feist/+events/2009 (zuletzt gesichtet am 26.07.12).

Laut.de: Feist
http://www.laut.de/Feist (zuletzt gesichtet am 24.07.12).

Mitchum, Rob: Kings of Convenience. Riot on an Empty Street
http://pitchfork.com/reviews/albums/4450-riot-on-an-empty-street/ (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

Moore, Allan F.: Indie music, in: Grove Music Online
http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/46251 (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

Nabil
http://www.nabil.com/ (zuletzt gesichtet am 23.12.12)
http://nabil.com/film (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

NME: Feist: 'I was naïve about '1234' iPod Nano advert' (14.02.2008)
http://www.nme.com/news/feist/34365 (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

Potts, Diana: Gonzales. Biografie
http://www.allmusic.com/artist/gonzales-mn0000948645 (zuletzt gesichtet am 17.01.13).

Rolling Stone: Page of Feist
http://www.rollingstone.com/music/artists/feist/biography (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

Sens Production: Noémie Lafrance
http://sensproduction.org/noemie-lafrance (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

The Directors Bureau: Patrick Daughters
http://www.thedirectorsbureau.com/directors/33/reel/2/ (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

Twitter.com: Feist
https://twitter.com/feistmusic (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

Universal-Music: Feist. Biografie
http://www.universal-music.de/feist/biografie (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

Universal-Music: Feist – Musik
http://www.universal-music.de/feist/diskografie (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

Wilson, MacKenzie: Feist. Biography
http://www.allmusic.com/artist/feist-mn0000166505 (zuletzt gesichtet am 26.07.12).

Zoladz, Lindsay: Feist Metals
http://pitchfork.com/reviews/albums/15878-feist-metals/ (zuletzt gesichtet am 19.12.12).

Online Videos

Christina Aguilera featuring Redman - Dirrty
http://www.youtube.com/watch?v=4Rg3sAb8Id8 (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

Feist.-.Mushaboom (unbekanntere Version)
http://www.dailymotion.com/video/x1nwyt_feist-mushaboom_music#.UNBomr9OSlM (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

The Colbert Report: Feist
http://www.colbertnation.com/the-colbert-report-videos/167089/april-28-2008/feist (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

The Guardian.co.uk: Exclusive: watch the making of Feist's new album Metals
http://www.guardian.co.uk/music/video/2011/sep/30/feist-metals-video (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

Universal-Music: EPK interview short
http://www.universal-music.de/feist/videos/detail/video:262582/epk-interview-short (zuletzt gesichtet am 19.12.12).

Youtube

Canadian songstress Leslie Feist in Studio Q (QTV)
http://www.youtube.com/watch?v=2E8v57ViQoU (zuletzt gesichtet am 19.12.12).

Feist – 1234
http://www.youtube.com/watch?v=ABYnqp-bxvg (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

Feist – Bittersweet Melodies
http://www.youtube.com/watch?v=gIEwhtUNTck (zuletzt gesichtet am 19.12.12).

Feist – Graveyard
http://www.youtube.com/watch?v=KbnHmFKxPgA&list=UUz5Nr1_YJ3HC46vfMhUOjRg (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

Feist – I Feel It All
http://www.youtube.com/watch?v=l-iAS18rv68&list=UUz5Nr1_YJ3HC46vfMhUOjRg (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

Feist Interview: The Hook
http://www.youtube.com/watch?v=nMoiAKaUyAA (zuletzt gesichtet am 19.12.12).

Feist – Mushaboom
http://www.youtube.com/watch?v=cYF0qU5WSew&feature=share&list=UUz5Nr1_YJ3HC46vfMhUOjRg (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

Feist – My Moon My Man
http://www.youtube.com/watch?v=ltYq-jalYm0&list=UUz5Nr1_YJ3HC46vfMhUOjRg&index=8 (zuletzt gesichtet am 23.12.12).

FeistMusic's Channel: Metals
http://www.youtube.com/playlist?list=PL5810E0C0F2BF1B96 (zuletzt gesichtet am 18.12.12)
http://www.youtube.com/watch?v=_TsMRys44BM&list=SP5810E0C0F2BF1B96&index=7 (zuletzt gesichtet am 18.12.12)
http://www.youtube.com/watch?v=XudoOu3wa9Q&list=SP5810E0C0F2BF1B96&index=6 (zuletzt gesichtet am 18.12.12)
http://www.youtube.com/watch?v=R98GTZobZ24&list=SP5810E0C0F2BF1B96&index=5 (zuletzt gesichtet am 18.12.12)
http://www.youtube.com/watch?v=gDEDkdwfWMo&list=SP5810E0C0F2BF1B96&index=4 (zuletzt gesichtet am 18.12.12)
http://www.youtube.com/watch?v=ph4xSFmkldU&list=SP5810E0C0F2BF1B96&index=3 (zuletzt gesichtet am 18.12.12)
http://www.youtube.com/watch?v=_hTa3ma-OBE&list=SP5810E0C0F2BF1B96&index=2 (zuletzt gesichtet am 18.12.12)
http://www.youtube.com/watch?v=sXW-4BnJQh8&list=SP5810E0C0F2BF1B96&index=1 (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

Feist on The Hour with George Stroumboulopoulos
http://www.youtube.com/watch?v=3PLAj1akTwQ (zuletzt gesichtet am 19.12.12).

