



CC BY-SA Ulrich Kaiser, 2020

SONGWRITING

Ein Arbeitsheft zur Stilübung



Inhalt

Drums.....	3
Notation.....	3
Standard Drumset (Rock).....	3
Standard-Pattern.....	4
Verse-Pattern.....	5
Chorus-Pattern.....	6
Rhythmische Bezüge.....	7
Fills.....	8
Fills in der Bridge von ›The Future Never Dies‹ (Scorpions).....	9
Bassgitarre.....	10
Rhythmus- und Leadgitarre.....	12
Akkorde und Rhythmen.....	12
Riffs.....	15
Skalen und Verzierungen.....	16
Keyboard.....	18
Pop-Piano anhand der Kadenzharmonik.....	18
Pop-Piano anhand der Oktavregel.....	19
Fills.....	21
Charakteristische Harmoniepattern.....	22
Mehr Rock statt Pop.....	23
Lead-Vocals.....	24
Zur Form von Vocalparts.....	26
Strategie und Dramaturgie.....	28
Übergänge.....	29
Checkliste.....	30

Dieses Songwriting-Heft wurde unter der Mitwirkung von Studierenden verschiedener Pop-Rock-Seminare an der Hochschule für Musik und Theater München erstellt. Den Inhalt zu den Lead-Vocals hat Linda Oppermann mit mir zusammen ausgearbeitet, den Content zur Rhythmus- und Leadgitarre haben Marinus Keml und Simone Wagner beigesteuert. Der Inhalt der übrigen Abschnitte sowie Idee, sprachliche Gestaltung sowie das Layout sind mein Beitrag zu diesem Heft. Und die Terminierung meiner Rechtschreibfehler verdanken Sie Regina.

Drums

Entscheidend für den Charakter und Groove eines Songs ist das Schlagzeug. Wenn man das Schreiben eines Songs üben möchte, ist es eine gute Idee, sich als erstes Tempo und Charakter für einen neuen Song genau zu überlegen. Dazu kann es hilfreich sein, den Song, den man schreiben möchte, in Tempo, Groove und Charakter an einen existierenden Song anzulehnen.

Bei der Notation des Drumset sind verschiedene Schreibweisen gebräuchlich, im Zweifelsfall empfiehlt sich eine Legende, z.B.:

Notation

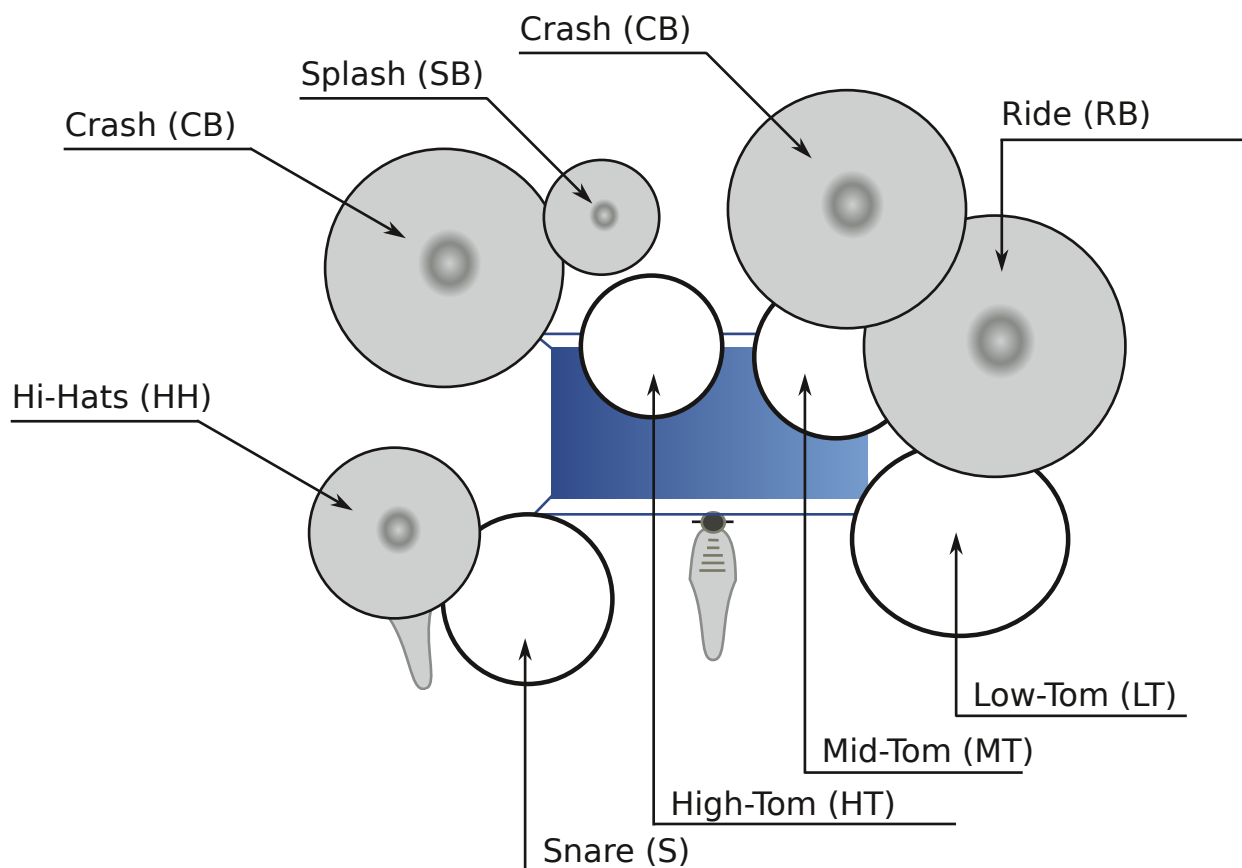
Drums

Toms hängend Toms stehend HH Fuß geschl. offen CB SB RB BD SD RC Rimclick

Notation in zwei Stimmen (z.B. Sibelius)

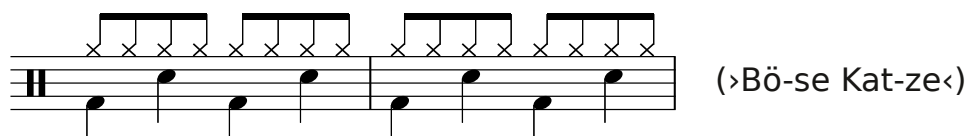
Notation in einer Stimme (z.B. Guitar Pro)

Standard Drumset (Rock)

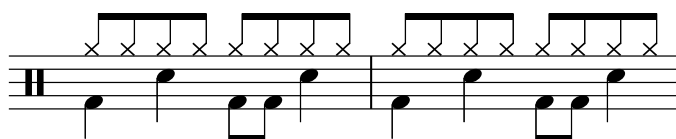


Standard-Pattern

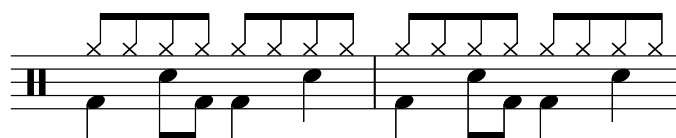
Im Folgenden sehen Sie drei standardisierte Pop-/Rockpattern, wobei die Bassdrum immer auf ›eins‹ und ›drei‹, die Snare immer auf ›zwei‹ und ›vier‹ spielt (den sogenannten Backbeat). Durch Rock-/Popmusik ist dieses Muster so bekannt, dass man selbst eine allein spielende Snare als Backbeat wahrnimmt (und nicht als Takt-schwerpunkt) wie zum Beispiel in der Intro von »Born In The U.S.A.« von Bruce Springsteen.



z.B.: Bon Jovi *Livin' On A Prayer* (Verse), *Runaway* (Chorus mit RB)
 Survivor *Eye Of The Tiger* (Verse)
 AC/DC *Hells Bells* (Verse) / *Back in Black* (Verse) u.v.a.

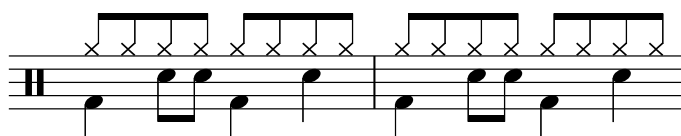


z.B.: Kiss *I Love It Loud* (Verse)
 John Lennon *Imagine* (Verse)
 Black Sabbath *Paranoid* (Verse)
 Rolling Stones *Brown Suggar*
 Radio Head *Karma Police*



z.B.: Bruce Spingsteen *Born In The USA*
 Phil Collins *Another Day In Paradise*
 The Kinks *Lola*
 Steppenwolf *Born To Be Wild*
 Status Quo *Down Down*

Rock'n-Roll-Pattern

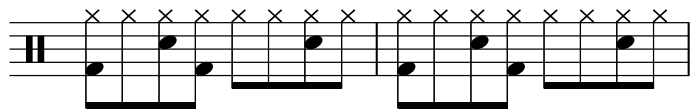


z.B.: The Beach Boys *Surfin' USA*
 Eddie Cochran *C'mon Everybody*

Verse-Pattern

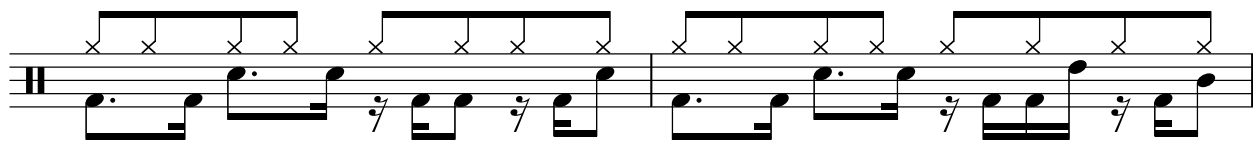
Charakteristisch für den Verse-Formteil ist ein durchgehender Puls auf der Hihat (Achtel, Viertel oder auch Sechzehntel), die in der Regel ›geschlossen‹ (closed) gespielt wird. Effekte in diesem durchlaufenden Achtel- oder Sechzehntelpuls können eine langsame Öffnung der Hihat (z.B. für ein Crescendo) oder auch die Öffnung der Hihat für einzelne Achtel sein.

