

Eine Übersicht zu Methoden der
Analyse von Pop- und Rockmusik

von Ulrich Kaiser

Example 2.40b Analysis of "I Want to Hold Your Hand."



Abbildung (oben) aus:

Everett, Walter (2001), *The Beatles as Musicians. The Quarry Men through Rubber Soul*, New York: Oxford University Press, S. 199.

Abbildung (rechts) aus:

- b) Jackendoff, Ray und Lerdahl, Fred (2006). »The capacity for music: What is it, and what's special about it?«. In: *Cognition* 100, S. 33–72.

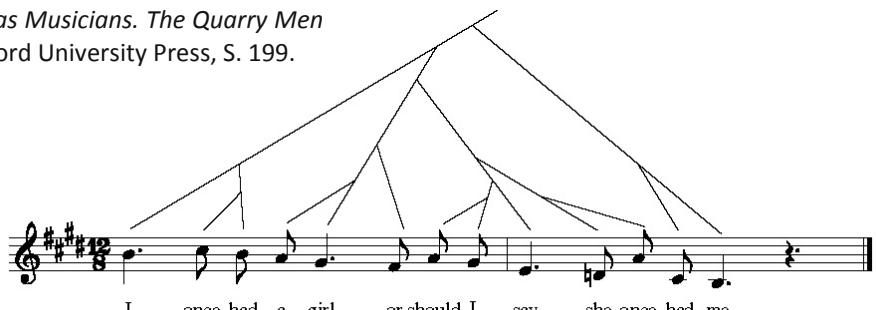
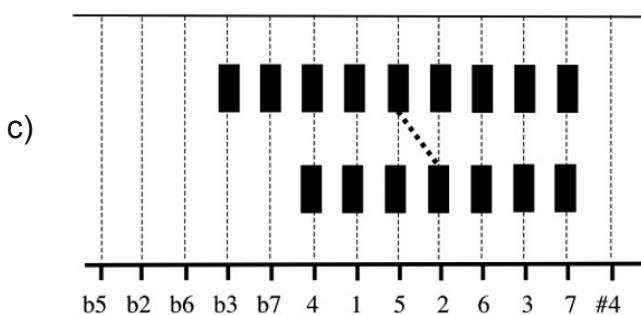


Fig. 17. Tree representation of the hierarchy of pitches in the first phrase of *Norwegian Wood*.



VERSE-REFRAIN: It's been a hard
day's night...
...will make me feel all right

BRIDGE: When I'm home...
...feeling you holding me tight,
tight, yeah

Abbildung (oben) aus:

Temperley, David (2011). »Scalar Shift in Popular Music.« In: *Music Theory Online* 17, Nr. 4.

d) Abbildung (rechts) aus:

Middleton, Richard (1993). »Popular Muic Analysis and Musicology: bringing a Gap.« In: *Popular Music* 12, Nr. 2.

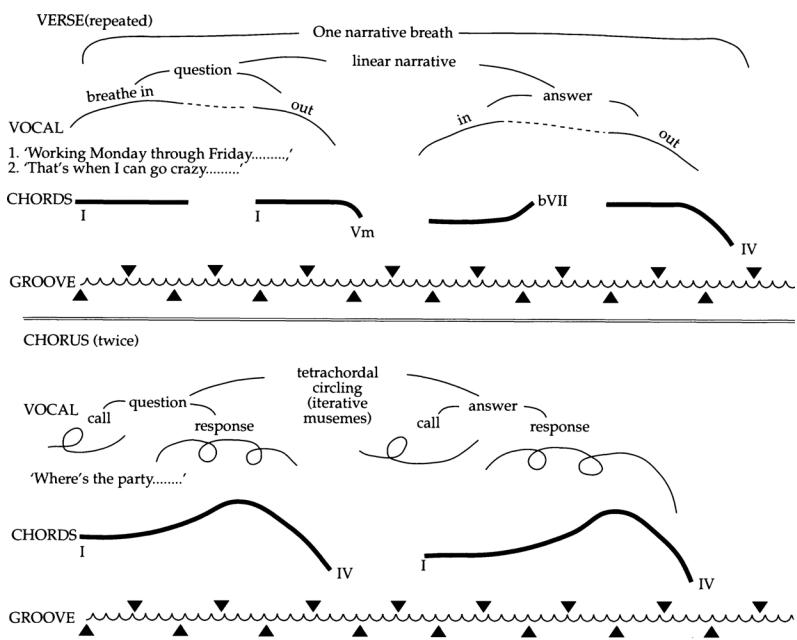


Figure 1. Madonna: 'Where's the Party'