Feist VEVO (offizieller Youtube-Kanal)
http://www.youtube.com/user/FeistVEVO?feature=watch (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

Feist vs. Buck 65 'Metals' interview (cbcradio3)
http://www.youtube.com/watch?v=b2dvRj_1gm4 (zuletzt gesichtet am 19.12.12).

iPod nano commercial
http://www.youtube.com/watch?v=J6nTgfS6EiY (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

Sesame Street: Feist sings 1,2,3,4
http://www.youtube.com/watch?v=fZ9WiuJPnNA (zuletzt gesichtet am 18.12.12).

Spinner's Interface: Feist Interview
http://www.youtube.com/watch?v=5xd12kTpgyo (zuletzt gesichtet am 17.12.12).

6.5 Notenmaterial

Feist: *The Reminder*. Piano – Vocal – Guitar, Milwaukee [2007].

6.6 Audiovisuelle Medien

Feist: *Let It Die,* Polydor 2004.

Feist: *Metals,* Polydor 2011.

Feist: *Open Season. Remixes and Collabs*, Polydor 2005.

Feist: *Monarch. Lay Your Jewelled Head Down*, Bobby Dazzler, 1999.

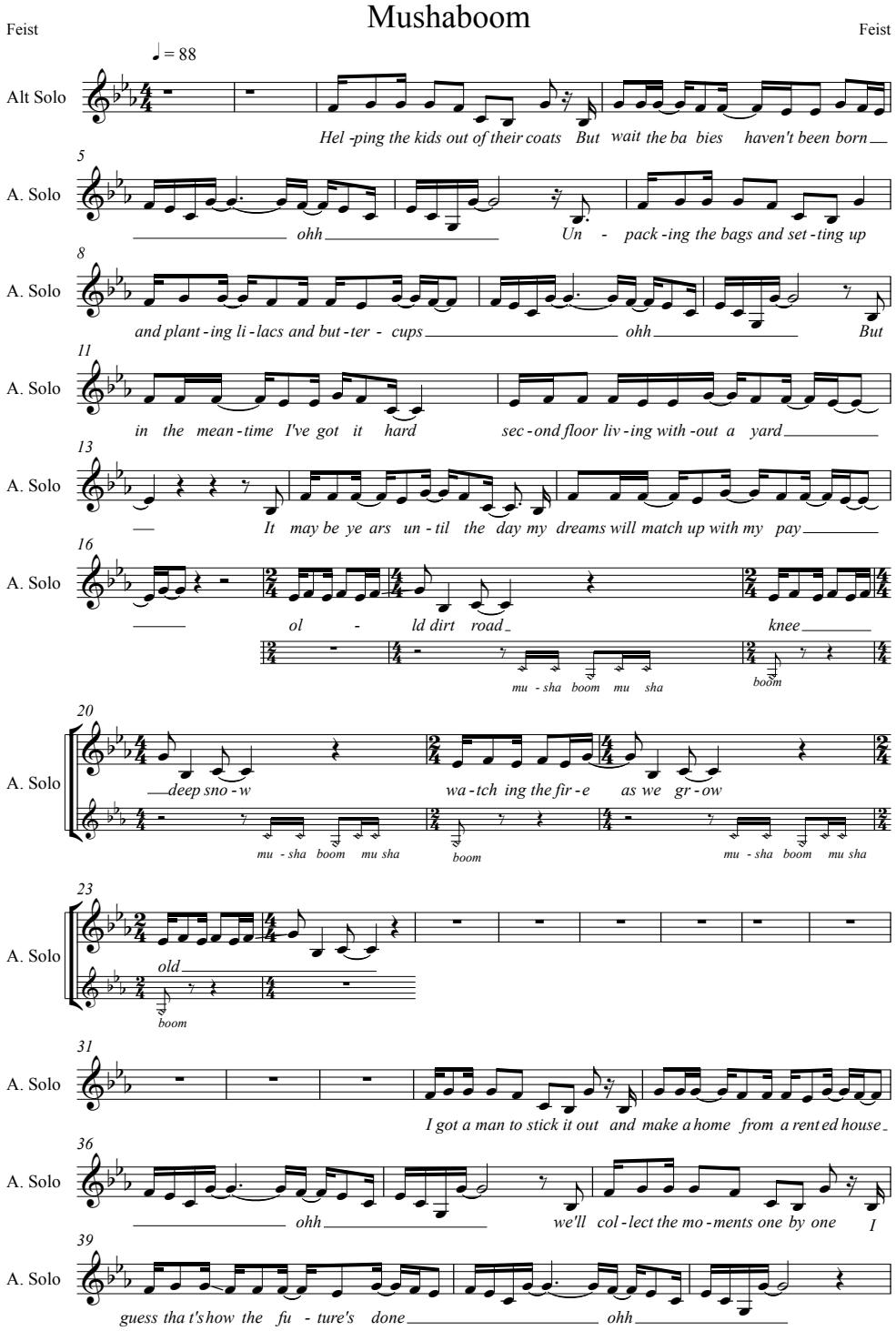
Feist: *The Reminder. Limited Deluxe Edition*, Polydor 2007.