Achtelgrooves



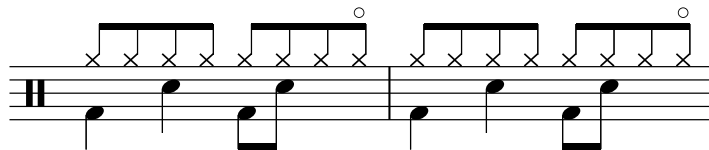
Queen

Hammer To Fall (Achtelgroove mit vorgezogener ›drei‹)



System Of A Dawn

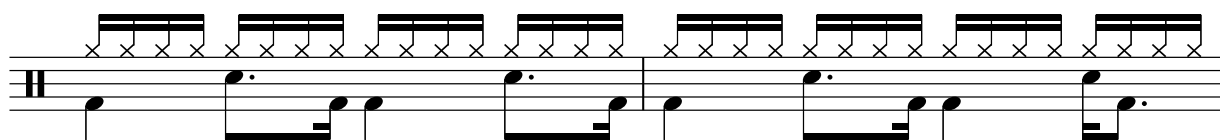
Aerials (Zweitaktpattern)



David Bowie

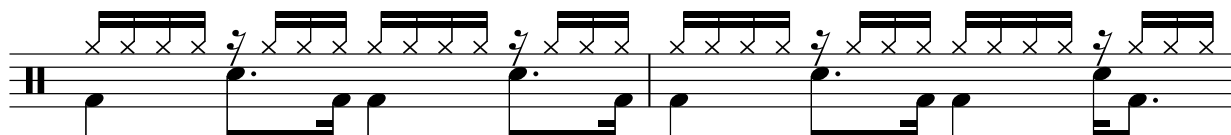
Ashes To Ashes

Sechzehntelgrooves

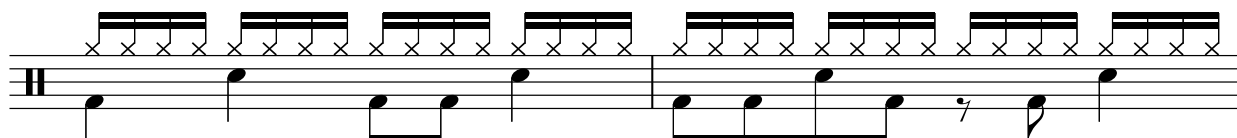


Billy Joel

Summer Highland Falls



Variante, wenn die HH mit beiden Sticks gespielt wird wie z.B. in *Rock With You* von Michael Jackson

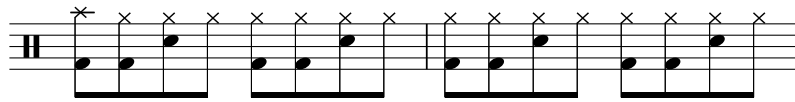


Queen Of The Stone Age

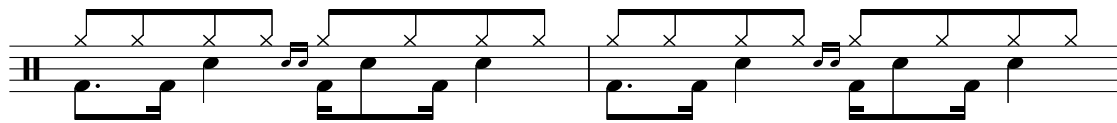
Turnin' Of The Screw

Chorus-Pattern

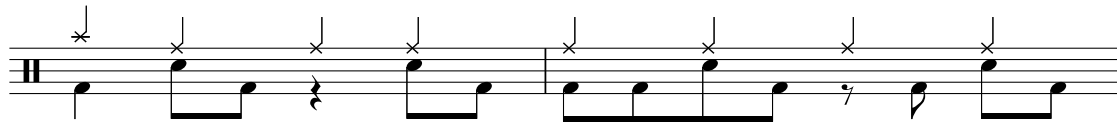
In der Regel bildet das Chorus-Rhythmuspattern sowohl im Hinblick auf den Groove als auch auf die Spielweise einen Kontrast zum Verse-Rhythmuspattern (z.B. häufig ein Wechsel von der Hi-hat auf das Ride-Becken). Typisch für den Chorus ist darüber hinaus der Einsatz des Crash-Beckens.



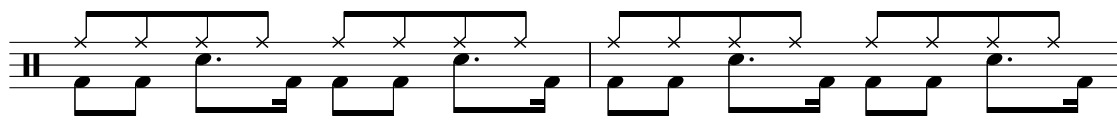
Queen *Hammer To Fall*



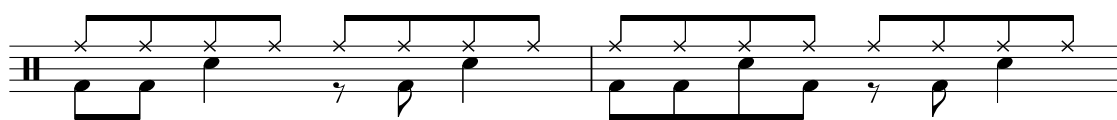
Scorpions *In Trance*



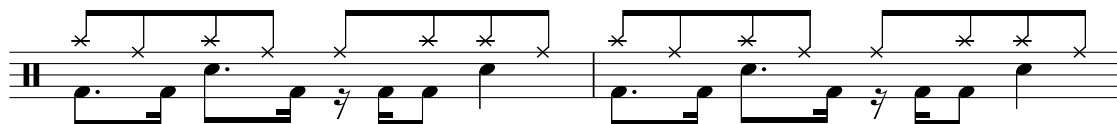
Alice Cooper *Poison*



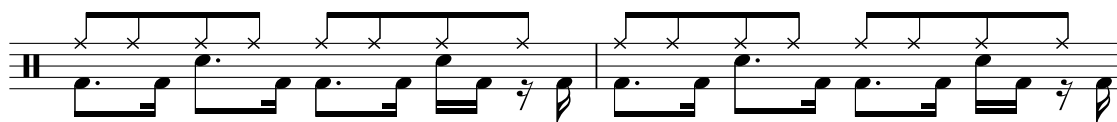
Scorpions *Life Is Like A River*



Scorpions *Rock You Like A Hurricane*



Iron Maiden *Children Of The Damned*



Pearl Jam *Alive*

Rhythmische Bezüge

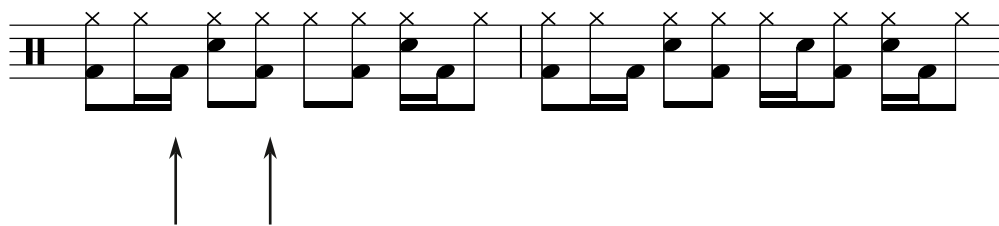
In ›Humanity‹ von Scorpions sind die Rhythmen der einzelnen Formabschnitte im Detail verwandt. Durch die Betonung des vierten und siebten Sechzehntels lassen sich die Rhythmen als Variationen eines 3:3:2-Rhythmus interpretieren, der einen Zusammenhang zwischen den Abschnitten entstehen lässt.



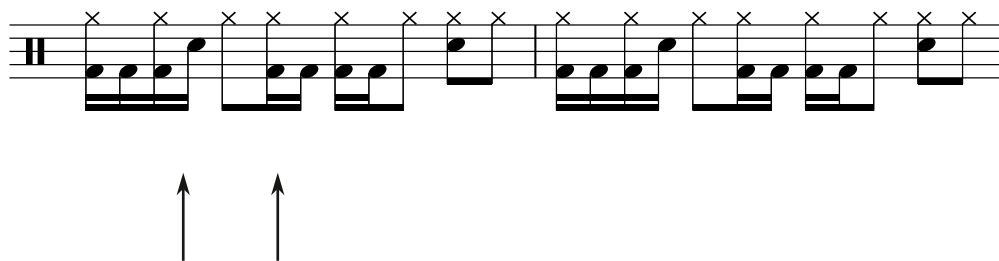
2. Verse



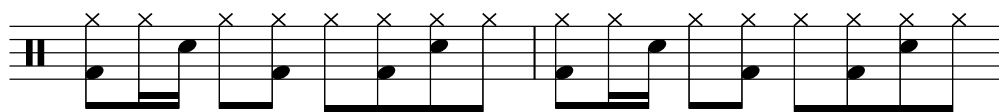
Chorus



Chorus (Mitte)



Chorus (Ende)



3. Verse



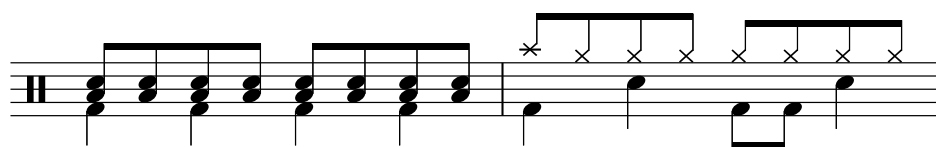
Bridge

Formskizze:



Fills

Beginn auf der Takteins:



auf >1< (leise) beginnend
(mit crescendo)



auf >2< beginnend



auf >3< beginnend
(mit Kick)



