Musikalische Markenzeichen der HipHop–Musik

Collins Owusu-Boateng
Mat. 17171
Erstprüfer: Prof. Oliver Curdt
Zweitprüfer: Prof. Dr. Stephen Lowry

Eine Bachelorarbeit im Studiengang
Audiovisuelle Medien
Fakultät: Electronic Media
Hochschule der Medien, Stuttgart

-Mai 2009-

Erklärung

Hiermit versichere ich, meine Bachelorarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel herangezogen zu haben.

Ort, Datum Collins Owusu - Boateng

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis I

Glossar II

1. Einleitung 1

1.1 Die Vorgehensweise dieser Arbeit 1

1.2 Persönliche Motivation 1

2. Der Begriff HipHop 3

2.1 Definitionen von HipHop 3

2.2 Geschichte 4

3. Merkmale einer HipHop–Produktion 10

3.1 Sprachaufzeichnung 10

3.1.1 Produktionsprozess von Sprachaufzeichnungen 11

3.2 Erstellung eines Beats 15

3.3 Exkurs: Sampling im HipHop 18

3.3.1 Geschichte des Sampling 18

3.3.2 Sample Recht 19

3.3.3 Sample Techniken 20

4. Merkmale verschiedener Subgenre 24

4.1 Traditioneller HipHop 24

4.2 G-Funk 29

4.3 Miami-Bass 33

4.4 Dirty South 36

4.5 Snap-Music 42

4.6 R&B 44

4.7 Crunk&B 47

5. Abschließende Bemerkung 50

6. Quellenangaben 51

6.1 Literaturquellen 51

6.2 Internet- und Filmquellen 52

6.3 Abbildungsverzeichnis 53

7. Songtexte 54

Nas „Nas Is Like“ 54

Dr. Dre feat. Snoop Doggy Dogg „Nuthin But A G Thang“ 56

69 Boyz „ When I Dip You Dip We Dip “ 58

Lil Jon feat. Pastor Troy „Throw It Up“ 61

D4l „Laffy Taffy“ 63

Ryan Leslie feat. Cassie „Addiction“ 66

Ciara feat. Petey Pablo „Goodies" 68

Glossar

Bars	Takte
Beat	Instrumental im HipHop
Club	Diskothek
DJ	Discjockey
Drum–Loop	Schleife eines Schlagzeug-Sounds
Drumset/Drumkit	Bezeichnet die einzelnen Elemente im Drum-Loop
Lead	Ein liegender Ton
MC	Master of Ceremony, ist die Bezeichnung für den Sprach-Künstler im HipHop
Song	Bezeichnung für ein Lied oder Musikstück
Soundtrack	Filmmusik
Track	Eine Organisationseinheit von gespeicherten Daten auf einer CD bzw. DVD
Vocal	Sprachaufzeichnung

Hörbeispiel

Track 01: Drum-Loop
Track 02: Drum-Loop mit einem anderen Drumset/Drumkit

1.1 Die Vorgehensweise der Arbeit

Im Folgenden wird der Aufbau der Arbeit beschrieben.

Das erste Kapitel befasst sich mit der Definition von HipHop. Danach werde ich die allgemeinen Merkmale vom HipHop-Musik und deren Produktion erläutern.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt im Kapitel „Merkmale der verschiedenen Subgenre“, in dem ich an zahlreichen Beispielen die verschieden Vorgehensweisen und Merkmale verdeutliche.

Die Arbeit wurde sehr anschaulich gestaltet. Besonders deutlich werden die aufgestellten Thesen und Analysen durch die beigefügten Hörbeispiele. Deswegen empfiehlt es sich, parallel zum Lesen auch die beiliegende CD anzuhören.

1.2 Persönliche Motivation

HipHop und dessen Produktion sind Bereiche, mit denen ich mich schon seit mehreren Jahren beschäftige. Der Einstieg in ein damit verbundenes Berufsfeld war schon immer mein größter Wunsch. Während der Zeit meines Studiums konnte ich mein autodidaktisch angeeignetes Wissen über die Produktionsweise von HipHop-Songs in unzähligen Projekten vertiefen. Die Idee zu dieser Bachelorarbeit entsprang einem Kurz-Vortrag, den ich über dieses Thema in einem Ton-Seminar gehalten habe. Die positive Resonanz, nach dem Vortrag, ermutigte mich mehr über das oft verpönte Thema HipHop zu schreiben. Ziel dieser Arbeit soll sein, vertiefende Einblicke in die Arbeitsschritte des Produktionsprozesses von HipHop-Musik zu geben. Dabei werden die immer wieder aufgestellten Thesen mit Beispielen untermauert. Darüber hinaus gilt es die Subkultur des HipHops genauer zu beleuchten, um eventuelle Vorurteile kritisch zu hinterfragen.

Die Herausforderung dieser Arbeit besteht darin, ein Thema zu bearbeiten, dessen wissenschaftliche Tauglichkeit oft hinterfragt wird. Für mich persönlich geht es aber in erster Linie darum, eine Arbeit zu schreiben, welche eine perfekte Symbiose aus genrespezifischem Know-How und dem dazugehörigen musikalischen Verständnis darstellt.

2. Der Begriff HipHop

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der Definition von HipHop im Allgemeinen. Es soll das Musikgenre kurz erläutern und die geschichtlichen Ereignisse, die zur Entstehung geführt haben, aufzeigen.

2.1 Definition von HipHop

HipHop hat seine Wurzeln in den Ghettos der New Yorker Stadtteile Harlem und Bronx. Die hauptsächlich schwarzen Bewohner der Stadtteile verspürten den Drang, ihr ihnen von außen auf oktroyiertes Stigma abzulegen, um sich dann selbst neu definieren zu können. Die Unterdrückten von damals wollten ihr neu gewonnenes Lebensgefühl nach außen tragen und nutzten die Musik dazu. Es entstand der HipHop.

Die Einordnung von HipHop in das Marktsegment „Black Music“ ist nicht falsch, dennoch ist es nicht korrekt HipHop als rein „schwarz“ zu definieren. Tatsache ist, dass viele Elemente im HipHop, wie starke Betonung der Rhythmik, Frage - Antwort - Motive und Improvisation, allgemeine Merkmale von afroamerikanischer Musik sind.[1] Folglich ist HipHop „nur“ eine Fortführung von alt Bekanntem. Trotzdem haben auch ältere „schwarze“ Musikstile Elemente in sich, die ihren Ursprung in der „weißen“ Welt haben.
So übernahm zum Beispiel der Jazz europäische Melodiemuster und die Idee des musikalischen Solos. Das durch christliche Missionierung bedingte Verbot der Trommel war der ausschlaggebende Punkt dafür, dass das Klatschen in die Hände und das Stampfen mit den Füßen im Gospel einen so hohen Stellenwert hat. Trotzdem entstanden Gospel, Jazz und HipHop in der „schwarzen“ Gesellschaft und werden von daher immer in Verbindung mit Menschen afroamerikanischer Herkunft gebracht. [2]

[1] vgl. Stewart (1998) Seite 5 ff
[2] vgl. Kage (2002) Seite 28

Weiter definiert sich HipHop durch seine kollektive Identität. Die Themen, die in den HipHop-Songs verarbeitet werden, liegen alle der afroamerikanischen Geschichte zu Grunde. Es geht um rassistische Segregation der Bevölkerung, Kriminalität und Armut. Alles Themen mit denen sich auch andere marginalisierte Gruppen identifizieren können. So ist es nicht verwunderlich, dass HipHop-Künstler aus anderen Ländern wie Deutschland, Frankreich oder Großbritannien alles Menschen mit Migrationshintergrund sind.[3]

Trotz des leidvollen Hintergrundes, aus dem sich der HipHop entwickelt hat, vermittelt diese Musik Lebensfreude. Schon die Ursprünge waren Tanzveranstaltungen, zu denen sich die Jugendlichen eines Bezirks versammelten, um sich zu amüsieren. Des Weiteren orientiert sich HipHop in seiner Charakteristik sehr stark am Funk, der durch seine tänzerische Kraft sein Publikum zum Feiern motiviert. Dabei wird, im Gegensatz zum sozialkritischen Ansatz von HipHop, kein besonders großer Wert auf Aussage und Inhalt der Texte gelegt.

HipHop ist also die Summe aus afroamerikanischer Musikgeschichte, dem Leid gesellschaftlicher Randgruppen und der Idee, seine Anhänger zum Tanzen zu animieren.

2.2 Geschichte

„Das, was wir heute HipHop nennen, entstand aus der Depression der 60er, der Freiheit der 70er und der Aggressivität der 80er." „ RZA[4]"

Die musikalischen Wurzeln des HipHops sind nicht leicht zu deuten. Pioniere wie RZA behaupten, dass das Hauptmerkmal von Rap, also das Aneinanderreihen von gesprochenen Reimen, nur eine Fortführung des schon längst bekannten Blues ist.[5]

[3] vgl. Kage (2002) Seite 28
[4] Breaking the Rules, Müller Marco, 2005
[5] Breaking the Rules, Müller Marco, 2005

Andere Künstler wie Amiri Baraka bezeichnen die Lautmalerei von Scat-Silben im Bebop als Urform des Raps.[6] Wieder andere gehen noch weiter zurück und sehen den Ursprung bei den Griots und Djelees in Westafrika.[7] Dennoch gibt es eine Kette von Geschehnissen, die die Entstehung des allseits bekannten HipHops verdeutlichen.

Mit der Verbreitung von Diskotheken in den 60er Jahren und dem damit verbundenen Rückgang von Live-Bands wurde das Abspielen von Musik in Form von Platten immer interessanter. Radio-DJ's veranstalteten so genannte „teeny bopper partys", bei denen Jugendliche dafür bezahlten, dem Jockey bei der Arbeit zuzuschauen. Die damalige Technik gestaltete sich sehr einfach. Die Musik stammte von sieben Zoll großen Singles, die mit 45 Umdrehungen pro Minute abgespielt wurden oder zwölf Zoll großen LPs, die mit 33 Umdrehungen pro Minute liefen.[8]

Erst mit der Erfindung des Mixers in den 70er Jahren wuchs der Club-DJ zu der Kultfigur heran, wie man sie heute kennt. Der Mixer ermöglichte es dem DJ einen nahtlosen Musikfluss zu gestalten. Dadurch entstand eine ganz neue Atmosphäre in den Diskotheken, die eine noch nie da gewesene Tanzgewohnheit beim Publikum erzeugte.[9]

Ein weiterer, wichtiger Punkt waren die so genannten Soundsystems, eine Party Formation, die jamaikanische Einwanderer Ende der 60er Jahre nach New York mitbrachten. Ein Soundsystem besteht aus mehreren Selectors[10] und stellt eine Art mobile Diskothek dar. Während es für die meisten Selectors ausreichend war die nächsten Stücke nur anzusagen, fingen einige an zu toasten[11] und waren damit die ersten echten MC's.[12]

[6] Breaking the Rules, Müller Marco, 2005
[7] vgl. Krekow, Steiner, Taupitz (1999) Seite 157
[8] vgl. George (2002) Seite 21
[9]. vgl. ebd. Seite 22
[10] Kommt von select = auswählen. In herkömmlicher amerk./europ. Definition ist der DJ gemeint. Der Selector ist für die Plattenauswahl und häufig auch für das Spielen der Platten verantwortlich. Er ist in dieser Funktion ein intergraler Teil eines Soundsystems
[11] Ist eine Weiterführung der normalen Proklamierung des laufenden Songs. Dabei erzählt der Selector beispielsweise über eigene Heldentaten.
[12] vgl. George (2002) Seite 23

Während es in Jamaika traditionell war, Selector (DJ) und Toaster (MC) in einem zu sein, wurde diese Regel in New York gebrochen. Auf Block-Partys fanden sich die Jugendlichen eines Bezirks zusammen und wurden von den DJ's und MC's eingeheizt. Kool DJ Herc, der seiner Zeit zu den größten Block-Party-DJ's gehörte, trug einen maßgeblichen Teil zur Entwicklung des instrumentalen Fundaments eines HipHop-Songs bei. Herc verlängerte über das Beatjuggling[13] den instrumentalen Teil eines Funk-Songs und ließ seinen MC nun über dieses Musikbett toasten. Einer der bekanntesten MC's dieser Zeit, der auch zum Soundsystem von Kool DJ Herc gehörte, war Coke La Rock. Für viele Experten gilt er somit als Pionier unter den HipHop Rappern.[14]

Wie so oft in der Geschichte gebührt die Ehre einer Erfindung nicht immer nur einer Person alleine. Während einer Anerkennung und Respekt erfährt, gerät der andere in Vergessenheit und genau diesen Fall haben wir bei der Erfindung des Scratchens. Als offizieller Erfinder gilt fälschlicherweise Grandmaster Flash, der das Scratchen zwar populär machte und die Technik verfeinerte, doch der eigentliche Respekt gebührt Grand Wizard Theodore. Wichtige DJ-Techniken, die ganz sicher Grandmaster Flash zugesprochen werden können, sind das „Punch Pharsing" und das „Break Spinning".[15]

Sylvia Robinson, die Gründerin des Labels „Sugar Hill Records", spürte den Puls der Zeit und gründete das Trio Sugar Hill Gang. Sie veröffentlichten 1979 die Single „Rapper's Delight" und schafften es damit, als erste HipHop Gruppe internationalen und kommerziellen Erfolg zu erzielen.[16] Kritiker behaupten jedoch, dass der komplette Text des Songs von Grandmaster Caz, auch bekannt als Casanova Fly, stammt. Selbst Passagen wie "...check it out, I'm the c-a-s-an-the-o-v-a and the rest is f-l-y", die klar auf den Spitznamen des Künstlers hinweisen, wurden übernommen.[17]

[13] Dabei werden zwei identische Platten benutzt. Die eine Platte wird am Anfang eines Taktes festgehalten und über den Mixer eingeblendet. Während die eine Platte läuft, wird die andere zu dem identischen Startpunkt geführt und im passenden Rhythmus über den Crossfader eingeblendet. .
[14] vgl. George (2002) Seite 37
[15] vgl. ebd. Seite 38
[16] vgl. Dufresne (1997) Seite 40
[17] Breaking the Rules, Müller Marco, 2005

Trotzdem verkaufte sich die Single über acht Millionen mal und wurde mit „Gold“ ausgezeichnet.[18]

Angetrieben von dem Erfolg der Sugar Hill Gang formierte Grandmaster Flash die „Furios Five“ um sich herum. Entgegen aller Vermutungen waren die ersten Songs von Grandmaster Flash & The Furios Five nicht politisch orientiert, sondern knüpften stark an die Party-Songs der Sugar Hill Gang an, jedoch mit mäßigem Erfolg. Erst mit der Veröffentlichung der Single „The Message“ im Jahr 1982 wurden die sechs MC’s zu den HipHop-Pionieren wie man sie heute kennt. Mit diesem Song legten sie das Fundament für den sozialkritischen Charakter, mit dem HipHop immer wieder in Verbindung gebracht wird. Der Song behandelt die Thematik des Alltages im Ghetto und die damit verbundene Problematik. Zu diesem Zeitpunkt wuchs HipHop zum ersten Mal über sich hinaus und formte aus einem einfachen Jugendkult eine Bewegung.[19]

Hörbeispiel

Track 03: Rapper’s Delight
Track 04: The Message
Track 05: Planet Rock
Track 06: Run DMC (Rock Box)

Fast zeitgleich entwickelten sich sie die so genannten „Electro Years“, eine Epoche des HipHops, wozu Afrika Bambaatta den größten Beitrag leistete. Eingeläutet wurde die Zeit durch die Single „Planet Rock“ von Afrika Bambaatta & Soul Sonic Force. Das Fundament dazu stammt aus der Single „Transeuropa Express“ von Kraftwerk. „Planet Rock“ definiert sich als ein techno–industry-mix, gepaart mit einem Keyboard-Klangteppich und einer futuristischen Synthesizer-Sinfonie. Neben „The Message“ war „Planet Rock“ die Musiksensation der frühen 80er Jahre im HipHop.[20]

Der so genannte Heavy Metal Rap fand Mitte der 80er Jahre durch die Gründung des HipHop Labels „Def Jam“ den Weg in die Medien. Die Gründer Russel Simmons und Rick Rubin hatten die Vision, mittels harter Gitarren-Riffen und aggressiven Rap-Beats, die weißen Jugendlichen auf HipHop aufmerksam zu machen.