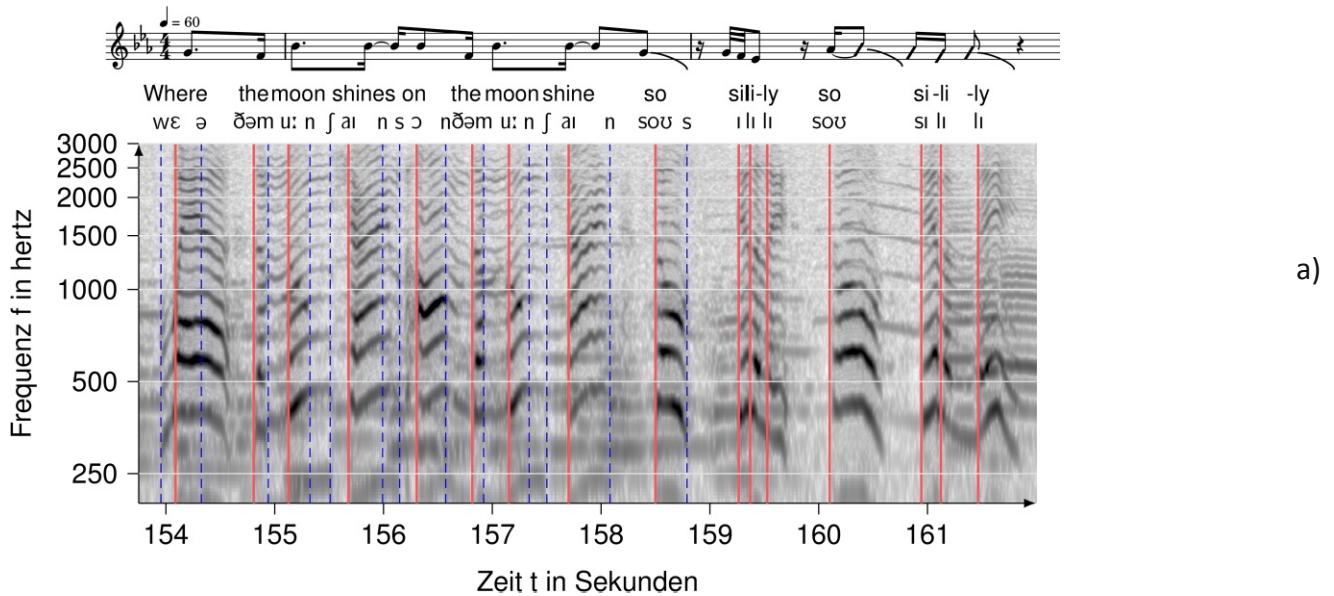


Abbildung (oben) aus:

Hähnel, Tilo (2014). »Vokale Ausdrucksmuster im Kontext von Star-Images und kulturellen Stereotypen. Eine exemplarische Analyse der Vokalstile von Bert Williams und Bing Crosby«, *Samples* 12.

0:00-0:51 Introduction, 24 mm., 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 using 4mm. guitar riff

0:51-1:25 Verse 1, 16 mm., 4a + 4a + 4a + 4a
1:25-1:38 Chorus, 6 mm., 4 + 2

1:38-1:55 Interlude, 8 mm., 4 + 4 using 4 mm. guitar riff
1:55-2:28 Verse 2, 16 mm.
2:28-2:41 Chorus, 6 mm.

2:41-2:58 Interlude, 8 mm.
2:58-3:31 Verse (instrumental), 16 mm.
3:31-3:39 Chorus (instrumental), 4 mm., based on chorus, g: IV | IV | III | III |

3:39-3:56 Interlude, 8 mm.
3:56-4:29 Verse 3, 16 mm.
4:29-4:42 Chorus, 6 mm.