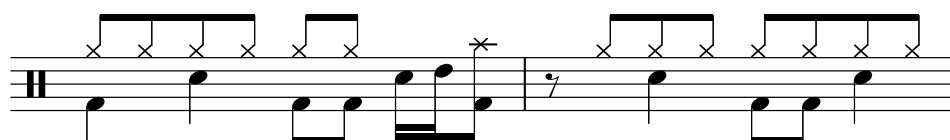
auf >4< beginnend



auf >4 und< beginnend



auf >1< beginnend
mit Wechsel zur >3<



mit vorgezogenem
Crash-Becken



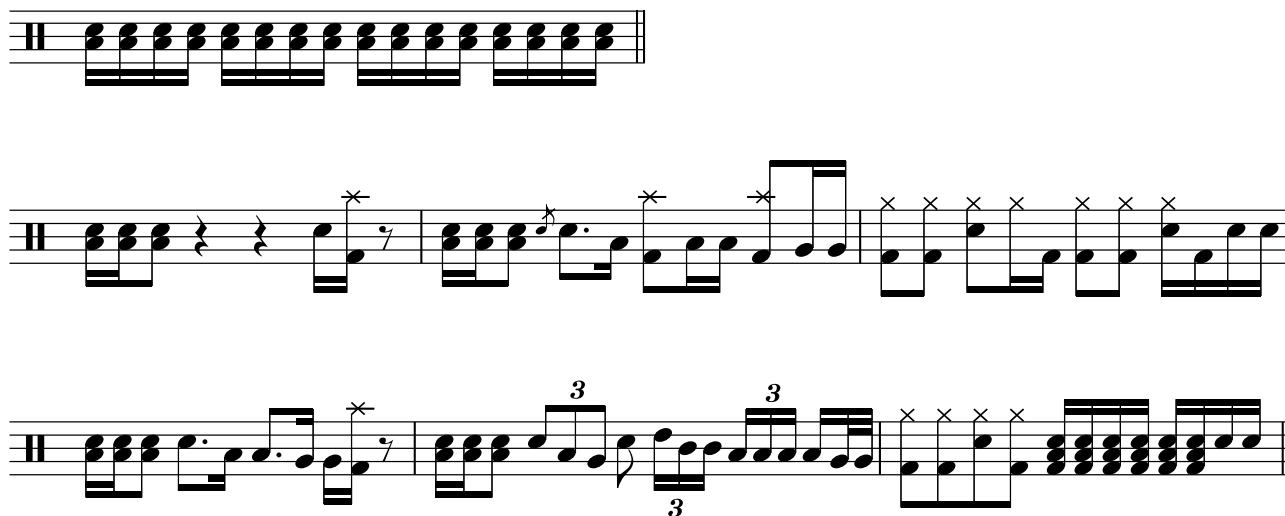
mit Sechzehnteln in
Dreiergruppen



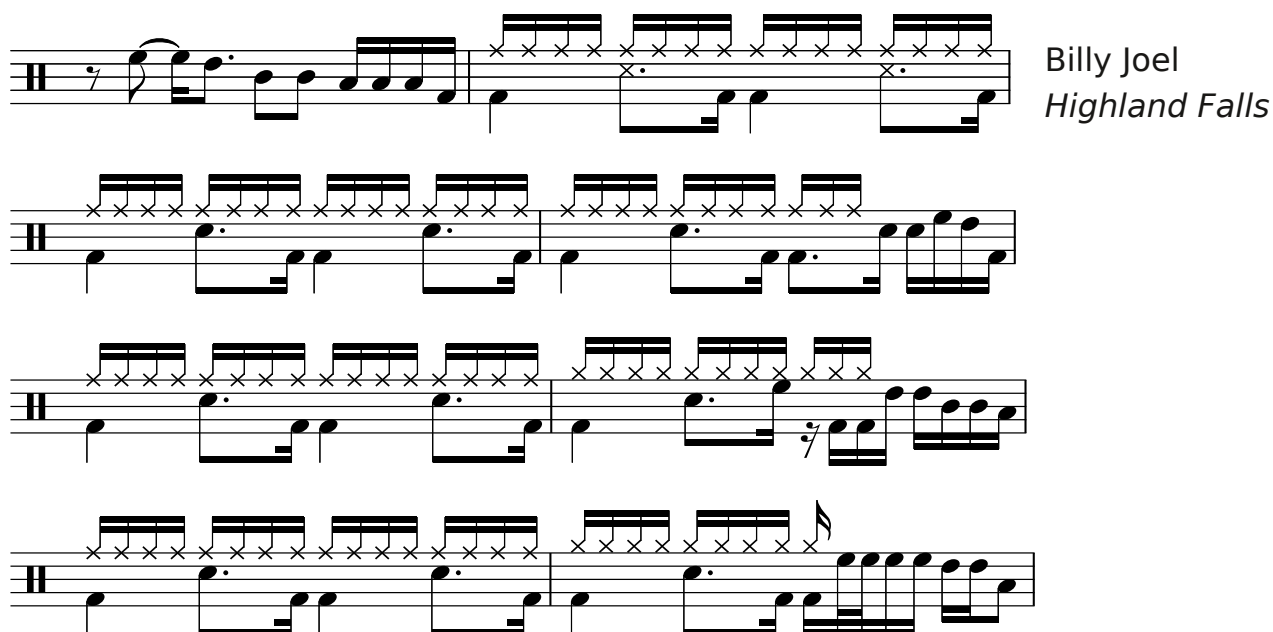
mit leeren
Hauptzählzeiten 1-3

Fills

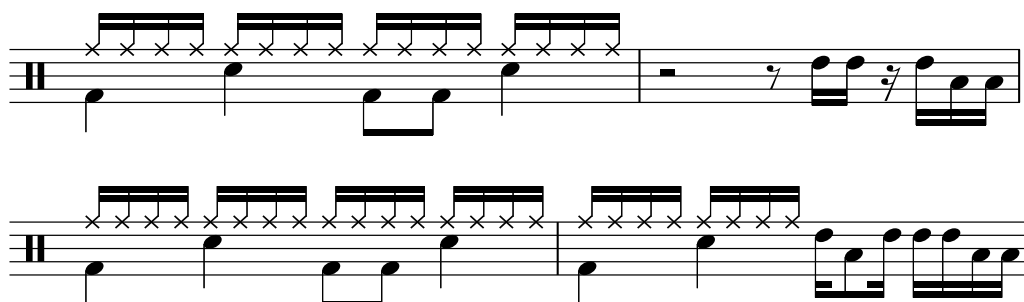
in der Bridge von ›The Future Never Dies‹ von Scorpions



Fills aus anderen Songs

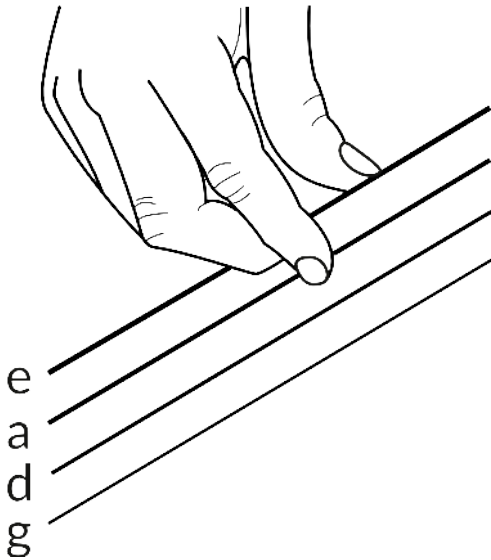


The Beatles *She Came In Through The Bathroom Window*



Bassgitarre

Eine Bassgitarre hat in der Regel vier Saiten. Sie ist in der Standard-Stimmung wie ein Kontrabass gestimmt (E-A-D-G) und zählt zu den transponierenden Instrumenten (ein E-Bass klingt eine Oktave tiefer als notiert). Es ist möglich, dass der E-Bass (wie auch der Kontrabass) eine fünfte Saite hat (eine tiefe H-Saite) und darüber hinaus gibt es auch Sonderanfertigungen mit mehr als fünf Saiten. Der Grundtonfrequenzbereich eines E-Basses liegt (ungefähr) zwischen 40 und 400 Hertz.



Da der Kontrabass für Gitarristen schwer zu spielen und klanglich im Ensemble mit E-Gitarre/Keyboards nicht ausreichend zu hören war, versuchte man zuerst, Kontrabässe mit Tonabnehmersystemen auszurüsten. Nach ersten Versuchen in den 1930er Jahren entwickelte schließlich Fender den *Precision-Bass*, der ab 1951 industriell gefertigt wurde. Der Fender-Bass hatte einen massiven Holzkorpus (Solidbody), Bündle zur Erleichterung der Intonation sowie eine elektrische Verstärkung.

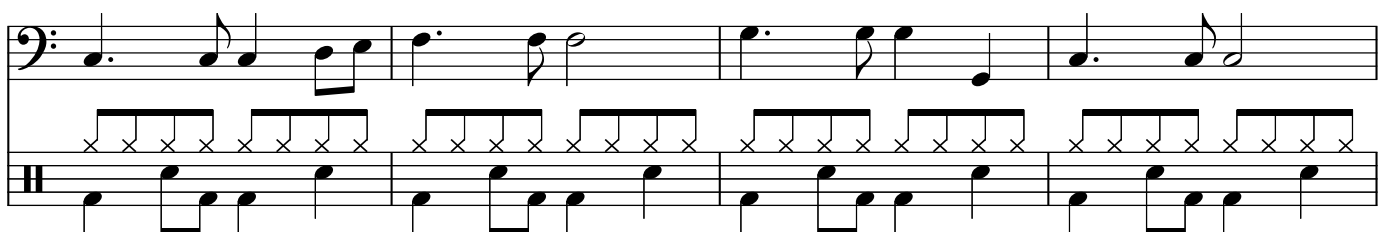
Für nahezu alle Genres der Populären Musik ist die Besetzung der Bassstimme durch einen E-Bass charakteristisch. Insbesondere im Funk und Reggae können Basslinien dabei melodisch-rhythmisch äußerst anspruchsvoll gestaltet sein.

Während die Spielerinnen und Spieler von Lead- und Rhythmus-Gitarren sowie Lead-Sängerinnen und -sänger einer Formation häufig genannt werden, wissen die wenigsten, wer in diesen Bands am Bass steht. Nur wenige Bassisten sind auch außerhalb der Szene berühmt wie z.B. James Jamerson bei Motown Records, Paul McCartney von The Beatles oder Roger Waters von Pink Floyd. Doch der Bass hat einen wesentlichen Anteil am Groove und Klang von Pop-/Rockmusik.

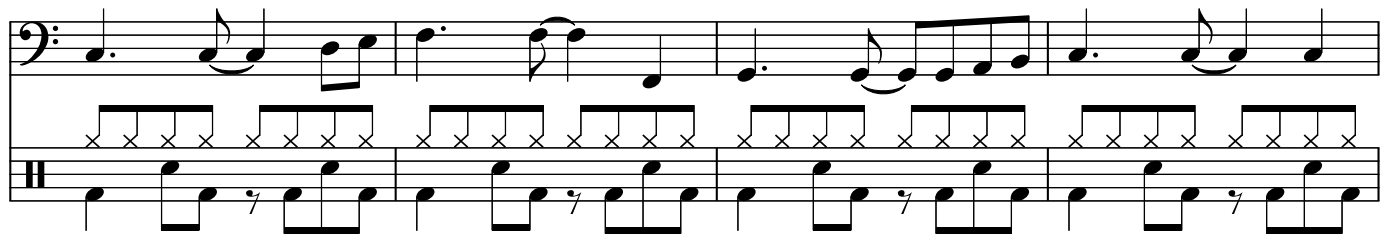
Eine Funktion des Basses liegt im Ensemblespiel bzw. in Pop-Balladen in der Vermittlung zwischen dem Klavier und den Drums. Mit diesen Instrumenten (und ggf. mit einer Rhythmusgitarre sowie weiteren Percussion-Instrumenten) zählt der Bass zur *Rhythmusgruppe* einer Band.

Die Rhythmusgruppe bildet die harmonisch-rhythmische Basis für die *Melodiegruppe* (Leadgitarre, Leadgesang und ggf. andere Soloinstrumente) und kann parallel zu ihr spielen, sie ergänzen oder mit ihr in einen Dialog treten (z.B. in der Stop-time-Technik). In einem Popsong spielt der Bass in der Regel die Grundtöne und stimmt seinen Rhythmus mit dem der Drums ab.

Beispiel 1:



Beispiel 2:



Darüber hinaus machen Verzierungsnoten und Effekte (vg. hierzu auch die Seiten 14 und 17) eine Bassstimme interessant wie z.B.

1. Legato-Slides (= Glissando ohne neuen Anschlag der Zielnote),
2. Palm Mute (= Abdämpfen und Spielen der Saite mit dem Handballen und dem Daumen),
3. Hammer-On & Pull-Off (= Spielen von Noten nur durch die Griffhand),
4. Bend & Release (= Tonhöhenveränderungen durch Ziehen und Loslassen einer Saite mit der Griffhand) sowie
5. Slap-Notes (Schlagen der Saite durch Drehen des rechten Unterarms im Zusammenspiel mit dem Slappen der Saiten mit der Griffhand).

