

**Bachelorarbeit im Studiengang**

**Audiovisuelle Medien**

mit dem Titel

**Befreiung aus der Konvention.**

**Untersuchung kompositorischer und  
produktionstechnischer Eigenschaften populärer Musik**

**am Beispiel der Band Bon Iver**

vorgelegt von

**Julia Spang**

Matr. 35275

an der **Hochschule der Medien** am **18.02.2022**

zur Erlangung des akademischen Grades eines  
**Bachelor of Engineering (B. Eng.)**

Erstprüfer: Prof. Oliver Curdt

Zweitprüfer: Heiko Schulz



**HOCHSCHULE  
DER MEDIEN**

## **Eidesstattliche Erklärung**

Hiermit versichere ich, Julia Spang, ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit mit dem Titel: „Befreiung aus der Konvention. Untersuchung kompositorischer und produktionstechnischer Eigenschaften populärer Musik am Beispiel der Band Bon Iver“ selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen, als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn 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 ehrenwörtlichen Versicherung und die prüfungsrechtlichen Folgen (§26 Abs. 2 Bachelor-SPO (6 Semester), § 24 Abs. 2 Bachelor-SPO (7 Semester), § 23 Abs. 2 Master-SPO (3 Semester) bzw. § 19 Abs. 2 Master-SPO (4 Semester und berufsbegleitend) der HdM) einer unrichtigen oder unvollständigen ehrenwörtlichen Versicherung zur Kenntnis genommen.

## **Hinweis zur gendergerechten Sprache**

In dieser Arbeit wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet. Weibliche und anderweitige Geschlechteridentitäten werden dabei ausdrücklich mitgemeint, soweit es für die Aussage erforderlich ist.

## **Zusammenfassung**

Das Ziel der vorliegenden Bachelorarbeit ist es, die grundlegenden Eigenschaften von kommerziell erfolgreicher Musik herauszustellen. Des Weiteren soll die musikalische Entwicklung der Band „Bon Iver“ auf kompositorischer und produktionstechnischer Basis analysiert werden, um herauszufinden, ob und inwiefern die Musik den gesammelten Eigenschaften entspricht und wie der Komponist sein Vorhaben, dem „Mainstream“ zu entkommen, umsetzt.

Es zeigt sich die Problematik, dass zwar Merkmale populärer Musik auszumachen sind, diese aber keine Garantie des Erfolges darstellen. Auch spielen unberechenbare Faktoren, wie persönlicher Geschmack, eine Rolle. Im analytischen Teil wird gezeigt, dass sich die Musik von Bon Iver nur teilweise diesen Merkmalen zuordnen lässt. Es kann aber nicht mit Sicherheit erklärt werden, warum trotzdem ein kommerzieller Erfolg besteht.

## **Abstract**

The aim of the present bachelor thesis is to collect the characteristics of commercially successful music. Furthermore the musical development of the band „Bon Iver“ will be analyzed on a compositional and production engineering basis to disclose if the music corresponds to the collected features and how the composer tried to escape the „mainstream“.

It is possible to find characteristics of popular music but they don't guarantee success as unpredictabilities such as personal taste are part of it. The analysis shows that the collected characteristics only partly apply to the music of Bon Iver and it's not possible to explain the commercial success with certainty.