4:42-5:35 Coda, 16+ mm., 4 + 4 + 4 + 4 using 4 mm. guitar riff, then fade on vamp

a = g: i | i | i | VII | i |
chorus = g: IV | III | i | IV | III |

Example 6.9. Deep Purple, "Smoke on the Water," words and music by Ritchie Blackmore, Ian Gillian, Roger Glover, Jon Lord, and Ian Paice, produced by Deep Purple. Contained on the album *Machine Head*, which reached no. 1 in the U.K. and no. 7 on the Billboard Album Chart in mid 1972. Reached no. 4 on the Billboard Pop Chart when released as a single in mid-1973.

Charles K. Harris: »After The Ball« (1891) mit ABAC-Chorus			
	Text	Reime	mus. Halbsätze (jeweils 8 Takte)
Verse 1	A little maiden climbed an old man's knee	a	{A' <i>Verse</i> }
	Begged for a story – »Do Uncle, please.«	a	{B' <i>Verse</i> }
	Why are you single; why live alone?	b	{A' <i>Verse</i> }
	Have you no babies; have you no home?«	b	{C' <i>Verse</i> }
	»I had a sweetheart, years, years ago;	c	{D' <i>Verse</i> }
	Where she is now, pet, you will soon know	c	{E' <i>Verse</i> }
	List to the story, I'll tell it all,	d	{A' <i>Verse</i> }
	I believed her faithless after the ball.«	d	{C' <i>Verse</i> }
Chorus	After the ball is over, After the break of morn,	e	A ^{Chorus}
	After the dancers' leaving, After the stars are gone;	e	B ^{Chorus}
	Many a heart is aching, If you could read them all;	d	A' ^{Chorus}
	Many the hopes that have vanished After the ball.	d	C ^{Chorus}

Abbildung (oben rechts) aus:

Covach, John (2005). »Form in Rock Music. A Primer«, in: *Engaging Music: Essays in Music Analysis*, New York: Oxford University Press, 65–76.

Abbildung (links) aus:

v. Appen, Ralf und Frei-Hauenschild, Markus (2012). »AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus – Songformen und ihre historische Entwicklung«. In: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38), Bielefeld: transcript, S. 57- 124.

a)

b)

c)

a) Abbildung (rechts) aus:
Dockray, Ruth und Moore, Allan F.
(2010). »Configuring the sound-box
1965–1972«. In: *Popular Music* 29,
Nr. 2, New York: Cambridge University
Press, S. 181–197.

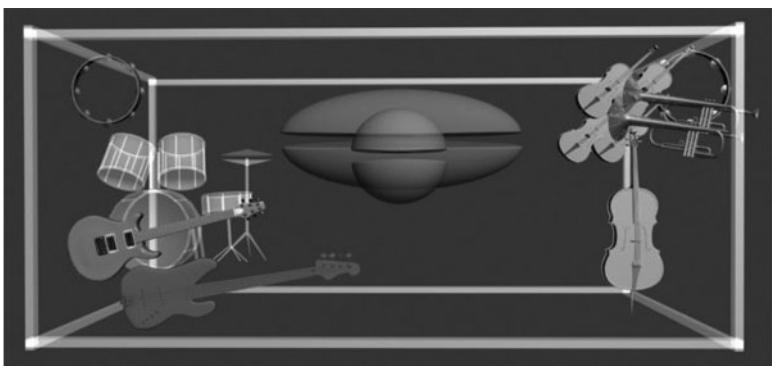


Abbildung (unten) aus:
Bamberger, Heinz (1989). »Musikalische Analyse und Sound«. In: Beiträge zur Populärmusikforschung 07/08; S. 84-92, URN: urn:nbn:de:hebis:26-opus-53300

Cliff Richard: 'Congratulations'.

- b)

S S T T D S T D

Strong

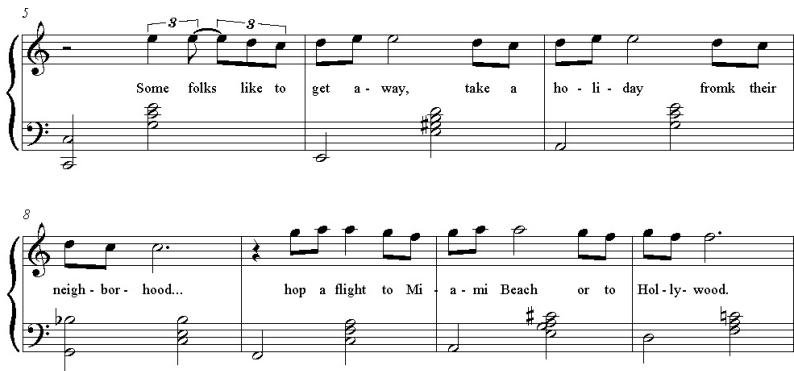
I need mo-o-o-o-o-hey That's what I want
 I want mo-o-o-o-hey yeah yeah that's what I want That's what I want
 Now give me mo-o-o-hey That's what I want That's what I want
 I want mo-hey Give me mo-hey That's what I want That's what I want

