

Musikkreation mittels Songanalysen

Bachelorarbeit

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

vorgelegt von:

Hans-Peter Schumacher
Matrikel-Nummer: 24010

Hohenheimer Straße 55
70184 Stuttgart
hapeschumacher@gmx.net

Erstprüfer: Prof. Oliver Curdt
Zweitprüfer: Oliver Heise (Dipl. Filmkomponist)

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, Schumacher, Hans-Peter, an Eides statt, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit mit dem Titel "Musikkreation mittels Songanalysen" selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken entnommen wurden, sind in jedem Fall unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Die Arbeit ist noch nicht veröffentlicht oder in anderer Form als Prüfungsleistung vorgelegt worden.

Ich habe die Bedeutung der eidesstattlichen Versicherung und prüfungsrechtlichen Folgen (§ 26 Abs. 2 Bachelor-SPO bzw. § 19 Abs. 2 Master-SPO der Hochschule der Medien Stuttgart) sowie die strafrechtlichen Folgen (gem. § 156 StGB) einer unrichtigen oder unvollständigen eidesstattlichen Versicherung zur Kenntnis genommen.

Stuttgart, den 07. April 2015

Hans-Peter Schumacher

Abstract

Die Erschaffung neuer Musikstücke verlangt einen ständigen, nie endenden Fluss an kreativen Ideen, unabhängig von der aktuellen Tagesform eines Musikerschaffenden. Um auch trotz einer Ideenblockade agieren zu können, gilt es, sich bestimmte Methoden für diesen Fall anzueignen. Diese Arbeit behandelt die Frage, inwieweit durch die Analyse von Musikstücken und deren Ergebnis ein neues, eigenständiges Stück kreiert werden kann. Durch eine Analyse dreier Musikstücke aus dem Genre Pop werden Gemeinsamkeiten und Besonderheiten aufgezeigt und diese anschließend in einem neuen Stück verarbeitet.

The creation of new compositions ask for a constant, never-ending flow of creative ideas, regardless of the composer's current mood. Despite a temporary lack of creativity you need to prepare certain methods for such a particular case to be able to operate. This BA dissertation discusses the issue to which extend a new, independent piece of music can be created using analysis of other compositions. By analyzing three pieces of music of the genre pop, the commonalities and characteristics will be illustrated and processed in a new composition.

Inhalt

Abstract.....	2
Inhalt	3
Einleitung	8
1.0 Musikanalyse	9
1.1 Analysewerkzeuge	9
1.1.1 Formanalyse	9
1.1.1.1 Intro.....	9
1.1.1.2 Coda	9
1.1.1.3 Strophe.....	10
1.1.1.4 Refrain.....	10
1.1.1.5 Bridge	10
1.1.1.6 Interlude	10
1.1.2 Rhythmikanalyse	11
1.1.2.1 Rhythmus	11
1.1.2.2 Metrum	11
1.1.2.3 Tempo	11
1.1.2.4 Polyrhythmik	11
1.1.2.5 Noten- und Pausenwerte	12
1.1.2.6 Punktierung	12
1.1.2.7 Synkope.....	12
1.1.2.8 Triole	12

1.1.3 Harmonische Analyse.....	13
1.1.3.1 Die diatonische Akkordleiter.....	13
1.1.3.2 Dreiklang.....	14
1.1.3.3 Hauptstufen.....	14
1.1.3.4 Nebenstufen.....	14
1.1.3.5 Kadenz.....	15
1.1.3.6 Modulation/Ausweichung.....	15
1.1.4 Melodische Analyse.....	15
1.1.4.1 Ambitus.....	15
1.1.4.2 Tonwiederholung.....	15
1.1.4.3 Nutzung von Akkordtönen.....	16
1.1.4.4 Durchgangston.....	16
1.1.4.5 Wechselnote.....	16
1.1.4.6 Vorhalttöne.....	16
1.1.4.7 Vorrausnahmen.....	16
1.1.4.8 Melodische Kurven.....	16
1.1.4.9 Motiv.....	17
1.1.4.10 Phrase.....	17
1.1.4.11 Sequenzierung.....	17
1.1.5 Besetzung.....	17
1.1.6 Arrangement.....	17
1.2 Analyse.....	18
1.2.1 Analyse des Stückes „Wrecking Ball“ von Miley Cyrus.....	18
1.2.1.1 Form.....	18

1.2.1.2 Besetzung.....	19
1.2.1.3 Rhythmik.....	19
1.2.1.4 Harmonik	19
1.2.1.5 Melodie	20
1.2.1.6 Arrangement.....	21
1.3.1 Analyse des Stückes „Torn“ von Natalie Imbruglia	22
1.3.1.1 Form.....	22
1.3.1.2 Besetzung.....	23
1.3.1.3 Rhythmik.....	23
1.3.1.4 Harmonik	23
1.3.1.5 Melodie	24
1.3.1.6 Arrangement.....	24
1.4.1 Analyse des Stückes „Top of the World“ von The Carpenters	25
1.4.1.1 Form.....	25
1.4.1.2 Besetzung.....	26
1.4.1.3 Rhythmik.....	26
1.4.1.4 Harmonik	26
1.4.1.5 Melodie	27
1.4.1.6 Arrangement.....	28
1.5 Gemeinsamkeiten der Analyseergebnisse	28
1.5.1.1 Form.....	28
1.5.1.2 Besetzung.....	29
1.5.1.3 Rhythmus	29
1.5.1.4 Harmonik	29
1.5.1.5 Melodie	29
1.5.1.6 Arrangement.....	29

2.0 Musikkreation.....	31
2.1 Aufbau und Entwicklung des Musikstückes	31
2.1.1 Form	31
2.1.2 Besetzung.....	31
2.1.3 Harmonik	32
2.1.3.1 Strophe.....	32
2.1.3.2 Transitional Bridge.....	32
2.1.3.3 Refrain.....	32
2.1.3.4 Primary Bridge.....	33
2.1.3.5 Intro.....	33
2.1.3.6 Coda	33
2.1.4 Melodie	33
2.1.4.1 Strophe.....	33
2.1.4.2 Transitional Bridge.....	35
2.1.4.3 Refrain.....	36
2.1.4.4 Strophe 2.....	37
2.1.4.5 Primary Bridge.....	38
2.1.5 Rhythmik.....	39
2.1.5.1 Schlagzeug.....	39
2.1.5.2 Keyboard	40
2.1.5.3 Bass.....	40
2.1.5.4 Synthesizer.....	40
2.1.5.5 Streicher	40

2.1.6 Arrangement	40
2.1.6.1 Ablauf.....	40
2.2 Das Endprodukt.....	41
3.0 Fazit.....	42
Anhang.....	43
Abbildungsverzeichnis	44
Literaturverzeichnis.....	46
Internetquellen	47
Songverzeichnis.....	47

Einleitung

Die Kreation eines neuen Musikstückes erfordert sowohl ein gewisses musiktheoretisches Basiswissen, als auch einen kreativen, erfinderischen Geist, um aus einer Idee ein eigenständiges Musikstück zu erschaffen. Jedoch ist gerade die Schöpferkraft ein nur begrenzt beeinflussbares Element, das oft stark von der jeweiligen Tagesform abhängt. Dies kann gerade in Zeiten hohen Termindrucks negativ verstärkt werden und den Einstieg zusätzlich erschweren. Die folgende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, inwieweit man durch die Analyse bestehender Musikstücke die Grundbausteine für ein neues, eigenständiges Stück erhalten kann.

Diese Bachelorarbeit gliedert sich in drei Kapitel. Das erste Kapitel umfasst die Erläuterung der Werkzeuge, mit deren Hilfe die Stücke analysiert werden, die Analyse dreier Popmusikstücke sowie eine Zusammenfassung der Ergebnisse. Im zweiten Kapitel folgt dann die Kreation eines neuen Musikstückes anhand der im ersten Kapitel erarbeiteten Resultate. Im dritten Kapitel werden die wichtigsten Aspekte der Arbeit zusammengefasst und ein abschließendes Resümee gezogen.

Das erste Kapitel stellt die verschiedenen Hilfsmittel, mit denen die einzelnen Stücke untersucht werden, vor und klärt grundlegende, musiktheoretische Aspekte. Im Anschluss daran werden drei Musikstücke bezüglich Form, Rhythmik, Harmonik, Melodik, Besetzung und Arrangement beleuchtet und die Rechercheergebnisse dargelegt. Das Kapitel schließt mit einer Betrachtung der unterschiedlichen Analyseergebnisse und fasst die Gemeinsamkeiten der Stücke zusammen.

Im zweiten Kapitel erfolgt daraufhin die Anwendung der erarbeiteten Ergebnisse in einer neuen Komposition. Die einzelnen Teile werden im Hinblick auf die Analyseergebnisse nacheinander bearbeitet, getestet und zu einem Musikstück zusammengeführt. Einzelne Schritte der Vorgehensweise werden auf der beiliegenden CD mit Hörbeispielen unterlegt, wobei die Titelnummer im Fließtext an der jeweiligen Stelle mit ▷ **Track** -- angegeben ist. Die Kreation des neuen Stückes sowie die Erstellung der Hörbeispiele finden in Pro Tools 11 mit der Complete 9 Ultimate Library von Native Instruments statt.

Das Fazit fasst die wesentlichen Aussagen und Ergebnisse der Arbeit zusammen und zieht ein abschließendes Resümee.

1.0 Musikanalyse

Dieses Kapitel widmet sich der Hinführung an die Mittel der Musikanalyse, der Analyse dreier Musikstücke und deren Ergebnisse.

1.1 Analysewerkzeuge

1.1.1 Formanalyse

In der Formanalyse werden die einzelnen Abschnitte einer Komposition betrachtet. Hierbei achtet man auf herausstechende Einschnitte, Wiederholungen und Pausen, die in einzelnen Gruppen unterteilt werden¹. Häufig verwendete Formelemente in der Populärmusik sind Strophe, Refrain, Transitional Bridge, Primary Bridge, Zwischenspiel, Intro und Coda.² Ein Balkendiagramm eröffnet einen ersten Überblick über den Ablauf.

1.1.1.1 Intro

Die Intro steht immer am Anfang eines Stückes und ist die Abkürzung für Introduction (Einleitung). Sie hat die Aufgabe, das Thema des Songs musikalisch vorzubereiten und einzuleiten. Oft orientiert sich die Intro weitgehend am eigentlichen Stück, wie zum Beispiel an markanten Melodieteilen, einer wichtigen Harmoniefolge oder einem unverkennbaren Rhythmus. Im Allgemeinen wird sie kurz gehalten, um nicht vom eigentlichen Hauptteil abzulenken, weswegen sie meist zwei, vier oder acht Takte lang ist.³

1.1.1.2 Coda

Das Gegenstück zur Intro ist die Coda und steht folglich immer am Ende eines Songs. Sie kann Teile des Hauptthemas enthalten, eine eigenständige Komposition sein oder ganz oder teilweise aus dem gleichen Material wie die Intro bestehen. Häufig erzeugt die Coda trotz ihrer beendenden Funktion häufig noch einmal Spannung. Sie kann deutlich länger sein als die Intro, besonders in Verbindung mit einem Fade-Out, bei dem alle Instrumente so lange leiser werden, bis sie schließlich ganz verstummen.⁴

1 Reinhard Amon: Lexikon der musikalischen Form, 2011 Ludwig Dolbinger (Bernhard Herzmansky) KG, Wien, S.568-569

2 Reinhard Amon: Lexikon der musikalischen Form, 2011 Ludwig Dolbinger (Bernhard Herzmansky) KG, Wien S.473 ff

3 Peter Kellert/Markus Fritsch: Arrangieren und Produzieren, 1996 LEU Verlag, Bergisch-Gladbach S.36

4 Fritsch/Kellert/Lenardoni: Harmonielehre und Songwriting, 1995 LEU Verlag, Bergisch-Gladbach S.225

1.1.1.3 Strophe

Die Strophe beschreibt und erzählt als Formteil das Thema des Stückes. In ihr spielt sich die eigentlich Handlung ab. Die Geschichte wird hier aufgebaut, erzählt und ausgemalt und ein Spannungsbogen sowohl textlich als auch musikalisch erzeugt. Dieser Spannungsbogen zielt auf den Refrain, in welchem er seine Auflösung findet. Strophen variieren hauptsächlich in Aufbau, Länge, Form und Inhalt.⁵

1.1.1.4 Refrain

Der Refrain mit seiner charakteristischen Melodiephrase ist für den Wiedererkennungswert eines Stückes hauptsächlich verantwortlich. Auf der textlichen, melodischen und harmonischen Ebene variiert der Inhalt dieses Formteils üblicherweise nur selten. In seiner Funktion als Vermittler der Botschaft des Stückes präsentiert er diese in möglichst kurzer und präziser Form.⁶

1.1.1.5 Bridge

Die Bridge bildet eine Verbindung zwischen zwei Formteilen. Man unterscheidet hierbei zwischen Primary und Transitional Bridge. Bei der Primary Bridge handelt es sich um eine „Hauptbrücke“ und damit um einen völlig neuen Teil, der sowohl musikalisch als auch textlich nichts mit den vorangegangenen Strophen oder dem Refrain zu tun hat. Dadurch fließt neues musikalisches Material und somit neue Farbe in das Stück. Meist steht die Primary Bridge zwischen zwei Refrains, nachdem alle Strophen gespielt worden sind.