# Inhalt

Tabellenverzeichnis.....	2
Abbildungsverzeichnis.....	2
Abkürzungsverzeichnis.....	3
1 Einleitung.....	4
2 Populäre Musik.....	5
3 Musik in der Psychologie.....	6
4 Superstar-Theorie.....	7
5 Eigenschaften populärer Musik.....	8
5.1 Melodie.....	8
5.2 Harmonie.....	9
5.3 Rhythmus.....	10
5.4 Text.....	11
5.5 Form.....	12
5.6 Instrumentation.....	13
5.7 Gesang.....	13
5.8 Produktion.....	14
5.9 Dynamic Processing.....	14
6 Charts.....	15
7 Modell zur Erfolgsvorhersage.....	16
8 Bon Iver.....	18
9 Analyse.....	21
9.1 Vorgehensweise.....	21
9.2 Album Nr. 1.....	22
9.2.1 Skinny Love.....	23
9.2.2 Lump Sum.....	25
9.2.3 Blindsided.....	28
9.3 Album Nr. 2.....	30
9.3.1 Holocene.....	31
9.3.2 Perth.....	33
9.4 Album Nr. 3.....	35
9.4.1 33 “GOD”.....	37
9.4.2 715 – CRΣΣKS.....	39
9.4.3 666 1.....	41
9.4.4 10 d E A T h b R E a s T.....	43

9.4.5	_____45_____	45
9.5	Album Nr. 4.....	47
9.5.1	Hey, Ma.....	48
10	Ergebnis.....	50
11	Fazit.....	56
	Literaturverzeichnis.....	57
	Anhang.....	61

## Tabellenverzeichnis

Tabelle 01:	Attribute zur Analyse, Askin & Mauskapf.....	17
Tabelle 02:	Attribute zur Analyse des Songs.....	21
Tabelle 03:	Attribute zur Analyse des Albums.....	22
Tabelle 04:	Attribute zur Analyse: For Emma, Forever Ago.....	22
Tabelle 05:	Attribute zur Analyse: Bon Iver, Bon Iver.....	30
Tabelle 06:	Attribute zur Analyse: 22, A Million.....	35
Tabelle 07:	Attribute zur Analyse: i,i.....	47

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 01:	Graph – Total Roughness.....	09
Abbildung 02:	Tresillo-Pattern.....	11
Abbildung 03:	Bon Iver verdecktes Gesicht 1.....	19
Abbildung 04:	Bon Iver verdecktes Gesicht 2.....	19
Abbildung 05:	For Emma, Forever Ago CD 1.....	23
Abbildung 06:	For Emma, Forever Ago CD 2.....	23
Abbildung 07:	Waveform Skinny Love.....	25
Abbildung 08:	Thema – Lump Sum.....	26
Abbildung 09:	Pattern – Lump Sum.....	26
Abbildung 10:	Waveform Lump Sum.....	27
Abbildung 11:	Waveform Blindsided.....	29
Abbildung 12:	Bon Iver, Bon Iver CD 1.....	30
Abbildung 13:	Bon Iver, Bon Iver CD 2.....	31

Abbildung 14: Waveform Holocene.....	33
Abbildung 15: Thema – Perth.....	34
Abbildung 16: Waveform Perth.....	35
Abbildung 17: 22, A Million CD 1.....	36
Abbildung 18: 22, A Million CD 2.....	36
Abbildung 19: Waveform 33 “GOD”.....	39
Abbildung 20: Waveform 715 – CRΣΣKS.....	41
Abbildung 21: Waveform 666 1.....	43
Abbildung 22: Waveform 10 d E A T h R E a s T.....	45
Abbildung 23: Waveform ____45____ .....	47
Abbildung 24: i,j CD 1.....	47
Abbildung 25: i,j CD 2.....	48
Abbildung 26: Waveform Hey, Ma.....	50

## Abkürzungsverzeichnis

bpm	beats per minute
CD	Compact Disc
DAW	Digital Audio Workstation
dB	Dezibel
dBFS	Decibels relative to Full Scale
EBU	European Broadcast Union
hz	Hertz
LUFS	Loudness Units relative to Fulls Scale
RMS	Root Mean Square

# 1. Einleitung

Das Phänomen der Popkultur ist international zu beobachten. Viele Menschen finden die selben wenigen Vertreter kultureller Güter ästhetisch, was dazu führt, dass diese kommerziell besonders erfolgreich werden. Vor allem im Bereich der Musik kommt die Frage auf, was populäre Musik von weniger erfolgreichen Produkten abhebt. Es gibt sehr viel unterschiedliche Musik und Künstler auf der Welt. Wie kann es da sein, dass international immer wieder die selben Lieder gehört und die selben Musiker gefeiert werden? Lässt sich der Erfolg anhand von Aspekten der Komposition, Produktion und Distribution definieren?