Das folgende Bass-Beispiel zeigt harmonisch ein I-IV-I-Pendel mit einer einfachen Figuration und Fills am Ende eines jeden Zweitakters:

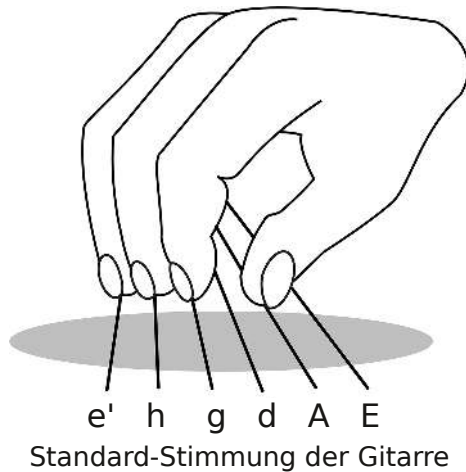


Hörbeispiele: Guns N'Roses – *Sweet Child O'Mine*, Steve Wonder – *Sir Duke*



Rhythmus- und Leadgitarre

Anfänglich wurden Gitarren aus der Notwendigkeit heraus verstärkt, sich gegen die übrigen Instrumente eines Tanzorchesters durchsetzen zu können. Über die unbeabsichtigte Verzerrung bei erhöhter Lautstärke durch wenig leistungsfähige Verstärker



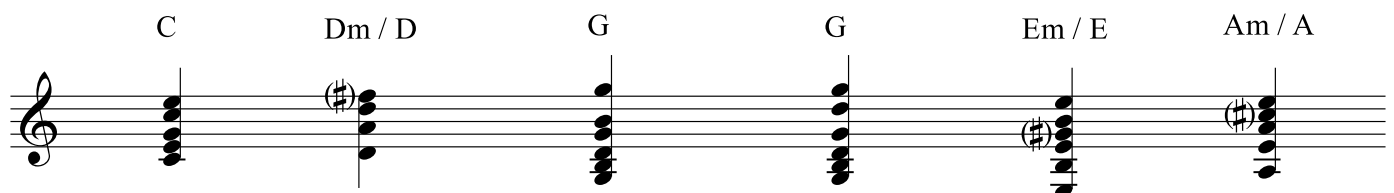
bis hin zur eigenen Klangästhetik ist die E-Gitarre seit Gitarristen wie Pete Townshend (The Who), Eric Clapton (Bluesbreakers, Cream, Blind Faith, Derek and the Dominos u.a.), Jeff Beck (Yardbirds, Jeff Beck Group) und Jimi Hendrix (Jeff Beck Group, Gypsy Sun & Rainbows) zum Markenzeichen der Pop- und Rockmusik avanciert. Die E-Gitarre ist ein Bundinstrument, ihr Frequenzbereich umfasst in der sechssaitigen Standardstimmung E-A-d-g-h-e' den Bereich von 82,4 bis 1.318,5 Hz. Die bekanntesten E-Gitarrenmodelle sind die in den 50er Jahren entwickelten von Fender (Stratocaster) und Gibson (Les Paul). Der Klang der E-Gitarre wird entscheidend durch Effekte beeinflusst.

Gute Seite zur Einführung in Gitarreneffekte:

<https://www.delamar.de/gitarre/fuer-anfaenger/gitarreneffekte/>

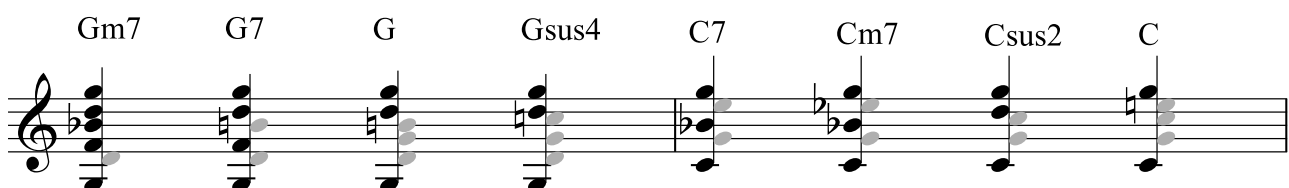
Akkorde und Rhythmen

Aufgrund der Gitarren-Stimmung lassen sich einige Akkorde sehr gut mit leeren Saiten spielen (*Open String Chords*):



Mithilfe eines Kapodasters lassen sich diese Voicings auch in anderen Tonarten verwenden (der Bund für den Kapodaster ist dabei anzugeben).

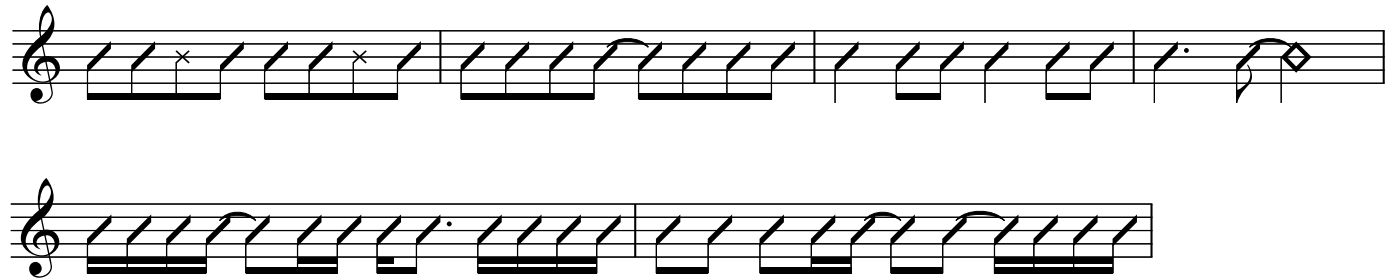
Die folgenden Vocings lassen sich über Barré-Griffe spielen (bei Barré-Akkorden wird in der Regel der Zeigefinger der linken Hand wie ein Kapodaster verwendet):



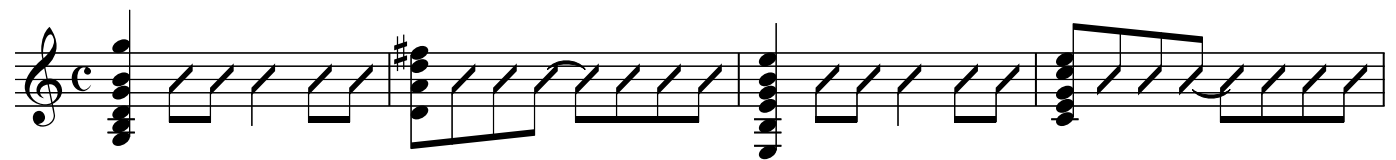
Die schwarzen Notenköpfe des Notenbeispiels symbolisieren die mit dem Barréfing, die grauen die mit den übrigen Fingern gegriffenen Töne.

Open String Chords sind als Strummingpattern für Akustikgitarren beliebt. Als *Strumming* wird eine Spieltechnik bezeichnet, bei der (mit einem Plektrum) möglichst alle Saiten gleichzeitig angeschlagen werden. In Pop-Songs werden dazu häufig eine akustische Gitarre mit Stahlsaiten (>Westerngitarre<) oder eine unverzerrte (clean) E-Gitarre verwendet. Es gibt eine Vielzahl an unterschiedlichen Strumming-Pattern, deren Rhythmus passend zu den Drums und zum Charakter des Songs gewählt werden müssen.

Beispiele für Strumming-Pattern:



Im Prüfungskontext (z.B. Staatsexamen) ist das Voicing der Akkorde anzugeben:



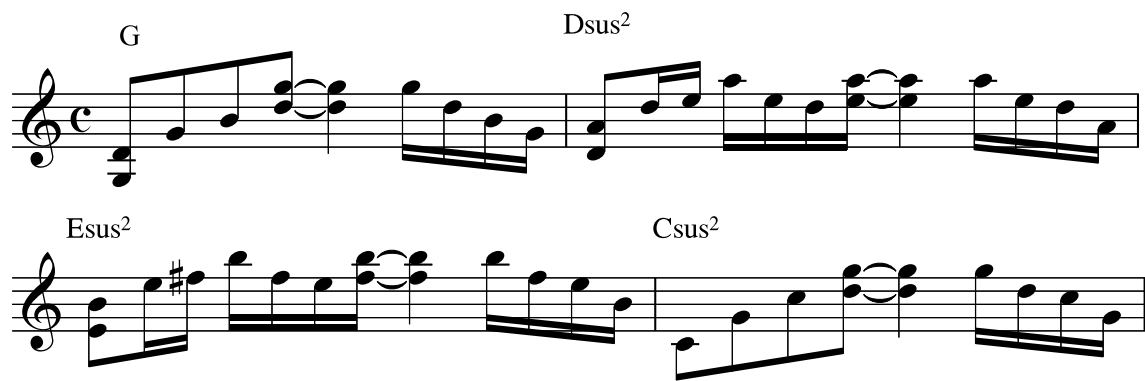
Hörbeispiele: 4 Non Blondes – *What's Up*, Barclay James Harvest – *Hymn*, Oasis – *Wonderwall*, Melissa Etheridge – *Like The Way I Do*, Natalie Imbruglia – *Torn*, Radiohead – *High And Dry*, John Mayer – *Half Of My Heart*, George Harrison – *My Sweet Lord*, Bell, Book & Candle – *Rescue Me* u.v.a.

Eine andere Begleittechnik ist das Spielen gebrochener Akkorde, z.B. für G-D-Em-C:



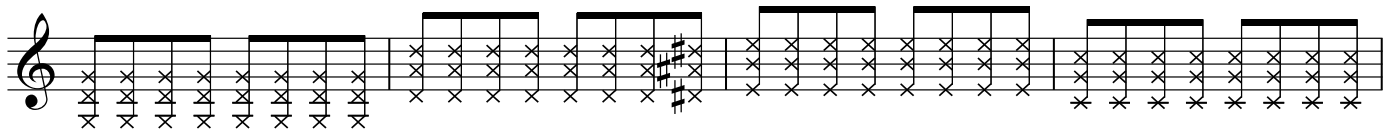
Hörbeispiel: Metallica – *Nothing Else Matters*

Ein typisches Pattern für eine Rockballade zeigt das folgende Beispiel:

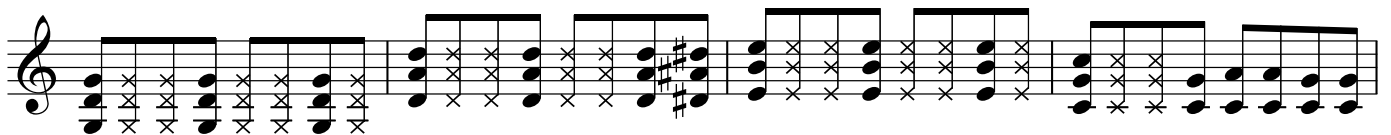


Weitere Hörbeispiele für gebrochene Akkorde als Begleitpattern: Simon and Garfunkel – *Sound Of Silence*, The Police – *Every Breath You Take*, Green Day – *Wake Me Up When September Ends*, Leonhard Cohen – *Halleluja*, R.E.M. – *Everybody Hurts* u.v.a.