Abbildung (unten) aus:
Schuler, Manfred (1978). »Rockmusik und Kunstmusik
der Vergangenheit. Ein analytischer Versuch«.
In: *Archiv für Musikwissenschaft* 35, S. 135-150.

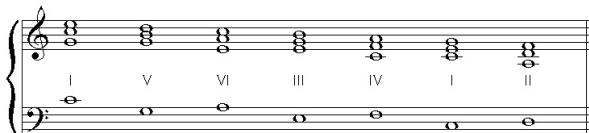
- c) 

Abbildung (unten) aus:
Kaiser, Ulrich (2011). »Babylonian confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik«.
In: ZGMTH 8/1. Hildesheim u. a.: Olms. S. 43–75.

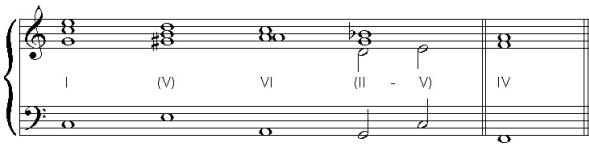
- | d) | Intro | instr. Verse | Verse | Verse | Bridge | Verse | instr. Verse | Bridge | Verse | Outro |
|----|---------|--|---|---|--|---|---|--|---------------------------|-------|
| | | Some folks...
Hop a flight...
But I'm takin'
I'm in a Ne... | I've seen all...
Been high i...
But I know...
I'm in a Ne... | It was so e...
Out of tou...
But now I...
The New Y... | It comes d...
Don't care i...
I don't hav...
I'm in a Ne... | | It was so e...
Out of tou...
But now I...
The New Y... | It comes d...
Don't care i...
I don't hav...
I'm in a Ne... | I'm just taking a Grey... | |
| | Klavier | Klavier, Bass und Gesang | Gesang,
Klavier,
Bass, Drums | | Gesang,
Klavier,
Bass, Drums,
Background | Saxophon,
Klavier,
Bass, Drums,
Background | | Klavier,
Gesang,
Bass, Drums,
Background,
opened Hi-Hat | | |



Beispiel 3: Billy Joel, *New York State Of Mind*, T. 5–11



Beispiel 4:
>Dur-Moll-Paralle-
lismus<



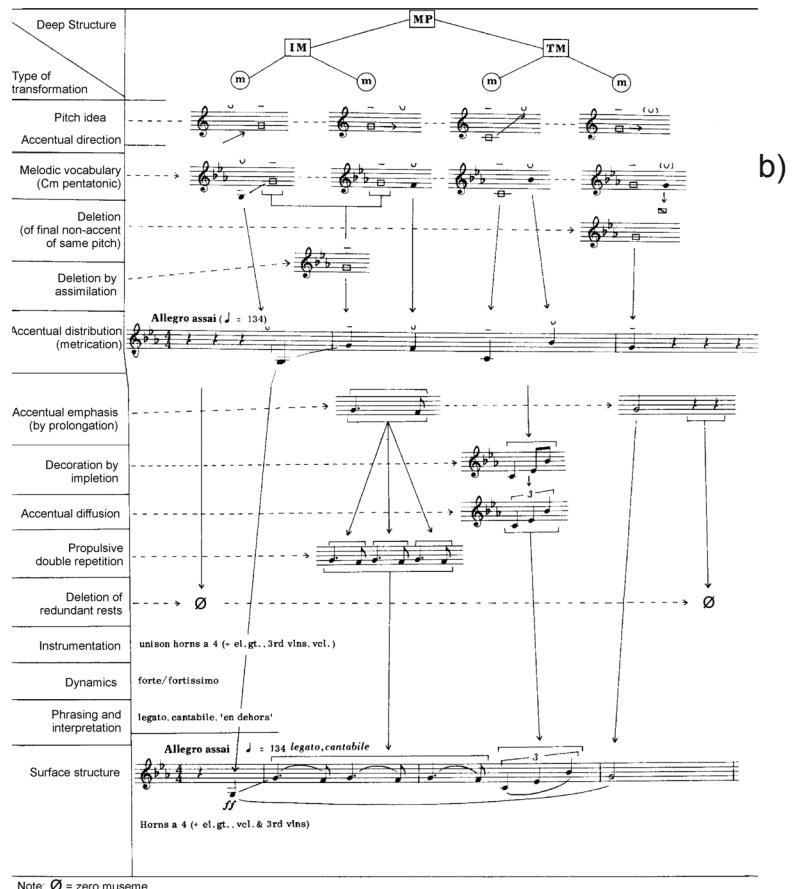
Beispiel 5:
Chromatisierung des
>Parallelismus<