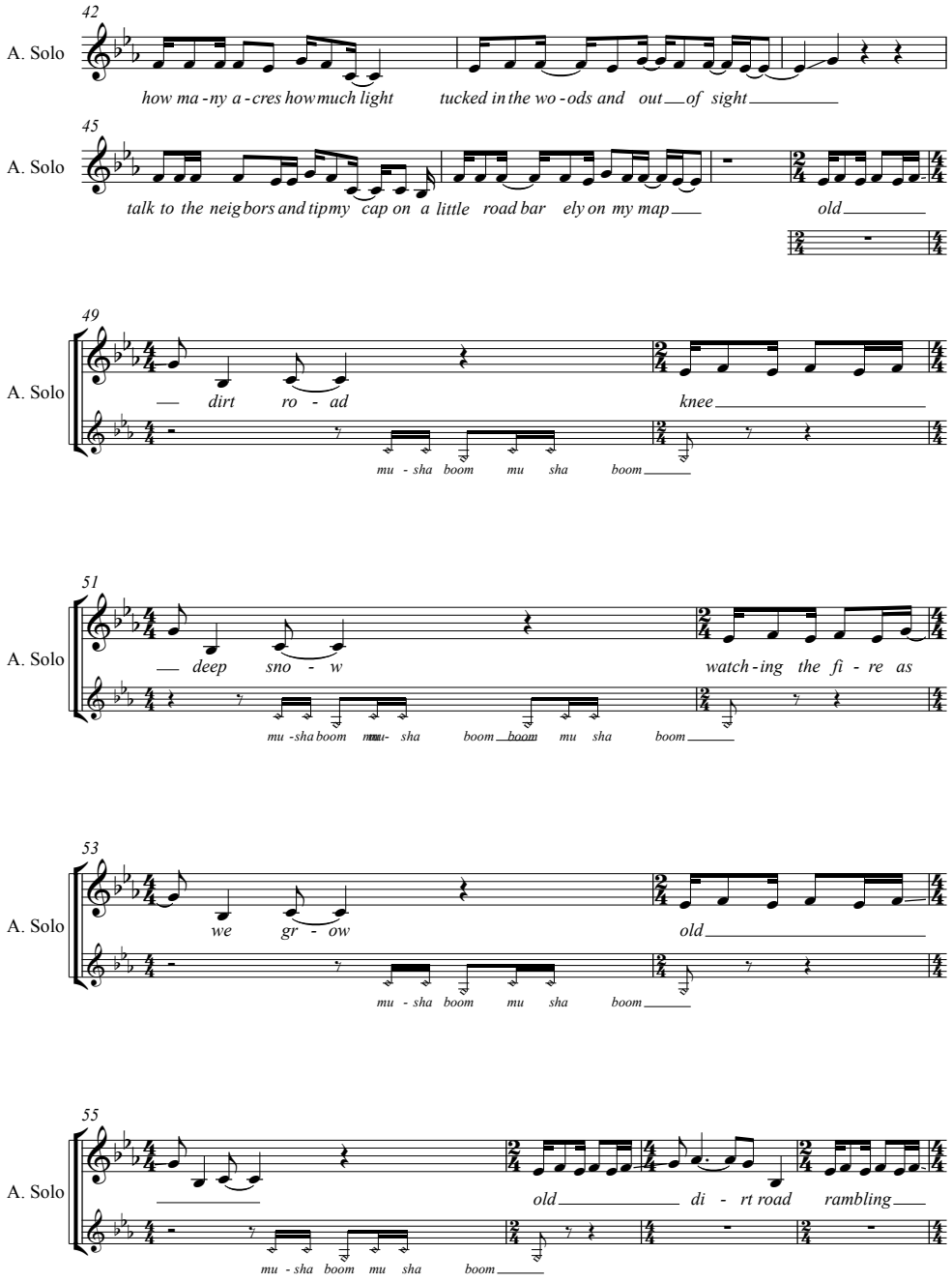
Look At What The Light Did Now. Feist, Regisseur: Anthony Seck, Polydor 2010.