Für viele Stilikarten (z.B. Rockmusik, Heavy Metal, Schlager u.a.) sind verzerrte Rhythmusgitarren charakteristisch. In diesem Fall werden oft nur Powerchords (Grundton und Quinte) in Verbindung mit Palm Muting gespielt. Beim Palm Muting (auch: Palm Mute) werden die Saiten mit dem Handballen der rechten Hand abgedämpft, wodurch ein perkussiver Sound erzeugt wird. Diese Technik wird häufig im Verse eingesetzt, damit die Gitarre nicht zu dominant klingt und dem Leadgesang Raum gelassen wird.



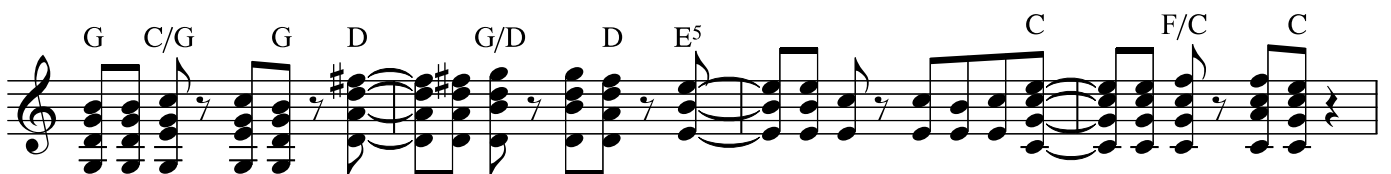
Durch Klingenlassen der Saiten lassen sich Akzente setzen:



In vielen Rock`n`Roll-, Blues- oder Rocksongs wird in Powerchords die Sext anstatt der Quint gespielt:



Das folgende Beispiel zeigt eine Fourchord-Progression im Stile der Rolling Stones:



Hörbeispiele Palm Mute: Blink 182 – *All The Small Things*, Bryan Adams – *Summer Of 69*, Iron Maiden – *The Number Of The Beast*, Green Day – *Basket Case*; The Outfield – *Your Love*, Status Quo – *Whatever You Want*.

Riffs

Als Riff wird in der Rock-/Popmusik ein melodisch-rhythmisches Motiv bezeichnet. Es kann als Response zum Solo oder durch beständige Wiederholung als wesentlicher Teil des Songs eingesetzt werden. Typisch für ein Riff ist die Wiederholung eines zwei- oder viertaktigen Patterns. Dabei werden die folgenden Typen unterschieden:

Single-Note-Riffs (bestehen aus einzelnen Tönen)

z.B.:	Deep Purple	<i>Black Night</i>
	Maroon 5	<i>Harder To Breathe</i>
	Judas Priest	<i>Breaking The Law</i>

Quarten-Riffs (bestehen aus parallel gespielten Quarten)

z.B.:	Deep Purple	<i>Smoke On The Water</i>
	Rainbow	<i>Man On The Silver Mountain</i>
	Eric Clapton	<i>Cocaine</i>

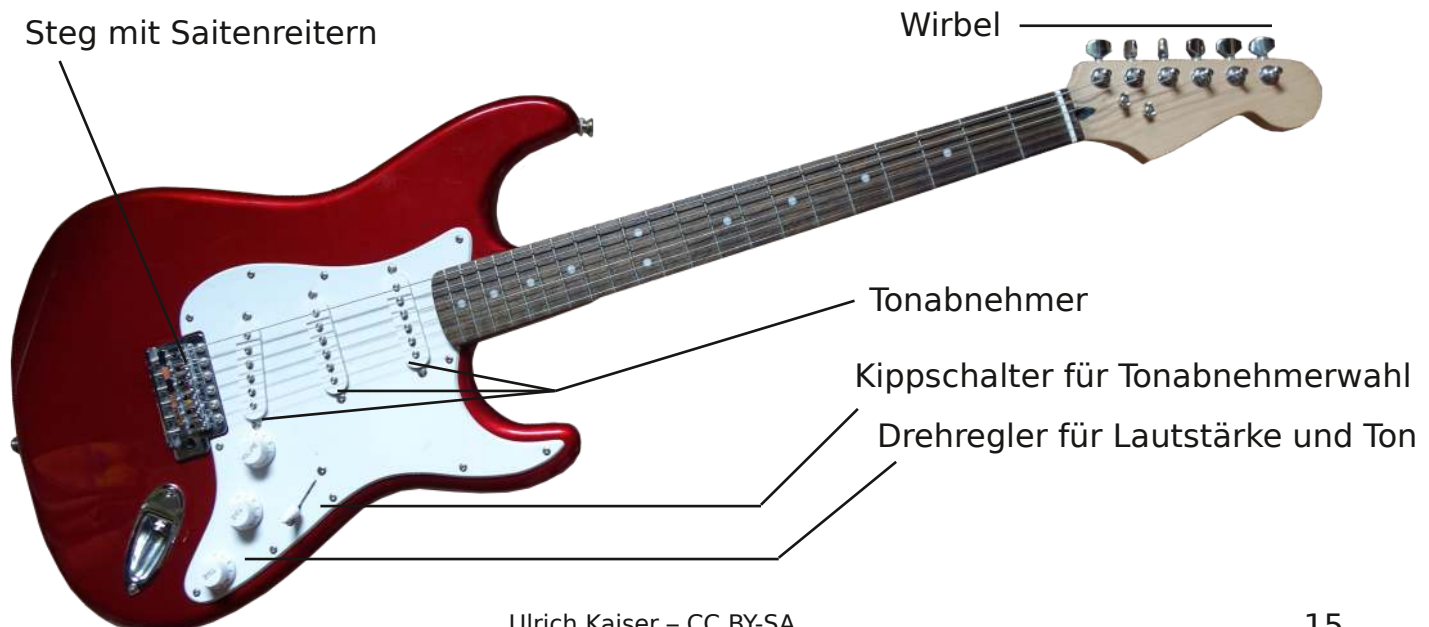
Powerchords (bestehen aus parallel gespielten Quinten)

z.B.:	Green Day	<i>American Idiot</i>
	Led Zeppelin	<i>Whole Lotta Love</i>
	Scorpions	<i>Rock You Like A Hurricane</i>

Chord-Riffs (bestehen aus Akkorden und Akkordumkehrungen)

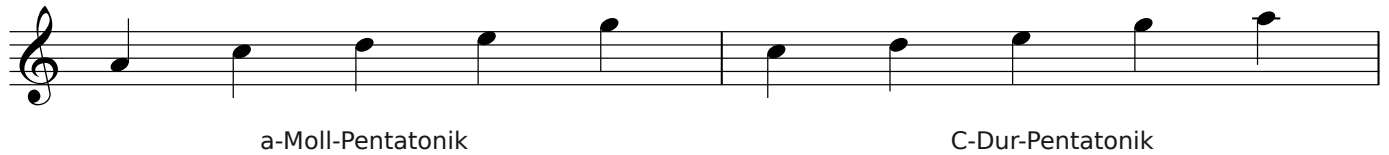
z.B.:	AC/DC	<i>Highway To Hell</i>
	Queen	<i>Hammer To Fall</i>
	Pink Floyd	<i>Wish You Were Here</i>

Die hier einzeln aufgeführten Techniken können auch gemischt auftreten.



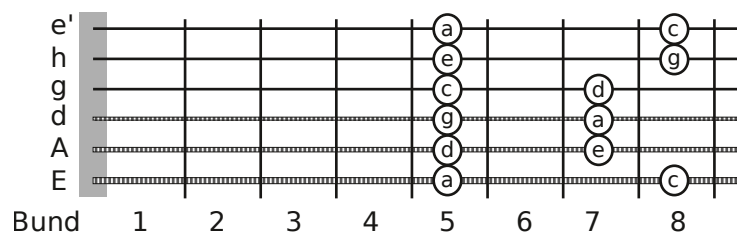
Skalen und Verzierungen

Im Kontext einer Band ist die Gitarre nicht nur ein Harmonieinstrument (Rhythmusgitarre), sondern auch ein Melodieinstrument (Leadgitarre). Ein prägendes Tonmaterial für Pop-/Rockmusik ist die Pentatonik:



Links ist die Struktur der Moll-Pentatonik zu sehen (wenn man davon ausgeht, dass jeder Ton der Pentatonik Grundton werden kann, gibt es darüber hinaus auf den weißen Tasten noch die nach Moll klingenden pentatonischen Skalen auf g und e), rechts eine Dur-Pentatonik (neben der als Dur interpretierbaren pentatonischen Tonreihe auf d).

Pentatonische Strukturen sind auf der Gitarre sehr angenehm zu spielen, da immer nur zwei Töne pro Saite gegriffen werden und das Griffmuster leicht erlernbar ist.



Als Erweiterung der Moll- und Durpentatonik zur Heptatonik lassen sich die dorische und mixolydische Skala auffassen:

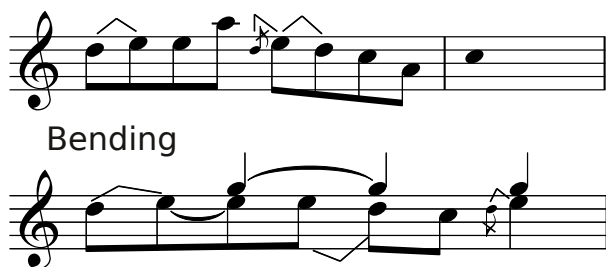


Auch diese Skalen sind vom Klang her für Pop-/Rockmusik charakteristisch, weil sie keinen Leitton enthalten, der mit der Kadenzharmonik dur-moll-tonaler Musik assoziiert wird. Leittöne und Kadenzen kommen zwar auch in Pop-/Rockmusik vor, jedoch in der Regel mit einer spezifischen Formwirkung wie z.B. in einem Halbschluss am Ende eines Formteils.

Darüber hinaus sind viele bluesnahe Rocksongs von der Klangcharakteristik der Blues-Skala geprägt:



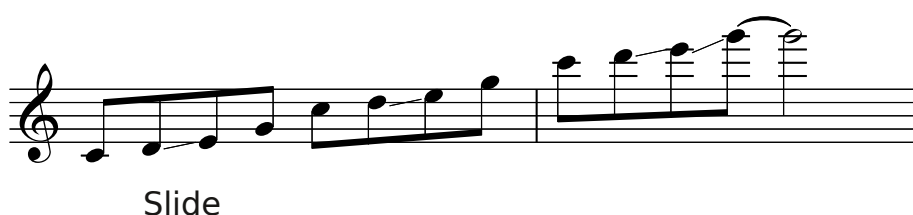
Grundsätzlich lassen sich jedoch für die Leadgitarre auch andere Skalen und natürlich auch Akkordbrechungen verwenden.



Beim Bending wird eine Saite mit der Greifhand nach oben geschoben oder nach unten gezogen, wodurch der gegriffene Ton mit einem Glissandoeffekt höher wird. »Gebendet« werden typischer Weise »Blue Notes« sowie das Erreichen von Akkordtönen.