Abbildung (rechts) aus:

Tagg, Philip (1982). »Analysing popular music: theory, method and practice«. In: *Popular Music* 2, S. 37–65.

Table 4
**Chords Used to Commence the B section
in Lennon-McCartney AABA Song Forms**

Chord	Song Title
I	I Don't Want to Spoil the Party I Feel Fine
ii	I Want to Hold Your Hand
iii	Can't Buy Me Love A Hard Day's Night I'll Cry Instead She's a Woman Nowhere Man
	A World Without Love
IV	I Saw Her Standing There Please Please Me Do You Want to Know a Secret? P.S. I Love You Bad to Me From a Window I Don't Want to See You Again Ticket to Ride
V	Love Me Do I'll Keep You Satisfied
vi	Eight Days a Week Thank You Girl Nobody I Know And I Love Her We Can Work It Out
vii	Yesterday



b)

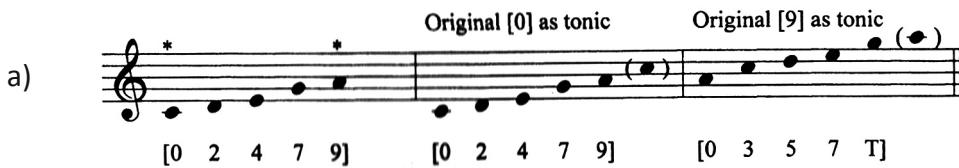
Abbildung (links) aus:

Fitzgerald, Jon (1996). »Lennon-McCartney and the 'Middle Eight'«. In: *Popular Music and Society* 4, S. 41–52.

c)

KEY AND MODE

2.5. The prime form of the standard pentatonic set and its two most likely arrangements as scales.



2.6. The prime form of the standard diatonic set and its three most likely arrangements as scales.

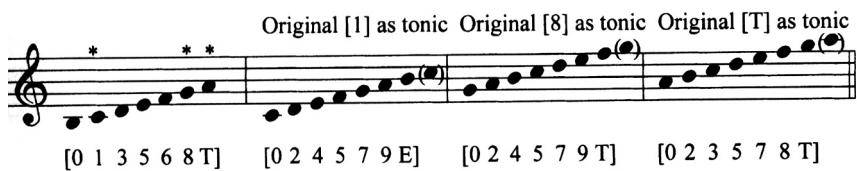
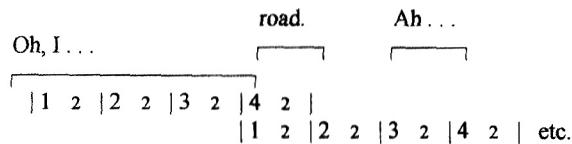


Abbildung (oben und rechts) aus:
Stephenson, Ken (2002). *What To Listen For in Rock. A Stylistic Analysis*, New Haven und London: Yale University Press.



b)

1.15. Elision involving an extra measure of melodic rest in the Doobie Brothers' "China Grove," measures 9–16 of verse.

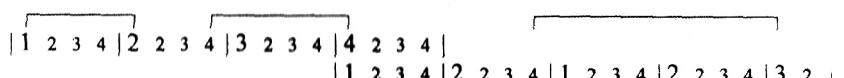


Abbildung (unten) aus:

Rösing, Helmut (2012). »Forensische Popmusik-Analyse«. In: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38), Bielefeld: transcript, S. 257- 277.