[18] vgl. http://www.laut.de/wortlaut/artists/s/sugarhill_gang/biographie/index.htm stand märz 2009
[19] vgl. Dufresne (1997) Seite 44 – 45
[20] vgl. Ertl (1995) Seite 46

Es funktionierte; Künstler wie die Beasty Boys und LL Cool J konnten sich mit hohen Verkaufszahlen auf dem Markt etablieren. Doch allen voran waren es RUN DMC, die dieser Zeitepoche ihr Gesicht gaben. Mit ihren Filzhüten und den Adidas Turnschuhen prägten sie den Kleidungsstil einer ganzen Generation und gaben musikalisch im wahrsten Sinne des Wortes den Ton an.[21]

Der heutzutage präsenteste aller frühen Musikstile des HipHops ist der New School Sound. Er fand Mitte der 80er Jahre seinen Ursprung und beschreibt eher ein Produktionsprinzip als einen konkreten Musikstil. Während es im Old School, also zwischen `79 und `83, üblich war, den Rap auf einen einfachen Beat aufzunehmen, definierte sich der New–School-Sound dadurch, dass ein Beat aus vielen einzelnen Elementen bestand. Man extrahierte zum Beispiel einen Basslauf aus einem Musikstück, eine Snare aus einem anderen und eventuell noch eine Gesangspassage aus einer weiteren Quelle. Letztlich liegt auch hier der Ursprung der klassischen Sampling-Mentalität im HipHop. Als Initiator der Sampling-Technologie gilt der New Yorker Produzent Marley Marl. Mit dem Stück „Eric B Is President“ von Eric B. und Rakim versuchte Marley Marl zum ersten Mal einen Drum-Sound zu samplen. Von dem Song „Funky President“ von James Brown übernahm er Kick und Snare, veränderte leicht das rhythmische Muster und kreierte einen neuen Sound.[22]

Politische Themen wurden Ende der 80er Jahre im HipHop immer wichtiger und mit Künstlern wie KRS One und Public Enemy fand man auch ein Sprachrohr dafür. Der immer noch sehr harte Sound weckte den Wunsch nach weicheren und sanfteren Klängen. Dieses Verlangen wurde mit Dela Soul und den Jungle Brothers befriedigt. Ihre Motivation war, Frieden und Versöhnung zu verkünden. Sie setzten Weisheit, Spiritualität und Humor ein, um Zuhörer zu finden.[23]

[21] vgl. Ertl (1995) 46
[22] ebd. Seite 46
[23] ebd. Seite 47

Ab den 90ern gab es keine Türen mehr, die für HipHop verschlossen blieben. Es wurden Produktionsfirmen und eigenständige Musiklabels gegründet. Von da an hatte HipHop einen erheblichen Einfluss auf die Musikindustrie.

3. Merkmale einer HipHop-Produktion

Die Erstellung einer HipHop-Produktion lässt sich zunächst einmal in zwei Abschnitte unterteilen. Zum einen in die Sprachaufzeichnung und zum anderen in die Produktion des Beats. Folgendes Kapitel soll die wesentlichen Punkte des Produktionsprozesses verdeutlichen. Dabei werden diejenigen Prozessschritte, die sich nicht von einem gewöhnlichen Song unterscheiden, bewusst außer Acht gelassen. Stattdessen wird nur auf diejenigen eingegangen, die typisch für die Produktion im HipHop sind.

3.1 Sprachaufzeichnung

Wie bereits erwähnt, ist der Rap, also die Sprachaufzeichnung, ein zentrales Element im HipHop. Das Wort „Rap“ hat seinen Ursprung im Englischen und bedeutet so viel wie „schlagen“ oder „pochen“. Ab Ende des 19. Jahrhunderts wurde es als Synonym für „unterhalten“ gebraucht.[24] Weshalb der Rap im HipHop eine so wichtige Rolle spielt wird deutlich, wenn man wieder einen Blick auf die afroamerikanische Musikgeschichte wirft. Die orale Kultur war schon immer ein wichtiger Bestandteil der Tradition der afroamerikanischen Musik. Begonnen hat es mit den Girots aus Westafrika, die in festen Rhythmen Geschichten erzählten; fortgeführt wurde dies durch die Frage–Antwort-Motive in der Gospelmusik der schwarzen Sklaven in Amerika. Diese schöpften Kraft aus dem später entstandenen Blues, der für seine Themenvielfalt bekannt ist. Wichtig zu wissen ist, dass eine orale Kultur, im Gegensatz zu einer literarisch geprägten Kultur, sich nicht in der Zeit festigen kann. Es erfordert besondere Techniken, die es einem ermöglichen, die Informationen einer mündlichen Überlieferung zu manifestieren. Zu diesen Techniken zählen Rhythmus, Reim und Wiederholungen. Wie schon erwähnt, reiht sich HipHop an das Ende einer langen Musiktradition an und führt Altbewährtes fort.[25] Diese Tradition wird deutlich, wenn man sich die Kultur um das Musikgenre anschaut. HipHop ist mehr als nur ein Musikstil, er ist die Stimme der Unterdrückten.

[24] vgl. Kage (2002) Seite 41
[25] vgl. Ebd. Seite 18 ff

Um diese Unterdrückung und die damit verbundenen Begleiterscheinungen wie Kriminalität und Armut geht es in den Texten. Die Kultur entstand nicht um Musik zu machen, sie entstand, weil man etwas sagen und dementsprechend gehört werden wollte. Die vier Elemente,[26] in die sich der Rap und die Musik einbetten, sind Resultate der Unterdrückung beziehungsweise Ausdrucksformen einer neuen Identität. Doch keines der Elemente ist so Aufsehen erregend wie die Musik und deshalb hat der Rap solch eine große Bedeutung.

3.1.1 Produktionsprozess von Sprachaufzeichnungen

Man kennt das Bild aus zahlreichen HipHop-Videos; der Protagonist steht in einem keller-ähnlichen Raum und das Mikrofon wird von der Decke herunter gelassen. Nun agiert der Künstler mit hektischen und impulsiven Bewegungen vor dem Mikrofon und wir als Zuschauer sind fasziniert von der perfekten Aufnahme. Dass dieses Szenario nichts mit einer realistischen Studio-Situation zu tun hat, ist selbstverständlich. Im folgenden Kapitel werden HipHop-typische Aufnahmepraktiken näher erläutert. Es wird bewusst auf eine ausführliche Erklärung von allgemeinen Aufnahmetechniken verzichtet, da es eine Vielzahl an Büchern gibt, die sich mit diesem Thema beschäftigen.

Zunächst einmal ist es wichtig, dass das Instrument „menschliche Stimme“ richtig mikrofoniert wird. Im Gegensatz zu anderen Instrumenten sollte man bei der Aufnahme von Gesang und Rap nicht direkt an das Mikrofon heran gehen, um übertriebene S-Laute und plosive Laute zu unterbinden. Das Benutzen eines Popschutzes wird daher empfohlen. Dieser wird mit einem Abstand von mindestens fünf Zentimetern am Mikrofonkorb angebracht. Der Abstand zwischen Künstler und Mikrofon sollte mindestens 20 Zentimeter betragen. Die Höhe der Mikrofonkapsel sollte auf den Bereich der Oberlippe ausgerichtet sein. Der Effekt, der dabei entsteht ist, dass die Oberlippe als Barriere für kurzwellige Zischlaute dient.

[26] die so genannten vier Elemente der Hip-Hop-Kultur sind Rap (MCing), DJing, B-Boying (Breakdance) und Graffiti-Writing.

Die mechanische Entkopplung in Form einer Spinne verhindert das Auftreten von Körper- und Trittschall. Ergänzend kann man das Mikrofonstativ auf einen dicken Teppich stellen.[27]

Um die Authentizität einer Aufnahme gewährleisten zu können, eine Bedingung, die im HipHop sehr wichtig ist, ist es von Vorteil, wenn der Künstler seinen Text auswendig sprechen kann. Als psychologische Stütze können die Texte ausgelegt sein, zudem kann der Produzent das Textblatt so positionieren, dass es in die optimale Aufnahmerichtung lenkt.

Ein ebenfalls häufig gemachter Fehler bei der Aufnahme sind hektische Bewegungen des Künstlers vor dem Mikrofon.

Die Frage „Overdub“ oder „ganzer Song“ hat gerade im HipHop einen sehr großen Stellenwert. Viele Künstler bezeichnen sich als besonders professionell, weil sie Songs als so genannten „one-take“ aufnehmen. Beide Versionen bringen ihre klang-gestalterischen Aspekte mit sich. Die one-take-Version wirkt authentischer und der dramaturgische Verlauf kann besser verdeutlicht werden. Diese Aufnahmeform wird oft bei story-telling-Texten[28] benutzt. Beim Overdub-Verfahren bekommt die Aufnahme einen sehr präsenten Charakter, da die Stimme nie ermüdet, weil der Künstler immer neu ansetzen kann. Wichtig ist beim Overdub-Verfahren, dass die Aufnahme immer mit genügend Vorlauf gestartet wird, d.h. der Künstler steigt bei den letzten Worten des letzten Takes ein und führt seine Aufnahme fort. Heutzutage ist Speicherplatz kein Problem mehr, deshalb sollten alle Takes aufbewahrt werden. Auch wenn sie im ersten Augenblick als untauglich erscheinen, können kleine Vocal-Schnipsel als Quelle zum Nachbearbeiten oder Doppeln der Leadstimme benutzt werden.

Neben den technischen Aspekten ist es für das gelingen eines Projekts genauso wichtig, dass die Atmosphäre einer Session stimmt. Dem Produzent sollte bewusst sein, dass das Rappen für den Künstler eine sehr persönliche Ausdrucksform ist.

[27] vgl. Preising (2006) Seite 45
[28] sind Texte bei denen es sich um eine fortschreitende Geschichte handelt, diese gilt es so anschaulich wie möglich zu gestalten.

Daher sollte er bei Bedarf einfühlsam und konstruktiv kritisieren. Verbesserungsvorschläge sollten möglichst in einer bildhaften Sprache übermittelt werden.

Es gibt eine Vielzahl an Effekten wie Hall, Kompressor oder EQ, die für die Postproduktion beim HipHop benutzt werden. Da sich ihr Einsatz von gewöhnlichen Produktionen wenig unterscheidet, wird an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen. Es gibt aber zwei Effekte, die gerade im HipHop von großer Bedeutung sind, die im Folgenden genauer vorgestellt werden.

Hörbeispiel

Track 07: Aufnahme mit nur einer Leadspur
Track 08:Aufnahme mit Dopplungen und Actions

Das Doppeln, auch addlips oder backups genannt, ist einer der beliebtesten Effekte im HipHop. Das grundlegende Verfahren ist dabei sehr einfach. Die Leadspur wird auf einer weiteren Spur eingesungen und zur ersten Spur gemischt. Der Effekt, der dadurch entsteht, ist ein gleich bleibendes Klangbild. Der Sound wird dabei aber „fetter“. Um dem Ganzen noch mehr Druck zu verleihen, können gleich mehrere Spuren komplett gedoppelt werden. Eine sanfte Alternative wäre eine Leadspur und zwei Spuren, bei denen nur die Endungen gedoppelt werden. Es empfiehlt sich aber, während der Aufnahme so viel wie möglich mitzunehmen, um dann anschließend zu selektieren. Um diesen Effekt wirksam einbinden zu können, ist es wichtig, dass die Phrasierung und Rhythmik identisch bleiben. Gerade bei Doubletime[29]-Passagen ist dies eine besondere Herausforderung für den Künstler. Ein weiteres Problem beim Doppeln sind Konsonanten, die sich rhythmisch ungenau auf die verschiedenen Aufnahme-Stimmen verteilen. Eine einfache Lösung hierfür ist es, die Konsonanten nur in der Leadstimme auszusprechen und auf den Dopplungen auszulassen. Dadurch entsteht eine homogene Mischung. Eine leicht veränderte Form der addlips sind actions. Sie sind spontane Zwischenrufe wie „Yeah“ oder „Ok“, die die Produktion lebendiger wirken lassen.[30]

[29] Ist eine Raptechnik, wo es darum geht möglichst schnell zu Rappen. Im Gegensatz zur Normalen Geschwindigkeit werden hier doppelt so viele Silben in einer Passage gepackt.
[30] vgl. Preising (2006) Seite 84

Wie ein Spiegel-Online-Bericht vom 29.12.2008 aufzeigt[31], hat kein anderer Effekt die HipHop-Szenen der letzten Jahre so dominiert wie Auto Tune. Komplette Alben werden mit diesem Modulationseffekt produziert und ein

Titel/Interpret	USA (beste Platzierung/Wochen in Top 10)		U.K (beste Platzierung/Wochen in Top 10)		D (beste Platzierung/Wochen in Top 10)	
Sensual Seduction /Snoop Dogg	7	6	24	0	15	0
Lollipop /Lil' Wayne feat. Static Major	1	19	26	0	22	0
Love Lockdown /Kanye West	3	6	8	2	8	1

(Quelle: Chart-surfer.de, stand April 2009)

Blick auf die Chartplatzierungen der vergangenen Jahre könnte den Eindruck erwecken, dass Auto Tune ein Garant für Erfolg in den Charts ist. Große Bekanntheit erlangte dieser Effekt durch Chers „Believe“, der eigentlich eine Fehlbedienung des Gerätes war. Ursprünglich ging es bei dem Effekt darum, durch das Abgleichen der aktuellen Tonhöhe mit der dazugehörigen Referenzfrequenz, die Intonation unauffällig zu korrigieren. Dazu wird die Intonation des Eingangssignals analysiert und die abweichenden Passagen auf die Referenzfrequenz verschoben. Die Anwendung dieses Effekts ist denkbar einfach. Als Nutzer bedient man sich einer Skala, die entweder aus einer üblichen Dur- oder Moll-Tonleiter oder einer frei bestimmten Anzahl aus Einzeltönen besteht. Danach wird der Schwellwert eingegeben, ab dem ein Ton als falsch eingestuft wird. Dieser Wert sollte möglichst eng ausgewählt werden damit Töne nicht auf eine falsche Tonhöhe eingestuft werden. Die Schlagwörter sind „Intensität“ und „Geschwindigkeit" der Intonationskorrektur. Um ein präsentes Ergebnis dieses Effekts zu erzielen, sollten diese Werte möglichst hoch und schnell angesetzt werden. Will man diesen Effekt in seiner eigentlichen Funktion nutzen, sollte man beachten, dass nicht immer wirklich alles falsch ist, was als falsch eingestuft wird. Es sollten nur Passagen korrigiert werden, die wirklich als unangenehm empfunden werden. [32]

Hörbeispiel

Track 09: Autotune (Sensual Seduction)
Track 10: Autotune (Lollipop)
Track 11: Autotune (Love Lockdown)

[31] http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,597803,00.html
[32] vgl. Preising (2006) Seite 141 ff

In Bezug auf das Thema Tonhöhen-Korrektur geht die Software Melodyne von Celemony einen Schritt weiter. Der Vorteil für den Anwender ist hierbei, dass das Material in einer Art Piano–Rollen-Editor dargestellt wird. Dabei hat der Produzent die Möglichkeit, das Tonsignal auf die gewünschte Tonhöhe zu ziehen. Weitere Parameter wie die Amplitude und Position der einzelnen Noten sind ebenfalls ohne Probleme editierbar. Eine weitere Funktion, die gerne in R&B benutzt wird, ist die Timestretch-Funktion. Der Produzent kann dabei direkten Einfluss auf die zeitliche Dauer einer einzelnen Note nehmen. Die Artefakte, die dabei entstehen, sind erwünscht und daher kann man auch von einem Effekt sprechen. [33]

3.2 Erstellung eines Beats

Die Produktion eines HipHop-Beats gestaltet sich als sehr facettenreich. Viele typische Merkmale sind nur an den verschieden Subgenres näher zu erläutern. Deshalb wird an dieser Stelle eine allgemeine Erklärung zur Produktion eines Beats folgen und die detaillierten Merkmale werden dann anhand der Subgenres näher analysiert.

3.2.1 Allgemeine Merkmale eines HipHop-Beats

Drum-Loop, Bassline, die Instrumentation und Samples sind die Hauptbestandteile eines jeden HipHop–Beats. Doch bevor gezielt auf diese eingegangen wird, soll das Arrangement einer HipHop-Produktion kurz betrachtet werden.