Die Transitional Bridge hingegen fungiert als Übergangsteil und äußert sich in Form von einem instrumentalen oder textlichen Einschub, der gewöhnlich der Strophe angehängt und somit zwischen Strophe und Refrain platziert ist. Ihre Aufgabe besteht in der Überführung der Strophe in den Refrain bei gleichzeitigem Spannungsaufbau.⁷

1.1.1.6 Interlude

Die Interlude ist in den meisten Fällen ein rein instrumentales Zwischenspiel zwischen zwei Formteilen. Sie hat eine ähnliche Funktion wie die Primary Bridge und ist harmonisch und melodisch oft an der Intro orientiert.⁸

⁵ Peter Kellert/Markus Fritsch: Arrangieren und Produzieren, 1996 LEU Verlag, Bergisch-Gladbach S.35

⁶ Fritsch/Kellert/Lenardoni: Harmonielehre und Songwriting, 1995 LEU Verlag, Bergisch-Gladbach S.226

⁷ Fritsch/Kellert/Lenardoni: Harmonielehre und Songwriting, 1995 LEU Verlag, Bergisch-Gladbach S.226

⁸ Peter Kellert/Markus Fritsch: Arrangieren und Produzieren, 1996 LEU Verlag, Bergisch-Gladbach S.36

1.1.2 Rhythmikanalyse

Die rhythmische Analyse untersucht die Dauer von Klängen und Zwischenräumen und damit den zeitlichen Ablauf eines Stückes.⁹

1.1.2.1 Rhythmus

Als Rhythmus werden die zeitlichen Längenverhältnisse einzelner Töne und Pausen zueinander bezeichnet.¹⁰ Er stellt ein Ordnungs- und Gestaltungsprinzip dar, aus dem sich Takt und Takte ergeben.¹¹

1.1.2.2 Metrum

Das Metrum erklärt den Zusammenhang zwischen betonten und unbetonten Zählzeiten. Auch bei zwei gleichen Rhythmen können unterschiedliche Metren auftreten.¹²

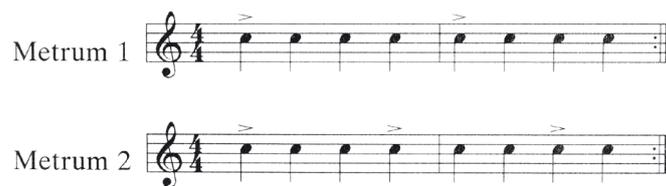


Abb.01: Metrum

1.1.2.3 Tempo

Das Tempo gibt die Geschwindigkeit eines Stückes an. Dadurch entsteht eine festgelegte Prägung des Charakters einer Komposition.¹³

1.1.2.4 Polyrhythmik

Polyrhythmik „bezeichnet die Gleichzeitigkeit verschiedener gegeneinander gestellter Rhythmen innerhalb eines mehrstimmigen Satzes“.¹⁴

9 Heinz-Christian Schaper: Gestaltungselemente der Musik, 1978 Hueber-Holzmann Verlag, München S.21

10 Fritsch/Kellert/Lonardoni: Harmonielehre und Songwriting, 1995 LEU-Verlag, Bergisch-Gladbach S.38

11 Markus Lonardoni: Populärmusiklehre, 1996 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart S.71

12 Markus Lonardoni: Populärmusiklehre, 1996 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart S.71

13 Fritsch/Kellert/Lonardoni: Harmonielehre und Songwriting, 1995 LEU-Verlag, Bergisch-Gladbach S.39

14 Markus Lonardoni: Populärmusiklehre, 1996 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart S.73

1.1.2.5 Noten- und Pausenwerte

Die Tondauer bestimmt sich durch die Notenform, wobei der Ausgangspunkt für die Einteilung der Notenwerte die ganze Note (1/1) ist. Jedem dieser Notenwerte entspricht ein Pausenzeichen.¹⁵ Überwiegend kleine Notenwerte bewirken den Eindruck von Schnelligkeit, größere Notenwerte strahlen eher eine gewisse Ruhe aus.

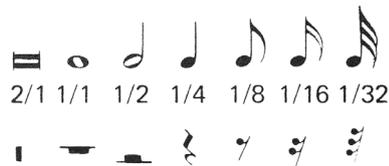


Abb.02: Noten- und Pausenwerte

1.1.2.6 Punktierung

Ein Punkt hinter einer Note verlängert diese um die Hälfte ihres ursprünglichen Wertes. Dies gilt ebenso für die entsprechenden Pausenwerte.¹⁶

1.1.2.7 Synkope

Durch eine Synkopierung wird ein Akzent von einem betonten in einen unbetonten Taktteil verlagert.¹⁷

1.1.2.8 Triole

Von einer Triole spricht man, wenn ein Notenwert in drei statt zwei Notenwerte unterteilt wird.¹⁸

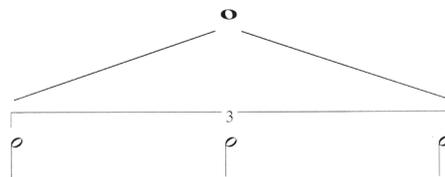


Abb.03: Triole

¹⁵ Ulrich Michels: dtv-Atlas Musik - Band 1, 1977 Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München S.67

¹⁶ Ulrich Michels: dtv-Atlas Musik - Band 1, 1977 Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München S.19

¹⁷ Markus Lonardoni: Populärmusiklehre, 1996 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart S.70

¹⁸ Fritsch/Kellert/Lonardoni: Harmonielehre und Songwriting, 1995 LEU-Verlag, Bergisch-Gladbach S.41

1.1.3 Harmonische Analyse

Die harmonische Analyse befasst sich mit dem Zusammenklang der Töne und der Wirkung dieser Mehrklänge zueinander.

1.1.3.1 Die diatonische Akkordleiter

Dem heute gebräuchlichen Tonssystem liegt primär eine siebentönige Leiter aus 5 Ganz- und 2 Halbtonstufen im Abstand von 2 oder 3 Ganztönen zu Grunde. Diesen spezifischen Wechsel von Ganz- und Halbtonstufen nennt man Diatonik.¹⁹

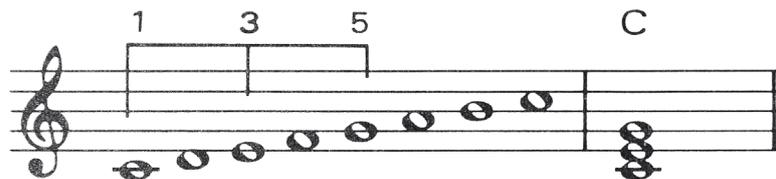


Abb.04: Diatonische Tonleiter (C-Dur)

Baut man über jedem dieser sieben Töne einen Dreiklang mit leitereigenen Tönen auf, erhält man eine diatonische Akkordleiter, innerhalb welcher jeder der entstandenen Akkorde mit der zugrundeliegenden Tonart (in diesem Fall C-Dur) in Verbindung steht. Das Generalvorzeichen gibt Aufschluss über die Tonart, wodurch die einzelnen Stufen benannt werden können. Die einzelnen Stufen der Akkordleiter werden mit römischen Ziffern gekennzeichnet. In jeder Durtonart ist Stufe I, IV und V ein Durdreiklang, Stufe II_m, III_m und VI_m ein Molldreiklang (m) und Stufe VII[°] ein verminderter Dreiklang([°]).²⁰

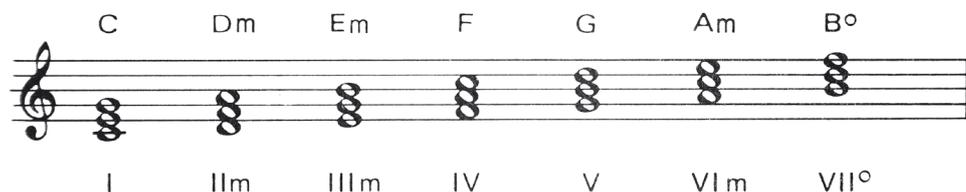


Abb.05: Diatonische Akkordleiter (C-Dur)

¹⁹ Ulrich Michels: dtv-Atlas Musik - Band 1, 1977 Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München S.85

²⁰ Rainer Baumann: Rock-Harmonielehre, 1987 Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/Main S.41

1.1.3.2 Dreiklang

Ein Dreiklang besteht aus Grundton, Terz und Quinte, also aus zwei Terzen, die in vier Zusammenstellungen auftreten können:

1. Durdreiklang: unten große Terz, oben kleine Terz
2. Molldreiklang: unten kleine Terz, oben große Terz
3. verminderter Dreiklang: zwei kleine Terzen (verminderte Quinte)
4. übermäßiger Dreiklang: zwei große Terzen (übermäßige Quinte)

Dreiklänge können ohne Verlust ihrer spezifischen Qualität als Grundton, Terz und Quinte umgekehrt werden, wobei der unterste Ton die Umkehrungsform bestimmt. Beim Grundakkord liegt der Grundton an unterster Stelle, in der ersten Umkehrung liegt über der Terz die Quinte mit dem Grundton an oberster Stelle und in der zweiten Umkehrung liegt die Quinte unten, darüber die Terz mit dem Grundton in Quartabstand.²¹

1.1.3.3 Hauptstufen

Die drei Hauptstufen einer Tonart sind Tonika (I), Subdominante (IV) und Dominante (V). Der Tonikaakkord bewirkt in einer Akkordfolge Entspannung und Ruhe. Im Gegensatz dazu hat der Dominantakkord eine spannungsgeladene Wirkung und führt am stärksten zur Tonika zurück. Die Subdominante entwickelt im Vergleich dazu weniger Spannung, stellt jedoch ein Gegengewicht zur Dominante dar und enthält den sechsten Ton der Durtonleiter, welcher weder in der Tonika noch in der Dominante enthalten ist.²²

1.1.3.4 Nebenstufen

Die Nebenstufen II^m, III^m, VI^m und VII^o dienen als Stellvertreter der Hauptstufen. Eine Akkord-Substitution durch einen Nebenstufe kann eine Akkordfolge interessanter und beweglicher gestalten. Gleichen sich zwei oder mehr Noten zweier verschiedener Akkorde, kann ein Akkord den anderen vertreten.²³

21 Ulrich Michels: dtv-Atlas Musik - Band 1, 1977 Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München S. 97

22 Meyers Handbuch über die Musik, 1962 Bibliographisches Institut AG, Mannheim S.86

23 Rainer Baumann: Rock-Harmonielehre, 1987 Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/Main S.48

Vertretereigenschaften der Nebenstufen

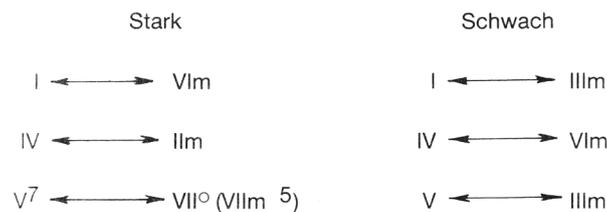


Abb.06: Vertretereigenschaften der Nebenstufen

1.1.3.5 Kadenz

Die Kadenz ist eine Abfolge von Akkorden, die durch Spannung und Enstpannung die Tonika bestätigen soll. Eine klassische, oft genutzte Kadenz ist die Abfolge der Stufen I-IV-V-I.²⁴

1.1.3.6 Modulation/Ausweichung

Als Modulation bezeichnet man den Vorgang, von einer Tonart in eine andere zu wechseln. Unter einer Ausweichung versteht man den kurzzeitigen Wechsel, zum Beispiel für einen Akkord, in eine andere Tonart.²⁵

1.1.4 Melodische Analyse

Die melodische Analyse betrachtet die charakteristisch geordnete Folge von Tönen im Hinblick auf deren Bewegungsrichtung, Rhythmus und Art der Bewegung.