Die Band „Bon Iver“ kann seit 2008 alle vier veröffentlichten Alben in den US Amerikanischen, aber auch Charts anderer Länder platzieren. Allerdings führt der Komponist Justin Vernon zwischen dem zweiten und dritten Album einen auffälligen Stilbruch herbei, mit der Absicht seinen bisherigen Sound zu zerlegen. Das Resultat ist ein experimentelles, unkonventionell klingendes Werk, das auf den ersten Blick nicht in die Welt der kommerziellen Popmusik und zum Geschmack des Massenmarktes zu passen scheint. Und doch schließt es an den Erfolg seiner Vorgänger an.

Aufgrund dieser Diskrepanz werde ich im analytischen Teil dieser Thesis die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der vier Alben von Bon Iver hinsichtlich ihrer Komposition und Produktion herausarbeiten und auf Attribute der aktuellen, populären Musik untersuchen.

Zunächst erkläre ich den Begriff „populäre Musik“ und die Problematik, die mit dessen Definition einher geht. Anschließend werde ich auf die psychologische Wirkung von Musik eingehen. Dann sammle und erkläre ich zunächst die wichtigsten Faktoren der kommerziell erfolgreichen Musik. Außerdem wird besprochen, woran ebendieser Erfolg in der aktuellen Musik gemessen wird. Nach einer Vorstellung des Künstlers erarbeite ich, unter Hinzunahme einer weiterführenden Analyse, die gestalterischen und produktionstechnischen Besonderheiten der Werke. Dafür verwende ich eine Liste von Attributen, die auch vom Streamingdienst „Spotify“ als Basis derer Analysen zur Kategorisierung von Musik genutzt wird. Allerdings werde ich diese für meine Zwecke modifizieren. Abschließend stelle ich die Ergebnisse gegenüber, um meine leitende Fragestellung zu überprüfen.

## 2. Populäre Musik

„Populäre Musik selbst zu definieren, ist gerade vor dem Hintergrund des internationalen (...) Diskurses ein einigermaßen schwieriges Unterfangen. Denn entlang von Materialanalysen lässt sich dies einerseits nur bedingt leisten, andererseits erschweren dies die dahinterstehenden, komplexen kulturellen, kommunikativen und ökonomischen Praxen des Populären selbst.“  
(Ahlers, 2009, S.422)

Eine einfache Definition für populäre Musik zu finden, ist wahrscheinlich unmöglich, da es hierbei um sehr viel mehr als die Musik selbst geht. Trotzdem möchte ich die wichtigsten Faktoren zusammentragen.

Wenn über das kulturelle Medium Musik gesprochen wird, werden häufig die Begriffe „Populäre Musik“, „Popmusik“ und „Mainstream-Musik“ verwendet. Das Adjektiv „populär“ indiziert etwas, das allgemeinen Zuspruch der Öffentlichkeit erfährt. „Mainstream“ lässt sich wortwörtlich als „Hauptstrom“ übersetzen (vgl. Shuker, 2001, S.3).

Diese Begriffe beziehen sich auf den soziokulturellen Kontext im modernen, globalen Kapitalismus. Was sie beschreiben, ist Musik, die den breiten Massenmarkt anspricht, unabhängig von Klasse, Bildungsgrad, Nationalität, Ethnie, Alter, Geschlecht oder Gender, und damit kommerziell erfolgreich ist (vgl. Baker, Bennett and Taylor, 2013, S.viii). Allerdings ist davon auszugehen, dass die Hauptzielgruppe populärer Musik eher in den jüngeren Generationen liegt (vgl. Shuker, 2001, S.9).