Das Arrangement jedes Songs lässt sich in Intro (Einleitung), Part (Strophe), Hook (Refrain), Bridge (Übergang) und Outro (Schluss) unterteilen. Dabei ist zu beachten, dass die Anzahl der Takte eines Elements immer dem Grundgefühl der Musik entsprechen und die Anzahl durch vier teilbar ist. In dem folgenden Kapitel „Merkmale der Subgenres“ wird gezielter auf die verschiedenen Arrangements eingegangen.

[33] ebd. vgl. Preising (2006) Seite 143

Drum-Loop

Die Vielfalt an Klängen, die im HipHop für den Drum–Loop genutzt werden, ist erstaunlich groß. Sie reicht von einem gewöhnlichen Schlagzeugsound über digital oder analog erzeugte Synthesizerklänge bis zu traditionell japanischen Taiko-Trommeln. Doch ganz gleich welchen Klang man nimmt die Funktion ist stets dieselbe. Das Kit ist verantwortlich für den Grundrhythmus des Songs. Die maßgeblichen Klänge eines vollständigen Kits sind Kick, Snare und die Hats.

Hörbeispiel

Track 12: Synthesizer Drum – Loop
Track 13: Schlagzeug Drum - Loop

Bei der Produktion des Drum–Loops gibt es unzählige Möglichkeiten der Erstellung. Im Folgenden werden drei der gängigsten Produktionsverfahren näher vorstellt.

Sampler / Drumcomputer

Die traditionelle Erstellung eines Kits erfolgt durch einen Hardware-Sampler oder Drumcomputer. Dabei werden die gesampleten Sounds oder die festen Klänge mittels eines Trigger-Lichts oder Drum-Pads auf die verschiedenen Zählzeiten gesetzt. Der Produzent kann hier sehr schnell und intuitiv arbeiten und über die verschieden Groove-Funktionen kann der Loop sehr lebhaft klingen. Führende Produkte in diesem Bereich sind die MPC-Sampler von der Firma AKAI und die TR-Reihe der Firma Roland. Eine software-basierte Variante dieser Produktionsweise bietet das Produkt Battery von Native Instruments. Damit wird ermöglicht, die verschiedenen Sounds frei auf die Klaviatur des Midi Keyboards zu legen, um diese dann anschließend über das Keyboard einzuspielen.

Loop-basierte Sequenzer

Der Ursprung der Loop-basierten Sequenzer liegt auf der Bühne. Der Gedanke war dem Künstler zu ermöglichen, in Echtzeit einen Song mit seinem Rechner zu erstellen. Heutzutage finden solche Sequenzer immer mehr Zuspruch in der HipHop-Welt. Aufgrund ihrer einfachen Bedienung und der klaren Taktstruktur sind sie hervorragend für die Erstellung eines Drum–Loops geeignet. Ein weiterer Vorteil ist die so genannte Tempo–Match-Funktion. Der Sequenzer passt hierbei die verschiedenen Geschwindigkeiten der einzelnen Samples an einen gemeinsamen festen Wert an. Trotz aller Vorteile wird kritisiert, dass diese Art der Produktion nicht intuitiv ist und sich die Loops oft sehr statisch anhören.

E-Drum

Viele neuere HipHop-Produktionen zeichnen sich aufgrund ihres komplexen Schlagzeugsmusters aus. Führend in diesem Bereich ist der Produzent Just Blaze. Diese komplexen Kits können nur mit einem echten Schlagzeug oder über ein E-Drum eingespielt werden. Der Vorteil dieser Produktion ist zweifellos das musikalische Gefühl. Das Kit bekommt einen lebhaften Groove und wirkt nicht maschinell erstellt. Sicher nicht von der Hand zu weisen ist die Tatsache, dass ein gewisses Basiswissen über das Beherrschen eines Schlagzeugs vorhanden sein muss.

Bassline

Drum-Loop und Bassline bilden zusammen das musikalische Fundament. Es ist besonders wichtig, dass die beiden Elemente in der Mischung alleine stehen können, da es oft Passagen gibt, bei denen sich das Arrangement nur auf diese Stücke beschränkt. Die Notation einer typischen Bassline ist in den seltensten Fällen wirklich komplex. Trotzdem glänzt sie durch ihr tief-frequentes Klangbild. Es ist wichtig zu wissen, dass die Kick ganz klar im Frequenzspektrum unter der Bassline liegt. Die typische Produktion einer Bassline beschränkt sich auf zwei Verfahren.

Zum einen werden sie sehr häufig mittels Synthesizer eingespielt, zum anderen werden Sample-Elemente heraus geschnitten und diese durch einen steilen Lo-Pass-Filter zu einer Bassline umfunktioniert.

Instrumentation

Die Instrumentation eines HipHop-Songs ist in der Regel einfach, da die Funktion nicht auf das melodische Zusammenspiel einzelner Instrumente abzielt. Besonders zu beachten ist die Wirkung des Klangbildes eines Instrumentes im Zusammenhang mit dem Rhythmus des Songs. Deshalb gestaltet sich auch hier die Notation eher einfach. Für die Wahl einzelner Instrumente gibt es kein wirkliches Schema. Es passiert intuitiv und richtet sich auch stark nach dem Subgenrestil, den man produzieren will. Darauf wird später noch genauer eingegangen.

3.3 Exkurs: Sampling im HipHop

Das Sampling hat im HipHop einen großen Stellenwert und wird oft angewendet. Aus diesem Grund findet an dieser Stelle ein Exkurs statt, der die geschichtlichen Hintergründe, einige Grundideen des Samplings und verschiedene Techniken verdeutlichen soll.

3.3.1 Geschichte des Samplings im HipHop

Als Sample bezeichnet man ein Fragment oder einen Loop einer Melodie, das bewusst aus dem bestehenden Kontext extrahiert wurde, um es für seine eigene Produktion zu nutzen. Dabei handelt es sich nicht nur um Melodien, sondern auch um bekannte Aussprüche, Schreie oder andere Geräusche.[34]

Das erste Gerät, das als Sampler genutzt wurde, war das Fairlight Computer Musical Instrument, das Ende der 70er Jahre in Australien entwickelt worden ist. Einfache Funktionen wie einen Sound digitalisieren, pitchen und einen Ton verändern, waren bereits möglich.

[34] Vgl Krekow, Steiner, Taupitz (1999) Seite 276

Große Bekanntheit erlangte das Fairlight dadurch, dass bekannte Künstler wie Peter Gabriel und Earth, Wind & Fire damit arbeiteten. Mit der Etablierung des Em-Emulators, der es ermöglichte jeden nur erdenklichen Sound zu speichern, zu manipulieren und wiederzugeben, wurde der Sampler zum zentralen Punkt jeder HipHop-Produktion. [35]

Schnell entstanden zwei verschiedene Lager der HipHop-Produzenten. Zum einen gab es diejenigen, die mittels Sampling versuchten fehlende Studiomusiker zu ersetzen und sich danach darum bemühten, das gesamplete Material zu kaschieren. Zum anderen gab es Produzenten, die das Verwenden von alten, einzelnen Elementen aus Songs als traditionell empfanden und dies auch nicht zu verstecken versuchten. Der Produzent Marley Marl zum Beispiel erlangte Berühmtheit mit seinem „staubigen Sound“, den seine Produktionen stets trugen. Dieser spezielle Sound kam daher, dass seine gesampleten Platten voller Kratzer waren. So entstand der für den HipHop typisch atmosphärische Klangteppich.[36]

3.3.2 Sample-Recht

Bis in die späten 80er Jahre galt die Regel: Wo kein Kläger, da kein Richter. Man machte sich keine Gedanken über das Thema Urheberrecht, bis Künstler wie Public Enemy und Dela Soul anfingen „nicht schwarze Musik“ zu samplen. Die weißen Musiker wollten nicht, dass ihre Musik für den schon ohnehin verpönten HipHop benutzt wird und begannen rechtliche Schritte einzuleiten. Den größten Schaden erlitt der Rapper Biz Markie. Er verwendete für einen Song ein Sample aus dem Hit „Alone Again (Naturally)“ von Gilbert O’Sullivan. Das Label war gezwungen, das Album vom Markt zu nehmen und ein neues Album ohne diesen Song zu produzieren.[37]

[35] vgl. George (2002) Seite 124 ff
[36] vgl. ebd. Seite 124 ff
[37] vgl. ebd. Seite 129 ff

Von da an wurde das so genannte „Sample Clearing“ eingeführt. Dabei wird unterschieden, ob das gesamplete Element eine schützbare Gestaltungshöhe besitzt oder das Sample „gecleared“ ist, d.h. das Stück wurde neu eingespielt oder neu aufgenommen. Wurde es neu eingespielt, reicht es aus, eine Erlaubnis vom Urheber einzuholen. Besitzt es eine schützbare Gestaltungshöhe, muss man sich eine zusätzliche Erlaubnis vom Verlag einholen.[38]

Die Diskussion darüber, ob samplen ein verhängnisvoller Bruch mit der kreativen afroamerikanischen Musiktradition ist oder eine radikale, ja sogar innovative Fortsetzung ist, wird immer anhalten. [39]
Kritiker ärgern sich darüber, dass viele so genannte HipHop-Produzenten keine Ahnung von Musiktheorie haben, kein Instrument spielen können und eine große Plattensammlung als einzige Voraussetzung sehen um Musik zu machen. Während sich die ganze Gesellschaft über die obszönen Texte ärgert, sollte man sich eher Gedanken über die musikalischen Fähigkeiten eines HipHop-Produzenten machen.[40]

3.3.3 Sample Techniken

Die Melodie galt bisher als geistiges Eigentum des Urhebers. Genau mit diesem Verständnis stößt das Sampling immer wieder zusammen. Doch stellt sich die Frage, in welchem Kontext das Sample steht. Ein Beat ist selbstverständlich langweilig und unkreativ, wenn die Bearbeitung nah am Original bleibt. Im Folgenden wird anhand von mehreren Beispielen gezeigt, wie man Samples auf unterschiedliche Weise in Songs einbauen kann.

[38] vgl. http://www.gemafreie-welten.de/sample-clearing.html stand März 09
[39] Zit. George (2002) Seite 124
[40] vgl. George (2002) Seite 123 ff

Die gängigste und einfachste Form des Samplings ist, einen Teil eines Songs im Takt herauszunehmen und ihn einfach über die Länge des Songs zu loopen. Als Beispiel hierfür wurde zur Veranschaulichung der Song „International Players Anthem“ von UGK feat. Outkast ausgewählt. Der Song basierte auf der Soul-Ballade „I Choose U“ von Will Hutch. Das Arrangement gestaltet sich so, dass die erste Strophe des Songs nur aus dem Sample des Originals besteht. Erst mit Beginn der zweiten Strophe setzt der Drum–Loop ein.

Hörbeispiel

Track 14: Original Will Hutch
Track 15: UGK feat. Outkast

Ein weiterer Song, der im Grunde auf dem Sample eines Songs basiert, ist die Single „Let’s go“ von Trick Daddy feat. Lil Jon and Twista. Ozzy Osborne stand mit seiner Single „Crazy Train“ hierfür Pate. Bemerkenswert an dieser Produktion ist, dass das gesamplete Gitarrenriff durch die unzähligen adlips und actions des Songs eine noch vorantreibendere Wirkung bekommt. Dieser Effekt wird durch das Rhythmusschema des Drum-Loops noch stärker hervorgehoben. Somit bekommt der Song trotz des eindeutigen Samples einen ganz eigenen Charakter.

Hörbeispiel

Track 16: Original Ozzy Osborne
Track 17: Trick Daddy
Track 18: Orignal Paul Engemann
Track 19: Rick Ross

Eine ebenso beliebte Technik ist der Einsatz von Vocal-Samples. Sie sollten mit der Kernaussage des Songs harmonieren und eventuell noch andere symbolische Bezüge schaffen. Ein passendes Beispiel hierfür ist die 2007 veröffentliche Single „Push it“ von Rick Ross. Der aus Miami stammende Rapper Rick Ross, der in seinen Songs größtenteils von seinen Erfolgen als Drogendealer erzählt und alles dafür tut, um dieses Image zu pflegen, benutzte in dem Song ein Sample aus dem Titel „Push It to the Limit“ von Paul Engemann. Der Song wurde 1990 auf dem Soundtrack des Films Scarface veröffentlicht, war aber schon 1983 im gleichnamigen Film zu hören. Im Film geht es um den Aufstieg und Fall des Drogenbosses Tony Montana. Die Symbolik des Sampels wird erst richtig deutlich, wenn man genau analysiert an welcher Stelle das Stück eingespielt wird.

Die Einspielung erfolgt genau in der Szene, in der Tony Montana nach der Ermordung des einstigen Drogenchefs aus Miami dessen Position einnimmt. Mit dem Sample wird eine metaphorische Analogie zu der Figur Tony Montana geschaffen.

Hörbeispiel

Track 20: Original Luther Vandross
Track 21: Kanye West
Track 22: Sample Twista Flow
Track 23: Orgnal Textzeile Luther Vandross

Eine andere Art und Weise Vocal-Samples einzusetzen, ist das Vocal-Pitching. Kanye West, einer der derzeit angesagtesten HipHop-Produzenten, versteht es wie kein anderer mit hoch gepitchten Samples umzugehen. Das Prinzip ist denkbar einfach. Die dafür benutzten Vocal-Samples werden hoch gepitcht, bis sie sich „Mickey Mouse“-artig anhören. Die Samples werden dann immer wieder fragmenthaft in das Arrangement des Songs eingebettet. Die von Kanye produzierte Single „Slow Jamz“ ist ein Musterbeispiel dieser Sampletechnik. Die originalen Elemente hierzu stammen aus der Single „A House Is Not A Home“ von Luther Vandross. Zunächst einmal wurde für den Einstieg des Songs die Textpassage „Are you gonna be Say that you're gonna be“ extrahiert. Des Weiteren wurde für den Refrain des Songs die Textpassage „Are you gonna be, say you're gonna be, Are you gonna be, say you're gonna be Are you gonna be, say you're gonna be Well, well, well, well“ entnommen. Wie bereits erwähnt, wird das Sample immer wieder stückweise oder gar vollständig im Arrangement des Songs aufgerufen. Musikalisch wird der Song dahingehend noch unterstrichen, dass Twista in der zweiten Strophe im dritten Takt im selben Rhythmus des Samples flowt[41]. Auch in diesem Song trägt das Sample eine weitreichende Symbolik. Wie der Titel des Songs verrät, geht es inhaltlich um Slow Jamz[42]. Da es sich bei dem Künstler Luther Vandross um den „Slow-Jam-Gott“ schlechthin handelt, wurde dieser Charakter auf die Single übertragen.

[41] Ist die Bezeichnung für den harmonischen Fluss der Stimme
[42] Bezeichnung für Soul–Musik, die sehr gefühlvoll ist und meistens von Liebe handelt

Wie bereits im Kapitel des „sample-clearing“ erwähnt, ist es urheberrechtlich betrachtet einfacher, einen bekannten Song nachzuspielen als direkt auf das Sample zuzugreifen. Diese Form des Samplings hat sich inzwischen im HipHop auch durchgesetzt. Ein Beispiel aus Deutschland ist die 2005 veröffentliche Single „Neue Deutsche Welle“, die eine Anlehnung an den Song „Amadeus“ von Falco ist. Das heroische Hauptthema der Falco-Version wurde beibehalten und die Instrumentation durch ein mächtiges Synthesizer-Orchester ersetzt.

Hörbeispiel

Track 24: Orginal Falco
Track 25: Fler

Während mittels der vorangegangenen Beispiele aufgezeigt wurde, dass es durchaus feste Sampling-Schemata gibt, wird nun auf ein Beispiel eingegangen, dessen Sampling-Technik nicht zu definieren ist. Glücklicherweise gibt es sogar mehr als nur eine Produktion, die mit diesem Sample gearbeitet hat. Zunächst einmal handelt es sich bei dem Sample um die Single „Superfreak“ von Rick James. MC Hammer, der 1990 mit seiner Single „U Can’t Touch This“ und dem dazugehörigem Album „Please, Hammer, Don't Hurt 'Em“ mehr als 10 Millionen Exemplare verkaufte,[43] benutzte für die besagte Single das Sample von Rick James. Schon damals waren die Kritiker nicht begeistert und neben dem ganzen Ruhm erntete Mc Hammer auch jede Menge Spott für die unkreative Nutzung des Samples. 16 Jahre später veröffentlichte Jay-Z, der zu den größten HipHop-Künstlern überhaupt zählt, sein Album „Kingdome Come“. Das Album enthält einen Track mit dem Titel „Homely“, das ebenfalls auf das Sample aufbaut. Doch diesmal wurde das Sample auf so kreative Art und Weise eingebaut, das kein klares Muster erkennbar war und das musikalische Gesamtbild nichts mehr mit dem Original von Rick James zu tun hatte.