c)

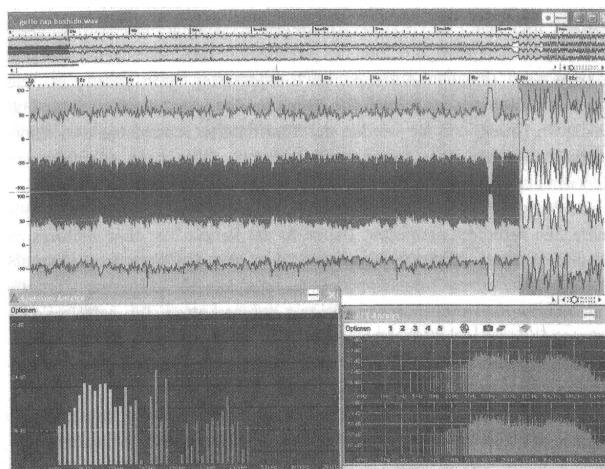


Diagramm 2: Bushido – »Ghettorap hin, Ghettorap her«

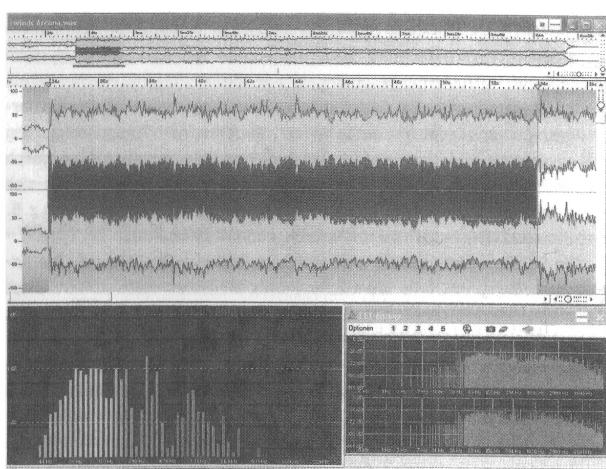


Diagramm 1: Arcana – »Winds Of The Lost Soul«

Abbildung (rechts) aus:

Elflein, Dietmar (2010). *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal*, Bielefeld: transcript.

Formale Struktur The Number Of The Beast

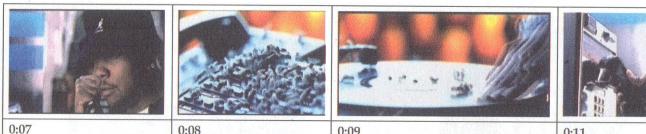
Tabelle 33: Formale Struktur Iron Maiden The Number Of The Beast

Nr.	Titel	Dauer	Puls.	Struktur 1	Str. 2	Str. 3
N-A1	Invaders	3:23	d=8 a,e=16 a ² =24 b,c,f=32 g=36	3aa ² 4b 4c4d4e2f 4d4c4d4e2f 4b gg ² gg ² 4d4c4d4e2f 3aa ²	A B C C ² B D C ² A	I1 I2 VpC VpC S In VpC O
N-A2	Children Of The Damned	4:34	a,b,c=32 d,e=64	2a2a ² 4bcc ² cc ² 4bc ² cc ³ 4d4d ² 4e	A B B ² C D	I VC VC B S Po
N-A3	The Prisoner	6:02	c,d=8 e=16 a,b, f,g=32	I 4a 4b4c2de2f 3b4c2de4f 8g 6f	I A B C B C D C	I1 I2 VpC VpC InS C
N-A4	22 Acacia Avenue	6:36	b ² ,c,d=16 a,b,f=32 c ³ =40 e ² ,g =48 e,c ² =64	2(a2a ² a ³ bb ²) Br 4cd3cddee ² 2cd3cddee ³ 4f 4g Br 7c ² c ³ O	A A B B C D	V1 V1 V2C V2C V3 S V4 S2
N-B1	The Number Of The Beast	4:50	c=16 a,b=20 d ² =24 d,e,f,g, h=32	I 2(3aa ² 3aa ²) a4b 3cc ² 3cc ² dd ² 4cc ² 3cc ² dd ² 4efgh ² 6h 3cc ² 3cc ² dd ² 3aa ² 3aa ² a3b O	I A A B C D C D E C D A B	I V1V1 In V2C V2C In2S1 In3S2 V2C V1 In

a)