Moderne Medientechnologien wie z.B. Internet, Tonträger oder Fernsehen sind Voraussetzung für den Konsum von Musik und anderen Gütern der Popkultur. Somit kann populäre Musik nicht alle Menschen ansprechen, weil manche schlichtweg keinen Zugang dazu haben (vgl. Appen, Grosch und Pfeiderer, 2014, S.9f).

Der Begriff „Popmusik“ kann zu Missverständnissen führen, da er ebenso ein musikalisches Genre bezeichnet. Populäre Musik ist allerdings nicht auf ein spezifisches Genre festzusetzen. Populäre Genres sind unter Anderem Pop, Rock, Jazz, Folk, Electronic oder Hip Hop (vgl. Askin and Mauskapf, 2017, S.27).

In seinem Buch über Subkultur erklärt Dick Hebdige, dass der Mainstream sich als Natur „verkleidet“. Er scheint die Norm zu sein und bildet somit das Gegenstück zur Subkultur. Da, wo ein Hauptstrom ist, sind auch immer Menschen, die gegen den Strom schwimmen möchten. Popkultur und ihre Musik ist oft negativ konnotiert. Banal, homogen, unauthentisch und primitiv sind einige Adjektive, die Hebdige in diesem Zusammenhang verwendet. Viele Künstler versuchen gezielt, dem Mainstream zu entkommen (vgl. Hebdige, 1979, S.101f).

Der populären Musik wird vorgeworfen, sie sei zu sicher, hat zu wenig Ecken und Kanten, sei zu unpolitisch und intellektuell wertlos. Doch gerade diese Lieder verbinden Menschen auf emotionaler Ebene.

„(...) they are the ones we sing together.“ (Weisbard, 2015, S.254)

### **3. Musik in der Psychologie**

Wissenschaftler der Psychologie beschäftigen sich schon lange mit dem Thema Musik und warum Menschen überhaupt Musik hören und sie genießen.

Musik löst Emotionen beim Hörer aus. In einer Studie kommt man zu dem Schluss, dass am häufigsten Gänsehaut, Freude und Tränen durch Musik ausgelöst werden.

Tränen werden z.B. durch Vorschlagsnoten getriggert, Gänsehaut wird eher durch unerwartete harmonische Veränderung ausgelöst. Aber natürlich braucht alles den entsprechenden musikalischen Kontext und lässt sich nicht auf drei Gefühlszustände, oder wenige kompositorische Stilmittel herunterbrechen (vgl. Sloboda, 1991, S.112ff).

Allerdings sind Emotionen auch etwas soziales. Sie beschreiben die innere Verfassung eines Menschen, können aber auch Informationen an andere Menschen übermitteln. Oft zeigen Emotionen ihre volle Erscheinung erst in sozialen Situationen (vgl. Sloboda and Juslin, 2001, S.18).

Rhythmische Klänge geben die Möglichkeit zur Synchronisation von Aktivitäten und vermitteln ein Gefühl von Zugehörigkeit zu einer Gruppe beim Tanzen oder Musizieren. Musik dient als universelle Sprache z.B. bei kommunalen Ritualen. Die Musik erweckt Gefühle und transportiert Bedeutung, ohne, dass diese Bedeutung auf semantischem Level kommuniziert wird (vgl. Ball, 2011, S.27).

Musik basiert auf kognitiven Prozessen und es gibt Faktoren, die viele Melodien gemeinsam haben. Viele Songwriter folgen, wenn auch unbewusst, einigen Regeln bei der Komposition von Musik (vgl. Ball, 2011, S.93).

In einer Studie über Töne bzw. Akkordfolgen, die „richtig“ oder „falsch“ für den Hörer klingen, wurde herausgefunden, dass es tatsächlich eine natürliche Erklärung dafür gibt, dass beispielsweise eine große Terz angenehmer klingt, als ein Tritonus. Sie nennen es „tonale Hierarchie“. Allerdings wird auch erklärt, dass Erlerntes diese tonale Hierarchie überschreiben kann.