1.1.4.1 Ambitus

Der Ambitus bezeichnet den maximalen Tonumfang einer Melodie oder eines Instrumentes.²⁶

1.1.4.2 Tonwiederholung

Bei der Tonwiederholung wird ein Ton einmal oder mehrfach wiederholt.²⁷

24 Reinhard Amon: Lexikon der Harmonielehre, 2005 Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) KG, Wien-München S.132

25 Meyers Handbuch über die Musik, 1962 Bibliographisches Institut AG, Mannheim S.18

26 Ulrich Michels: dtv-Atlas Musik - Band 1, 1977 Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München S.89

27 Markus Lonardononi: Populärmusiklehre, 1996 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart S.207

1.1.4.3 Nutzung von Akkordtönen

Durch die Nutzung der Akkordtöne des gespielten Akkords kann eine Melodie gebildet werden.²⁸ Melodische Linien, die stark drei- oder vierklangsbezogen sind, haben nur eine sehr geringe Eigenspannung, da auch bei zeitlichem Nacheinander die integrierte Harmonie dominiert.²⁹

1.1.4.4 Durchgangston

Ein Durchgangston verbindet schrittweise zwei Melodietöne.³⁰

1.1.4.5 Wechselnote

Die Wechselnote wird zwischen zwei gleichen Tönen platziert und kann sich sowohl auf- als auch abwärts bewegen.³¹

1.1.4.6 Vorhalttöne

Vorhalttöne bezeichnen betonte, akkordfremde Töne, die sich zu einem Akkordton, der auf einer schwachen Zählzeit folgt, nach unten oder oben auflösen.³²

1.1.4.7 Vorrnahmen

Bei einer Vorrnahme, oder auch Antizipation, wird ein Akkordton des nachfolgenden Akkordes vorgezogen.³³

1.1.4.8 Melodische Kurven

Man unterscheidet bei der Analyse von Melodien grundsätzlich vier verschiedene Arten von melodischen Kurven, die Aufschluss über den Spannungsaufbau der jeweiligen Phrase geben. Diese Formen werden als Spannungsbögen bezeichnet.³⁴

28 Dietrich Kessler: Rock & Pop - So macht man einen Hit, KDM-Verlag, Berlin S.63

29 Heinz-Christian Schaper: Gestaltungselemente der Musik, 1978 Hueber-Holzmann Verlag, München S.39

30 Dietrich Kessler: Rock & Pop - So macht man einen Hit, KDM-Verlag, Berlin S.63

31 Peter Kellert/Markus Fritsch: Arrangieren und Produzieren, 1996 LEU Verlag, Bergisch-Gladbach S.134

32 Fritsch/Kellert/Lenardoni: Harmonielehre und Songwriting, 1995 LEU Verlag, Bergisch-Gladbach S.201

33 Fritsch/Kellert/Lenardoni: Harmonielehre und Songwriting, 1995 LEU Verlag, Bergisch-Gladbach S.203

34 Markus Lonardoni: Populärmusiklehre, 1996 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart S.209 f

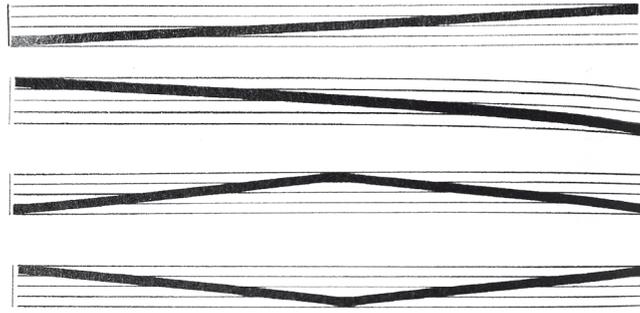


Abb.07: Spannungsbögen (v.o. aufsteigend, absteigend , auf-ab, ab-auf)

1.1.4.9 Motiv

Ein Motiv beschreibt die kleinste musikalische Sinneinheit, bestimmt durch verschiedene Tonhöhen und Tonlängen.³⁵

1.1.4.10 Phrase

Eine Phrase bezeichnet eine kleine Sinn- und Gliederungseinheit eines Musikstücks.³⁶

1.1.4.11 Sequenzierung

Bei der Sequenzierung wird ein Motiv oder eine Melodiephrase auf einer anderen Tonstufe wiederholt. Es besteht die Möglichkeit entsprechend der Tonart diatonisch oder chromatisch zu sequenzieren.³⁷

1.1.5 Besetzung

Die Besetzung eines Stückes zeigt die einzelnen Instrumente und Instrumentengruppen auf und gibt Hinweise auf die Klangästhetik eines Stückes.

1.1.6 Arrangement

Als Arrangement bezeichnet man den Aufbau und die Abfolge der einzelnen Stimmen über das gesamte Stück.

³⁵ Reinhard Amon: Lexikon der Harmonielehre, 2005 Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) KG, Wien-München S.193

³⁶ Meyers Handbuch über die Musik, 1962 Bibliographisches Institut AG, Mannheim S.52

³⁷ Peter Kellert/Markus Fritsch: Arrangieren und Produzieren, 1996 LEU Verlag, Bergisch-Gladbach S.34

1.2 Analyse

Für die Analyse wurden drei kommerziell erfolgreiche Popsongs als Repräsentanten unterschiedlicher Jahrzehnte ausgewählt. Die Zeitdifferenz der Songs verspricht somit eine große Auswahl an Anregungen für das neue Stück.

1.2.1 Analyse des Stückes „Wrecking Ball“ von Miley Cyrus

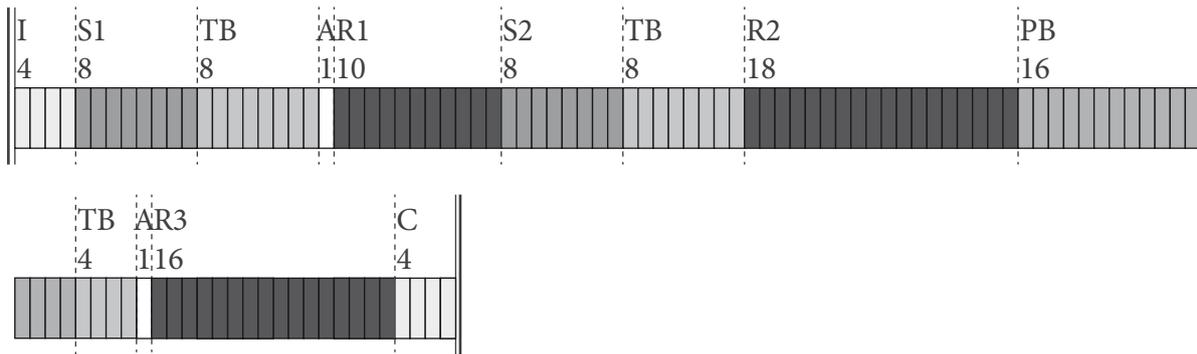
Das Stück „Wrecking Ball“ befindet sich auf dem Album „Bangerz“ aus dem Jahr 2013. Geschrieben wurde es von Maureen Anne McDonald, Stephan Moccio, Sacha Skarbek, Lukasz Gottwald und Henry Russell Walter.³⁸

▷ *Track 01*

1.2.1.1 Form

Der Song beginnt mit einer viertaktigen Intro, gefolgt von einer achttaktigen Strophe 1, die in eine ebenfalls achttaktige Transitional Bridge übergeht. Ein eintaktiger Ausklang der Transitional Bridge bereitet anschließend die Brücke in Refrain 1. Dieser verläuft über zehn Takte, wobei die letzten zwei Takte eine Wiederholung der vorangehenden Takte darstellen. Nach Refrain 1 folgt Strophe 2 und danach die Transitional Bridge, beide jeweils mit einer Länge von acht Takten. Im Unterschied zum ersten Übergang von Strophe 1 zu Refrain 1 setzt Refrain 2 nun direkt ohne einen Takt Pause ein und ist diesmal auf eine Länge von 18 Takten gedehnt. Auf ihn folgt die Primary Bridge des Stückes, die sich über 16 Takte erstreckt. Es folgt eine verkürzte Transitional Bridge mit vier Takten, die von einem eingeschobenen Takt mit erneuter Ausklingfunktion abgelöst wird. Dieser schafft eine kurze Ruhepause, bevor der 16-taktige Refrain und eine viertaktige Coda das Lied zum Ende führen. Die Coda besteht hier aus einer zweifachen Wiederholung der letzten zwei Takte des Refrains.

³⁸ <http://www.discogs.com/Miley-Cyrus-Wrecking-Ball/release/5013481>



(I = Intro, S = Strophe, TB = Transitional Bridge, A = Ausklang, R = Refrain, PB = Primary Bridge, C = Coda)

1 Takt

Abb.08: Wrecking Ball - Form

1.2.1.2 Besetzung

Synthesizer, Piano, Streicher, Backgroundchor, Bass, Drums, Gesang.

1.2.1.3 Rhythmik

Das Stück steht im 4/4 Takt mit einem Tempo von 120 bpm. In den Strophen und in der Intro spielt ein Synthesizer Achtel mit einem Akzent auf Zählzeit 4. Dieser führt das Stück als Grundrhythmus in allen Formteilen, außer in Refrain und Primary Bridge, an. Im Refrain verlangsamt sich das Tempo scheinbar in Half-Time. Die Harmonieinstrumente spielen ganze Noten und Kick und Snare bewegen sich schwerfällig abwechselnd auf Zählzeit 1 und 3 vorwärts. Sie setzen damit einen neuen, rhythmischen Schwerpunkt. In Refrain 2 und 3 kommt zu diesen noch eine Hihat auf den starken Zählzeiten hinzu. Die Primary Bridge übernimmt zunächst den Half-Time-Rhythmus des Refrain, im Hintergrund begleitet im späteren Verlauf ein Klavier mit Achtelläufen. In der verkürzten Transitional Bridge erzeugen die ganzen Noten des Pianos eine kurze Ruhepause vor dem letzten Refrain des Stückes.

1.2.1.4 Harmonik

Das Stück steht in der Tonart F-Dur und hat somit ein \flat als Vorzeichen. Damit ergeben sich die folgenden leitereigenen Akkorde:

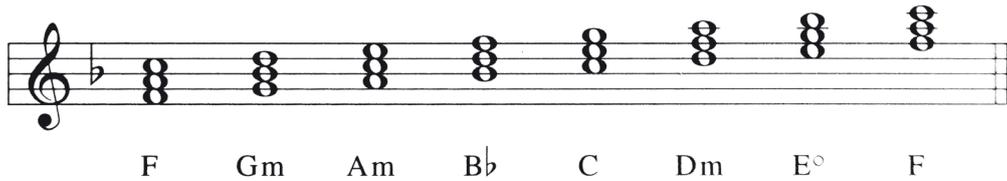


Abb.09: Akkordleiter F-Dur

Der Song nutzt folgende Akkordfolgen:

Intro	Strophe	Transitional Bridge	Refrain	Primary Bridge
VIm-I-V-IIIm	VIm-I-V-IIIm	IV-VIm-I-IV	I-V-VIm-IV, VIm-IV	IV-VIm-I-IIIm, IV-VIm-I-IIIsus IIIDur

Abb.10: Wrecking Ball - Akkordfolgen

In Transitional Bridge und Refrain überwiegen die Hauptstufen, in der Strophe ist das Verhältnis zwischen Haupt- und Nebenstufen ausgeglichen. Stufe VII° kommt im Stück nicht vor.