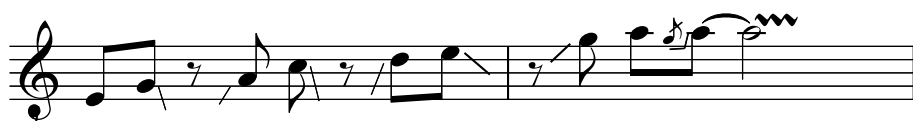


Ähnlich wie das Bending kann auf der Gitarre auch das Vibrato ausgeführt werden (periodisches Ziehen oder Drücken der Saite mit variabler Geschwindigkeit und Stärke). Eine beliebte Technik ist das Erreichen eines Tons durch Bending mit anschließendem Vibrato.

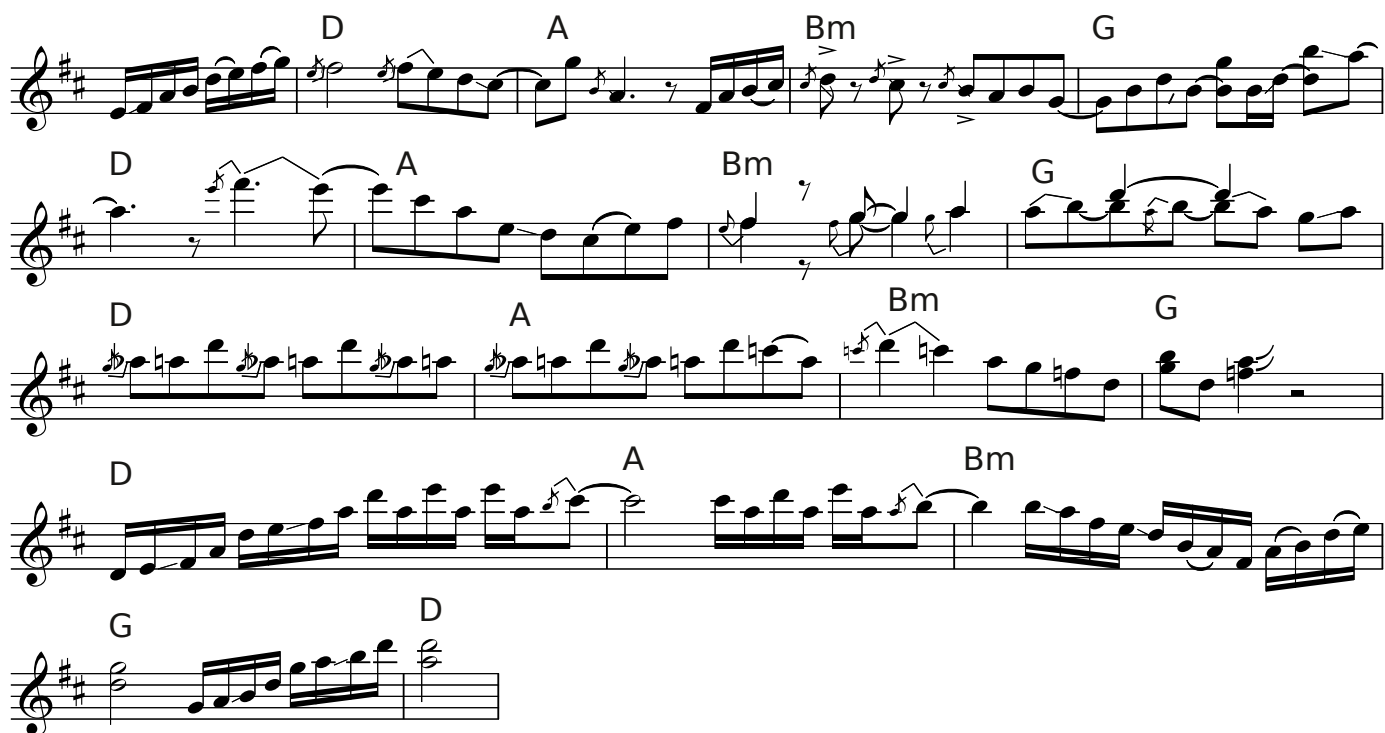


Beim Slide wird ein Ton über einen Glissandoeffekt erreicht oder verlassen (vergleichbar dem Portamento der klassischen Instrumentalausbildung). Ein Slide kann auch aus einer Pause heraus in einen Ton oder von einem Ton aus in eine Pause führen.

Slide und Vibrato wie z.B. in Bon Jovi – *Runaway*



Praxistipp: Für das Komponieren des Parts für eine Leadgitarre eignet sich die Moll-Pentatonik (in Dur-Kompositionen die Pentatonik der Paralleltart), angereichert mit Akkordtönen der Begleitakkorde sowie gelegentlichen Akkordbrechungen. Das folgende Beispiel zeigt ein Gitarrensolo über die Harmoniefolge D-A-h-G:

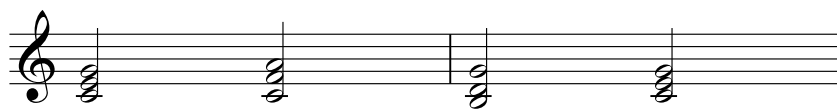


Keyboard

Keyboards sind nicht für alle Stile der Pop-/Rockmusik charakteristisch. Typisch sind Keys für langsame Balladen, bestimmte Singer-/Songwriter (z.B. Udo Jürgens, Billy Joel, Elton John u.a.) sowie prägende Bandmitglieder (z.B. John Lord bei Deep Purple).

Pop-Piano anhand der Kadenzharmonik

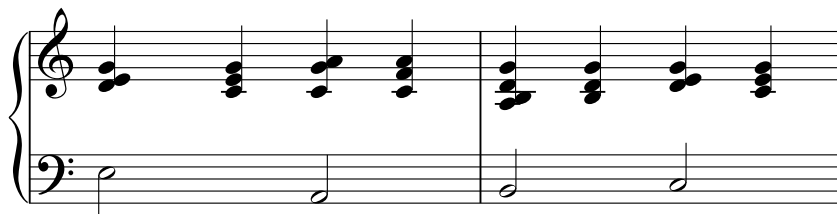
Im Folgenden wird systematisch gezeigt, über welche Arbeitsschritte man aus einer einfachen Harmoniefolge wie der I-IV-V-I-Kadenzharmonik einen Pop-Klaviersatz entwickeln kann.



1.) r.H. mit einfacher Harmoniefolge I-IV-V-I



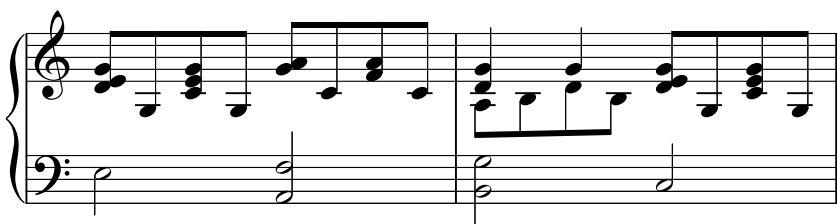
2.) r.H. Harmoniefolge mit Sekunde/None zu jedem Akkord



3.) r.H. Viertelnoten, l.H. halbe Noten, Terz im Bass bis auf den Schlussakkord



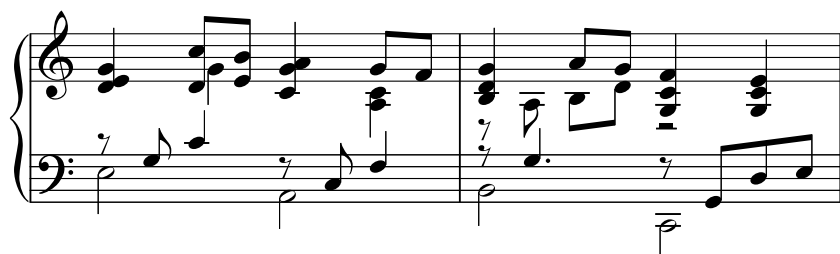
4.) r.H. einfacher Rhythmus (Viertel + zwei Achtel), l.H. Klangverstärkung durch Zweistimmigkeit, wo ohne Kollision mit der r.H. möglich



5.) r.H. durchgehende Achtel, l.H. wie 4.)



6.) r.H. vorwiegend Quint- und Quartklänge, l.H. wechselnde Figuren. Komplementärhythmik zwischen den Händen (= durchgehende Achtelbewegung)



7.) r.H. überwiegend stufenweise Melodie mit Sekund- und Septimklängen, l.H. wechselnde Figuren. Komplementärhythmik wie bei 6.)



8.) r.H. Verzierungsfiguren in der Melodie, l.H. wechselnde Figuren. Komplementärhythmik zwischen den Händen

Pop-Piano anhand der Oktavregel

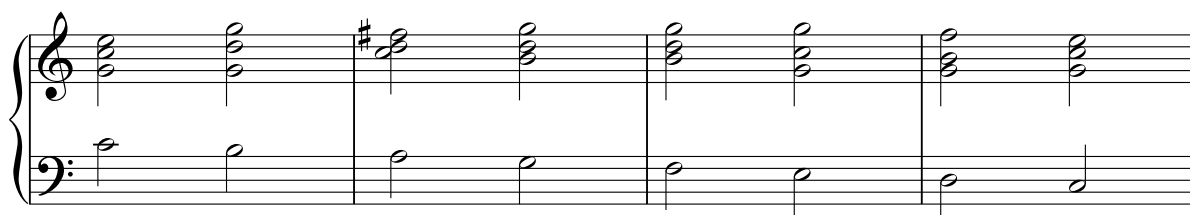
In bestimmten Pop-Stilistiken findet sich nicht selten eine Tonleiter im Bass. Das Modell stammt aus dem 17./18. Jahrhundert und lässt sich auch gut im Rahmen von Pop- und Schlagermusik verwenden. Die nächsten Abbildungen zeigen das Modell mit Harmonisierungen, die für das 18. Jahrhundert typischen sind:



Von acht absteigenden Noten.



Das nächste Beispiel zeigt eine C-Dur-Tonleiter im Bass abwärts (die Töne 1., 2. sowie 8.–13. aus dem Beispiel oben links) mit einer Aussetzung Generalbassziffern:



Diese klassische (bzw. barocke) Harmonisierung ist allerdings für Popmusik untypisch bzw. ungeeignet. Das nächste Beispiel zeigt eine Gegenüberstellung der historischen Oktavharmonisierung und einer für Pop typischen Akkordfolge:

The image shows two musical staves. The top staff represents a classical or baroque harmonic style, with the right hand playing chords and the left hand playing single notes. The bottom staff represents a pop style, with chords in both hands. Six numbered arrows (1-6) point from the pop staff to the classical staff, indicating specific harmonic changes:

- 1. Subdominant instead of the double dominant at the 6th tone of the scale.
- 2. Tonic quartal chord instead of the dominant at the 5th tone of the scale.
- 3. Subdominant instead of the dominant second chord at the 4th tone of the scale.
- 4. A subdominant (or also double dominant) chord instead of the dominant at the 2nd tone of the scale.