Hörbeispiel

Track 26: Original Rick James
Track 27: MC Hammer
Track 28: Jay–Z

[43] http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:6etqoawabijb stand märz 2009

4. Merkmale verschiedener Subgenres

Im folgenden Kapitel werden verschiedene subgenrespezifische Produktionsstile anhand der eben aufgezeigten Merkmale näher erläutert. Dabei wird auf typische Vorgehensweisen führender Produzenten dieser Stile eingegangen.

4.1 Traditioneller HipHop

Der traditionelle HipHop, auch real HipHop genannt, zeichnet sich durch seine Bodenständigkeit und einen starken Bezug zur Kultur aus. Die Produktionsweise ist sehr nah am Urgedanken von HipHop geblieben: „A Sample and a Breakbeat“.

Führend in diesem Bereich ist der aus New York stammende DJ und Produzent DJ Premier. 1988 gründete DJ Premier nach mehreren gescheiterten Projekten mit MC Guru die Gruppe GangStarr. Anfänglich beschränkte sich Premo, wie er auch genannt wird, nur auf das eigene Projekt und schuf mit dem Album „Step In The Arena“ eines der besten HipHop-Alben aller Zeiten. Durch seine markanten Produktionen wurden andere New Yorker Underground Rapper auf ihn aufmerksam. Mit der Veröffentlichung von „Illamtic“ 1994, das Debütalbum des Künslers Nas, steigt DJ Premier in den HipHop-Olymp auf. Das Album zählt zu den einflussreichsten HipHop-Alben. Premo ist verantwortlich für drei Produktionen des Albums. Bereits zwei Jahre später ist er wieder mitverantwortlich für ein Debütalbum der Superlative, „Reasnoable Doubt“. Das erste Album des HipHop-Moguls Jay-Z kommt auf den Markt und verkauft sich bis heute fast 1,5 Millionen Mal. Es folgen noch mehrere Produktionen für GangStarr, die aber nie an den kommerziellen Erfolg von Nas und Jay-Z anknüpfen konnten. Heute zählt DJ Premier zu den einflussreichsten und wichtigsten Produzenten des HipHops.[44]

[44] vgl. Krekow, Steiner und Taupitz 1999 Seite 141 ff

Der Produktionsstil von DJ Premier bezeichnet sich eher als reduziert. Das Klangbild der verwendeten Drums ist in der Regel trocken und nüchtern und das Arrangement der Drums eher unspektakulär. Das Kit beschränkt sich auf die elementaren Bausteine wie Kick, Snare und Hats. Die musikalischen Themen, die sich durch die Produktion ziehen, entstammen stets aus Samples, die eher atmosphärisch geprägt sind, als dass sie klare Melodien zeigen. Teilweise bedient er sich auch alter Jazz-Stücke. Ein weiteres Merkmal an Premos Produktionen sind die Vocal–Samples, die aus älteren Songs der Künstler stammen und die für die neue Produktion als Scratches benutzt werden. Außerdem ist er bekannt für seine so genannten „clean-versions“. Dies sind Versionen seiner Produktionen, die er von Kraftausdrücken befreit und stattdessen Soundeffekte einfügt.

Songbeispiel: Traditioneller HipHop

Künstler: Nas
Titel: Nas Is Like

Der Rapper Nas beschreibt in dem Song „Nas Is Like“ Stationen seines Lebens, die ihn zu dem gemacht haben, was er ist. Er geht gezielt auf seine Umgebung ein, die ihn persönlich geprägt hat.

Songelemente

Intro Sample

Das Sample ist ein atmosphärischer Klangteppich, bestehend aus einem vogelgezwitscher-ähnlichen Klangbild und einem rhythmischen, metallischen Schlag. Es dient in erster Linie dazu, das Stück einzuleiten. Wie später, jedoch gezeigt wird, tritt das Sample bei genauerem Hinhören auch in einem anderen Part auf.

Drum-Loop

Der Drum-Loop ist sehr typisch für Premo, nüchtern und trocken. Zudem ist er prägend für den traditionellen HipHop. Auch das Kit besteht nur aus Kick, Snare und Shaker.

Bassline

Die Bassline dient zur rhythmischen Unterstützung und beschränkt sich auf drei Töne, die auf den Grundtönen des Hauptsamples basieren.

Hauptsample

Das Hauptsample des Stücks ist ein eintaktiger Loop, der aus Streichern besteht. Sehr kennzeichnend für traditionellen HipHop ist die Tatsache, dass das Stück nur von diesem Sample getragen wird.

Scratches

In der Hook des Songs kommen immer wieder Scratch-Zitate, die aus älteren Songs von Nas stammen, vor. Typisch für das Subgenre bilden nur sie den Unterschied zwischen den Parts und der Hook.

Vocal

Beispielhaft für das Subgenre wurden die Vocals sehr reduziert aufgenommen. Sie beschränken sich nur auf eine Leadspur, frei von Dopplungen und markanten Effekten.

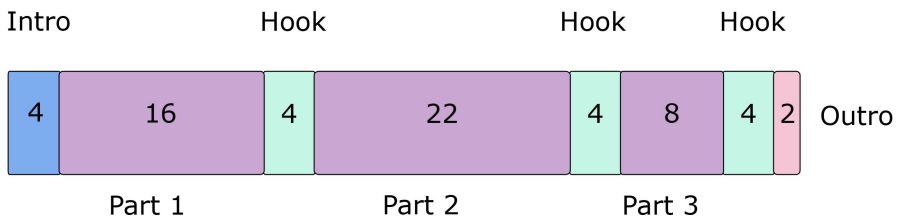


Abbildung 1: Verteilung der Taktzahlen des Songs „Nas Is Like“

Arrangement

Das Arrangement des Songs ist statisch. Das einzig untypische an dem Song ist die ungleiche Verteilung der Taktzahlen auf die verschiedenen Parts. Während Part eins und drei zusammen 24 Takte haben, besteht der zweite Part alleine schon aus 22 Takten (siehe dazu Abbildung 1).

Wie bereits angesprochen, sind die Arrangements im traditionellen HipHop aufgrund ihrer sehr minimalistischen Produktion oft frei von dynamischen Mustern. Trotzdem gibt es auch hier kleine Tricks, die das Arrangement etwas facettenreicher gestalten.

Hörbeispiel

Track 29: Nas Is Like (komplette Länge)
Track 30: Anspielungs-Beispiel
Track 31: Übergang vom Part zur Hook

Das Anspielen des Hauptsamples ist eine Möglichkeit, das Arrangement nicht zu statisch wirken zu lassen. Die Bassline wird in diesem Fall zusammen mit dem Hauptsample zwei Achtel Schläge vor ihrem eigentlich nächsten ersten Schlag kurz angespielt und danach regulär fortgesetzt. Dabei entsteht ein Effekt, der dem Springen einer Platte ähnelt und eine Art Ankündigung des Themas ist. Dieser Effekt wird sehr oft in allen Bereichen des HipHops angewendet. Aber gerade im traditionellen HipHop eignet er sich besonders gut, da das immer gleich bleibende Sample sonst nicht viele Möglichkeiten der Gestaltung bietet.

Aufgrund dessen, dass musikalisch keinen Unterschied zwischen den Parts und der Hook besteht, behilft man sich über das Arrangement eine klare Differenzierung der Elemente zu gestalten.

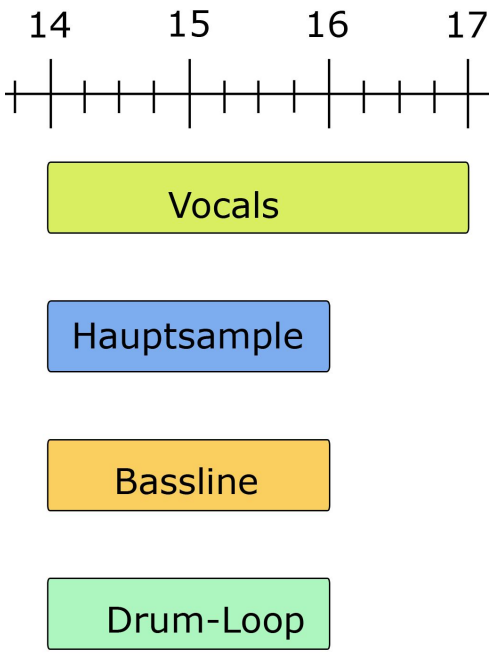


Abbildung 2: Übergang von Part 1 in die erste Hook des Songs „Nas Is Like“

Indem man im letzten Takt der Strophe alles, bis auf die Vocals, ausblendet, wird die Trennung zwischen Hook und Part verdeutlicht (siehe dazu Abbildung 2). Ähnlich wie beim Anspielen des Samples wird somit auch die Hook angekündigt und der Zuhörer bekommt eine Ahnung, was als nächstes passieren wird. Dieser Effekt wird auch gerne genutzt, um der Aussage im Text mehr Ausdruck zu verleihen.

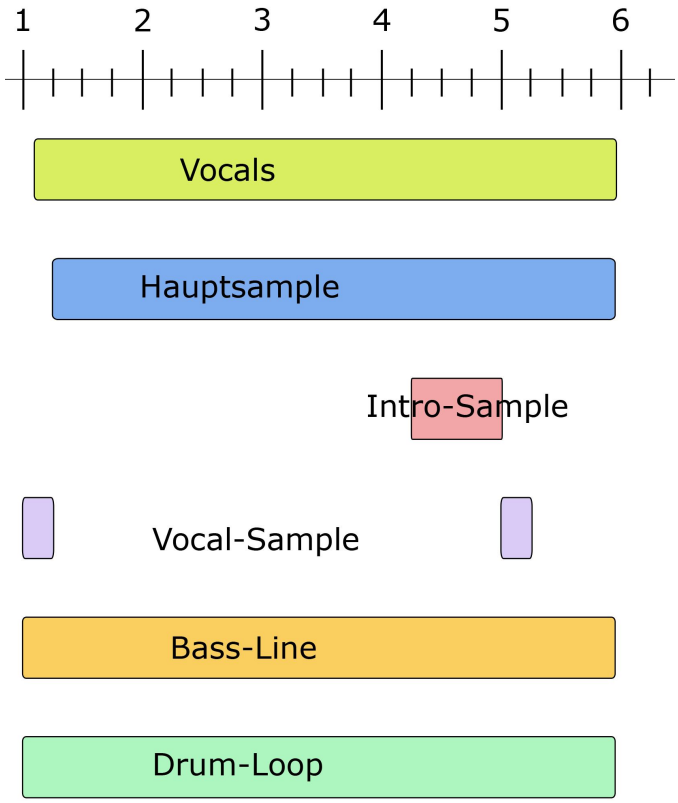


Abbildung 3: Übergang von der Hook in den zweiten Part des Songs „Nas Is ILke“

Hörbeispiel

Track 32: Übergang von der Hook in den zweiten Part

Ein ähnlich schöner Übergang wie eben angesprochen, ist der von der ersten Hook in den zweiten Part. Die zweite Strophe wird eingeleitet, indem das Vocal-Sample „Nas Is Like“, das während der Hook bei jedem zweiten Takt auf den ersten Schlag ertönt, noch einmal auf den ersten Schlag des ersten Taktes des zweiten Parts auftaucht (siehe dazu Abbildung 3).

Genau wie beim Übergang von Strophe zu Refrain wird hier alles andere ausgeblendet. Doch passiert es hier nur für die Dauer einer
viertel Note. Des Weiteren wird im zweiten Part noch ein wenig mit dem atmosphärischen Sample des Intros gespielt, indem es im Hintergrund im zweiten Part noch einmal kurz erscheint.

Fazit

Das Beispiel „Nas Is Like“ sollte zeigen, dass die Produktion von traditionellem HipHop möglicherweise die einfachste von allen ist. Dennoch definiert sie sich sehr stark durch ihre spielerischen Nuancen im Arrangement. Wie bereits erwähnt, ist der traditionelle HipHop nicht ausschließlich durch den Beat gekennzeichnet, sondern auch durch den inhaltlichen Anspruch des Textes.

4.2 G-Funk

Was der traditionelle HipHop im Osten der U.S.A. ist, ist der G-Funk im Westen. Geprägt wurde diese Stilrichtung von Künstlern wie Waren G, Snoop Dogg und Nate Dog, die in den frühen 90er Jahren eine Gegenbewegung zu dem aus New York stammenden HipHop schufen.

Der Begriff G-Funk und der Produzent Dr. Dre gehen Hand in Hand. Dr. Dre fing 1984 in einem Club in Los Angeles an als DJ zu arbeiten. In diesem Zeitraum schloss er sich der World Class Wrecking Cru an, die mit ihrem Electro-HipHop in Los Angeles große Beliebtheit erlangten. 1986 gründete er mit den Künstlern Ice Cube und Eazy E die Gruppe N.W.A. (kurz für Niggaz With Atittude). Während sich die anderen Künstler nur auf das Rappen konzentrierten, war Dre hauptsächlich für die Musik und Produktionen zuständig. Mit ihrem zweiten Album „Straight Outta Compton“ aus dem Jahr 1988 gelang ihnen der kommerzielle Durchbruch.

Das Album verkaufte sich über drei Millionen[45] mal und sorgte für einen noch nie da gewesenen öffentlichen Protest. Die Single „Fuck The Police“ löste Proteste aus, die zu Auftrittsverboten in einigen Bundesstaaten führten. Es folgten noch zwei weitere erfolgreiche Alben, doch 1991 löste sich die Gruppe aufgrund innerer Streitigkeiten auf. Der eigentliche Durchbruch als Künstler gelang Dre mit der Veröffentlichung seines Debüt-Solo-Albums „The Chronic“ im Jahr 1992. Das Album wurde über das von ihm mitgegründeten Labels Death Row veröffentlicht und verkaufte sich über drei Millionen mal. Für die Single „Let Me Ride“ bekam er 1993 einen Grammy Award. Der neue Sound auf dem Album, der weniger aggressiv war als die Musik von N.W.A., bezeichnete er selber als G-Funk. Es folgten weitere erfolgreiche Produktionen für die Künslter des Labels wie Snoop Dogg, 2Pac, The Doug Pound und Nate Dogg, bis er das Label 1996 nach internen Streitigkeiten verließ. Noch im selben Jahr gründete er sein Label Aftermath, das als Sublabel bei Interscope angesiedelt war. 1999 veröffentlichte er sein zweites Soloalbum „2001“, das sich über sieben Millionen mal verkaufte und mit sechsfach Platin ausgezeichnet wurde. Für das Album wurde Dr. Dre 2001 als Produzent des Jahres mit dem Grammy Award ausgezeichnet. Seit seinem zweiten Album konzentrierte sich Dre mehr auf die Tätigkeiten als Produzent und Label-Boss und brachte Künstler wie 50 Cent und Eminem hervor. [46]

Markant an den Produktionen von Dr. Dre ist seine Vorliebe für Keyboarriffs und die Verwendung von Funk-Grooves. Des Weiteren ist er bekannt für seine einzigartige Mischung von Samples und Livemusik. Dr. Dre selber sieht in seiner Musik Einflüsse von Kurtis Mayfield, Isac Hayes und George Clinton. Er bevorzugt es Beats mit Studiomusikern zu machen, anstatt sample-basierte Songs zu gestalten, da er dabei flexibler mit dem Stück arbeiten kann. Oft wird ihm nachgesagt überaus perfektionistisch zu arbeiten. Der Künstler Beshop Larmont musste zum Beispiel für eine Aufnahme eines einzigen Taktes 107 mal neu ansetzen, bis Dre mit dem Ergebnis zufrieden war.