Als Besonderheit fällt auf, dass am Ende der Primary Bridge statt des zu erwarteten A-Moll-Akkordes eine Ausweichung in A-Dur vollzogen wird. Ferner beschränkt sich die Nutzung des A-Moll-Akkordes (Stufe IIIIm) nur auf die Primary Bridge. In allen anderen Teilen des Stückes ist die zur Tonika terzverwandte Stufe IIIIm nicht präsent.

1.2.1.5 Melodie

Die Melodie hat einen Ambitus von einer Tredezime (13 Tonstufen). Sie bewegt sich ohne Ausnahme komplett diatonisch. In den Strophen wiederholt sich eine viertaktige Phrase zweimal. Diese spielt mit der Kombination aus Quart- und Quintsprüngen auf den starken Zählzeiten und mit stufenweise fortschreitenden, vorgezogenen und punktierten Noten als Gegengewicht dazu in der zweiten Hälfte. In der Transitional Bridge folgt eine neue Phrase, die auch hier rhythmisch den ersten Teil mit Betonung der starken Zählzeiten dem zweiten Teil mit Punktierung und Betonung der schwachen Zählzeiten gegenüberstellt. Im Refrain wiederholt sich eine neue, zweitaktige Phrase viermal. Die Melodie bewegt sich hier stufenweise voran und spielt trotz des Harmoniewechsels der Begleitung nur vier Töne (f", g", a", b"). Am Ende des Refrains wird die Phrase leicht abgewandelt wiederholt und das Stück durch den Einsatz von Triolen „abgebremst“. In der Primary Bridge lässt sich eine erneute Abwandlung der Ref-

rainphrase erkennen, die hier allerdings ohne Punktierungen arbeitet. Auch hier bleibt die Melodie trotz des Harmoniewechsels der Begleitung in derselben Tonlage und bedient hauptsächlich die Töne f",b" und a". Insgesamt arbeitet die Melodie fast ausschließlich mit akkordeigenen Tönen, nur einzelne Durchgangstöne und Vorrnahmen ergänzen die Melodie. Sie bewegt sich rhythmisch durch einen ständigen Wechsel zwischen regelmäßigen und komplexen Zählzeiten. Dadurch wird das Wechselspiel zwischen Spannung und Entspannung gefördert. Das Ende jeder Melodiephrase antwortet auf die starre Betonung am Anfang mit punktierten und vorgezogenen Noten und schafft so eine rhythmische Frage - Antwortform innerhalb der Melodie. Im Refrain erreicht die Melodie den höchsten Ton im ganzen Stück (b").

1.2.1.6 Arrangement

Die Intro besteht aus einem Synthesizer mit einem Delay-Effekt. Dieser setzt sich auch in Strophe 1 fort, in der zusätzlich die Gesangsmelodie einsteigt. In der Transitional Bridge kommt unterstützend noch eine weitere Keyboardlinie dazu. Im Refrain finden sich Kick, Snare, Bass, diverse Flächen, Synthesizer und eine Delay-Gitarre, die die Stimme untermalen. Strophe 2 wird im Gegensatz zur ersten Strophe noch zusätzlich mit einem Backgroundchor, Streichern und dem Bass unterstützt. Die nachfolgende Transitional Bridge enthält neben den Instrumenten der ersten noch Bass, Streicher und einen Backgroundchor. Der nachfolgende Refrain verhält sich bis zur ersten Wiederholung wie Refrain 1. In der Wiederholung allerdings steigert er sich mit dem Einsatz einer Hi-hat und zusätzlichen Synthesizerflächen. Die Primary Bridge bringt mit ihrer Instrumentierung durch Piano, Streicher, Bass und Gesang Entspannung in das Stück. In der nachfolgenden Transitional Bridge sind nur noch Piano und Gesang präsent, wodurch der Song weiter an Spannung verliert. Refrain 3, der sich vom Arrangement wie die Wiederholung des zweiten Refrains mit zugefügten Adlibs des Gesangs verhält, bekommt dadurch eine größere Wucht und Wirkung. In der Coda verstummen alle Instrumente nacheinander, bis am Ende nur noch die Stimme und eine Gitarrendelay zu hören sind.

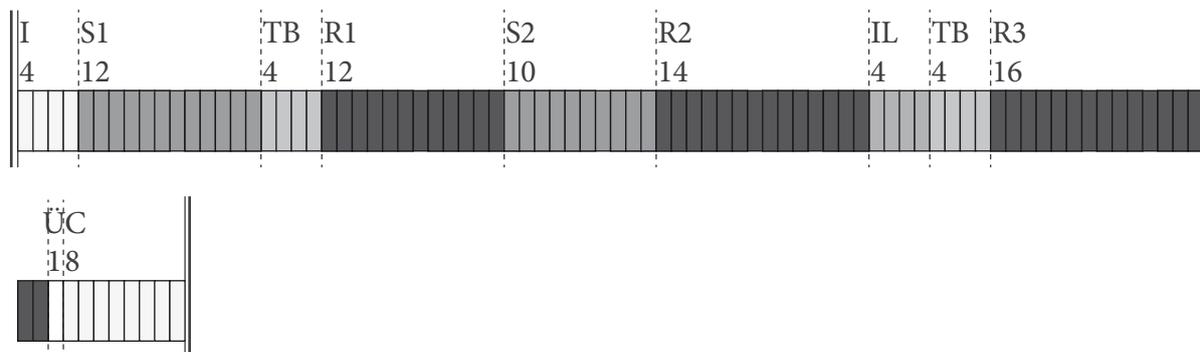
1.3.1 Analyse des Stückes „Torn“ von Natalie Imbruglia

Der Song befindet sich auf dem Album „Left of the Middle“ aus dem Jahr 1997. Geschrieben wurde dieser von Phil Thornalley, Anne Preven und Scott Cutler.³⁹

▷ **Track 02**

1.3.1.1 Form

Das Stück beginnt mit einer viertaktigen Intro, gefolgt von einer zwölftaktigen Strophe 1. Anschließend erklingt die viertaktige Transitional Bridge, die in den ersten Refrain leitet, welcher sich über zwölf Takte erstreckt. Die darauffolgende zweite Strophe ist mit einer Länge von 10 Takten kürzer als die Vorangegangene und führt so schneller wieder zurück zum Refrain. Die Besonderheit dieses nun vierzehntaktigen, zweiten Refrains liegt bei den zwei zusätzlichen Takten an dessen Ende, die die Aussage des Vorangegangenen mit einem Echo musikalisch wiederholen. Sie bilden zudem die Brücke zu der nachfolgenden, viertaktigen Interlude, welcher wiederum direkt die Transitional Bridge folgt. So besteht in diesem Stück die Primary Bridge nicht aus einem vollkommen neuen Teil, sondern setzt sich aus der Interlude und der Transitional Bridge zusammen. Der nachfolgende Refrain ist nun auf eine Länge von 16 Takten erweitert, enthält also eine Wiederholung mehr. Nach einem Takt Überleitung folgt das Gitarrensolo, dass nach acht Takten ausgefaded wird und den Song beendet.



(I = Intro, S = Strophe, TB = Transitional Bridge, R = Refrain, IL = Interlude,
Ü = Übergang, C = Coda/Solo)

1 Takt

Abb.11: Torn - Form

³⁹ <http://www.discogs.com/Natalie-Imbruglia-Torn/release/440869>

1.3.1.2 Besetzung

Schlagzeug, Bass, Akustikgitarre, E-Gitarre, Shaker, Synthesizer, Keyboard, Gesang.

1.3.1.3 Rhythmik

Der Song steht im 4/4-Takt und hat eine Geschwindigkeit von 97 bpm. Der Rhythmus der Akustikgitarre, der in einem Wechsel zwischen gerader und vorgezogener Betonung einen besonderen Drive in die Bewegung des Stückes bringt, bildet die Basisrhythmik des Stückes. Das Schlagzeug mit der synkopierten Kick lockert den Song zusätzlich auf. Ein durchgehender 16tel-Shaker verbindet die einzelnen rhythmischen Komponenten. Die Snaredrum auf Zählzeit 2 und 4 gibt dem Stück eine zusätzliche Konstante. Im Refrain setzt eine E-Gitarre ein, die durch ihre synkopierte Spielweise eine Gegenbewegung zum Rest der Rhythmusgruppe bildet. Die Melodiestimme hebt sich durch ihren unerwartet späten Einstieg in der Strophe und den Pausen zwischen den einzelnen Melodiephrasen als Kontrast zur Rhythmusgruppe ab. Durch die häufige Betonung der schwachen Zählzeiten und Nutzung von Achtelnoten entsteht eine komplexe und schnell voranschreitende Melodielinie. Im Refrain sind die drei Melodiephrasen durch Pausen getrennt und werden mit dem durchgängigen Rhythmus der letzten Phrase abgeschlossen.

1.3.1.4 Harmonik

Der Song steht in der Tonart F-Dur und impliziert somit das Vorzeichen \flat . Dies führt zu den folgenden, leitereigenen Akkorden:

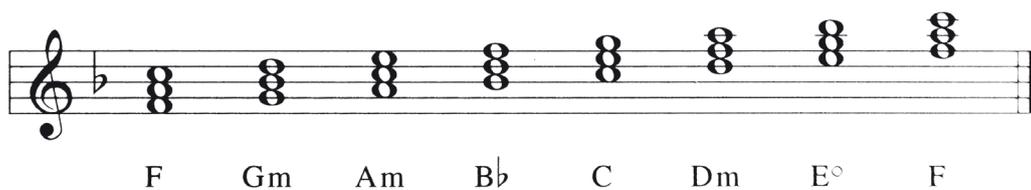


Abb.12: Akkordleiter F-Dur

Es ergeben sich für das Stück folgende Stufenabfolgen:

Intro	Strophe	Transitional Bridge	Refrain	Interlude	Git -Solo
I5-Isus-I-V7sus	I-IIIIm-IV7 (erniedrigte 7)	VIm-V-IIIIm-V	I-V-VIm-IV, VIm-IV	VIm-I-V	I-V-VIm-IV

Abb.13: Torn - Akkordfolgen

In der Strophe als auch im Refrain überwiegt die Nutzung der Hauptstufen, in der Transitional Bridge ist die Verteilung ausgeglichen. Stufe VII^o kommt auch in diesem Stück nicht zu Einsatz.

1.3.1.5 Melodie

Die Melodie hat einen Ambitus von einer Undezime (11 Tonstufen). Sie bewegt sich mit einer Ausnahme (Takt 16) komplett diatonisch. Die Strophe teilt sich in 4 Phrasen auf. Die erste Phrase wird zweimal nach unten sequenziert und mit Phrase 4 als Variation der ersten Phrase beendet. In der Transitional Bridge wiederholt sich das Motiv mit Septim- und Sechstenintervallen einmal, wird durch Verlängerung variiert und geht dann in den Refrain über. Im Refrain arbeitet sich die Melodie mit einem neuen Motiv stufenweise und mit leichten Variationen viermal abwärts. Nach der Phrase springt sie wieder in die Tonlage des Anfangs und steigt erneut abwärts. Allerdings bewegt sich das letzte Motiv der zweiten Phrase nicht nach unten, sondern kehrt wieder zur ursprünglichen Tonlage zurück und drängt damit zu einem erneuten Beginn der ganzen Phrase. Am Ende des Refrains startet die Phrase wieder mit dem ursprünglichen Motiv, steigt aber dann sofort mit einer Variation ab und beendet dadurch den Refrain. Über das ganze Stück betrachtet wird viel mit Tonwiederholungen und akkordeigenen Tönen gearbeitet. Terz-, Quart-, Sechst- und Septimsprünge durchbrechen die sonst stufenweise verlaufende Melodie und sorgen für Abwechslung. Durch die häufig vorgezogene 1 hebt sich die Melodie vom Rhythmus der übrigen Instrumente deutlich ab.