Referenzen:

Timbaland/Producer (II.2, D.2.2, <http://www.timbaland.de/>, <http://musicthing.blogspot.com>); DJing/Scratching: Baby Scratches (IV.6, D.2.1); Peter Piper/Jam Master Jay (II.2.2, II.2.6.3); Killerbienen-Mythos (II.3.3/Queen-Mother-Bee)



0:07 0:08 0:09 0:11

Abbildung (links) aus:

Rappe, Michael (2010). *Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik* (Musikolognia 6), 2 Bde., Köln: Dohr.

b)

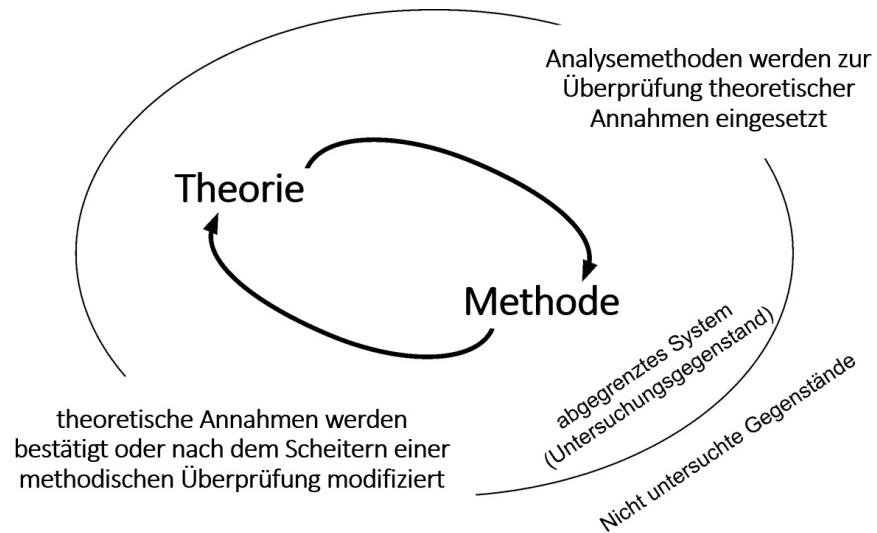
27 G = Großaufnahme (*close up*)

28 WB = Weißblende

29 D = Detail

Theorie und Methode

nach Niklas Luhmann



I. Wissenschaftstheoretische Überlegungen

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

Aus: Kaiser, Ulrich (2014). »Fraktale Strukturen im Hard Rock. 'Back In Black' (AC/DC), 'Highway Star' (Deep Purple) und 'The Future Never Dies' (Scorpions) im Fokus einer musikanalytischen Perspektive«, in: *Samples*. Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung, Jg. 12 (2014).