[45] vgl. Krekow, Steiner und Taupitz 1999 Seite 109 f
[46] vgl. Krekow, Steiner und Taupitz 1999 Seite 109 ff

Songbeispiel G-Funk

Künstler: Dr. Dre feat. Snoop Dogg

Titel: Nuthin But A G Thang

Der Inhalt des Songs ist ein klassischer, selbst-bezogener Text, bei dem sich die Protagonisten Dre und Snoop selbst mit witzigen Wortspielen glorifizieren. Zudem geht es in dem Text darum, die Herkunft der Künstler zu repräsentieren. Schlussendlich ist „Nuthin But A G Thang“ ein Song, in dem es darum geht, sich selber als Künstler vorzustellen und der Welt zu sagen: „Wir sind da“.

Songelemente

Hauptsample

Hörbeispiel

Track 33: Nuthin But A G Thang (komplette Länge)
Track 34: I Wanna Do Something Freaky to You (kurz Version)

Das Hauptthema des Songs ist ein Sample aus den Stück „I Wanna Do Something Freaky to You“ von Leon Haywood. Dabei hat Dre viele Elemente des Originals wieder neu einspielen lassen. Vermutlich entstammt nur der zweite Takt aus dem Original. Bei genauem Hinhören stellt man fest, dass das Stöhnen der Frau im Original nur im zweiten Takt vorkommt, bei „Nuthing But A G Thang“ jedoch in jedem Takt zu hören ist. Daher die Vermutung, dass der zweite Takt des Originals, bei dem nur Gitarrenriffe, ein Rhode und das Schlagzeug zu hören sind, die Basis des Songs ist.

Synthesizer Lead

Kennzeichnend für die Produktionen von Dre sind die oft einfach klingenden Synthesizersounds. In diesem Fall wurde das Thema direkt aus dem Original übernommen und über einen Klangerzeuger eingespielt.

Vocals

In der Zeit der Entstehung des Songs, in den frühen 90er Jahre, ging man bei den Produktionen von Vocals sehr sparsam mit Dopplungen und Effekten um. Es sollte möglichst natürlich und authentisch klingen. So verhält es sich auch mit der Mischung der Vocals in diesen Produktionen. Auf der gesamten Leadspur gibt es nur vereinzelte Dopplungen am Ende eines Wortes, die zusätzlich mit einem leichten Hall belegt wurden.

Bassline

Genau wie der Synthesizer-Lead wurde die Bassline aus dem Original übernommen und neu mit einem Live-Bass eingespielt.

Whistle Lead

Das wohl markanteste an dem Song ist der schrille Sound, der in der Hook immer wieder auftaucht und auch eines der Markenzeichen von Dre ist. Auch diese Melodie wurde aus dem Original übernommen und neu eingespielt.

Fazit

G-Funk ist im Gegensatz zum New Yorker HipHop sanfter und weicher angesetzt. Er zeichnet sich durch seine melodiösen Synthesizer-Klänge und seine langsamen Funk–Grooves aus. Ziel des G-Funks ist es eine gelungene Mischung aus minimalem Sample-Einsatz und Live Musik zu kreieren. Ein weiteres Merkmal des G-Funks sind die Texte, die meist den Interpreten selbst als den Besten überhaupt darstellen und somit eine Lobeshymne ab sich selbst repräsentieren.

4.3 Miami-Bass

Der Electro-Funk aus den 80er Jahren gab dem Miami-Bass seinen maßgeblichen Sound. Zudem ist der Miami-Bass bekannt für sein extrem basslastiges Klangbild. Wie der Name schon verrät, stammt dieses Subgenre aus Miami und mit dem Track „Bass Rock Express“ von A.D.E. feierte er 1985 seine Geburtsstunde. Neben dem bereits erwähnten Bass, zeichnet sich der Miami-Bass durch seine humorvollen oder sexistischen Texte aus. Außerdem ist es die hohe Geschwindigkeit und der markante Sound der TR 808 von Roland, die den Miami-Bass so unverwechselbar machen.

Die größten Künstler, welche die Szene hervorbrachte, waren zweifelsohne die 2 Live Crew und die 69 Boyz. 1986 veröffentlichte die 2 Live Crew ihr erstes Album „Is What We Are“ und schon damals wurde klar, welche Richtung die Crew einschlagen würde. Ihre Karriere war überschattet von Vorwürfen des Sexismus und den daraus folgenden Zensuren. Die erste Veröffentlichung enthielt einen Song mit dem Titel „We Want Some Pussy“, der für erste Kontroversen sorgte. Großes Aufsehen erregten sie mit der Veröffentlichung ihres dritten Albums „As Nasty As They Wanna Be". Neben dem enormen kommerziellen Erfolg war es das richterliche Urteil vom 6. Juni 1990, das das Album so bekannt machte. Darin wird es als „obszön“ eingestuft und daraufhin machte man sich mit dem Verkauf dieses Albums strafbar. Dieses Urteil wurde aber zwei Jahre später widerrufen. 1991 erschien das erste Live-Rap-Album überhaupt „Live in Concert“ und eine weitere Studio-LP „Sports Weekend“. Beide hatten aber keinen gewinnbringenden Erfolg, woraufhin die einzelnen Gruppenmitglieder ihre eigenen Wege gingen.[47]

Im Gegensatz zur 2 Live Crew machten die 69 Boyz weniger mit ihren Geschichten außerhalb der Musik auf sich aufmerksam, sondern durch ihre enormen Verkaufszahlen. Schon mit ihrer Debüt-Single „Tootsee Roll“ aus dem Jahre 1994 stiegen sie sofort auf Platz acht der Billbboard-Charts ein

[47] vgl. Krekow, Steiner und Taupitz 1999 Seite 339

und wurden mit Doppel-Platin gekrönt. Das dazugehörige Album erschien ein Jahr später und wurde ebenfalls mit Platin ausgezeichnet. Es folgten noch zwei weitere Alben 1998 und 2000, die aber nicht an die Verkaufszahlen des ersten Albums anknüpfen konnten.[48]

Songbeispiel Miami-Bass

Künstler: 69 Boyz

Titel: When I Dip You Dip We Dip

Hörbeispiel

Track 35: When I Dip You Dip We Dip (komplette Länge)

Der Song ist ein typisches Tanzstück aus dem Genre Miami-Bass, dementsprechend geht es inhaltlich nur um die Aufforderung an die Damenwelt, sich entsprechend zur Musik zu bewegen. Ebenso wird im Song proklamiert, dass sich das Stück allgemein für jede ermüdete Party eignet und jeder DJ diesen Song auflegen soll, wenn es darum geht, die Party in Gang zu bringen. Auffällig an den Texten ist, dass sie nicht mit der sonst üblichen sexistischen Sprache des Miami-Bass durchzogen sind und Begriffe wie „Shit“ nicht ausgesprochen, sondern nur angedeutet werden.

Songelemente

Drum-Loop

Typisch für eine Miami-Bass–Produktion ist das markante Drum–Kit, das aus der TR 808 entstammt. Auf die enorme Geschwindigkeit des Songs, die sich um 135 BPM bewegt und ebenfalls bezeichnend für Miami-Bass ist, sollte ein besonderes Augenmerk gelegt werden. Aufgrund der Geschwindigkeit ist der Drum–Loop sehr lebendig und treibt seine Hörer somit zum Tanzen an.

48 vgl. http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:jv6ftr59kl6x

Vocal

In diesem Beispiel wurde die Leadspur komplett gedoppelt, um dem ganzen mehr Druck zu verleihen. Interessant an der Produktion ist die Tatsache, dass keinerlei Endungen noch zusätzlich betont wurden.

Bassline

Wie schon im Kapitel „Elemente eines Beats“ erwähnt, gibt es viele HipHop–Produktionen, bei denen die Bassline und der Drum–Loop alleine im Arrangement stehen müssen, wie auch in diesem Fall. Die Bassline ist sehr reduziert und unterstützt nur das rhythmische Muster des Drum–Loops.

Synthesizer-Strings

Für die Hook hat man sich einen streicherähnlichen Sound aus einem Synthesizer ausgewählt, der ebenfalls eine einfache und reduzierte Melodie spielt. Das Klangbild klingt sehr nach „Plastik“ und einfach, was ebenfalls sehr Miami–Bass-typisch ist.

Arrangement

Das Arrangement des Songs richtet sich nach einem normalen HipHop-Aufbau. Jeder Part besteht aus 16 Takten und jede Hook aus acht Takten. Auffällig ist die Tatsache, dass es vier Strophen gibt (siehe dazu Abbildung 4). Sonst gibt es keinerlei besonderen Merkmale an dem Arrangement.

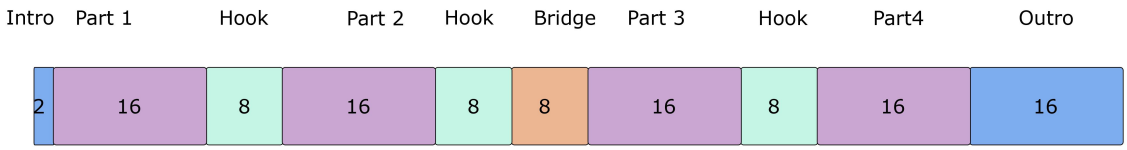


Abbildung 4: Verteilung der Taktzahlen des Songs „When I Dip You Dip We Dip“

Fazit

Miami-Bass ist ganz klar Tanzmusik und dementsprechend schnell und treibend, wie man an diesem Beispiel sehen konnte. Außerdem ist die Instrumentation minimalistisch und sehr von Synthesizern geprägt. Der Inhalt der Texte richtet sich an die klassischen Frage–Antwort-Motive des HipHops. Wichtig für eine erfolgreiche Miami-Bass-Produktion ist die ausgewogene Mischung zwischen dem Drum–Loop und der Bassline, da diese beiden Elemente den Song oft alleine tragen müssen und auch das Hauptmerkmal dieses Genres sind. Die Vocals werden gerne sehr betont und mit besonderer Aufmerksamkeit produziert, wenn man sie zum Beispiel mit Produktionen des realen HipHops vergleicht.

4.4 Dirty South

Kein anderes Subgenre war so präsent in den vergangen Jahren wie der „Dirty South“. Aus einer anfänglichen Nische im Musikgeschäft entwickelte sich eine eigene Kultur und immer häufiger bestehen Anhänger darauf, dass streng zwischen HipHop und Dirty South unterschieden wird, so dass es nicht nur eine Untergruppe von HipHop, sondern ein für sich allein stehendes Genre ist. Crunk, wie das Subgenre noch genannt wird, ist ein Kunstwort zusammengesetzt aus den englischen Wörtern „crazy“ (verrückt) und „drunk“ (besoffen). Es steht in der direkten Nachfolge vom Miami-Bass. Viele musikalische Aspekte wie das basslastige Klangbild, die Verwendung von Synthesizer-Klangteppichen und der Einsatz von 808 Dumkits sind übernommen worden. Auch die Intension ausschließlich „Party“ zu machen, spiegelt sich in den Texten wieder. Kennzeichnend für viele Untergattungen des HipHops ist, dass der Stil eng mit dem jeweiligen Landstrich verbunden ist. In diesem Fall ist es der Süden der Vereinigten Staaten. Die größte Faszination von Crunk ist die Tatsache, dass er trotz seiner enormen Aggressivität und Härte ein Club-tauglicher Sound ist.

Der Musikproduzent Lil Jon gilt als Verantwortlicher des kommerziellen Erfolgs von Crunk. Am Anfang seiner Karriere arbeitete Jonathan Mortimer Smith, so der bürgerliche Name des Künstlers, als Radio-DJ bei verschiedenen lokalen Sendern in seiner Geburtsstadt Atlanta, bis Jermaine Dupri auf ihn aufmerksam wurde und ihn als A&R Manager bei dem Label „So So Def Records“ einstellte. Zur gleichen Zeit fing er an, mit bereits etablierten Künstlern wie Usher, Total oder Too Short zu arbeiten. 1996 veröffentlichte er mit zwei Freunden aus Jugendzeiten sein erstes Album „Get Crunk, Who U Wit?“. Das Album hatte nur mäßigen Erfolg. Der eigentliche Durchbruch gelang ihm erst 2004 mit der Single „Yeah“, die in Zusammenarbeit mit Usher und Ludacris entstand. Die Single wurde mehrfach mit Platin belohnt und stand in 15 Ländern auf Platz eins der Charts. Im selben Jahr produzierte er für die Künstlerin Ciara die Single „Goodies“, die damit die Untergattung Crunk&B ins Leben ruft. Von da an konzentrierte sich Lil Jon mehr auf seine Karriere als Produzent und arbeitete mit unzähligen Künstlern des HipHops und R&Bs zusammen.[49]

Die Lil-Jon-Produktionen bestehen in der Regel aus einfachen, sich wiederholenden Synthesizer-Melodien, dem Sound der TR 808 und einer hohen Anzahl an Addlips und Actions. Ebenso kennzeichnend für Lil Jon sind die für HipHop eher untypisch langsamen Geschwindigkeiten, die sich zwischen 70 und 80 BPM bewegen.

Songbeispiel Dirty South

Künstler: Lil Jon and the Eastsideboys

Titel: Throw It Up

Hörbeispiel

Track 36: Throw it up (komplette Länge)
Track 37: Lux Aeterna (komplette Länge)

In dem Song geht es darum, seine lokale Zuordnung zu repräsentieren. Diese Thematik ist unverkennbar dem Crunk zuzuordnen.

[49] vgl. http://www.laut.de/wortlaut/artists/l/lil_jon/index.htm

Der Ausruf „Throw It Up“ (deutsch: Wirf es hoch) soll die Hörer dazu animieren, die verschiedenen Herkunftsstaaten durch ein Handzeichen zu signalisieren. „Throw It Up“ ist ein klassischer Crunk-Song, der frei von jeglichem Sinn ist und gute Laune in den Clubs verbreiten will.

Songelemente

Vorbemerkung

Zunächst einmal basiert der Song auf dem von Clint Marnsell produzierten Stück „Lux Aeterna“ und ist eine nachgespielte Version davon.

Synthesizer String Spiccato

Um die marschartige Wirkung des Songs zu betonen, gibt es auf jeden viertel Schlag einen Spiccato-Einsatz des Synthesizers. Der Klang hat eher eine rhythmische Bedeutung.

Arpeggio Glockespiel

Klassisch für Crunk-Songs sind diese Arpeggio–Figuren, die in der Regel von glockenspiel-ähnlichen Klängen gespielt werden. Auch hier unterstützen sie die treibende Wirkung des Themas.

Synthesizer–Fläche

Mit dem Einsatz des Flächenakkords bekommt der Song seine vollkommene Identität und seine mystische, atmosphärische Stimmung.

Solo Geige

Die Geigenmelodie in der Hook gibt dem Song einen triumphalen Charakter und dient zur musikalischen Abgrenzung von Hook und Part. Wie später noch verdeutlicht wird, ist diese Trennung wichtig, da sonst kein wirklicher Unterschied zwischen den Bereichen erkennbar wäre.

Drum-Loop

Die Klänge des Drum-Loops entstammen aus der TR 808. Die Programmierung ist sehr statisch und wirkt maschinell, was aber sehr passend ist um den militärischen Charakter zu unterstreichen.

Vocal

Die Vocals heben sich durch ihre hohe Anzahl an Dopplungen und Actions vom eigentlichen Beat ab.

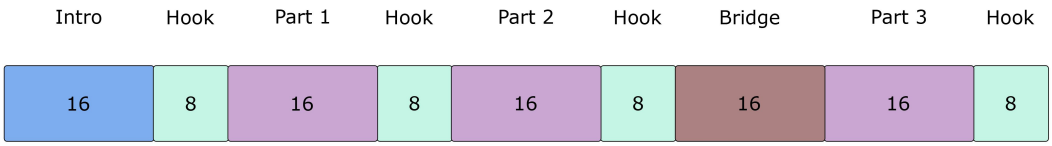


Abbildung 5: Verteilung der Taktzahlen des Songs „Throw It Up“

Arrangement

Die Schwierigkeit des Songs besteht im Erkennen der Unterteilung der verschiedenen Bereiche. Schuld daran ist die ungleiche Verteilung der Dopplungen auf die verschiedenen Songbereiche. Während in Intro, Hook und im ersten Part genau so viele Addlips und Actions benutzt wurden, wurde im zweiten und dritten Part weniger mit Dopplungen gearbeitet. Des Weiteren ist zu erkennen, dass das Intro mit 16 Bars verhältnismäßig lang und deshalb charakteristisch für den Crunk ist. Wie bereits erwähnt, ist das Verhältnis zwischen den 16 Bars im Intro und den 16 Bars in den Parts ungewöhnlich (siehe dazu Abbildung 5). Der Grund dafür ist, dass das Intro hier nicht nur eine Nebenrolle spielt, sondern genauso von Bedeutung ist wie die Parts oder die spätere Bridge. Um dies zu verdeutlichen, ist es dementsprechend lang. Das Intro dient zur Einführung in den Song und erzeugt einen enormen Spannungsbogen, der sich dann explosionsartig in der Hook entlädt. Wäre das Intro nur halb so lang, also acht Bars, hätte das Intro nicht solch eine Bedeutung.