1.3.1.6 Arrangement

Die Intro beginnt mit Akustikgitarre, Synthesizerflächen und einer Schlagzeugschleife. Mit

Beginn der ersten Strophe spielt die Akustikgitarre ihren typischen Rhythmus, die Synthesizerfläche begleitet und die Melodiestimme setzt ein. Nach sechs Takten steigen dann Schlagzeug und Bass ein und etablieren die Basisbesetzung. Diese bleibt bis zur Transitional Bridge gleich, dort hinzu kommt noch eine E-Gitarre mit langen, liegenden Noten und begleitet bis zum Refrain. Im Refrain erscheinen zusätzlich noch Backgroundchöre, Shaker und eine synkopierte E-Gitarre. Strophe 2 enthält zur Steigerung gegenüber Strophe 1 eine lange, liegende Noten spielende E-Gitarre. Diese spielt in der nachfolgenden Transitional Bridge neben der bereits bestehenden E-Gitarre zusätzlich mit. Der zweite Refrain verhält sich vom Arrangement her wie der erste, ohne Änderungen in der Instrumentierung. In der Interlude schaffen das Schlagzeug, die Akustikgitarre und die Backgroundchöre eine kurze Verschnaufpause, bevor der Song erneut in die Transitional Bridge übergeht. In dieser sind nur noch Melodie und Akustikgitarre zu hören, bevor Refrain 3 folgt. Abgesehen vom Ende, in dem ein Backgroundchor in das Gitarrensolo überleitet, gleicht Refrain 3 seinen Vorgängern. In diesem sind außer Gesang alle Stimmen aus dem Refrain aktiv. Der Backgroundchor macht kleine Einwüfe am Ende jeder Phrase und die E-Gitarre spielt ihr Solo bis zum Fadeout.

1.4.1 Analyse des Stückes „Top of the World“ von The Carpenters

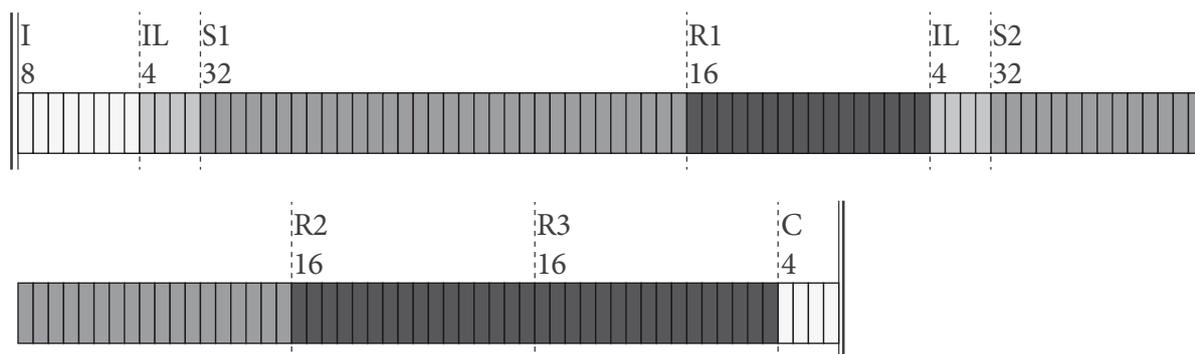
Der Song „Top of the World“ befindet sich auch dem Album „A Song for you“ aus dem Jahre 1972. Komponiert wurde das Stück von John Bettis und Richard Carpenter.⁴⁰

▷ **Track 03**

1.4.1.1 Form

Der Song beginnt mit einer achttaktigen Intro, gefolgt von einer viertaktigen Interlude. Anschließend folgt Strophe 1, welche sich über zweiunddreißig Takte erstreckt und danach in den sechzehntaktigen Refrain übergeht. Dieser schließt mit einem viertaktigen Zwischenspiel, welches den Hörer sanft zur Strophe 2 überleitet. Strophe 2 hat erneut eine Länge von zweiunddreißig Takten und schließt einen sechzehntaktigen Refrain 2 an. Es folgt eine Wiederholung des Refrains, die durch einen kurzen Stopp der Perkussionsgruppe interessant gehalten wird. Im Anschluss folgt die Coda, eine Abwandlung des Zwischenspiels, welche das Stück beendet.

⁴⁰ <http://www.discogs.com/Carpenters-Top-Of-The-World/release/2790019>



(I = Intro, IL = Interlude, S = Strophe, R = Refrain, C = Coda)

□ 1 Takt

Abb.14: Top of the world - Form

1.4.1.2 Besetzung

Schlagzeug, Bass, E-Gitarre, Keyboard, Steel-Guitar, Tamburin, Streicher, Gesang, Backgroundchor, Harfe.

1.4.1.3 Rhythmik

Das Stück steht im 4/4 Takt und hat ein Tempo von 92 bpm. Die Hi-hat auf Zählzeit 2 und 4 schafft, auch in Kombination mit dem achtelspielenden Tamburin im Refrain, eine rhythmische Konstante. Die Bewegung der Kickdrum mit ihrer punktierten Achtel lockert die Grundstruktur des Rhythmus auf und treibt das Stück an. Das Keyboard umspielt den Song mit schnellen Achtelläufen, während die Rhythmusgitarre sich eher zurückhält und musikalische Akzente setzt. Die Melodiestimme entwickelt durch die häufig vorgezogenen Töne eine rhythmische Spannung, die diese deutlich von der musikalischen Begleitung unterscheidet. Am Anfang des Refrains wird durch eine Viertelpause die gebundene Grundrhythmik der Melodie kurz aufgebrochen und versetzt. Dadurch entsteht eine eindeutige Abgrenzung zwischen Refrain und Strophe. Sowohl Strophe als auch Refrain unterscheiden sich rhythmisch in der dritten von den jeweils vier Melodiephrasen. Diese dritte Phrase verändert den Rhythmus durch größere Notenwerte und verlangsamt die Melodielinie für kurze Zeit.

1.4.1.4 Harmonik

Das Stück steht in der Tonart B-Dur und hat somit zwei ^b als Vorzeichen. Daraus ergibt sich

folgendes Stufenmodell:

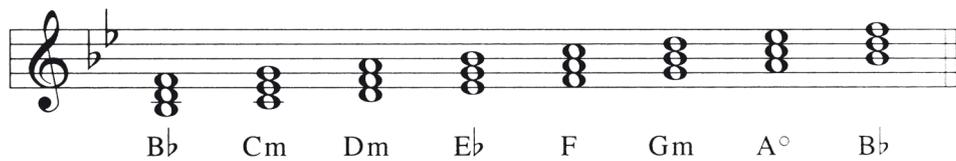


Abb.15: Akkordleiter B-Dur

Der Ablauf der Stufen im Stück ist im Folgenden dargestellt:

Intro	Interlude	Strophe 1 & 2
I-IV-IV-I-V-I	I IV-I IV-I IV-I V IV V	I-V IV-I-I, IIIIm-IIIm V-I-I IIIm I, IV-V-IIIIm-V IDur, IIIm7-IIIm7 ^{b5} -Vsus-V IV V
	Refrain	Coda
	I-IV I-IV-VI IDur IV, I-IIIm IIIm7-I-I IIIm7 I, IV-V-I-IV, I-IIIm V-I-I	I IV-I IV-I IV-I V I

Abb.16: Top of the world - Akkordfolgen

Strophe 1 & 2 sind harmonisch bis auf eine Stelle identisch. In Strophe 2 erklingt am Ende anstelle von Fsus ein F-Dur-Akkord. Im Stück dominieren die Hauptstufen, Nebentufen finden weniger Verwendung. Als Besonderheit ergeben sich der Austausch des Akkordes G-Moll(VIm) mit G-Dur in Takt 24 sowie die kurze Ausweitung in die Tonart Es-Dur mit deren Subdominantakkord As-Dur im Refrain.

1.4.1.5 Melodie

Der Ambitus der Melodie beläuft sich auf eine Undezime (11 Tonstufen). Sie besteht mit Ausnahme einer Note komplett aus leitereigenen Tönen. In der Strophe wird die erste Phrase mit leichter Variation einmal sequenziert. Darauf folgt eine Verkürzung der Phrase und eine erneute leicht variierte Wiederholung der ersten Phrase. Die vier Phrasen ergeben gemeinsam

den ersten Teil der Strophe, welcher sich in jeder Strophe einmal wiederholt. In der Strophe ist die Melodie sehr gebunden und spielt mit wenigen Pausen. Im Refrain erklingt dann das Motiv, welches einmal in der Tonlage nach oben versetzt wiederholt wird und somit aus dem sonst gebundenen Melodieverlauf kurz ausbricht. Im weiteren Verlauf des Refrains steigt die Melodie stufenweise nach oben und erreicht den höchsten Ton des Stückes (b'), bevor sie sich mit der letzten Phrase des Refrains über eine Oktave abwärts bewegt. Insgesamt betrachtet wechselt die Melodieführung regelmäßig zwischen Terzsprüngen und Sekundsritten und nutzt oft akkordeigenes Tonmaterial. Vereinzelt kommen auch größere Tonsprünge vor, wie der Sprung des Auftakts zu Beginn der Strophe im Intervall einer Sechste. Es gibt einige wenige Tonwiederholungen, ansonsten baut die Melodie auf die vorher erwähnten Mittel.

1.4.1.6 Arrangement

Die Intro beginnt mit einer Steel-Gitarre, Schlagzeug, Keyboard, Bass und einer begleitenden Gitarre. Im Zwischenspiel steigt die Steel-Gitarre aus. In Strophe 1 steigt die Melodiestimme ein und in der zweiten Hälfte der Strophe kommen zusätzlich zu den restlichen Instrumenten noch Streicher, Perkussion und die Steel-Gitarre hinzu, wodurch sich dieser Teil vom ersten abhebt. Um Strophe und Refrain zu verbinden, spielt eine Harfe am Ende der Strophe einen Lauf. Im nachfolgenden Refrain wird die Hauptstimme von Backgroundchören unterstützt, ein Tamburin begleitet zusätzlich die Rhythmusgruppe. Während das darauffolgende Zwischenspiel im Vergleich zum ersten keine Veränderung des Arrangement aufweist, spielen im ersten Teil der zweiten Strophe, neben den bereits in Strophe 1 aktiven Instrumenten, nun noch eine E-Gitarre und eine Steel-Gitarre. Im zweiten Teil der Strophe kommen noch Streicher und Perkussion dazu. Refrain 2 übernimmt die Instrumentierung von Refrain 1. Die Coda verhält sich von der Instrumentierung wie das Zwischenspiel.

1.5 Gemeinsamkeiten der Analyseergebnisse

Im Folgenden werden die Gemeinsamkeiten der analysierten Stücke zusammengetragen. Auf dieser Basis wird der neue Song kreiert.

1.5.1.1 Form

Jedes der Stücke umfasst mindestens eine Intro, eine Strophe 1, Refrain 1, Strophe 2, Refrain 2, eine Refrainwiederholung und eine Coda.

1.5.1.2 Besetzung

Die elementaren Instrumente jedes analysierten Stückes mit jeweils leichten Variationen sind Gesang, Schlagzeug, Bass, Keyboard, Perkussion, Streicher und Gitarre.

1.5.1.3 Rhythmus

Alle Songs stehen im 4/4-Takt und haben ein durchschnittliches Tempo von 103 bpm. Ihre rhythmische Konstante erhalten sie meist durch eine auf Zählzeit 2 und 4 spielende Snare und einer gerade durchgehenden Viertel- bzw. Achtelhiat oder Tamburin. Die Melodiestimme unterscheidet sich rhythmisch von der musikalischen Begleitung durch Betonungen auf schwachen Zählzeiten, Punktierungen und dem Vorziehen von Tönen.