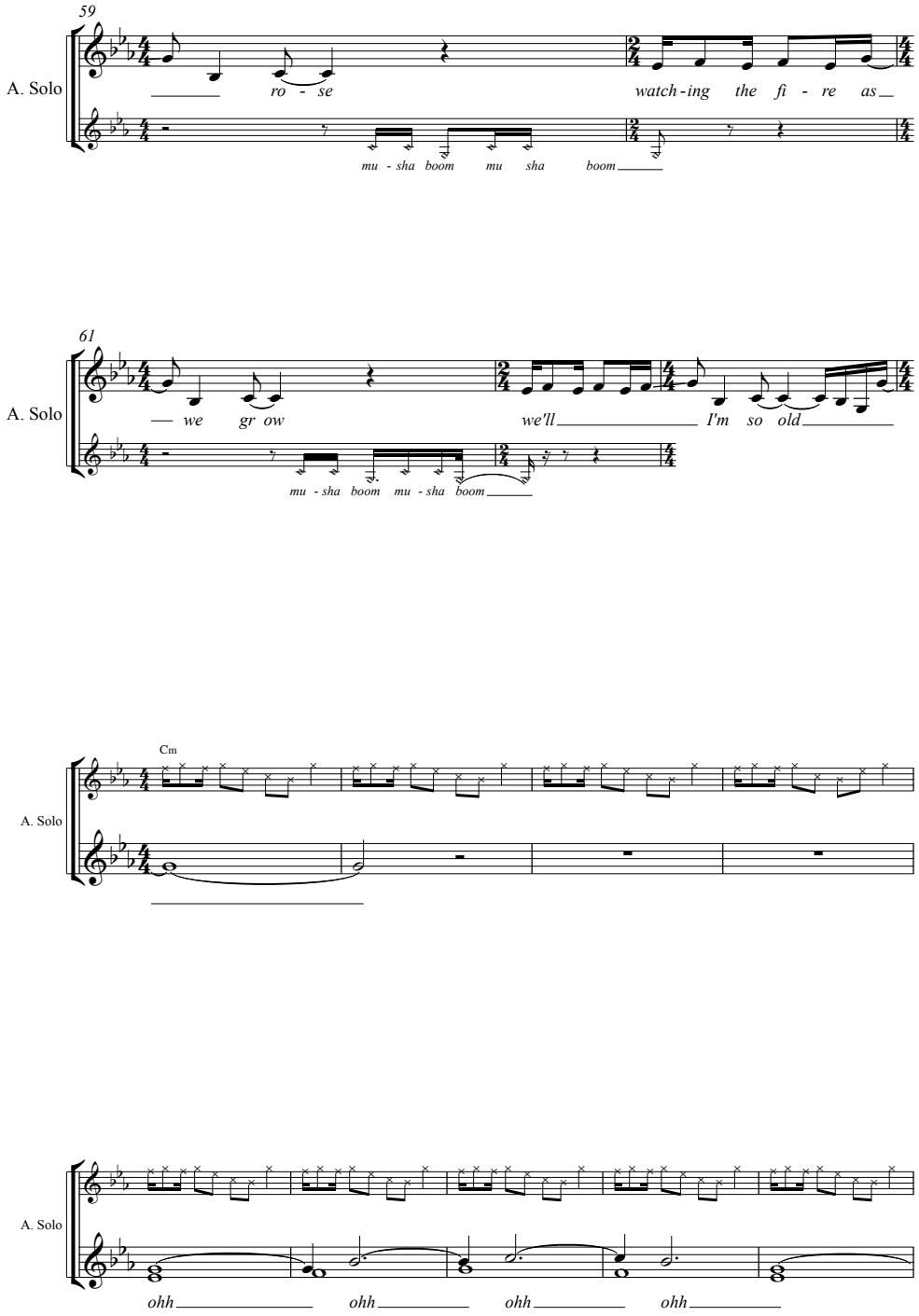
7 Anhang

7.1 Transkriptionen

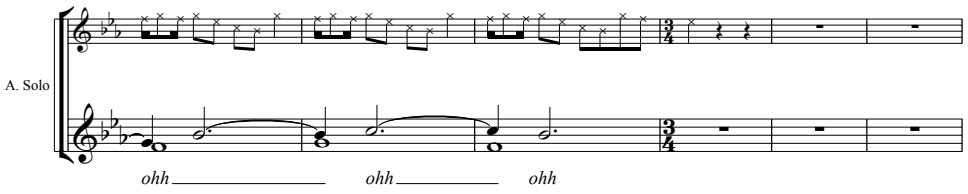
7.1.1 Mushaboom

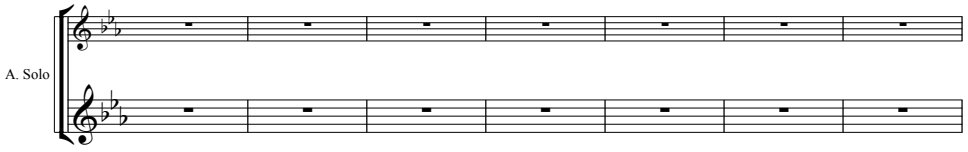


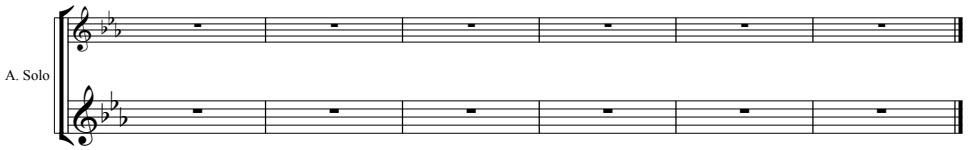

42
A. Solo
how ma - ny a - cres how much light tucked in the wo - ods and out of sight
45
A. Solo
talk to the neig bors and tip my cap on a little road bar ely on my map old
49
A. Solo
dirt ro - ad knee
mu - sha boom mu sha boom
51
A. Solo
deep sno - w watch - ing the fi - re as
mu - sha boom mu - sha boom boom mu sha boom
53
A. Solo
we gr - ow old
mu - sha boom mu sha boom
55
A. Solo
old di - rt road rambling
mu - sha boom mu sha boom


59
A. Solo
ro - se
watch - ing the fi - re as
mu - sha boom mu sha boom
61
A. Solo
we gr ow
we'll
I'm so old
mu - sha boom mu - sha boom
Cm
A. Solo
A. Solo
ohh
ohh
ohh
ohh