Zu den Änderungen:

1. Subdominante anstelle der Doppeldominante beim 6. Ton der Tonleiter
2. Tonikaler Quartsextakkord anstelle der Dominante beim 5. Ton der Tonleiter
3. Subdominante statt des dominantischen Sekundakkords beim 4. Ton der Tonleiter
4. Ein sudominantischer (oder auch doppeldominantischer) Akkord anstelle der Dominante beim 2. Ton der Tonleiter. Dadurch verdrängt die Dominante die ihr nachfolgende Tonika auf die Takteins des nächsten Taktes, wodurch Viertaktgruppen harmonisch verkettet werden:

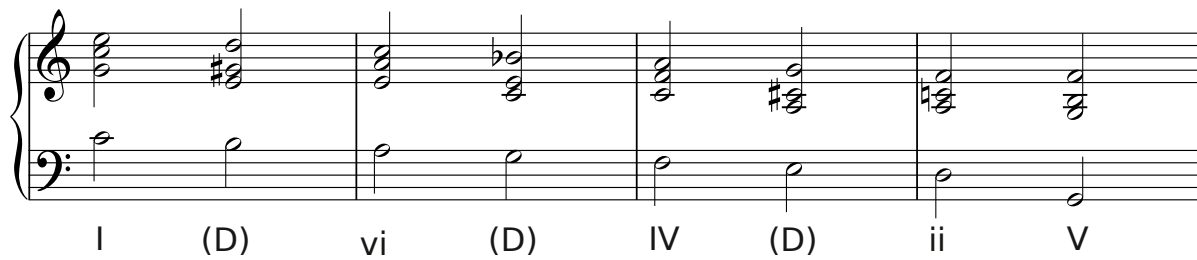
The diagram illustrates how four-measure groups are chained together in a pop harmonic progression. It shows three groups of four measures each, represented by brackets labeled 'I ii V'. Below each group is a small bracket indicating the four-measure span. The sequence ends with 'usw.' (etc.).

Das nächste Beispiel zeigt die Ausarbeitung der Harmonisierung als Pop-Klaviersatz:

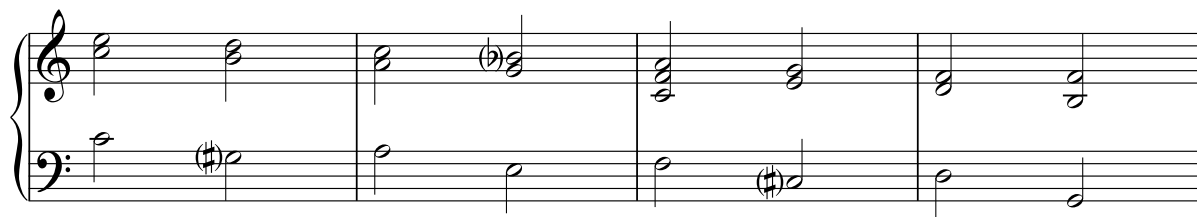
The image shows a musical score for a pop piano arrangement. It features a four-measure phrase with chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The score includes a triplet in the first measure and a grace note in the second measure.

Hörbeispiel: Elton John – *Can Your Feel The Love tonight* (Intro), aus: *The Lion King*

Ebenfalls sehr charakteristisch ist eine Harmonisierung der Tonleiter mit Zwischendominanten:



Diese Harmonisierung lässt sich als Chromatisierung des Parallelismus bzw. »Pachelbel-Modells verstehen:



Die Harmonisierung als Pop-Klaviersatz:



Hörbeispiel: Billy Joel – *New York State Of Mine* (Verse)

Fills

Für den Klaviersatz eines Pop-Pianos sind Fills charakteristisch, die von einer Phrase zu einer anderen oder von einer Harmonie zur nächsten überleiten, z.B.:



Charakteristische Harmoniepattern

In Pop-/Rockmusik gibt es standardisierte Pattern, die sich in vielen Songs nachweisen lassen. Diese Pattern treten wiederholt im Rahmen von Hauptabschnitten (wie Verse, Chorus bzw. der Bridge in der Verse-Bridge-Form) auf. Die folgende Auswahl zeigt einige dieser bekannten Pattern:

Ausgewählte Four-Chord-Pattern:

C – d – F – G	(= 1245)	Nena – <i>99 Luftballons</i> (Verse) The Who – <i>They Are All In Love</i> (Verse)
C – d – F – C	(= 1241)	Sarah Connor – <i>Vincent</i> (Chorus) 4 Non Blondes – <i>What's Up</i> (alle Formteile)
C – D – F – C	(= 1241)	Donovan – <i>Atlantis</i> (alle Formteile) Michael – <i>Heal The Pain</i> (Chorus)
Furia – <i>Super Love Vibrations</i> (Verse = C – D – F – G – C, Chorus = C – d – F – d)		
C – a – F – G	(= 1645)	Chubby Checker - <i>Let's Twist Again</i> – (Verse) The Marvelettes – <i>Please Mr. Postman</i> (Verse)
›Doo-Wop-Formel‹		
C – a – F – G	(= 1645)	Chubby Checker - <i>Let's Twist Again</i> – (Verse) The Marvelettes – <i>Please Mr. Postman</i> (Verse)
›Doo-Wop-Formel‹		
a – F – G – G	(= 6455)	Scorpions – <i>The Future Never Dies</i> (Chorus) A Skylit Drive's – <i>Wires and the Concept of Breathing</i> (Chorus)
a – F – C – G	(= 1637) (= 6415)	Britney Spears – <i>Born To Make You Happy</i> (Chorus) Bon Jovi – <i>It's My Life</i> (Chorus)

Beispiele Satzmodelle:

a-d-G-C-F-h-E-a (Quintfall)	Udo Jürgens – <i>Was ich dir sagen will</i> (Verse)
häufig mit ...d-E-a-Abschluss:	Cat Stevens – <i>A Wild World</i> (Verse)
	Helene Fischer – <i>Alice im Wunderland</i> (Chorus)
C-G-a-e-F-C (Parallelismus)	Leo Sayer – <i>The Show Must Go On</i> (Verse)
	Green Day – <i>Basket Case</i> (Verse)
	Maroon 5 - <i>Memories</i> (alle Formteile)
a-E-G-D-F-C (chrom. ›Lamento‹)	Eagles – <i>Hotel California</i> (Verse)
	Despina Vandi – <i>Deka Meres Deka Nihtes</i> (Verse)
a-G-F-E (diat. ›Lamento‹)	Del Shannon – <i>Runaway</i> (Verse)
mit ...e-Abschluss:	Christina Stürmer – <i>Ich lebe</i> (Verse)

Mehr Rock statt Pop

Rocksongs haben gegenüber einer Pop-Ballade meistens ein deutlich schnelleres Tempo. Die Klaviersätze sind in der Regel rhythmisch prägnant, gleichzeitig jedoch weniger komplex als z.B. der Satz einer langsamen Ballade. Typisch sind Oktaven, Ton- und/oder Akkordwiederholungen sowie Synkopierungen wie in den folgenden Beispielen:

The image displays six systems of piano accompaniment examples, each consisting of a grand staff (treble and bass clef). The examples illustrate various rhythmic patterns characteristic of rock music:

- System 1:** Features a driving bass line with eighth-note octaves in the right hand. The word *simile* is written above the third measure.
- System 2:** Shows a steady eighth-note bass line and a right hand with repeated chords.
- System 3:** Features a steady eighth-note bass line and a right hand with repeated chords and some syncopation.
- System 4:** Shows a steady eighth-note bass line and a right hand with repeated chords and some syncopation.
- System 5:** Features a steady eighth-note bass line and a right hand with repeated chords and some syncopation.
- System 6:** Shows a steady eighth-note bass line and a right hand with repeated chords and some syncopation.

Hörbeispiele: Bon Jovi – *Runaway*, Billy Joel – *Pressure* und *Allentown*

Lead-Vocals

Für den Gesang eines Songs lassen sich nur schwer Regeln angeben, jedoch gibt es einige Anhaltspunkte, die für das Schreiben von Melodien hilfreich sind. Am besten lassen sich diese Anhaltspunkte an einem konkreten Beispiel veranschaulichen. Im Folgenden ist der Beginn des Liedes »Lachen und Weinen« von Franz Schubert zu sehen:

Etwas geschwind.

Singstimme.

Pianoforte. *pp*

La-chen und Wei-nen zu jeg-licher Stun-de ruht bei der Lieb auf so

Schubert hat für dieses Lied einen Text von Friedrich Rückert vertont:

Lachen und Weinen zu jeglicher Stunde
 Ruht bei der Lieb auf so mancherlei Grunde.
 Morgens lacht ich vor Lust,
 Und warum ich nun weine
 Bei des Abends Scheine,
 Ist mir selbst nicht bewusst.



Zwei Strophen aus
 sechs Zeilen mit der
 Reimstruktur AABCCB.

(erste von zwei Strophen)

Zur Betonung und Metrik:

La - chen und Wei - nen zu jeg - li - cher Stun - de

Betonungen:

— ~ ~ — ~ ~ — ~ ~ — ~

Bsp. Metrik 1:

$\frac{2}{4}$

Bsp. Metrik 2:

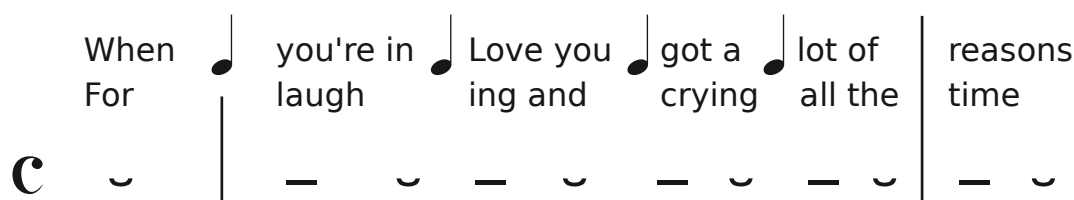
C

Die beiden Beispiele zeigen, dass es bei einer Musik wie z.B. einem Lied von Franz Schubert häufig Entsprechungen gibt von Längen bzw. Kürzen der Silben und langen bzw. kurzen Notenwerten. In vielen Fällen ist dadurch die Wahl eines Metrums nahe-liegend (wie zum Beispiel Schuberts Wahl des 2/4-Taktes für Rückerts Gedicht »La-chen und Weinen«).

Für eine Songwriting-Stilübung erstellen wir als erstes eine freie Übersetzung des Gedichts und verzichten dabei auf die Reimstruktur:



When you're in love you got a lot of reasons
 For laughing and crying all the time
 Wake up joyful every morning
 And cry myself to sleep each night
 And why I really can't tell
 I really can't tell.