1.5.1.4 Harmonik

Jedes Stück nutzt fast ausschließlich die Stufen I, II_m, III_m, IV, V und VI_m. Stufe VII° kommt in keinem Stück vor. Im Refrain dominieren immer die Hauptstufen, in der Strophe und den Bridges sind Haupt- und Nebenstufen meist ausgeglichen. Zwei Stücke enthalten Ausweichungen. Der Refrain jedes Stückes beginnt mit dem Tonikaakkord und enthält sowohl den Dominant- als auch den Subdominantakkord. Der Basslauf der einzelnen Stücke begleitet die jeweiligen Stufen zu großen Teilen mit dem Grundton. Überwiegend besteht die Harmonisierung aus Dreiklängen und deren Umkehrungen, selten wird ein Vierklang eingesetzt.

1.5.1.5 Melodie

Die Melodie ist in allen Stücken mit Ausnahme zweier Töne diatonisch. Der Ambitus bewegt sich im Durchschnitt in einer Duodezime. Töne am Anfang einer Phrase kehren oftmals wieder zu ihrem Ursprung zurück. Die Terz eines Akkordes ist häufig der Ausgangspunkt einer Melodie. Im Refrain ist die Tonlage höher als in der Strophe und erreicht auch meist nur dort den höchsten Ton des ganzen Stückes. Bei der Fortbewegung der Melodielinie treten häufig einfache Tonschritte, Terzsprünge und Tonwiederholungen auf. Größere Intervallsprünge gibt es weniger häufig. Die Melodielinie ist in den jeweiligen Formteilen eines Stückes oft unterschiedlich und lässt sich schwer in Zusammenhang bringen.

1.5.1.6 Arrangement

Tendenziell sind Intro und erste Strophe dünner instrumentiert als die Transition Bridge 1, während im ersten Refrain dann beinahe alle Instrumente zu hören sind. Strophe 2 enthält im Vergleich zu Strophe 1 mehr Instrumente, allerdings immer noch weniger als Refrain 1. Genauso verhält es sich mit der Transitional Bridge 2. Je weiter ein Song fortschreitet, desto mehr

Instrumente spielen im Refrain. Die Primary Bridge arbeitet meist mit einer Reduktion des Arrangements, um die Wirkung des darauffolgenden letzten Refrains zu verstärken. Die Coda reduziert das Arrangement meist und führt das Stück so zum Ende.

2.0 Musikkreation

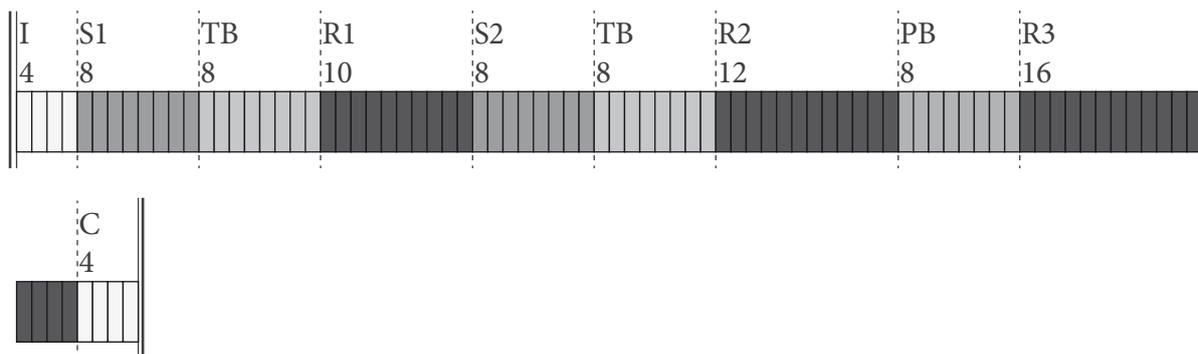
Das folgende Kapitel behandelt das Übertragen der Analyseergebnisse und deren Anwendung auf die neue Komposition.

2.1 Aufbau und Entwicklung des Musikstückes

Die Reihenfolge der anschließenden Bearbeitungsschritte hat sich für dieses Stück als brauchbar herausgestellt. Die Vorgehensweise variiert jedoch bei jedem Musikschaffenden und kann sich von Komposition zu Komposition ändern.

2.1.1 Form

Aus den analysierten Songs werden folgende, angepasste Formelemente für das Stück übernommen:



(I = Intro, S = Strophe, TB = Transitional Bridge, R = Refrain, PB = Primary Bridge, C = Coda)

□ 1 Takt

Abb.17: Neue Musikkreation - Form

Dieser Formaufbau ist in vielen Popsongs wiederzufinden und hat sich aufgrund seines dramaturgischen Ablaufes als praktikabel erwiesen.

2.1.2 Besetzung

Die Besetzung wird aus dem neuesten der analysierten Stücke soweit wie möglich übernommen, um mit dem neuen Song ein zeitgemäßes Beispiel geben zu können. Daher werden folgende Instrumente verwendet: Melodiestimme, Synthesizer, Schlagzeug, Bass, Streicher,

Keyboard.

2.1.3 Harmonik

Die Wahl der Tonart fällt auf F-Dur, in der zwei der drei analysierten Stücke geschrieben sind. Dadurch ist während des Kompositionsvorgangs ein schneller Vergleich möglich und die Übertragung einzelner Teile werden vereinfacht. Die Akkordfolgen haben das Ziel, Strophe, Bridges und Refrain voneinander zu trennen und dennoch zwischen diesen einen guten Übergang zu erschaffen. Auf Stufe VII° wird wie in den analysierten Songs verzichtet.

2.1.3.1 Strophe

Da alle analysierten Songs im Refrain als ersten Akkord ihren jeweiligen Tonikaakkord beinhalten, entfällt er in dieser Arbeit für den Beginn der Strophe. Es ergeben sich durch Ausprobieren folgende Möglichkeiten: VIm-IIIIm-IIIm-V ▷ **Track 04**, VIm-IIIIm-IV-V ▷ **Track 05**. Für die ersten zwei Akkorde einer Harmoniefolge sind die Kombination aus IV-IIIIm ▷ **Track 06** als auch Stufe V ▷ **Track 07** überhaupt als Startpunkt auszuschließen, da sowohl die Subdominante als auch die Dominante von Anfang an zuviel Spannung erzeugen. Zu dem neuen Stück passt die zweite Akkordfolge VIm-IIIIm-IV-V besser, da hier mit dem dritten Akkord in Dur mehr Spannung erzeugt wird.

2.1.3.2 Transitional Bridge

Die Transitional Bridge startet laut Analyse weder mit dem ersten Refrainakkord, noch mit dem ersten Akkord der Strophe. In diesem Fall gibt es für die neue Komposition folgende Möglichkeiten: IIIm-VIm-IIIIm-IV ▷ **Track 08** und IIIm-VIm-V-V ▷ **Track 09**. Die erste Version gibt dem Song mit Anwendung von vier verschiedenen Akkorden mehr Abwechslung und Energie und leitet mit der Dominante besser in den Refrain über.

2.1.3.3 Refrain

Der Refrain soll sich, wie aus den Analyseergebnissen vorgeht, aus den drei Hauptstufen zusammensetzen, wobei Stufe I der Anfang der Kadenz ist. Durch Ausprobieren ergeben sich folgenden Möglichkeiten: I-IIIIm-IV-V ▷ **Track 10**, I-VIm-IV-V ▷ **Track 11** und I-V-VIm-IV ▷ **Track 12**. Da das dritte Beispiel in einem der analysierten Songs benutzt wird, entfällt es für die neue Komposition. Die Vertreter Eigenschaft von IIIIm für I in Beispiel 1 ist eher schwach, weshalb auch Beispiel 1 entfällt. Die zweite Kadenz ist eine Variation des Refrains von Wrecking Ball und bringt mit ihrer Akkordfolge im Zusammenspiel mit der neuen Strophe und Transitional Bridge die beste Spannungssteigerung und wird daher ausgewählt. Am Ende des

Refrains gibt es in zwei Stücken eine Wiederholung der letzten zwei Akkorde, welche in die neue Komposition übernommen wird und sich folglich aus der Stufenfolge IV-V ▷ **Track 13** zusammensetzt.

2.1.3.4 Primary Bridge

Die Primary Bridge soll als komplett neuer, eigenständiger Teil von den bisherigen Akkord-Entwicklungen abweichen. Bei dem Erproben der verschiedenen Möglichkeiten stellen sich die Kadenzen IV-VIm-IIDur-IIDur ▷ **Track 14** und IIm-VIm-V-V ▷ **Track 15** als brauchbar heraus. Durch die kurze Ausweichung in G-Dur bekommt der Song eine neue Farbe, markiert eindeutig die Primary Bridge als neuen Formteil und grenzt diese deutlich ab.

2.1.3.5 Intro

Die Intro soll den Song einleiten und zusammen mit der Coda umrahmen. Um einen guten Übergang von der Intro zur Strophe zu bekommen, wird die Kadenz aus der Strophe übernommen und hat somit die Akkordfolge VIm-IIIm-IV-V ▷ **Track 16**. Durch das spätere Arrangement werden Intro und Strophe noch voneinander getrennt.

2.1.3.6 Coda

Die Coda orientiert sich an der Wiederholung der letzten zwei Takte im Refrain und beendet den Song mit einem Akkordwechsel von Stufe IV zu V ▷ **Track 17**. Dadurch wird das Stück mit Intro und Coda gut abgerundet und erhält ein offenes, fragendes Ende.

2.1.4 Melodie

Die Melodie, als eines der wichtigsten Elemente eines Songs, ist der anspruchsvollste Teil einer Komposition. Durch die bestehenden Akkordfolgen und die leitereigenen Töne lassen sich die Möglichkeiten ein wenig einschränken. In den nachfolgenden Audiobeispielen werden die Melodietöne von einer Jazzgitarre gespielt. Ein mitlaufender Klick bietet in den Hörbeispielen einen rhythmischen Anhaltspunkt.

2.1.4.1 Strophe

Für die erste Akkordfolge VIm-IIIm-IV-V der Strophe ergeben sich folgende Optionen für die starken Zählzeiten: In Stufe VIm die Töne d-f-a, in Stufe IIIm die Töne a-c-e, in Stufe IV b-d-f und in Stufe V c-e-g. Da in allen untersuchten Stücken häufig der mittlere Ton des Akkordes in Grundstellung als Startpunkt genutzt wird, geschieht dies auch hier. Der erste Versuch geht über die reine Tonwiederholung über den jeweiligen Harmonieakkord. Dabei ist zu beachten,

dass die Strophe in ihrem Melodieverlauf in einer tieferen Tonlage bleibt, damit der spätere Refrain mit höherer Tonlage die Spannung des Stückes steigern kann. Im Folgenden wird auch der Versuch angestellt, die Melodiekurve in der Strophe absteigen zu lassen. Ziel dabei ist es, einen Gegensatz bzw. eine Abgrenzung zwischen Refrain und Strophe entstehen zu lassen. Da Stufe VI_m und Stufe III_m beide den Anfangston a' enthalten, wird dieser über die ersten zwei Akkorde wiederholt. Um die Melodie absteigen zu lassen, wird im dritten Takt der Strophe der akkordeigene Ton f' und im vierten Takt der Ton c' gewählt ▷ **Track 18.**

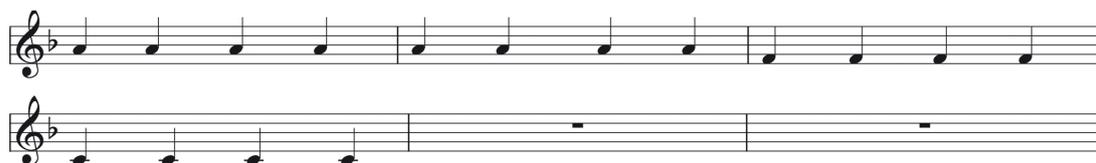


Abb.18: Strophe - Melodie: Tonwiederholung

Durch Einfügen von Durchgangs- und Wechseltönen wird nun die Melodiefolge aufgelockert und miteinander verbunden ▷ **Track 19.**