Menschen, die seit ihrer Geburt an westliche Musik und die dafür typischen Tonarten und Skalen gewöhnt sind, können im musikalischen Kontext erkennen, wenn etwas nicht reinpasst. Es wird unterbewusst als störend wahrgenommen, obwohl es dem durchschnittlichen Hörer nicht möglich ist, zu erklären, warum es stört.

Zudem ist das menschliche Gehirn sehr gut darin, wiederkehrende Muster zu erkennen. Wenn wir ein Lied

hören, versucht das Hirn das Gehörte einer tonalen Hierarchie, also einer Tonart, zuzuordnen. Auch Menschen, die nicht musikalisch geschult sind, die nicht einmal wissen, was eine Tonart ist, können ein tonales Zentrum nach wenigen Sekunden ausmachen (vgl. Ball, 2011, S.102ff).

In einer Studie aus dem Jahr 2019 werden die Aktivitäten im Belohnungszentrum des menschlichen Gehirns beim Musikhören erforscht. In anderen, älteren Studien wird häufig davon ausgegangen, dass Vorhersehbarkeit in den Harmonien und Melodien der Musik ein positives Gefühl beim Hörer erzeugt. In der vorliegenden Studie kommt man allerdings zu dem Schluss, dass der musikalische Genuss durch die Manipulation der Erwartung und Ungewissheit des Hörers entsteht.

Man geht davon aus, dass musikalische Wahrnehmung einen aktiven Prozess darstellt, bei dem das Hirn kontinuierlich Erwartungen generiert und auflöst. Es wird retrospektiv bewertet, welche Akkorde oder Melodien bereits gehört wurden und damit prospektiv eine Erwartung für den kommenden Akkord gebildet. Am meisten Hörerlebnis entsteht in zwei Situationen: 1. Große Überraschung bei wenig Ungewissheit; 2. Wenig Überraschung bei großer Ungewissheit.

Wenn der Hörer sich also sicher ist, welcher Akkord als nächstes kommt, es sich dann aber um einen anderen handelt, empfindet dieser musikalischen Genuss. Ebenfalls, wenn er sich unsicher ist, was als nächstes passiert und er dann einen bekannten Akkord hört. Allerdings wird so natürlich nicht ausschließlich entschieden, ob dem Hörer die Musik gefällt, oder nicht. Trotzdem wird hier klar, wie wichtig die Fähigkeit des Vorhersehens beim Hören abstrakter Klangsequenzen ist, um das Gehörte in das universale, kulturelle Phänomen „Musik“ zu transformieren (vgl. Cheung et al., 2019, S.4084ff).

Weniger psychisch aber physisch lässt sich eine Erklärung dafür finden, warum wir zur Musik tanzen. Wie bereits beschrieben, ist Tanzen eine Art, sich körperlich mit der Musik zu synchronisieren. Bei Messungen der Reaktionen der Nackenmuskulatur lässt sich feststellen, dass Musik ab einer Lautstärke von 90dB die Muskulatur anregt. Im Innenohr befindet sich neben den Hörorganen auch der Gleichgewichtssinn. Es wird vermutet, dass ab der Schwelle von 90dB auch das Gleichgewichtsorgan angeregt wird. Zur Kompensation des Gleichgewichtsverlusts kommt es zunächst zu Bewegungen des Kopfes. Das würde auch erklären, warum in Clubs und auf Konzerten die Tanzbereitschaft mit der Lautstärke (bis zu einem gewissen Punkt) steigt (vgl. Hemming, 2016, S.110).