Analyse von Pop-/Rockmusik

Literaturangaben zum Handout

Methode	Publikationen	Gesellschaftsfelder
Harmonik		
Stufentheorie	2a Everett, Walter (2001). <i>The Beatles As Musicians</i> (2 Bände), New York: Oxford University Press 2c Temperley, David (2011): »Scalar Shift in Popular Music«. In: <i>Music Theory Online</i> 17, Nr. 4	
Funktionstheorie	4b Bamberger, Heinz (1989). »Musikalische Analyse und Sound«. In: Beiträge zur Populärmusikforschung 07/08; S. 84-92	
PC set theory	4c Schuler, Manfred (1978). »Rockmusik und Kunstmusik der Vergangenheit. Ein analytischer Versuch«. In: Archiv für Musikwissenschaft 35, S. 135-150	
Skalentheorie	5a Schönberger, Martin (2006). »Populäre Musik als Gegenstand musikalischer Analyse. Billy Joel's New York State Of Mind«. In: ZGMTH 3/1 (2006), Hildesheim u.a.: Olms, S. 107-125 5c Fitzgerald, Jon (1996). »Lennon-McCartney and the 'Middle Eight'«. In: <i>Popular Music and Society</i> 4, S. 41-52	
	6a Stephenson, Ken (2002). <i>What to Listen For in Rock: A Stylistic Analysis</i> , New Haven und London: Yale University Press	
	Everett, Walter (2004). »Making Sense of Rock's Tonal Systems«. In: <i>Music Theory Online</i> 10, Nr. 4	
	Everett, Walter (2009). <i>The Foundation of Rock</i> . New York: Oxford University Press	
	Biamonte, Nicole (2010). »Triadic Modal and Pentatonic Patterns in Rock Music«. In: <i>Music Theory Spectrum</i> 32, S. 95-110.	
Melodik		
Graphische Analyse	2a Everett, Walter (2001). <i>The Beatles As Musicians</i> (2 Bände), New York: Oxford University Press 2b Jackendoff, Ray und Lerdahl, Fred (2006). »The capacity for music: What is it, and what's special about it?«. In: Cognition 100, S. 33-72	
PC set theory	6c Rösing, Helmut (2012). »Forensische Popmusik-Analyse«. In: <i>Black Box Pop. Analysen populärer Musik</i> (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38), Bielefeld: transcript, S. 257-277.	
Rhythmik		
Elektronische A.	Hasty, Christopher F. (1997). Meter as Rhythm, New York: New York: Oxford University Press Pfeifferer, Martin (2006). <i>Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik</i> . Bielefeld: transcript	
Form		
Formmodelle	2d Middleton, Richard (1993). »Popular Music Analysis and Musicology: bringing a gap«. In: <i>Popular Music</i> 12, Nr. 2	
Gestural Modelling	3b Covach, John (2006). »Form in Rock Music: A Primer«. In: <i>Engaging Music: Essays in Music Analysis</i> . New York: Oxford University Press, S. 65-76 3c v. Apeln, Ralph und Frei-Huenschild, Markus (2012). »ABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus — Songformen und ihre historische Entwicklung«. In: <i>Black Box Pop. Analysen populärer Musik</i> (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38), Bielefeld: transcript, S. 57-124	
	4d Kaiser, Ulrich (2011). »Babyfontan confusion. Zur Terminologie formaler Analysen von Pop- und Rockmusik«. In: <i>Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie</i> (=ZGMTH), Musiktheorie in der Musikpädagogik 8/2011, gedruckt in: ZGMTH 8, S. 43-75. Wiesbaden	
	5b Tagg, Philip (1982). »Analysing popular music: theory, method and practice«. In: <i>Popular Music</i> 2, S. 37-65	
	7a Efflein, Dietmar (2010). <i>Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal</i> , Bielefeld: transcript	

Analyse von Pop-/Rockmusik

Literaturangaben zum Handout

Methode	Publikationen	Gesellschaftsfelder
Sound	<p>Soundbox Spectrum Photo</p> <p>3a Hänel, Tilo (2014). »Vokale Ausdrucksmuster im Kontext von Star-Images und kulturellen Stereotypen. Eine exemplarische Analyse der Vokalstile von Bert Williams und Bing Crosby«, Samples 12.</p> <p>4a Moore, Allan F. (2012). <i>Song Means: Analysing and Interpreting recorded Popular Songs</i>, Farnham und Burlington: Ashgate Publishing Limited</p> <p>Brackett, David (1995). <i>Interpreting Popular Music</i>, London: Cambridge University Press</p>	Musikproduktion
Text	<p>Methoden der Literaturwiss.</p> <p>Burdorf, Dieter (1997): »Das populäre Lied im 20. Jahrhundert«. In: <i>Einführung in die Gedichtanalyse</i>, 2. überarbeitete Aufl. Stuttgart und Weimar: Metzler</p> <p>Urban, Peter (1979). <i>Rollende Worte – Die Poesie des Rock</i>, Frankfurt a.M.: Fischer</p> <p>Faulstich, Werner (1978). <i>Rock – Pop – Beat – Folk. Grundlage der Textmusik-Analyse</i> (= Literaturwissenschaft im Grundstudium 7), Tübingen: Guntter Narr</p>	
Bild	<p>Methoden der Filmanalyse</p> <p>7b Rappe, Michael (2010). <i>Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik</i> (musicolognia 6), 2 Bde., Köln: Dohr</p> <p>Jost, Christofer / Klug, Daniel / Axel Schmidt / Neumann-Braun, Klaus / Rechtschnig, Armin (2013). <i>Computergestützte Analyse von Audiovisuellen Medienprodukten</i> (= Qualitative Sozialforschung 22), Wiesbaden: Springer VS</p>	Marketing/Werbung

Made in Scribus 1.5.2