Eine lange Einführung in den eigentlichen Song, ist für Crunk sehr typisch und hat meist eine ähnliche Funktion. Das Arrangement unterstützt diesen Bogen insoweit, dass die ersten acht Takte durch die Arpeggio Figuren und den Spiccatos sehr rhythmisch wirken. Mit dem Einsatz der Synthesizer-Fläche in der zweiten Hälfte des Intros bekommt der Song seinen triumphalen Charakter. Unterstrichen wird dies noch durch die Becken-Crashes (siehe dazu Abbildung 6).

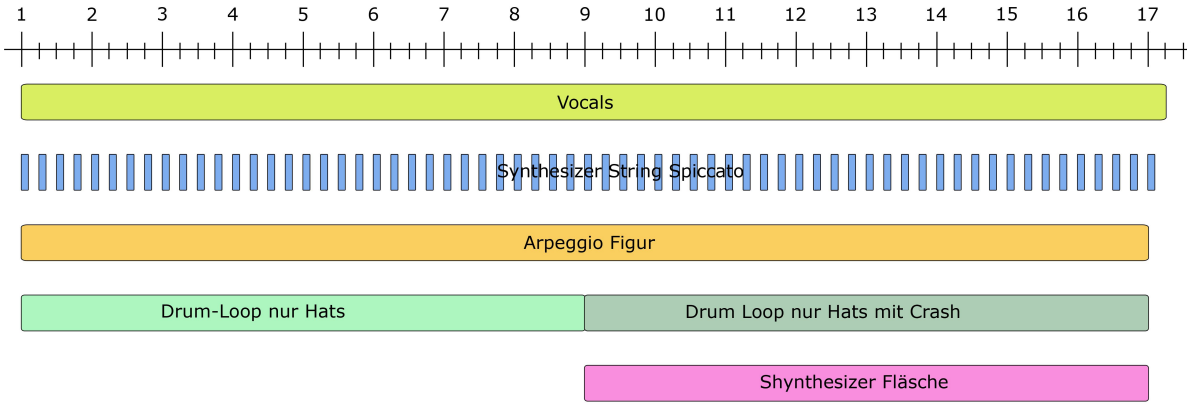


Abbildung 6: Intro des Songs „Throw It Up“

Ein Blick auf die Drum-Programmierung zeigt schnell, warum der Song so militärisch wirkt (siehe dazu Abbildung 7). Der zweitaktige Drum-Loop ist sehr statisch. Die schwere Kick schlägt immer auf den ersten und dritten Schlag und die Snare ganz klassisch auf zwei und vier. Auch die Hats und Crashes zeigen keine große Dynamik in ihrem Verlauf, sondern unterstreichen den elitären Charakter. Am Schluss des zweiten Taktes gibt es ein kleines Fill–In, um dem ganzen mehr Bewegung zu verleihen.

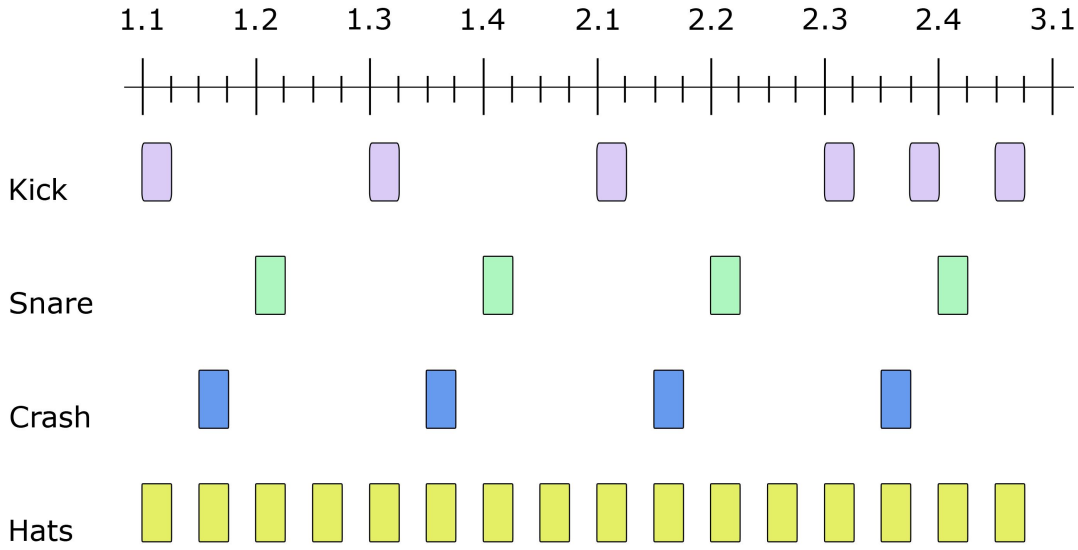


Abbildung 7: Drum-Programmierung des Songs „Throw It Up“

Hörbeispiel

Track 38: Intro von Throw It Up
Track 39: Bridge von Throw It Up

Ähnlich wie das Intro ist die Bridge zweigeteilt. Zunächst einmal handelt es sich um ein „Call-and-Response“-Motiv, wie es oft im „Dirty South“ vorkommt. Die ersten acht Takte dienen zur Aufforderung und die letzten acht sind die Antwort. Um der verbalen Aufforderung mehr Druck zu verleihen, hat man im Drum-Loop Kicks und Snares weggelassen, so dass es nur aus Hats und Crashes besteht. In der Antwort wurde der Loop wieder vervollständigt (siehe dazu Abbildung 8).

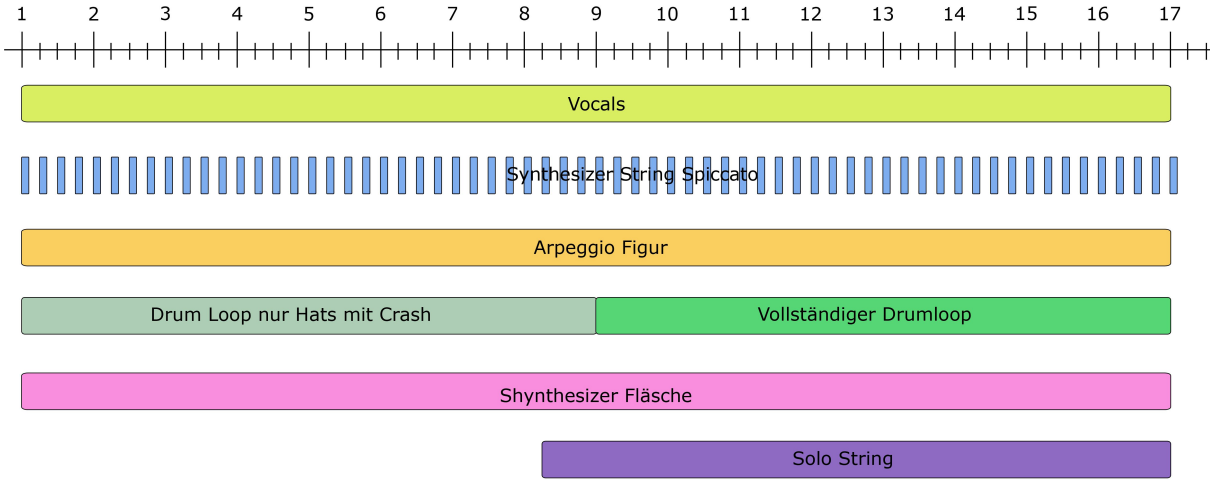


Abbildung 8: Bridge des Songs „Throw It Up“

Fazit

An diesem Beispiel waren die verschiedenen Merkmale des Crunks deutlich zu erkennen. Zunächst einmal konnte man sehen, dass der Schwerpunkt bei Dirty-South-Prouktionen mehr auf dem Sound als auf dem textlichen Inhalt liegt. Ebenso bedient es sich oft Call-and-Response-Motiven, um die Clubtauglichkeit zu erhöhen. Die Vorliebe für den 808-Sound hat der Song auch sehr eindrucksvoll gezeigt.

4.5 Snap-Music

Während sich inzwischen viele Dirty-South-Künstler weg von den sinnlosen Partytexten bewegt und die kräftigen, satten Sounds mit anspruchsvollen Inhalten kombiniert haben, hat sich aus der Crunk-Kultur ein anderes Genre heraus gebildet, das diese Tradition fortführt.

Snap-Music ist die erweiterte Form des Crunks. Diese ist jedoch weniger aggressiv und noch minimalistischer aufgebaut. Eingeläutet wurde diese Epoche durch D4L mit ihrer Club Hymne „Laffy Taffy“ aus dem Jahre 2005.

Songbeispiel Snap-Music

Künstler: D4l

Titel: Laffy Taffy

Hörbeispiel

Track 40: Laffy Taffy (kurze Version)

Laffy Taffy ist ein Song, der mit sexuellen Anspielungen gespickt ist. Die Hook besteht aus der immer wiederkehrenden Aufforderung, dass die Frauen mit ihren Hintern wackeln sollen. Durch die metaphorische Sprache des Textes bekommen die klaren Aussagen einen verspielten und lustigen Charakter.

Songelemente

Vorbemerkung

In diesem Beispiel soll gezielt auf die Unterschiede zur gewöhnlichen Crunk-Music eingegangen werden. Deswegen werden an dieser Stelle nicht alle Elemente des Songs aufzeigt.

Synthesizer Thema

Das Hauptthema des Songs besteht aus einer vier Töne umfassenden, immer wiederkehrenden Synthesizer-Melodie.

Was Kritiker als einfach und unkreativ bezeichnen, ist das Markenzeichen von Snap-Music und dem Song Laffy Taffy. Durch die einfache Melodie bekommt der Song zunächst einen hohen Wiedererkennungswert und der spielerische Charakter des Textes wird unterstrichen.

Drum-Loop

Ein weiteres Merkmal des Songs und auch die eigentliche Herkunft des Genres ist die Verwendung von Snaps (schnippen) anstelle von Snares. Während man sich für gewöhnliche Crunk-Produktionen der klassischen 808-Snare und -Claps bedient, ist es Pflicht, bei Snap-Music das Geräusch von Fingerschnippen zu benutzen.

Vocal-Perfomance

Wie bereits erwähnt, zeichnet sich der Crunk durch seine enorme Aggressivität beim Vortrag des Songs aus. Bei Laffy Taffy und vielen anderen Snap-Produktionen ist das nicht der Fall.

Fazit:

Snap-Music ist eine klare Abspaltung vom Dirty-South. Wie bereits erwähnt, handelt es von ähnlichen Themen und die Art der Produktion gleicht sich sehr. Was aber Snap-Music zu einem Individuum macht, ist seine Einfachheit in Sprache und Musik.

4.6 R&B

Der Begriff R&B hat seinen Ursprung in den 40er Jahren und bezeichnet eine bestimmte Gattung von Blues, bei dem der Rhythmus stark akzentuiert wird und aus dem sich dann später der Rock' n Roll entwickelte. Zudem bezeichnet R&B das moderne, eigenständige Musikgenre, das seine Ursprünge in den 80er Jahren hat und bis heute noch sehr präsent ist. Unter Experten wird dies auch als „contemporary R&B" bezeichnet und um dieses Genre soll es auch an dieser Stelle gehen. Soul, Funk und Pop sind die musikalischen Wurzeln des Genres und Künstler wie Luther Vandross, Prince und Michael Jackson gelten als dessen Vorreiter. Anfang der 90er Jahre, zu der Zeit, in der HipHop immer populärer wurde, war auch die Zeit, in der R&B präsenter wurde. Produzenten wie Puff Daddy paarten die harten HipHop-Beats mit sanften Stimmen wie z.B. der von Mary J. Blidge. Andere Künstler wie Babyface vermischten ihre Gesänge mit klassischen R&B Produktionen. Mitte der 90er Jahre ließen Künstler wie Boys II Man und TLC durch R&B ihre Verkaufszahlen auf ein noch nie da gewesenes Level wachsen. Heute ist es schwer, einen wahren R&B Künstler auszumachen, da die Grenzen der beiden Genres immer mehr verwischen. Im HipHop sind mittlerweile viele R&B-Elemente zu erkennen und umgekehrt. Diese neue Fusion der Genres hat zu dem Begriff „Black Music" oder „Urban Music" geführt.

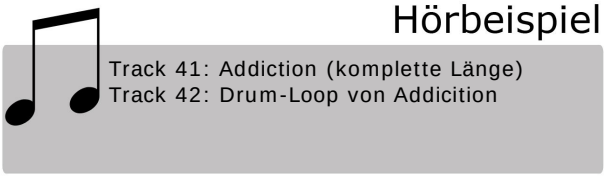
Trotz seines mäßigen Erfolgs zählt Ryan Leslie derzeit zu den populärsten R&B-Produzenten überhaupt. Neben seinen Tätigkeiten als Produzent ist er zudem noch Songwriter und Sänger. Ryan Leslie veröffentlichte 2005 sein erstes Album „The Talented Mr. Leslie", das jedoch nur geringe kommerzielle Erfolge erzielte. Erst mit der Veröffentlichung seines zweiten Albums „Ryan Leslie" gab es nennenswerte Chartplatzierungen. Sein enormes musikalisches Talent macht sich darin bemerkbar, dass er mit Größen wie Usher, P. Diddy, Beyoncé Knowles und Britney Spears zusammengearbeitet hat. Außerdem macht Ryan Leslie über seine regelmäßigen Youtube-Videos aufmerksam, in denen man zuschauen kann, wie er viele seiner Songs produziert. Er pflegt dadurch eine enge Bindung zu seiner Fanbase.

Songbeispiel R&B:

Künstler: Ryan Leslie feat. Cassie

Titel: Addiction

In dem Song geht es um die Liebe zu einer Frau, die zur Sucht wird, zum Schluss jedoch unerwartet erwidert wird.



Wie bereits erwähnt, pflegt Ryan Leslie einen Youtube-Blog, der es Neugierigen ermöglicht, einen Blick auf die Produktionsweise des Produzenten zu werfen. So auch bei der Produktion zu Addiction, der folgende Informationen entnommen wurden.

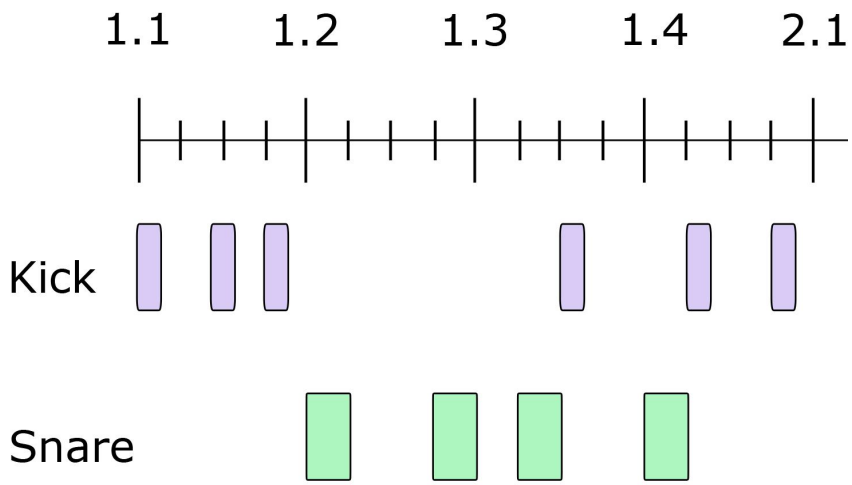


Abbildung 9: Drum-Programmierung des Songs „Addiction“

Songelemente

Drum-Loop

Der Loop besteht aus einem einfachen, selbst eingespielten Conga-Loop, der nur über einen Takt geht und keinerlei Variation im Rhythmusmuster mit sich bringt (siehe dazu Abbildung 9). Um dem Bassschlag mehr Druck zu verleihen, gibt es an manchen Stellen des Arrangements unter dem Conga-Schlag noch eine hinzu-gemischte Kick.