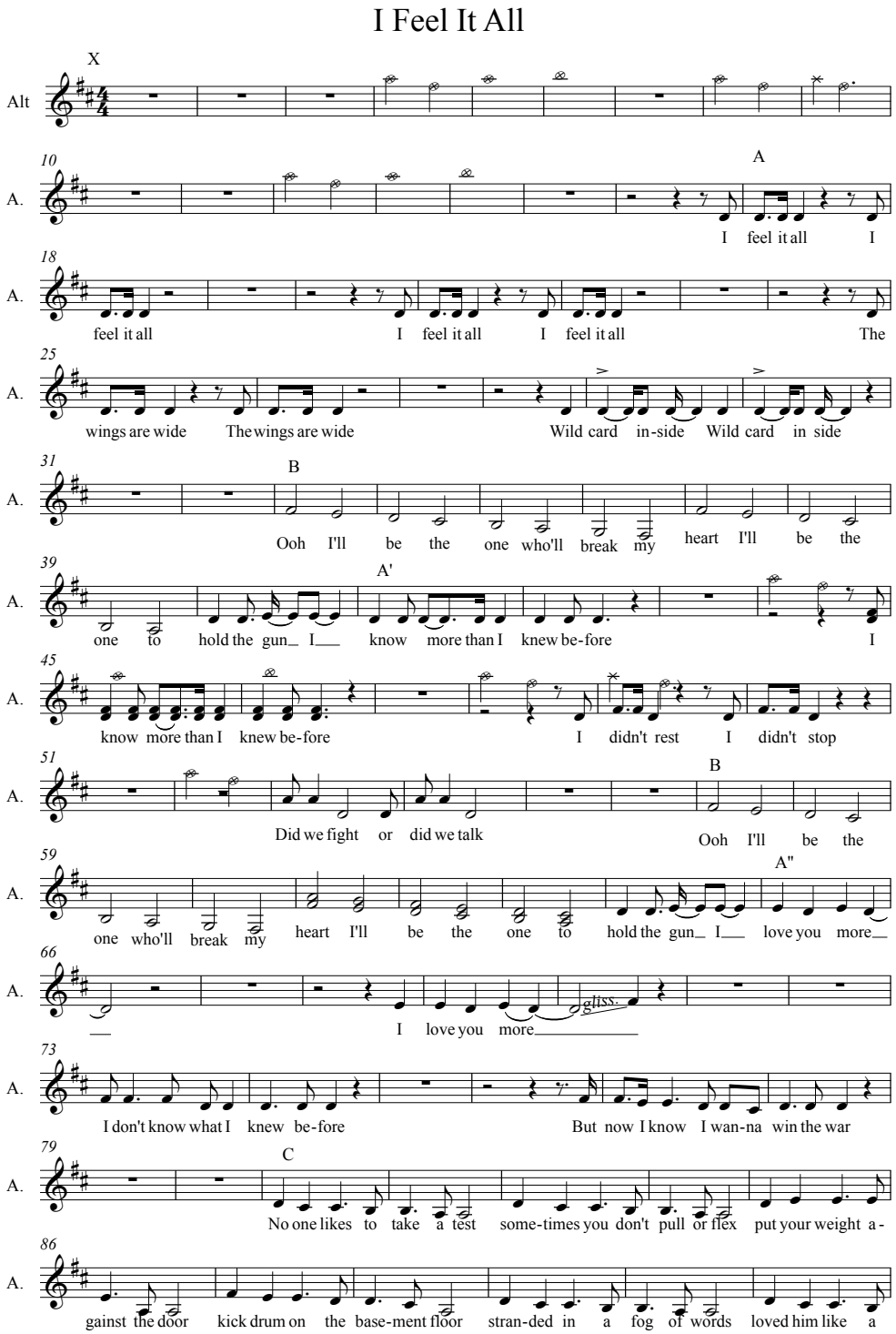
4

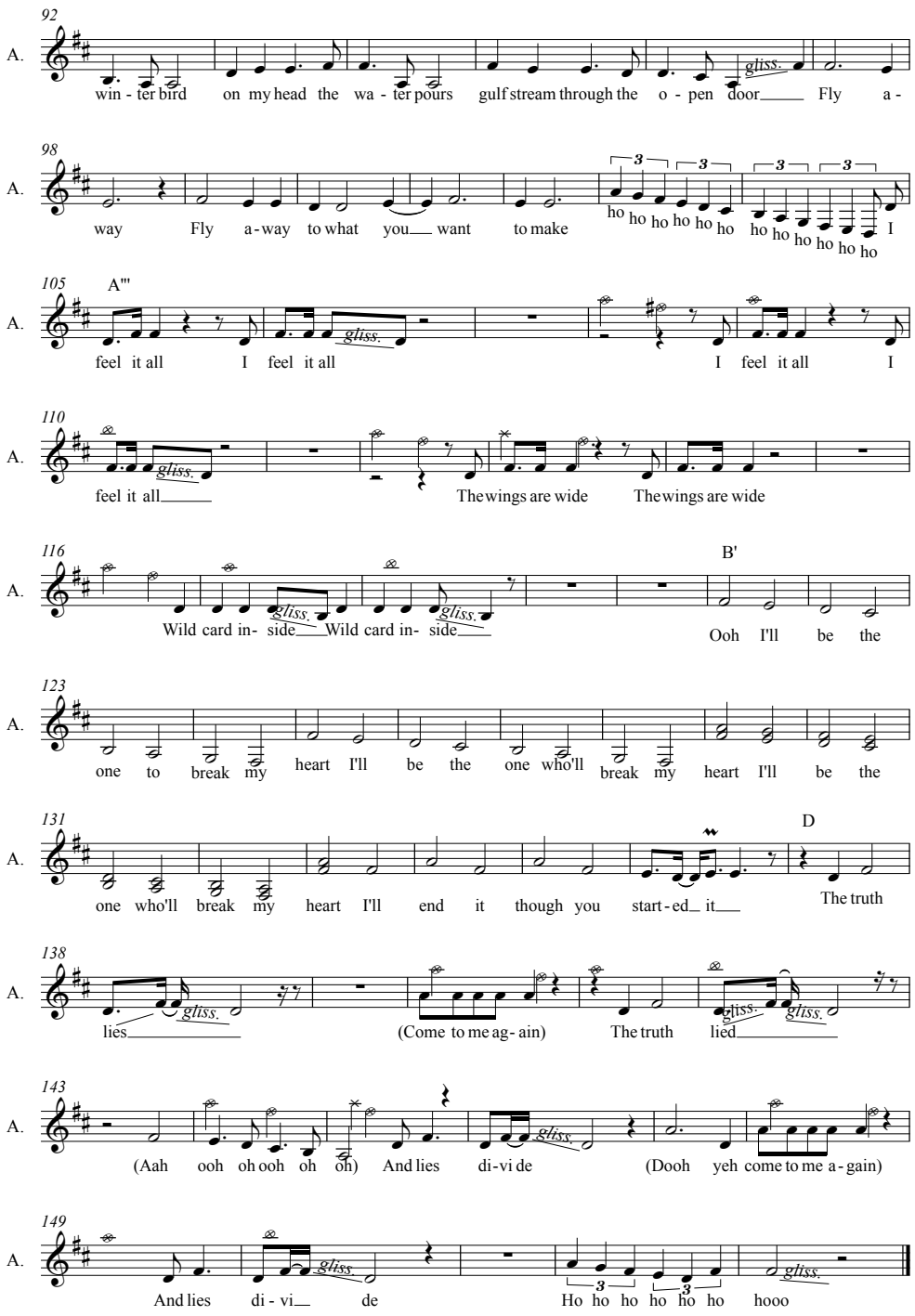




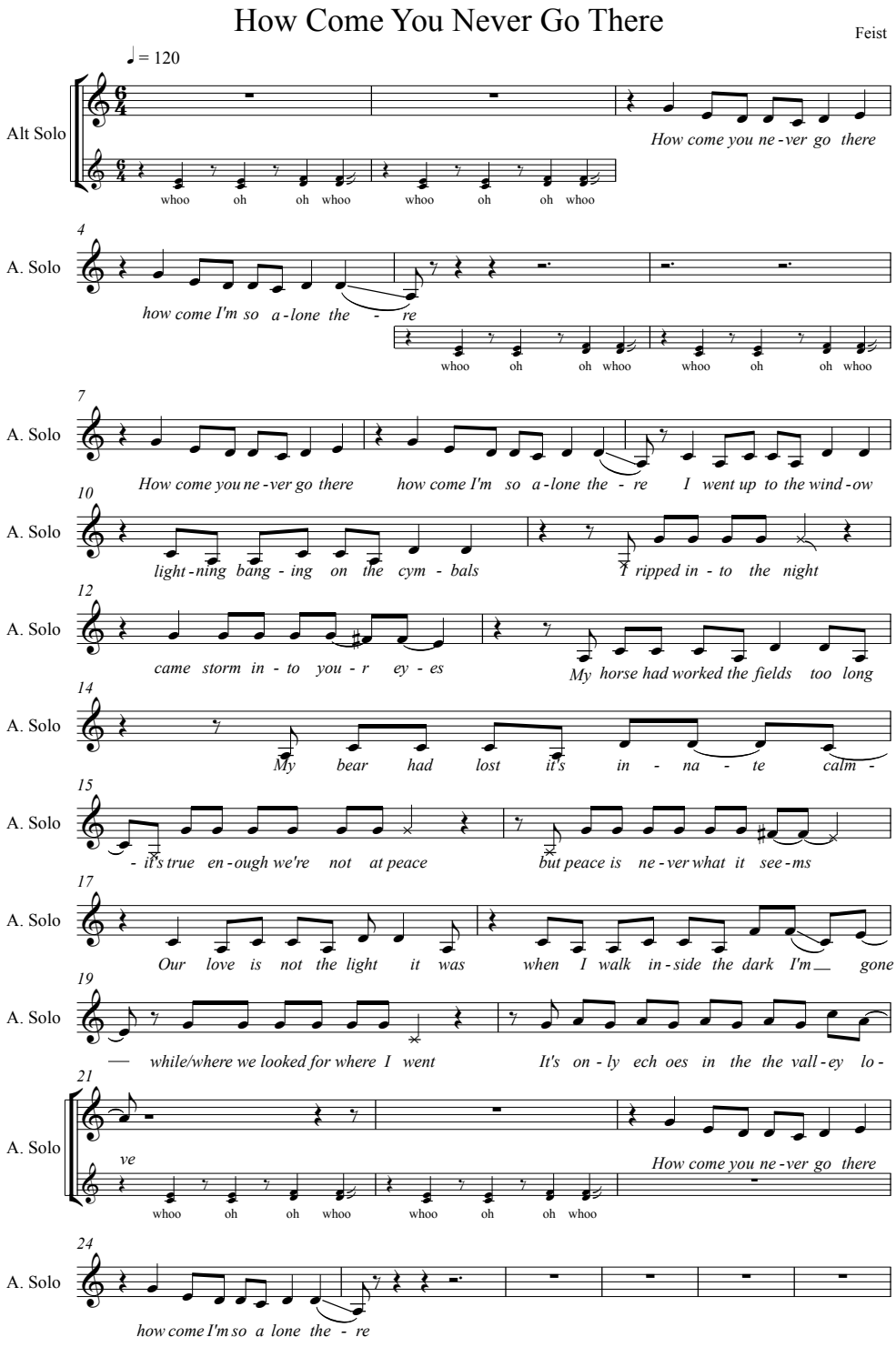


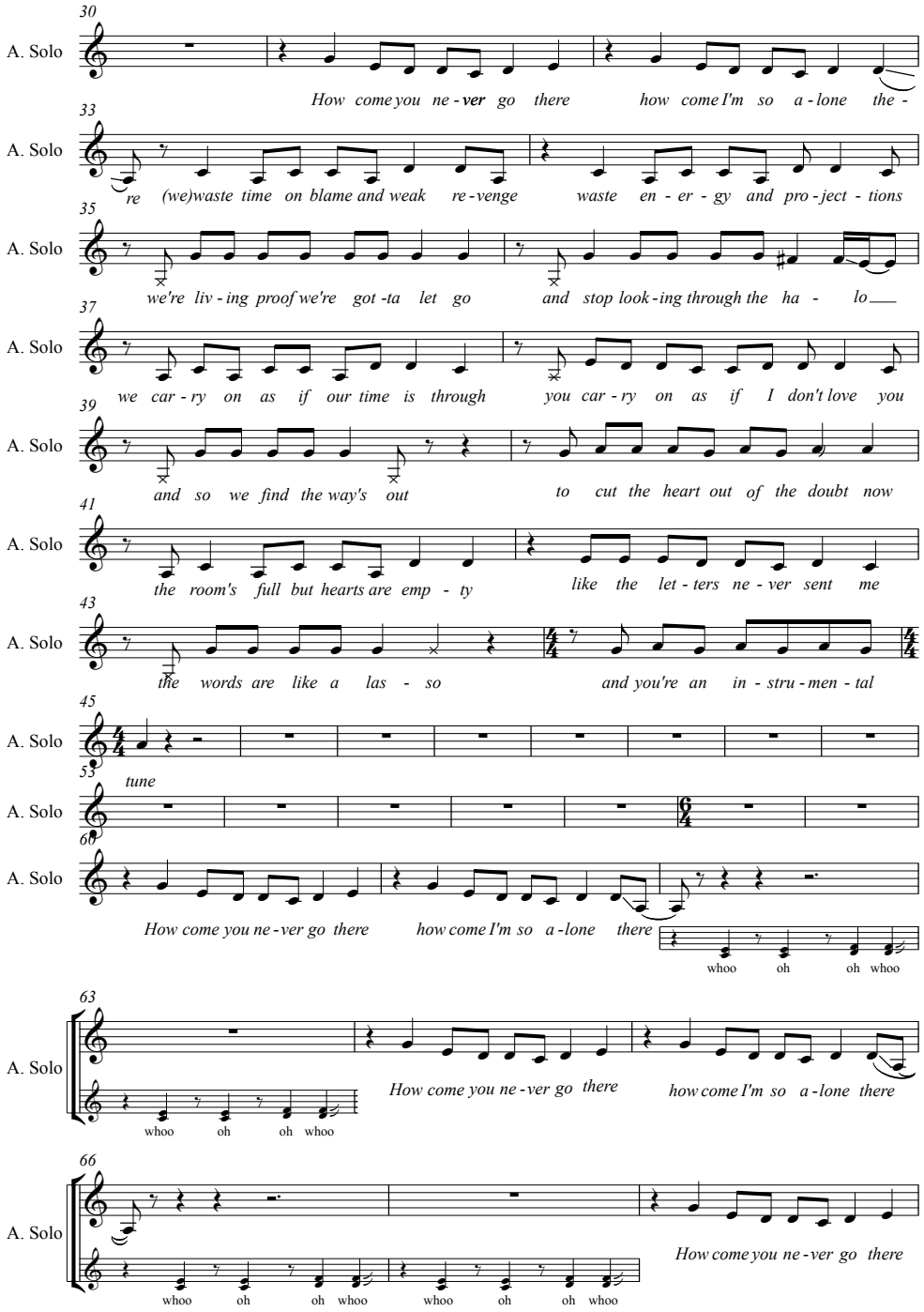
7.1.2 I Feel It All

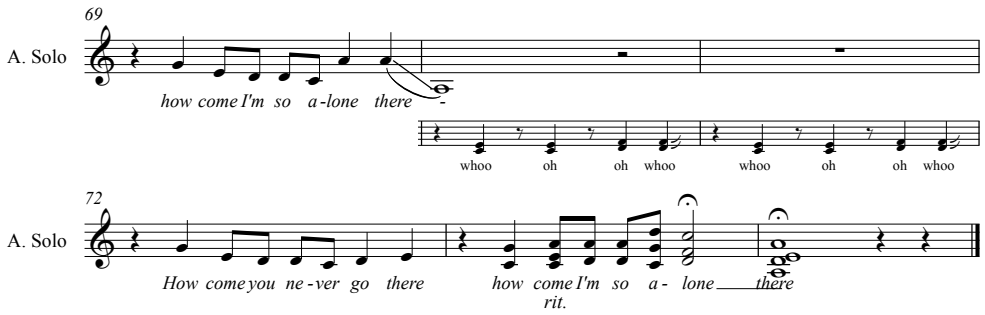



92
A.
win - ter bird on my head the wa - ter pours gulf stream through the o - pen door Fly a -
gliss.
98
A.
way Fly a - way to what you want to make
ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho I
105
A'''
A.
feel it all I feel it all I feel it all I
gliss.
110
A.
feel it all
The wings are wide The wings are wide
gliss.
116
B'
A.
Wild card in- side Wild card in- side
Ooh I'll be the
gliss.
123
A.
one to break my heart I'll be the one who'll break my heart I'll be the
131
D
A.
one who'll break my heart I'll end it though you start - ed it
The truth
138
A.
lies
(Come to me ag - ain) The truth lied
gliss.
143
A.
(Aah ooh oh ooh oh oh) And lies di - vi de (Dooh yeh come to me a - gain)
gliss.
149
A.
And lies di - vi de
Ho ho ho ho ho ho hooo
gliss.