Eine erste Pop-Vertonung des Textes könnte sich an die oben beschriebene Entspre-chung von Text und Musik anlehnen. Insbesondere die zweite Zeile legt es nahe, den Pop/Rock typischen 4/4-Takt mit einer leichten Silbe/Zählzeit zu beginnen:



Das folgende Beispiel zeigt eine Umsetzung der beiden Zeilen mithilfe des Four-Chord-Patterns (I-V-vi-IV) in A-Dur:

Die Vertonung verwendet das Pattern zweimal, wobei der Text zum Beginn der Pat-terns erklingt und bereits in dessen Mitte endet. Die Pausen, die dadurch entstehen, ermöglichen einen Call&Response z.B. mit der Lead-Gitarre:

Text										
Pattern	<table border="1" data-bbox="306 1975 874 2029"> <tr> <td>I</td> <td>V</td> <td>iv</td> <td>IV</td> </tr> </table>	I	V	iv	IV	<table border="1" data-bbox="928 1975 1484 2029"> <tr> <td>I</td> <td>V</td> <td>iv</td> <td>IV</td> </tr> </table>	I	V	iv	IV
I	V	iv	IV							
I	V	iv	IV							
	Call	Response	Call	Response						

Bei einer anderen Umsetzung könnte mit Synkopen gearbeitet werden, so dass die Längen im Text nicht mehr mit den (inneren) Längen der schweren Zählzeiten zusammenfallen:

When you're in love you got a lot of reasons for laughing and crying all the time

Viele Synkopen erzeugen den Eindruck, dass sich die Melodie vom Metrum lösen und darüber schweben würde. Durch den (synkopischen) Beginn nach der Takteins lassen sich zudem die Pattern verschränken, indem das Ende des Textes in den Beginn der Wiederholung des Patterns hineinreicht. Die Verkettung von Phrasen durch den Text ist eine für Pop-/Rock-Songs typische Technik:

Text								
Pattern	I V iv IV				I V iv IV			

Zur Form von Vocalparts

Es gibt einige recht charakteristische Möglichkeiten, die Lead-Vocals eines Songs zu gestalten. Die klassischen Modelle *Periode* und *Satz* der Formenlehre sind dabei auch in Pop-/Rockmusik gebräuchlich:

Periode

Vordersatz	Nachsatz
Phrase (und Gegenphrase)	Beginn wie Phrase und Schluss
öffnend	schließend

Beispiele für periodische Strukturen:

- o Herbert Grönemeyer – *Der Weg* (Verse)
- o Nina Hagen – *Du hast den Farbfilm vergessen* (Chorus)
- o Annett Louisan – *Zuviel Information* (Chorus)
- o Puhdys – *Alt wie ein Baum* (Verse, Nachsatz mit innerer Erweiterung)
- o The Beatles (Meredith Willson) – *Till There Was You* (Verse-Verse)

Satz:

Vordersatz

Phrase

Wdhg.

Nachsatz

Fortspinnung

Beispiele für satzartige Strukturen:

- Ton Steine Scherben – *Rauch Haus Song* (Verse)
- The Offspring – *Staring At The Sun* (Verse)

Walter Everett hat darauf hingewiesen, dass sich viele Formteile in der Pop-/Rock-Musik angemessen über das SRDC-Schema (**S**tatement, **R**estatement, **D**eparture, **C**onclusion) verstehen lassen. Wenn man die Periode über Buchstaben als ABAB- und den Satz als AAB-Schema bezeichnen würde, hätte man mit dem SRDC-Schema ein weiteres bekanntes Formmodell zur Gestaltung eines Formteils. Das folgende Beispiel zeigt eine Umsetzung der ersten vier Textzeilen der Schubertlied-Übersetzung mithilfe der SRDC-Form:

The musical score is divided into four sections based on the SRDC schema:

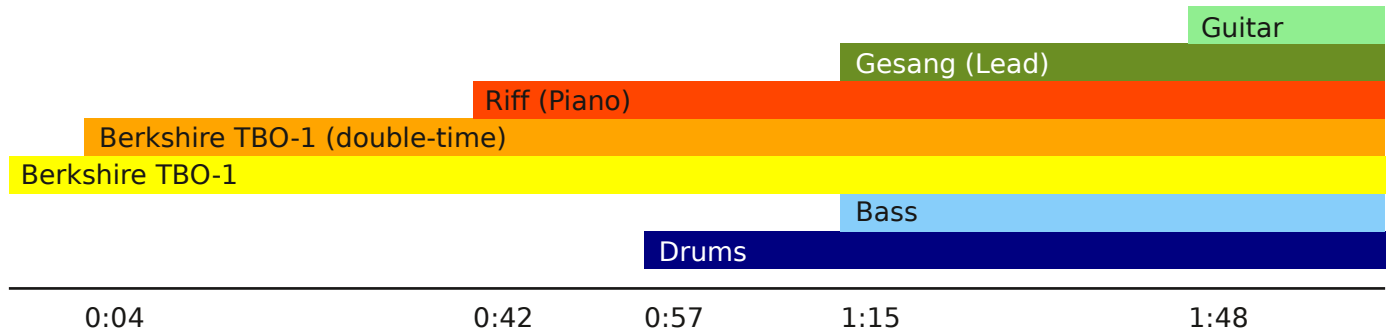
- Statement:** The first two measures of the first system, corresponding to the lyrics "When you're in love you got a lot of reasons".
- Restatement:** The next two measures of the first system, corresponding to the lyrics "for laugh-ing and cry ing all the time".
- Departure:** The first two measures of the second system, corresponding to the lyrics "I wake up joy - ful_ ev' - ry mor-ning".
- Conclusion:** The next two measures of the second system, corresponding to the lyrics "and cry my-self to sleep each night".

Walter Everett lässt als Conclusion sowohl eine Wiederholung des S/R-Teils zu als auch eine neue Phrase (im Verse ist das häufig die Vertonung einer Refrainzeile). Das SRDC-Schema steht also für die Buchstabenmodelle AABC als auch für AABA. Weitere Informationen zu diesem Thema: <http://musikanalyse.net/tutorials/srdc/>

Strategie und Dramaturgie

Mark Spicer hat in einem Aufsatz »(Ac)cumulative Form in Pop-Rock Music« ein häufiges Phänomen in Pop-/Rockmusik untersucht: den Aufbau eines Songs über verschiedene Schichten. Dieser Effekt ist (nach Spicer) inspiriert durch die Mehrspur-Aufnahmetechnik und typisch für den Beginn vieler Pop-Rock-Kompositionen der 1970er Jahre.

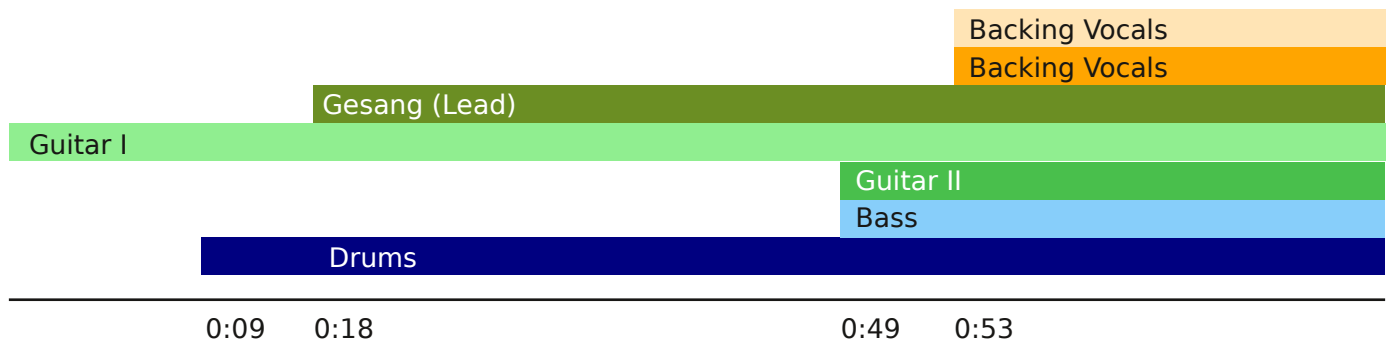
The Who - *Baba O'Riley* (1971)



Pete Townshend hatte gerade die Musik des amerikanischen Komponisten Terry Riley kennengelernt und versucht, Momente der Minimal Art in sein Songwriting zu integrieren. Für den Anfang von *Baba O'Riley* ist das ebenso offensichtlich wie die Entwicklung der Komposition über die einzelnen, im Diagramm abgebildeten Schichten (die Spicer als »layering process« bezeichnet).

Im Folgenden wird für diese Strategie des Beginns sowie für die Gestaltung eines ganzen Songs der Begriff *Dramaturgie* verwendet. Der Anfang von *Baba O'Riley* entspricht dabei einem Schichtungsverfahren, das den Beginn sehr vieler Songs wie z.B. auch *Highway To Hell* von AC/DC charakterisiert:

AC/DC - *Highway To Hell* (1971)



Und auch in aktuellen Songs kann man diese Strategie des Beginns noch antreffen. Darüber hinaus gehört es zur Dramaturgie, dass nicht alle Verse- und Chorus-Formteile gleich klingen, sondern dass z.B. der erste Verse eine ruhigere Begleitung hat als der zweite oder dass der zweite Chorus dichter klingt als der erste. Oder, wenn nach einer Bridge der Chorus noch mehrmals wiederholt werden soll, kann ein im Klang stark zurückgenommener Breakdown-Chorus dafür sorgen, dass die sich anschließenden Chorus-Wiederholungen intensiver klingen und die Spannung bis zum Ende halten können. Die Dramaturgie ist letztendlich also dafür verantwortlich, ob wir einen Song als ein stimmiges Ganzes erleben oder ob die Wiederholungen der Formteile langweilig klingen.

Übergänge

Ein wichtiges Moment, um einen Chorus in Szene zu setzen, ist ein effektvoller Übergang vom Verse (oder Prechorus) zum Chorus sowie ein deutlicher Kontrast zwischen dem Chorus und vorangehenden Formteilen. Die folgenden Beispiele veranschaulichen drei häufig anzutreffende Strategien:

1. Ende der Melodie auf dem 2. Ton der Tonart mit Dominantharmonie und Fill:

(in c-Moll = 1)

Ein Ü-ber-gang mit ein - nem gros - sen Fill jetzt geht es los

The score shows a vocal line ending on a half note B-flat, which is the second degree of the C minor scale. The harmony consists of a dominant triad (F-A-C) in the right hand and a bass line in the left hand. A fill is indicated by a bracket over the final two measures of the vocal line.

2. Break und spannungsvolle Pause vor dem Chorus:

Und ein Ü-ber-gang mit Break - Ef - fekt: Jetzt geht's los

The score shows a vocal line ending on a half note B-flat, followed by a break and a suspenseful pause. The harmony consists of a dominant triad (F-A-C) in the right hand and a bass line in the left hand. A break is indicated by a bracket over the final two measures of the vocal line.

3. Crescendo-Walze (meist in Achteln) als Übergang zum Chorus:

Ein Ü - ber - gang mit Cre-scen - do-Ef-fekt: Jetzt geht es los

The score shows a vocal line ending on a half note B-flat, followed by a crescendo waltz. The harmony consists of a dominant triad (F-A-C) in the right hand and a bass line in the left hand. A crescendo waltz is indicated by a bracket over the final two measures of the vocal line.

Verse-Chorus-Bridge-Form