Auf Grund dessen, dass der Loop größtenteils nur aus den Congas besteht, wirkt er sehr dünn und matt, was aber durchaus ein erwünschter Effekt ist.

Arpeggio-Figur und Bass

Über den A6 Andromeda Synthesizer von der Firma Alesis werden zwei Elemente des Stücks eingespielt. Zunächst einmal die Arpeggio-Figur, die sich nach jedem vierten Takt wiederholt. Gemeinsam mit dem ebenfalls über das A6 eingespielte Bass-Motiv bildet es das Grundgerüst des Songs.

Virus-Acces /Pfeife

Um die Hook von den restlichen Elementen unterscheiden zu können, wurde über den Virus-Acces ein so genannter „Whistle-Lead“ eingespielt. Die Melodie ist ebenfalls ein Vier-Takte-Loop und zeichnet sich durch ihre verspielte Art und Weise aus.

Ambient-Lead

Das Hook-Motiv wird in den letzten vier Takten noch mit einem sanften Lead unterstützt, der aus der KORG M3 61 stammt. Durch den atmosphärischen Klang des Leads bekommt die Hook an dieser Stelle eine leicht träumerische Stimmung, was eine wunderbare Überleitung zur Bridge ist.

Bridge-Melodie

Im Kontrast zu dem Synthesizer-Programm des Songs wirkt das Piano Thema, das über einen Steinway-Flügel eingespielt wurde, entspannend und gibt dem Hörer an diesen Stellen Zeit zum Atmen. Zudem besteht das Thema aus einem E-Gitarren-ähnlichen Synthesizer-Sound, der leise im Hintergrund eine Art Improvisation darstellt. Dieser Sound wurde über den Virus eingespielt und über das Modulationsrad weichen die Töne leicht aus ihrem Grundklang aus.

Arrangement

Wirft man einen Blick auf das Arrangement des Songs stellt man schnell fest, dass abgesehen von der letzten Hook alle Bausteine gleich lang vorkommen. Weiter ist zu sehen, dass der Song viele Repetitionen der Elemente besitzt und die einzelnen Strophen über die Wiederholungen des B-Teils künstlich in die Länge gezogen werden (siehe dazu Abbildung 10). Alles sind Schemata, die häufig für R&B-Arrangements benutzt werden.

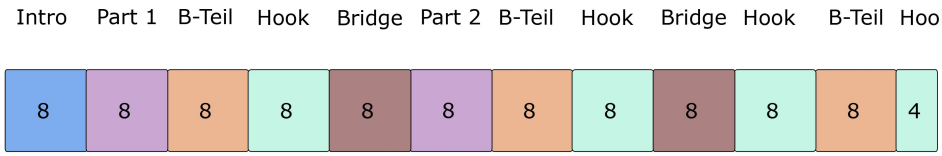


Abbildung 10: Verteilung der Taktzahlen des Songs „Addiction“

Fazit

Das Beispiel von Ryan Leslie sollte zunächst einmal verdeutlichen, dass die inhaltliche Menge von R&B eher von reduzierter Natur ist und es nicht mehr um den Sprechgesang, sondern um „wirklichen“ Gesang geht. Daher wird auch hier sehr viel Wert auf das instrumentale Fundament gelegt, da R&B zum größten Teil auch Tanzmusik ist. Hinzukommend zeichnet sich vor allem aktueller R&B durch sein synthetisches Klangbild aus, das an diesem Beispiel anhand der verwendeten Instrumente zu sehen ist.

4.7 Crunk&B

Wie der Name schon zeigt, ist dieses Subgenre eine Mischform aus dem bereits erwähnten Crunk und dem contemporary-R&B. Auch hier trug der Produzent Lil Jon einen maßgeblichen Teil bei. Mit seinem Welterfolg „Yeah“ wurde diese Untergruppe 2004 richtig bekannt. Doch während die alten R&B-Künstler wie Usher, Monica und Amerie nur einmalig Projekte in diesem Genre durchführten, wurde die Künstlerin Ciara als Queen of Crunk&B gekrönt. Mit ihrem Album „Goodies“, das größtenteils dem Genre Crunk&B zuzuordnen ist, feierte sie ebenfalls einen Welterfolg.

Im darauf folgenden Jahr wurde sie als Newcomerin des Jahres für den Grammy Award nominiert und veröffentliche weitere erfolgreiche Singles. Heute zählt sie mit zu den erfolgreichsten R&B-Künstlern weltweit.

Songbeispiel Crunk&B

Künstler: Ciara feat. Petey Pablo
Titel: Goodies

Hörbeispiel

Track 43: Goodies (komplette Länge)

Der Song „Goodies“ beschreibt die Unantastbarkeit der Frau, die die Männerwelt trotz verlockender Reize zur Zurückhaltung auffordert.

Songelemente

Whistle Lead
Das Hauptmerkmal des Songs ist der hohe Pfeifton, der konstant im Arrangement des Songs zu hören ist.

Drum- Loop
Der Drum-Loop ist sehr minimalistisch besetzt und besteht nur aus einer Kick und einem Clap, der auf jeden vierten Schlag mit einem Soundeffekt unterlegt wurde (siehe dazu Abbildung 11).

Grunge-Gitarre
Interessant am Arrangement des Songs ist das immer wieder auftretende Klangbild einer Grunge-Gitarre, das regelmäßig am Ende eines Taktes kurz eingeblendet wird.

Synthesizer-Lead
Typisch für die Produktion von Lil Jon ist der immer gleich klingende Synthesizer-Lead, den er verwendet. In diesem Song wird er für die Hook benutzt.

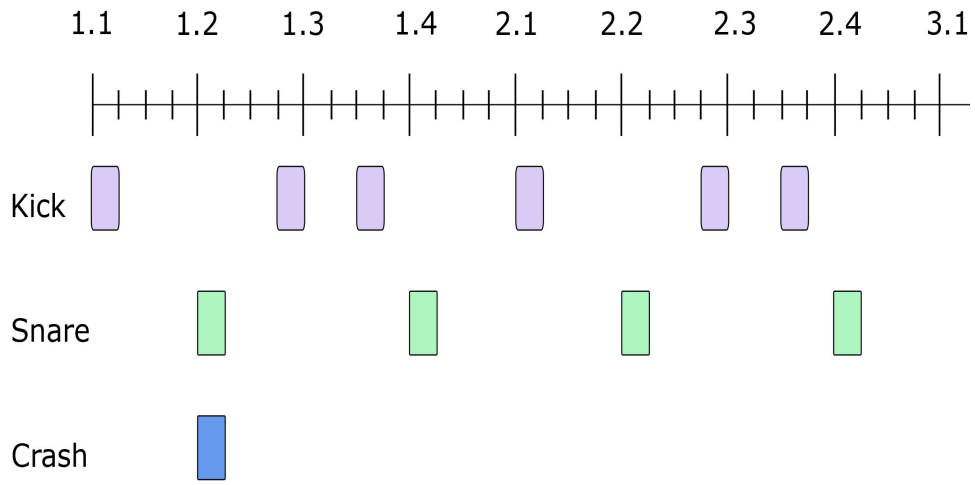


Abbildung 11: Drum-Programmierung des Songs „Goodies“

Arrangement

Betrachtet man in diesem Song wieder das Verhältnis von den Gesangsstrophen und der Hook stellt man fest, dass es fast ausgeglichen ist. Ähnlich wie bei der Produktion von Ryan Leslie ist zu erkennen, dass die Textfülle der Strophen im Vergleich zu gewöhnlichen HipHop-Songs sehr gering ist und man über die häufigen Wiederholungen des Refrains die gewünschte Länge erzielt (siehe dazu Abbildung 12).

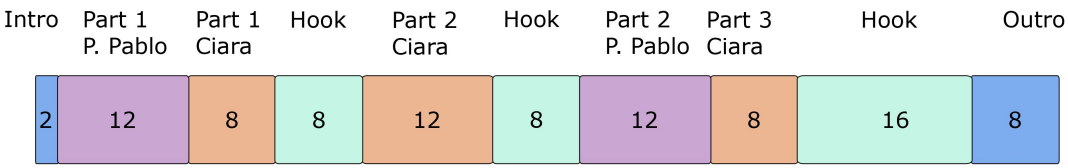


Abbildung 12: Verteilung der Taktzahlen des Songs „Goodies“

Fazit

Anhand dieses Songs wird erkennbar, dass er die Instrumentation und minimale Struktur vom Crunk und den Gesang aus dem R&B geerbt hat. Hauptunterschied zum gewöhnlichen Crunk sind im Wesentlichen die inhaltlichen Themen, die aus der Welt des R&B entstammen und demzufolge der Rückgang der Aggressivität.

5. Abschließende Bemerkung

Der HipHop hat sich gewandelt. Der anfänglich politische Ansatz der Musik verschwand mit der Zeit zunehmend und durch die kommerziellen Erfolge verband er sich immer mehr mit dem Sektor der Unterhaltungsmusik. Betrachtet man an dieser Stelle noch einmal die in dieser Arbeit aufgeführten Subgenres des HipHops, ist es nur noch der traditionelle HipHop, der dem Urgedanken des HipHops treu geblieben ist. Neben dem wirtschaftlichen Erfolg von HipHop spricht auch die Einfachheit der Melodien und Rhythmen dafür, dass man HipHop-Musik inzwischen in die Sparte Pop-Musik einordnen muss.

In dieser Arbeit wurde versucht Vorgänge, Prozesse und Merkmale, aus ihrem eigentlichen Umfeld zu lösen, um sie in einen wissenschaftlichen Rahmen packen zu können. An viele der behandelten Punkte hätte man sicherlich auch auf andere Weise herangehen können, da aber Musik glücklicherweise nichts Rationales ist, gibt es hier kein Richtig oder Falsch. Die Analyse, warum man als HipHop-Head sofort heraushört, dass ein Song zu diesem, ein anderer aber zu jenem Genre gehört, war ein wesentlicher Bestandteil dieser Arbeit.
Ich hoffe, dass es mir gelungen ist, genau 30 Jahre nach dem ersten Erfolg einer HipHop–Single, eine Arbeit zu schreiben, die die musikalischen Merkmale von HipHop darlegt.

6.1 Literaturquellen

Dufrense, David: Rap Revolution, Geschichte – Gruppe – Bewegung. Mit einem Update von Günther Jacob. 1997 Taschenbuchausgabe

Ertl, Franz: Rap Funk Soul. 4. Unveränderte Auflage 1995

George, Nelson: XXX- Drei Jahrzehnte HipHop aus dem Amerikan. Von T. Man – Dt. Erstausg. – Freiburg: Orange – Press 2002

Kage, Jan: American Explit Lyrics Rap, US- HipHop und Identität 1. Auflg 2002

Krekow, Steiner und Taupitz: HipHop – Lexikon. Rap, Breakdance, Writting & Co: Das Kompendium der HipHop – Szene. 1999

Preissig, Christian: Perfect Vocals, Gesang Aufnehmen und bearbeiten. Mikrofonpraxis, Coaching, Vocal – Design Tipps und Tricks für Sänger und Toningenieure. 2006

6.2 Internet- und Filmquellen

Laut:
http://www.laut.de/wortlaut/artists/s/sugarhill_gang/biographie/index.html
http://www.laut.de/wortlaut/artists/l/lil_jon/index.htm

Spiegel Online:
http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,597803,00.html

GEMA: http://www.gemafreie-welten.de/sample-clearing.html

Allmusic:
http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:jv6ftr59kl6x
http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:6etqoawabijb
Stand März 2009

Breaking the Rules, Müller Marco
Breaking the Rules Breaking the Rules – Across American Counterculture Neuzeitfilm, Frankfurt in Co-Produktion mit ZDF/ARTE, gefördert von der Filmförderung der IB Hessen. 2005

6.3 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Verteilung der Taktzahlen des Songs „Nas Is Like" Seite 26

Abbildung 2: Übergang von Part 1 in die erste Hook des Songs „Nas Is Like" Seite 27

Abbildung 3: Übergang von der Hook in den Zweiten Part des Songs „Nas Is Like" Seite 28

Abbildung 4: Verteilung der Taktzahlen des Songs „When I Dip You Dip We Dip" Seite 35

Abbildung 5: Verteilung der Taktzahlen des Songs „Throw it up" Seite 39

Abbildung 6: Intro des Songs „Throw it up" Seite 40

Abbildung 7: Drum-Programmierung des Songs „Throw it up" Seite 40

Abbildung 8: Bridge des Songs „Throw it up" Seite 41

Abbildung 9: Drum-Programmierung des Songs „Addiction" Seite 41

Abbildung 10: Verteilung der Taktzahlen des Songs „Addiction" Seite 47

Abbildung 11: Drum-Programmierung des Songs „Goodies" Seite 49

Abbildung 12: Verteilung der Taktzahlen des Songs „Goodies" Seite 49

Nas
„Nas Is Like“

Nas is . . ." - [Nas (7x)]

[Nas]
Freedom or jail, clips inserted, a baby's bein born
Same time my man is murdered, the beginning and end
As far as rap go, it's only natural, I explain
My plateau, and also, what defines my name
First it was Nasty, but times have changed
Ask me now, I'm the artist, but hardcore, my science for pain
I spent time in the game, kept my mind on fame
Saw fiends shoot up, and do lines of cocaine
Saw my close friends shot, flatline am I sane?
That depends, carry Mac-10's to practice my aim
On rooftops, tape cd covers to trees
Line the barrel up with your weak picture then squeeze
Street scriptures for lost souls, in the crossroads
To the corner thugs hustlin for cars that cost dough
To the big dogs livin large, takin it light
Pushin big toys, gettin nice, enjoyin your life
is what you make it, suicide, few try to take it
Belt tied around they neck in jail cells naked
Heaven and hell, rap legend, presence is felt
And of course N - A - S are the letters that spell . . .
NAS, NAS

[Hook: scratching by DJ Premier (2X)]

"Nas is like life or death.. I'm a rebel.. "
"My poetry's deep, I never fell.."
"Nas is like.. half man half amazing.."
"No doubt.."

[Nas]
"Nas is like.." Earth Wind & Fire, rims and tires
Bulletproof glass, inside is the realest driver
Planets in orbit, line em up with the stars
Tarot cards, you can see the pharaoh Nas
"Nas is like.." Iron Mike, messiah type
Before the Christ, after the death
The last one left, let my cash invest in stock
Came a along way from blastin, techs on blocks
Went from Seiko to Rolex, ownin acres
From the projects with no chips, to large cake dough
Dimes, givin fellatio, siete zeros
Bet my nine spit for the pesos
But what's it all worth, can't take it when you under this Earth
Rich men died and tried, but none of it worked

They just rob your grave, I'd rather be alive and paid
Before my number's called, history's made
Some'll fall, but I rise, thug or die
Makin choices, that determine my future under the sky
To rob steal or kill, I'm wondering why
It's a dirty game, is any man worthy of fame?
Much to success to ya, even if you wish me the opposite
Sooner or later we'll all see who the prophet is

[Hook]

[Nas]
"Nas is like.." Sex to a nympho, but nothin sweet
I'm like beef, bustin heat through your windows
I'm like a street sweeper, greenleaf reaper
Like Greeks in Egypt, learnin somethin deep from they teachers
I'm like crime, like your nine, your man you would die for
Always got you, I'm like Pop Duke you would cry for
I'm like a whole lot of loot, I'm like crisp money
Corporate accounts from a rich company
I'm like ecstasy for ladies, I'm like all races
combined in one man; like the '99 summer jam
Bulletproof Hummer man
I'm like being locked down around new faces, and none of em fam'
I'm the feelin of a millionaire spendin a hundred grand
I'm a poor man's dream, a thug poet
Live it, and I write down and I watch it blow up
Y'all know what I'm like, y'all play it your system every night
Now..