7.1.3 How Come You Never Go There




30
A. Solo
How come you ne - ver go there how come I'm so a - lone the -
33
A. Solo
re (we)waste time on blame and weak re - venge waste en - er - gy and pro - ject - tions
35
A. Solo
we're liv - ing proof we're got -ta let go and stop look - ing through the ha - lo
37
A. Solo
we car - ry on as if our time is through you car - ry on as if I don't love you
39
A. Solo
and so we find the way's out to cut the heart out of the doubt now
41
A. Solo
the room's full but hearts are emp - ty like the let - ters ne - ver sent me
43
A. Solo
the words are like a las - so and you're an in - stru - men - tal
45
A. Solo
53
tune
A. Solo
60
A. Solo
How come you ne - ver go there how come I'm so a - lone there
whoo oh oh whoo
63
A. Solo
How come you ne - ver go there how come I'm so a - lone there
whoo oh oh whoo
66
A. Solo
How come you ne - ver go there
whoo oh oh whoo whoo oh oh whoo


69
A. Solo
how come I'm so a-lone there -
whoo oh oh whoo whoo oh oh whoo
72
A. Solo
How come you ne-ver go there
how come I'm so a- lone there
rit.

7.2 Curriculum Vitae

Zur Person:

Name:	Nadine Berginz
Geburtsdatum und -ort:	17.10.1987, Villach
Staatsbürgerschaft:	Österreich

Universitäre Ausbildung:

WS 2006/2007:	**Beginn des Studiums an der Universität Wien** Studienrichtungen: Musikwissenschaft und Skandinavistik
Jan. – Juni 2009:	**ERASMUS-Studienaufenthalt** in Reykjavík, Island
WS 2012/2013:	**Abschluss des Studiums der Musikwissenschaft** an der Universität Wien

Schulbildung:

Sept. 1998 – Juli 2006:	**BRG Viktring** Realgymnasium unter besonderer Berücksichtigung der musischen Ausbildung

Berufserfahrung:

Okt. 2012 – laufend:	**Diverted Music,** 1040 Wien Aufgabenbereiche: Produktion von Konzerten und Tourneen
Okt. 2010 – laufend:	**Vienna Songwriting Association**, 1040 Wien Aufgabenbereiche: Pressearbeit, Künstlerbetreuung, Produktionsleitung und Projektmanagement für das Blue Bird Festival
März 2011– Aug. 2012:	**Frequent Music Productions**, 1060 Wien Aufgabenbereiche: PR und Marketing u.a. für das Sziget Festival, Produktion von Konzerten und Tourneen

Praktika:

Okt. 2010 – Feb. 2011:	**Institut für Kulturkonzepte**, 1060 Wien
Sept. 2010:	**Österreichischer Rundfunk**, ORF-Kultur (Büro Martin Traxl), 1136 Wien
Juli – Sept. 2008:	**Kleine Zeitung**, Redaktionssekretariat, 9020 Klagenfurt
Juli 2007:	**Musikforum Viktring**, 9073 Viktring
Juli – Aug. 2006:	**Radio Agora**, 9020 Klagenfurt

Sprachkenntnisse:

Englisch:	Verhandlungssicher
Schwedisch:	Gut in Wort und Schrift
Italienisch	Grundkenntnisse
Isländisch:	Grundkenntnisse

7.3 Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere,

1. dass ich die Diplomarbeit selbständig verfasst, andere als die angegebenen Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

2. dass ich diese Diplomarbeit bisher weder im Inland oder Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

3. dass die Version der Diplomarbeit, die ich meinem Betreuer zur Approbation vorgelegt habe, inhaltlich ident ist mit jener Version, die ich im Prüfungsreferat eingereicht habe.

....

Datum Unterschrift

7.4 Zusammenfassung

Leslie Feist ist eine kanadische Singer-Songwriterin, deren Musik sich zwischen Indie-Pop, Alternative und Indie-Folk bewegt. In dieser Arbeit wird ein Einblick in ihr Schaffen gegeben. Im Zentrum steht das „Gesamtkonzept Feist", welches sich aus deren Musik und Inszenierung zusammensetzt. Die Songs *Mushaboom, I Feel It All* und *How Come You Never Go There* werden analysiert – Form, Melodie und die Beziehung zwischen Text und Musik werden genau unter die Lupe genommen. Da der musikwissenschaftliche Diskurs über die Analyse populärer Musik anhaltend und längst nicht abgeschlossen ist, wird selbstverständlich auch einen Einblick in diesen gegeben.

Die Inszenierung der Musik Feists wird anhand von Musikvideos, Artworks, journalistischen Interviews, Medienberichten und dem Dokumentarfilm von Anthony Seck, *Look At What The Light Did Now*, dargestellt. Die Singer-Songwriterin erscheint natürlich und stellt beinahe immer ihre Musik und deren Entstehungsprozess in den Vordergrund – und noch ein weiteres Thema zieht sich wie ein roter Faden durch ihre (Selbst-)Inszenierung: Sie spricht häufig über die Künstler und Musiker, mit denen sie zusammenarbeitet, um ein stimmiges Zusammenspiel aus Hörbarem und Visuellem zu schaffen.