Abb.19: Strophe - Melodie: Durchgangs- und Wechseltöne

Um die starre Struktur der Melodie aufzubrechen, wird durch die analysierten Kompositionsmittel wie das Vorziehen von Tönen und deren Punktierung versucht, die neue Melodie aufzulockern ▷ **Track 20.**



Abb.20: Strophe - Melodie: Rhythmus

Jetzt tritt die Wechslnote b' zu häufig auf und bringt zu wenig Variation in die Melodie, weshalb diese einseitige Linie mit einem Terzsprung durchbrochen wird. Um die Strophe zusätzlich als Ruhepol zu etablieren, wird in Takt vier der Strophe die Melodie pausiert, welche somit auf dem Ton d' im dritten Takt endet ▷ **Track 21.**



Abb.21: Strophe - Melodie: Terzsprung und Pause

Im zweiten Teil der Strophe dient die Achtelnote d' als Auftakt in die Wiederholung der ersten

Phrase. Damit die Strophe nicht aus zwei gleichen Teilen besteht, wird die Wiederholung der Phrase durch einen Tritonusprung variiert und bekommt dadurch eine neue musikalische Farbe ▷ **Track 22.**



Abb.22: Strophe - Melodie: Tritonusprung

2.1.4.2 Transitional Bridge

Die Transitional Bridge soll sich rhythmisch von der Strophe abheben. Darum wird nun zuerst eine halbe Pause am Anfang der Transitional Bridge eingefügt und somit eine rhythmische Trennung von Strophe und Transitional Bridge erzeugt. Durch Tonsprünge wird die Phrase interessant gestaltet und wirkt so zum Refrain hin spannungsreicher. Außerdem soll die Transitional Bridge von der Tonlage tiefer als die Strophe sein, um den Refrain weiter von den restlichen Formteilen abzuheben. Um den Übergang von Strophe und Transitional Bridge zu erleichtern, beginnt diese gleich wie die Strophe mit dem Ton a'. Da in den analysierten Songs oft auch mit den gleichen 4 Tönen über einen kompletten Formteil gearbeitet wurde, wird hier nun durch die Tonwiederholung von a' der Anfang zur Entwicklung der Melodie durchgeführt ▷ **Track 23.**



Abb.23: Transitional Bridge - Melodie: Tonwiederholung

Nun soll die Phrase, wie oben erwähnt, durch Melodiesprünge abwechslungsreicher gestaltet werden. Um die Sprünge abzufangen werden zusätzlich Durchgangstöne eingefügt. Als weitere Abgrenzung zum Refrain soll sich die Melodie auch in der Transitional Bridge abwärts bewegen ▷ **Track 24.**



Abb.24: Transitional Bridge - Melodie: Durchgangstöne

Damit sich die bis dato starre Struktur der Phrase auflockert, wird der Rhythmus durch vorge-

zogene Töne und Punktierungen variiert ▷ *Track 25.*



Abb.25: Transitional Bridge - Melodie: Rhythmus

Um dem Refrain in Hinblick auf die Tonlage noch die Möglichkeit zu geben, sich steigern zu können, wird zum Abschluss der Phrase das c'' durch ein f' ersetzt ▷ *Track 26.*



Abb.26: Transitional Bridge - Melodie: Tonlage

Im zweiten Teil der Transitional Bridge wird die Phrase wiederholt, allerdings wird der letzte Ton d' durch c'' ersetzt und bildet damit eine gute Überleitung in den Refrain ▷ *Track 27.*

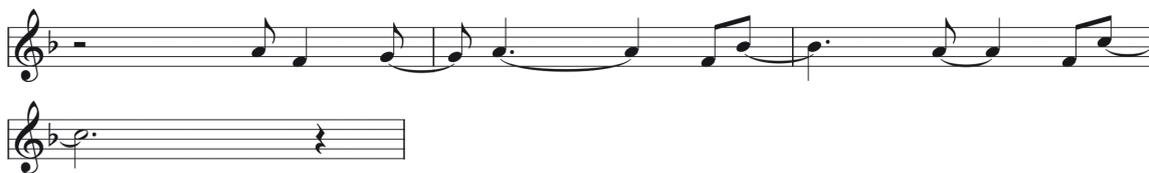


Abb.27: Transitional Bridge - Melodie: Tonlage 2

2.1.4.3 Refrain

Im Refrain soll, wie bei den analysierten Stücken, der höchste Ton des gesamten Songs erreicht werden. Die Idee ist hier, das kleine Motiv aus dem Refrain von „Top of the World“ einzuarbeiten. Dieses Motiv wird nun auf das neue Stück übertragen. ▷ *Track 28.*



Abb.28: Refrain - Melodie: Motivübertragung

Um die Melodie aufsteigen zu lassen, wird nun das alte Motiv abgewandelt und verkürzt ▷ *Track 29.*



Abb.29: Refrain - Melodie: Motivvariation 1

Eine Veränderung des Rhythmus verbessert die Anpassung von Strophe und Transitional Bridge an den Refrain. ▷ **Track 30.**



Abb.30: Refrain - Melodie: Rhythmus

Dieses neue Motiv soll nun zur einer Phrase ausgebaut werden. Dazu wird das Motiv dreimal wiederholt und mit einer absteigenden Linie abgeschlossen ▷ **Track 31.**



Abb.31: Refrain - Melodie: Phrase

Im Unterschied zum Refrain von „Top of the World“ wird hier nun nicht das Motiv, sondern die gesamte Phrase sequenziert, eine Terz nach unten versetzt. Dadurch variiert der Refrain und bleibt mit der Tonlage im Bereich der Strophe, was einen besseren Übergang ermöglicht ▷ **Track 32.**

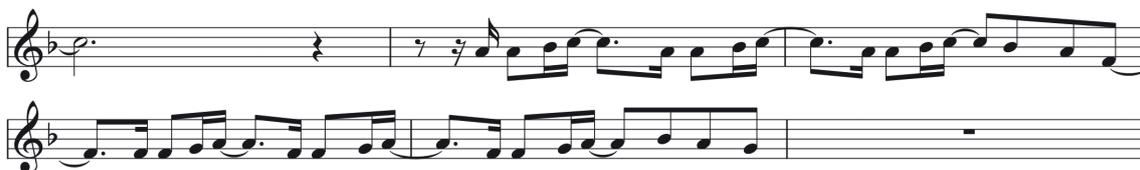


Abb.32: Refrain - Melodie: Phrasensequenzierung

Bei der Wiederholung am Ende des Refrains wird, wie bei den Stücken „Torn“ und „Wrecking Ball“, das Ende der Melodiephrase wie eine Art Echo wiederholt ▷ **Track 33.**



Abb.33: Refrain - Melodie: Echo

2.1.4.4 Strophe 2

Der Übergang von der echoartigen Wiederholung des Refrains zu Strophe 2 gestaltet sich nun schwierig. Da der letzte Ton des Refrain bis zum Taktende anhält und die Strophe auf Zählzeit 1 beginnt, bleibt hier keine Atempause und keine klare Trennung der beiden Formteile ▷ **Track 34.**



Abb.34: Übergang Refrain - Strophe 2

Daher wird der erste Ton der zweiten Strophe auf die unbetonte Zählzeit gesetzt. Um die zweite Strophe zusätzlich noch durch die Melodie zu steigern, werden am Ende der Phrase ein Terz- und ein Quartsprung eingefügt ▷ *Track 35*.



Abb.35: Übergang Refrain - Strophe 2: Rhythmus und Tonsprünge

2.1.4.5 Primary Bridge

Für die Akkordfolgen IV-VIm-II(Dur) und IIm-VIm-V ergeben sich folgende Tonoptionen für die starken Zählzeiten: In Stufe IV die Töne b-d-f, in Stufe VIm die Töne d-f-a, in Stufe II(Dur) g-h-d, in Stufe IIm g-b-d und in Stufe V c-e-g. Die Primary Bridge soll sich durch eine tiefere Tonlage von den anderen Formteilen unterscheiden und sich über ihren Verlauf wieder der Tonlage des nachfolgenden Refrains annähern. Da die ersten beiden Stufen die Töne f und d enthalten, werden diese im Versuch durch Tonwiederholung aneinandergereiht. Über Stufe II(Dur) wird der Grundton g gewählt ▷ *Track 36*.



Abb.36: Primary Bridge - Melodie: Tonwiederholung

Um der ersten Phrase eine Bogenform zu verleihen und die einzelnen Töne miteinander zu verbinden, werden nun Durchgangs- und Wechseltöne eingefügt, sowie im vierten Takt der Ton d' ▷ *Track 37*.



Abb.37: Primary Bridge - Melodie: Durchgangs- und Wechseltöne

Nun werden durch das Einfügen einer Pause Refrain und Primary Bridge getrennt. Durch Variation soll die rhythmisch eintönige Melodielinie aufgelockert werden ▷ **Track 38**.



Abb.38: Primary Bridge - Melodie: Rhythmus

Durch diese Variation entsteht ein Motiv, das bearbeitet und in die Primary Bridge eingepasst wird. Um die Tonwiederholung im Motiv zu durchbrechen, wird ein Terzsprung zugefügt. Dieses Motiv wird dann leicht variiert wiederholt und schließt mit dem Ton d' die erste Phrase ▷ **Track 39**.



Abb.39: Primary Bridge - Melodie: Motivverarbeitung

Für den zweiten Teil der Primary Bridge wird das Motiv rhythmisch variiert und sequenziert und. Der Übergang der Primary Bridge in den letzten Refrainteil wird durch den Triolenaufstieg ermöglicht, der zugleich auch den rhythmischen Wechsel der Melodieteile besser integriert ▷ **Track 40**.



Abb.40: Primary Bridge - Melodie: Motivvariation und Triole

2.1.5 Rhythmik

Beim Herausarbeiten der Harmonien und der Melodie hat sich ein Tempo von 100 bpm bewährt und wird daher übernommen. Als Taktart wird ein 4/4-Takt verwendet.

2.1.5.1 Schlagzeug

Wie in der Analyse untersucht, werden die Schläge der Snare auch hier auf zwei und vier gesetzt. Die Verwendung einer Achtel-Hihat oder eines Achtel-Tamburins sind ebenso gegeben. Bei der Gestaltung des Kickrhythmus stellt sich die Frage, wie schnell das Stück voranschreiten und welche Stilrichtung es bedienen soll. Bei der Übernahme des Kickgrooves aus „Top of the World“ schlägt die Stimmung schnell in eine hektische Richtung um und bringt dem Stück keinen Mehrwert ▷ **Track 41**. Die Halftime-Variante aus dem Refrain von „Wrecking Ball“ ist leider für das neue Stück nicht zu gebrauchen, da das Tempo 20 bpm unter dem Tempo von „Wrecking Ball“ liegt und somit der Half-Time-Refrain das Stück zu sehr verlangsamt ▷ **Track**

42. Zusätzlich steht einem Half-Time-Schlagzeugrhythmus die schnelle Melodie entgegen, die sich in dieses Konstrukt nicht gut einbetten lässt. Der Schlagzeugrhythmus aus „Torn“ wäre eine Lösung für das Stück, jedoch fügt sich dieser schlecht mit den Harmonieakkorden, die im neuen Stück gerade Viertelnoten spielen, ein ▷ **Track 43**. Der finale Rhythmus, der sich für die Kick bewährt und hier Verwendung findet, ist neben dem Schlag auf Zählzeit 1 der synkopierte Schlag auf Zählzeit 3 und, also eine Abwandlung des Torn-Rhythmus ▷ **Track 44**.

2.1.5.2 Keyboard

Der Keyboardrhythmus orientiert sich am Synthesizergroove von „Wrecking Ball“ in den Strophen. Die Achtel werden durch die Verwendung eines rhythmisierten Delays erreicht, welches auf Viertelnoten angewandt wird. Durch die daraus entstehenden unterschiedlichen Betonungen entsteht ein interessanter Groove ▷ **Track 45**.