[Hook]

Dr. Dre feat. Snoop Doggy Dogg
„Nuthin But A G Thang“

One, two, three and to the fo
Snoop doggy dogg and dr. dre are at the do
Ready to make an entrance, so back on up
[cuase you know we bout had to rip shit up]

Gimme the microphone first, so I can bust like a bubble
Compton and long beach together, now you know you in trouble

Aint nothin but a g thang, baaaaabay!
Two loced out gs so were craaaaazay!
Death row is the label that paaaaays me!
Unfadable, so please dont try to fade this [hell yeah]

But, uh, back to the lecture at hand
Perfection is perfected, so Im a let em understand
From a young gs perspective
And before me dig out a bitch I have ta find a contraceptive
You never know she could be earnin her man,
And learnin her man, and at the same time burnin her man
Now you know I aint wit that shit, lieutenant
Aint no pussy good enough to get burnt while Im up in it
Now thats realer than real-deal holyfield
And now all you hookas and hos know how I feel
Well if its good enough to get broke off a proper chunk
Ill take a small piece of some of that funky stuff

Its like this and like that and like this and uh
Its like that and like this and like that and uh
Its like this and like that and like this and uh
Dre, creep to the mic like a phantom

Dr dre:

Well Im peepin, and Im creepin, and Im creep-in
But I damn near got caught, cause my beeper kept beepin
Now its time for me to make my impression felt
So sit back, relax, and strap on your seatbelt
You never been on a ride like this befo
With a producer who can rap and control the maestro
At the same time with the dope rhyme that I kick
You know, and I know, I flow some ol funky shit
To add to my collection, the selection
Symbolizes dope, take a toke, but dont choke
If ya do, ya have no clue
O what me and my homey snoop dogg came to do

Its like this and like that and like this and uh
Its like that and like this and like that and uh
Its like this, and we aint got no love for those
So jus chill, til the next episode

Snoop:

Fallin back on that ass with a hellified gangsta lean
Gettin funky on the mic like a old batch o collard greens
Its the capital s, oh yes, the fresh n double o p
D o double g y d o double g ya see
Showin much flex when its time to wreck a mic
Pimpin hos and clockin a grip like my name was dolomite
Yeah, and it dont quit
I think they in a mood for some mothafuckin g shit

So dre. [what up dogg?]
We gotta give em what dey want [whats that, g?]
We gotta break em off somethin [hell yeah]
And its gotta be bumpin [city of compton!]

Its where it takes place so Im a ask your attention
Mobbin like a mothafucka but I aint lynchin
Droppin the funky shit thats makin the sucka niggaz mumble
When Im on the mic, its like a cookie, they all crumble
Try to get close, and your assll get smacked
My mothafuckin homie doggy dogg has my back
Never let me slip, cause if I slip, then Im slippin
But if I got my nina, then you know Im straight trippin
And Im a continue to put the rap down, put the mack down
And if your bitches talk shit, I have ta put the smack down
Yeah, and ya dont stop
I told you Im just like a clock when I tick and I tock
But Im never off, always on, til the break dawn
C o m p t o n, and the city they call long beach
Puttin the strength together
Like my homey d.o.c., no one can do it better

Like this, that and this and uh
Its like that and like this and like that and uh
Its like this, and we aint got no love for those
So jus chill, til the next episode

69 Boyz
„ When I Dip You Dip We Dip “

this goes out to all the women in the world
especially her, you know it don't even matter your age, it don't even matter your color(your color)
i didn't forget about y'all this is for everybody that like to dance
just listen to what I'm sayin and do it and take a chance

Hook
I put my hand up on your hip
when i dip you dip we dip
you put your hand up on my hip
when you dip i dip we dip
I put my hand up on your hip
when i dip you dip we dip
you put yours and i put mine
and we can dip down low and roll and grind

just get on the floor like i said before (yeah)
y'all remember that down low
just put a little dip wit it
now roll those hips wit it
pop it push it rock it rode it
can't control it
i come hold it
it's all in fun so take a chance just get on the floor and do that dance y'all
i know ya like it so don't try to fight turn around baby let me see ya from the back
yeah i like it like that
get up now roll those hips
drop down double up on those dips
freak nasty wanna see can y'all do this right

Hook
I put my hand up on your hip
when i dip you dip we dip
you put your hand up on my hip
when you dip i dip we dip
I put my hand up on your hip
when i dip you dip we dip
you put yours and i put mine
and we can dip down low and roll and grind

back again with the second verse
its all clean so I'm not gonna curse
drop a base like a bad habit
i love all women cuz i gotta have it
coming at y'all in stereo

i'm riding that thing like a rodeo
hang on baby cuz the ride is rough
and don't stop til you get enough (Michael Jackson shreak in background)
i got my girls in the front
now or later just bumpin that rump
raise it up let me see that brown
slap it girl make it jiggle round
round and round that rump goes where it stop yo no ones knows yea
freak nasty wanna see can y'all do this right

Hook
I put my hand up on your hip
when i dip you dip we dip
you put your hand up on my hip
when you dip i dip we dip
I put my hand up on your hip
when i dip you dip we dip
you put yours and i put mine
and we can dip down low and roll and grind

well alright y'all (well alright y'all)
if you ain't dippin (if you ain't dippin)
you must be trippin (you must be trippin)
if you ain't doin it down low (if you ain't doin it down low)
you gots to go (gots to go)
to the people that moving slow (people that moving slow)
up on the dance floor (up on the dance floor)
yo DJ pump it up some more more

its off to the show in the limo
before the show i gotta get some dough
pay them girls what they worth
slip that money under that skirt
take it off baby let me see
you might get a little of my lip che che
string habit no so much fun
playin inside between them buns
shorty got it goin on like ma
teasin me and she know i'm starvin
lick you up then lick you down
now you finished girl turn around
lick you up and down your back
cuz i'm not freakin freaky like that
freak nasty wanna see can y'all do this right

Hook
I put my hand up on your hip
when i dip you dip we dip
you put your hand up on my hip
when you dip i dip we dip
I put my hand up on your hip
when i dip you dip we dip

you put yours and i put mine
and we can dip down low and roll and grind

i'm setting it off to another level
ya diggin freak nasty without a shovel
this is my world
I'm justa squirrel
tryin to get enough so whats up
yo DJ when the party's gettin slow
join this jam and watch them flow
get taken over like in 94
when a happy whole world gettin down low
New Orleans ballin
ATL livin
freak nasty is what i'm giving

Lil Jon and the Eastsideboys feat. Pastor Troy „Throw it up“

[Hook]
(4x)Throw it up Mother fucker throw it up
(4x) If you scared to throw it up get the fuck out the club

[Lil Jon] (Eastside Boyz)
(2x) Back up bitch get the fuck out my way
(Aye move the fuck back bitch, Move the fuck back)

(2x) What you looking at nigga, what you looking at nigga
(Not me or my click, we too trill my nigga)

(2x) We to deep off in this bitch, we too deep off in this bitch
(Its more of us than it is in the club stupid bitch)

Yall niggas over there (yall niggas aint shit)
Yall hoes over there (yall hoes aint shit)

(4x) We run this (what)

[Hook]

[Pastor Troy]
The last nigga is the pastor
Ready to blast ya
You know?I don't play no mother fucking games
DSGB you know the name
Wood grain in the mother fucking Dooley Truck
Got the black and red seats with the Georgia tuft
And I got my helmet hangin out the winda
Ready to bust the head ?of a fucking pretender
Nigga as soon as I enter
You know im making noise
Pastor Troy and the Eastside Boyz
AK bustin I ride the whole clip
I cock that hoe and let it mother fuckin rip
To sank shit is what I live for
Fuck him, Fuck her
Im representing
Put some more Yak in my mug
So I can throw it up

[Hook]

[Lil Jon] talking
Ok ok hold the fuck up hold the fuck up
I'm looking round this bitch

I see a lot of niggas aint throwin up shit (What)
Ya'll niggas must be scared to represent yo shit (You scared)
You must be scared nigga (Scared)
Fuck that shit
All my real niggas that proud of they hood
All my real ladies that's proud of they hood
And they aint never been scared
Say this shit

(4X)
Bitch I aint scared
Bitch I aint scared
Bitch I aint scared
I aint scared mother fucker

[Pastor Troy]
Im gon represent where Im from
In the back of the club my tommy gun
Though when I chill
Fuckin burn one
Leave up out the club it's me little Jon
Ballin in the Benzes
Switchin up lanes
Talkin much shit cause we deep in the game cocaine
All white fuckin S fucking six
Young ass niggas I guess we filthy rich
My whole click ready to bust some heads
Imma throw it up bitch and I aint scared
Pastor Troy mother fucker
You know the routine
Represent for the home team
Throw it up

[Hook]

D4l
„Laffy Taffy“

Dat laffy taffy (candy gurl)

Gurl shake dat laffy taffy
Dat laffy taffy
Shake dat laffy taffy
Dat laffy taffy
Gurl shake dat laffy taffy
Dat laffy taffy
Dat laffy taffy (candy gurl)
Dat laffy taffy

I'm lookin fa Mrs. Bubble Gum
I'm Mr. Chik-O-Stick
I wanna (dun dun dunt) (oh)
Cuz you so thick
Gurlz call me Jolly Rancher (Oh)
Cuz I stay so hard
You can suck me for a long time
(Oh my god!)
Gurl dis ain't no dance flo'
Dis a candy sto'
And I'm really geeked up
And I got mo' dro
I pop, I roll
It's soft I know
It's da summer time
But yo laffy taffy got me froze (oh)
Gone get loose (oh)
Gone get low (oh)
don't be shy
H** I'm Faybo? (oh)
I kno' you wanna ride
You a star and it shows
(What's happening? What's up? What's up? Let's go, let's go, let's go)

Gurl shake dat laffy taffy
Dat laffy taffy
Shake dat laffy taffy
Dat laffy taffy
Gurl shake dat laffy taffy
Dat laffy taffy
Dat laffy taffy (candy gurl)
Dat laffy taffy [Repeat 2x]

Cum on trick cum on trick
Here go Mr. Chocolate
I like da way you break it down

Waddle, stop you watchin me
Laffy taffy I'm likin' dis
Big ol a** you shakin b****
Close yo mouth and don't say s***
Bend on ova and hit a split
Work dat pole and work it well
Stacks on deck, yo ankles swell
Gurl let me touch ya
I will neva tell
Security gaurd don't scare nobody
Damn right I touched dat h**
All da money just hit da flo'
D4L I'm ready to go
H** can't even shake no mo
Dey tired out
Lets ride out
B**** you wanna go
Den she can go
She get in my car
I ain't playin no mo
Start movin on my Faybo
B**** she probably already kno'
Let me see dat laffy taffy
(dun dun dunt)

Gurl shake dat laffy taffy
Dat laffy taffy
Shake dat laffy taffy
Dat laffy taffy
Gurl shake dat laffy taffy
Dat laffy taffy
Dat laffy taffy (candy gurl)
Dat laffy taffy [repeat 2x]

Say baby gurl
A wat you gon' do
I got a hundred 1s
I wanna pour on you
Just keep dat a** shakin
And I keep tippin' you
While I sit back like a playa
And sip dat grey goose
Feelin' all loose
Cuz gurl you on your job
You got my d*** hard
Da way you touch dem toez
Workin' dem micros
On da stilletos
You made it skeet skeet skeet
Like a water hoez (candy gurl)
Got me goin' in my pocket
Pullin' out mo' dough

Let da waitress kno' I need to order
Five hundred mo'
You besta believe lata on we headed 2 da mo'
So gone and pack dem bags
And let's mothaf***in' go
I'm waitin' on yo fine a**
At da front doe
Gurl you don kno'
Ima toss da laffy taffy
Toss it flip it and slap it
Bust a couple of nuts
And get right back at it

Gurl shake dat laffy taffy
Dat laffy taffy
Shake dat laffy taffy
Dat laffy taffy
Gurl shake dat laffy taffy
Dat laffy taffy
Dat laffy taffy (candy gurl)
Dat laffy taffy [repeat 2x]

Ryan Leslie feat. Cassie
„Addiction“

Part 1
You've got fashion and style
I'm lovin' your smile and
The way you get down
I can't see no one else
It's you by yourself, yea
In spite of the crowd
(Baby no one else matters)

B-SECTION
It started off with a kiss (uh huh)
Never expectin' this (uh huh)
And now I'm here copin' with
My addiction (addiction)
It started off with a kiss (uh huh)
Never expectin' this (uh huh)
And now I'm here copin' with
My addiction

While all the girls say

HOOK
I'm addicted to you
I'm addicted to you
I'm addicted to you
You're my addiction
I'm addicted to you
I'm addicted to you
I'm addicted to you
You're my addiction

BRIDGE
When I'm lookin' in the mirror
Honey, you are all I see
And it could not be no clearer
That I need you here with me

Part 2
I was hopin you'd notice
The way that I like to
Have you around
Listen and you will find that
Your heart beats for me
Girl, I hear the sound

B-SECTION
It started off with a kiss (uh huh)
Never expectin' this (uh huh)

And now I'm here copin' with
My addiction (addiction)
It started off with a kiss (uh huh)
Never expectin' this (uh huh)
And now I'm here copin' with
My addiction

While all the girls say

HOOK
I'm addicted to you
I'm addicted to you
I'm addicted to you
You're my addiction
I'm addicted to you
I'm addicted to you
I'm addicted to you
You're my addiction

BRIDGE
When I'm lookin' in the mirror
Honey, you are all I see
And it could not be no clearer
That I need you here with me

HOOK
I'm addicted to you
I'm addicted to you
I'm addicted to you
You're my addiction
I'm addicted to you
I'm addicted to you
I'm addicted to you
You're my addiction

B-SECTION
It started off with a kiss (uh huh)
Never expectin' this (uh huh)
And now I'm here copin' with
My addiction (addiction)
It started off with a kiss (uh huh)
Never expectin' this (uh huh)
And now I'm here copin' with
My addiction

HOOK
I'm addicted to you
I'm addicted to you
I'm addicted to you
You're my addiction

Ciara feat. Petey Pablo
"Goodies"

[Ciara]
My Goodies, My Goodies, My Goodies
Not my goodies!

[Part 1: Petey Pablo]
I got a sick reputation for handling broads
All I need is me a few seconds or more.
And it's a wrap
Tell Valet to bring my Lac
And I ain't coming back
So you can put a car right there.
I'm the truth
And ain't got nothin' to prove.
An you can ask anybody
Cuz they seen me do it.
Barricades, I run right through 'em
I'm used to 'em.
Throw all the dirt you want it's no use.
You still won't have a pinup in a fabulous room
On her back pickin' out baskets of fruit.
(I love you boo)
Yeah freaky Petey love you too.
Ha Ha
You know how I do..

[Hook: Ciara]
You may look at me and think that I'm
Just a young girl
But I'm not just a young girl.
Baby this is what I'm lookin' for:
Sexy, independent,
Down to spend it type that's gettin' his dough
I'm not being too dramatic that's the way I gotta have it.

[Hook: Ciara]
I bet you want the goodies.
Bet you thought about it.
Got you all hot and bothered.
Mad cause I talk around it.
Looking for the goodies
Keep on lookin' cuz they stay in the jar
Oh-oh Oh-oh Oh-oh Oh-oh

[Part 2: Ciara]
Just because you drive a Benz

I'm not going home with you.
You won't get no nookie or the cookies
I'm no rookie.
If you ain't
Sexy, independent
I ain't wit' it so you already know.
I'm not being too dramatic that's the way I gotta have it
You may talk slick
Tryna hit
But I'm not dumb
I'm not being too dramatic it's just how I gotta have it

[Hook]

[Part 3: Petey Pablo]
So damn hot but so young.
Still got milk on ya tongue
Slow down lil one
And you ain't got it all
Hey shawty
You think you bad but you ain't bad
I'll show you what bad is.
Bad is when you capable of beatin' the baddest.
I been workin' at it ever since i came to this planet
And I ain't quite there yet but I'm gettin' better at it.
Matter of fact,
Lemme tell it to you one mo' again
All I got to do is tell a girl who I am (Petey!)
Ain't naa chick in here dat I can't have
Bada boom bada bam ba bam!

[Part 4: Ciara]
You're insinuating that I'm hot
But these goodies boy are not
Just for any of the many men that's tryna get on top.
No you can't call me later
And I don't want your number.
I'm not changin' stories
Just respect the play I'm callin'.

[Hook (2X)]
Uh...Yeah...Uh...Yeah Uh Uh Uh