2.1.5.3 Bass

Durch das Ausprobieren unterschiedlicher Rhythmiken wurde eine Variante herausgearbeitet, bei der die Viertelnote im Bass immer auf die unbetonte Achtel einsteigt und somit einen überraschenden, „einfallenden“ Effekt kreiert ▷ **Track 46**.

2.1.5.4 Synthesizer

Der Synthesizer spielt begleitend im Refrain auf Zählzeit 1 und bildet zusätzlich einen Gegenpol zum Bassrhythmus und zur Melodie.

2.1.5.5 Streicher

Der Streichersatz begleitet als zusätzliche Unterstützung die Transitional und die Primary Bridge mit langen, gehaltenen Tönen und funktioniert als Klangfläche.

2.1.6 Arrangement

Das Arrangement orientiert sich, ebenfalls wie die Besetzung, soweit wie möglich an dem Song „Wrecking Ball“.

2.1.6.1 Ablauf

Das Stück beginnt mit einem Synthesizer, der solo die Intro spielt und langsam das Stück einleitet. Mit dem Beginn der ersten Strophe setzt zusätzlich die Melodiestimme ein. Ab der ersten Transitional Bridge kommt eine Hihat und der Bass zum Einsatz, um die Spannung in Richtung Refrain zu erhöhen. Zusätzlich spielt auch der Synthesizer die Bassnoten mit. Um

den Übergang in den Refrain einzuleiten, pausiert die Hihat im letzten Takt der Transitional Bridge und macht Platz für einen invertierten Crash, der in den Refrain überleitet. Im Refrain setzen zusätzlich zu Melodiestimme, Synthesizer, Bass und Hihat das restliche Drumset und ein Keyboard mit ein und kreieren den ersten Höhepunkt des Stücks. In der kurzen Wiederholung am Ende des Refrains ruht das komplette Drumset, um in die zweite Strophe überzuleiten. In der zweiten Strophe spielen neben den Instrumenten aus Strophe 1 noch das Drumset, der Bass und der Synthesizerbass und heben diese von der ersten Strophe ab. In der nachfolgenden zweiten Transitional Bridge kommen nun im Gegensatz zur ersten das Schlagzeug und Streicher hinzu. Diese erweiterte Instrumentierung steigert die Spannung zum Beginn des Refrains erneut. Wie in der ersten Transitional Bridge pausiert auch hier im letzten Takt vor dem Refrain das Drumset und ein invertierter Crash führt in den Refrain. Das Arrangement in Refrain 2 verhält sich wie in Refrain 1. In der darauffolgenden Primary Bridge wird das Arrangement stark reduziert. Es erklingen lediglich Synthesizer, Melodiestimme, Bass und Streicher, ab der zweiten Hälfte kommt zusätzlich noch die Snare hinzu. Diese Reduktion der Besetzung ermöglicht einen maximalen Kontrast zum dritten Refrain, der so als absoluter Höhepunkt des Stücks wahrgenommen wird. Dieser ist neben den Instrumenten, die in den vorangehenden Refrains genutzt wurden, noch mit einem zusätzlichen Synthesizer und Streichern angereichert. Der Schluss bildet mit der Intro eine Einheit und endet auch nur mit dem vom Intro bekannten Synthesizer.

2.2 Das Endprodukt

Die fertige Musikkreation befindet sich auf der beiliegenden CD unter ▶ **Track 47**. Es zeigt in Form eines Layouts die abgehandelten und bearbeiteten Teile als Ganzes im Zusammenhang auf. Die Gitarrenmelodie stellt im Hörbeispiel die Gesangsmelodie dar.

3.0 Fazit

Wie in dieser Arbeit dargelegt, ist es mithilfe einer Musikanalyse möglich, die Grundbausteine für einen Song zu erhalten und darauf basierend ein neues Stück zu kreieren. Durch die Betrachtung der einzelnen Komponenten eines Musikstückes können grundlegende Elemente herausgearbeitet und als Ausgangspunkt genutzt werden. Als Resultat entsteht ein Layout, welches die wichtigsten Bestandteile eines Songs enthält und auf dessen Grundlage dann weitere, feinere Ausarbeitungen vorgenommen werden können.

Natürlich erfordert die in dieser Arbeit verwendete Vorgehensweise immer ein gewisses Maß an kreativen Einfällen, um das neue Musikstück als eigenständige Komposition zu entwickeln und die einzeln erarbeiteten Teile zu einer Einheit zusammenzufügen. Denn in etlichen Fällen können Analyseergebnisse nur oberflächlich übertragen werden und müssen häufig noch variiert und verändert werden. Die Resultate der Recherche dienen für das Kreieren von neuen Stücken jedoch als ausgezeichnete persönliche Bibliothek für neue Ideen und Ansätze.

Durch die angestellten Untersuchungen wurde mir ein erster Einblick in die Musiktheorie ermöglicht, zudem habe ich eine neue Herangehensweise an die Musikkreation kennengelernt und angewandt. Mit diesen angeeigneten Grundkenntnissen bin ich nun in der Lage, einen Popsong zu durchleuchten und die wesentlichen Bestandteile zu benennen. Dadurch lassen sich für neue Produktionen Ideen und Strukturen extrahieren, abändern und übernehmen. Diese Erkenntnisse werden in meine zukünftigen Produktionen einfließen und diese positiv beeinflussen.

Interessant zu betrachten ist weiterhin, auf welchem Weg die entstandene Skizze weiter verarbeitet werden kann, um daraus ein eigenständiges und "populäres" Stück entstehen zu lassen. Vor allem welche Faktoren ein erfolgreiches Stück ausmachen, sowohl aus musikalischer und produktionstechnischer, als auch aus marktstrategischer Sicht.

Wie diese Fragen zeigen, umfasst das Feld der Musikkreation ein breites Spektrum an Komplexität. Mit dieser Arbeit konnte ich mein Studium mit neuen Erfahrungen bereichern, die über den Studiengang Audiovisuelle Medien hinausreichen. Die Einarbeitung in das Thema hat meine Überlegungen, mich beruflich in Richtung Musikkreation zu orientieren, bestärkt und den Anfang zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit diesem Themengebiet markiert.

Anhang

Daten-CD:

Hörbeispiele (▷ *Track 01* - ▷ *Track 47*)

PDF-Version dieser Arbeit

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 01: Metrum ¹	(S.11)
Abbildung 02: Noten- und Pausenwerte ²	(S.12)
Abbildung 03: Triole ³	(S.12)
Abbildung 04: Diatonische Tonleiter (C-Dur) ⁴	(S.13)
Abbildung 05: Diatonische Akkordleiter (C-Dur) ⁵	(S.13)
Abbildung 06: Vertreterereigenschaften der Nebenstufen ⁶	(S.15)
Abbildung 07: Spannungsbögen ⁷	(S.17)
Abbildung 08: Wrecking Ball - Form	(S.19)
Abbildung 09: Akkordleiter F-Dur ⁸	(S.20)
Abbildung 10: Wrecking Ball - Akkordfolgen	(S.20)
Abbildung 11: Torn - Form	(S.22)
Abbildung 12: Akkordleiter F-Dur ⁹	(S.23)
Abbildung 13: Torn - Akkordfolgen	(S.24)
Abbildung 14: Top of the world - Form	(S.26)
Abbildung 15: Akkordleiter B-Dur ¹⁰	(S.27)
Abbildung 16: Top of the world - Akkordfolgen	(S.27)
Abbildung 17: Neue Musikkreation - Form	(S.31)
Abbildung 18: Strophe - Melodie: Tonwiederholung	(S.34)
Abbildung 19: Strophe - Melodie: Durchgangs- und Wechseltöne	(S.34)
Abbildung 20: Strophe - Melodie: Rhythmus	(S.34)
Abbildung 21: Strophe - Melodie: Terzsprung und Pause	(S.34)
Abbildung 22: Strophe - Melodie: Tritonussprung	(S.35)
Abbildung 23: Transitional Bridge - Melodie: Tonwiederholung	(S.35)

1 Markus Lonardoni: Populärmusiklehre, 1996 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart S.71

2 Ulrich Michels: dtv-Atlas Musik - Band 1, 1977 Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München S.66

3 Fritsch/Kellert/Lonardoni: Harmonielehre und Songwriting, 1995 LEU-Verlag, Bergisch-Gladbach S.42

4 Rainer Baumann: Rock-Harmonielehre, 1987 Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/Main S.40

5 Rainer Baumann: Rock-Harmonielehre, 1987 Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/Main S.41

6 Rainer Baumann: Rock-Harmonielehre, 1987 Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/Main S.48

7 Markus Lonardoni: Populärmusiklehre, 1996 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart S.209

8 Fritsch/Kellert/Lonardoni: Harmonielehre und Songwriting, 1995 LEU-Verlag, Bergisch-Gladbach S.71

9 Fritsch/Kellert/Lonardoni: Harmonielehre und Songwriting, 1995 LEU-Verlag, Bergisch-Gladbach S.71

10 Fritsch/Kellert/Lonardoni: Harmonielehre und Songwriting, 1995 LEU-Verlag, Bergisch-Gladbach S.71

Abbildung 24: Transitional Bridge - Melodie: Durchgangstöne	(S.35)
Abbildung 25: Transitional Bridge - Melodie: Rhythmus	(S.36)
Abbildung 26: Transitional Bridge - Melodie: Tonlage	(S.36)
Abbildung 27: Transitional Bridge - Melodie: Tonlage 2	(S.36)
Abbildung 28: Refrain - Melodie: Motivübertragung	(S.36)
Abbildung 29: Refrain - Melodie: Motivvariation	(S.36)
Abbildung 30: Refrain - Melodie: Rhythmus	(S.37)
Abbildung 31: Refrain - Melodie: Phrase	(S.37)
Abbildung 32: Refrain - Melodie: Phrasensequenzierung	(S.37)
Abbildung 33: Refrain - Melodie: Echo	(S.37)
Abbildung 34: Übergang Refrain - Strophe 2	(S.38)
Abbildung 35: Übergang Refrain - Strophe 2: Rhythmus und Tonsprünge	(S.38)
Abbildung 36: Primary Bridge - Melodie: Tonwiederholung	(S.38)
Abbildung 37: Primary Bridge - Melodie: Durchgangs- und Wechseltöne	(S.38)
Abbildung 38: Primary Bridge - Melodie: Rhythmus	(S.39)
Abbildung 39: Primary Bridge - Melodie: Motivverarbeitung	(S.39)
Abbildung 40: Primary Bridge - Melodie: Motivvariation und Triole	(S.39)

Literaturverzeichnis

Fritsch/Kellert/Lonardoni: Harmonielehre und Songwriting, 1995 LEU-Verlag, Bergisch-Gladbach

Heinz-Christian Schaper: Gestaltungselemente der Musik, 1978 Hueber-Holzmann Verlag, München

Meyers Handbuch über die Musik, 1962 Bibliographisches Institut AG, Mannheim

Peter Kellert/Markus Fritsch: Arrangieren und Produzieren, 1996 LEU Verlag, Bergisch-Gladbach

Rainer Baumann: Rock-Harmonielehre, 1987 Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/Main

Reinhard Amon: Lexikon der Harmonielehre, 2005 Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) KG, Wien-München

Reinhard Amon: Lexikon der musikalischen Form, 2011 Ludwig Dolbinger (Bernhard Herzmansky) KG, Wien

Markus Lonardoni: Populärmusiklehre, 1996 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart

Dietrich Kessler: Rock & Pop - So macht man einen Hit, KDM-Verlag, Berlin

Ulrich Michels: dtv-Atlas Musik - Band 1, 1977 Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München

Internetquellen

<http://www.discogs.com/Miley-Cyrus-Wrecking-Ball/release/5013481>

<http://www.discogs.com/Natalie-Imbruglia-Torn/release/440869>

<http://www.discogs.com/Carpenters-Top-Of-The-World/release/2790019>

Songverzeichnis

Wrecking Ball - Miley Cyrus (2013). Label: RCA (Sony Music Entertainment)

Torn - Natalie Imbruglia (1997). Label: RCA (Sony Music Entertainment)

Top of the world - The Carpenters (1972). Label: A&M Records