#### **4. Superstar-Theorie**

Der Konsum von kulturellen Gütern wird durch den Fakt beeinflusst, dass, je besser man z.B. die Musik eines Künstlers kennt, desto mehr möchte man davon hören. Das bedeutet einerseits, dass man höchstwahrscheinlich eine neue Veröffentlichung eines Künstlers anhören wird, wenn einem vorherige Lieder von eben jenem gefallen haben. Abgesehen von der eigenen Vorliebe sind hinzukommend äußere

Einflüsse entscheidend für die Rückkehr zu einem Künstler.

Erreicht ein Musiker einen gewissen Grad an Bekanntheit, vergrößert sich seine Reichweite zusätzlich über andere Medienkanäle wie z.B. das Fernsehen oder Internet. Der Künstler und dessen kommende Veröffentlichungen erfahren viel Aufmerksamkeit, unabhängig deren Qualität.

Es hat nicht zwingend der „beste“ Musiker den größten Erfolg. Dieses Phänomen bezeichnet man als Superstar-Effekt. Vermutlich handelt es sich hier um eine Mischung aus zielführendem Marketing, Glück und der Wahl des Konsumenten. Künstlerisches Talent ist sicher ein wichtiger Aspekt, doch die Verbraucherwahl sorgt hier für ein Ungleichgewicht und unproportional hohe Rückkehr zu einem bereits erfolgreichen Künstler (vgl. Crain and Tollison, 2002, S.1f).

## **5. Eigenschaften populärer Musik**

Wie produziert ein Künstler gezielt populäre oder keine populäre Musik? Gibt es Regeln, die besagen, welche Musik „gut“ klingt und welche nicht?

Eine „Formel zum Erfolg“ lässt sich hier nicht generieren, allerdings gibt es einige Eigenschaften, die häufiger in der populären Musik auftauchen, als andere.

### **5.1 Melodie**

Grundsätzlich gibt es einige Regeln, die Musiker beim Komponieren bewusst oder unbewusst befolgen. Zum Beispiel sollte eine Melodie nicht zu viele große Sprünge in der Tonhöhe enthalten. Natürlich machen Sprünge die Melodie interessant, allerdings sollte die Stimmführung nach einem großen Sprung erstmal mit kleineren Schritten weitergeführt werden. Das Hirn verbindet die Töne in eine akustische Einheit. Große Sprünge unterbrechen die Kontur. So wird es diesem erschwert, die Melodie als zusammengehöriges Muster wahrzunehmen (vgl. Ball, 2011, S.112).

Auch ist es sinnvoll, die Melodie in kurze Phrasen zu unterteilen. Beim Sprechen machen wir im Satz automatisch Pausen, die den Inhalt besser verständlich machen. So funktioniert auch Musik. Je einfacher wir die Unterteilungen in der Musik hören können, desto besser können wir das Gehörte organisieren (vgl. Ball, 2011, S.118).

So bilden sich Motive in der Melodie, die sich immer wieder wiederholen lassen. Sie können modifiziert werden; Noten werden länger oder kürzer, oder die Phrase wird höher oder tiefer wiederholt. Repetition hilft dem Hirn beim Erlernen. Die meisten Lieder lassen sich in Vers und Chorus unterteilen, welche im Laufe des Songs wiederkehren. Ungefähr 94% von musikalischem Material, das zumindest einige Sekunden lang ist, taucht mehr als einmal im Lied wieder auf. Allerdings verändert sich das Hörerlebnis. Wenn ein Thema zum ersten Mal gehört wird, löst es ein anderes Gefühl aus, als wenn es wiederkehrt und bereits bekannt ist.

Wiederholung ist hier eher angenehm, als langweilig. Philip Ball nennt es die Kunst der guten Komposition, den richtigen Zeitpunkt für die Reprise (erneute Wiederholung des Chorus) zu finden.

Wiederholung sorgt für Erwartungen im Kontext der Komposition. Diese Erwartungen werden auf befriedigende Art und Weise erfüllt.

In Liedern, deren Melodie sich ständig wiederholt, kann außerdem mehr Aufmerksamkeit auf den Text gelenkt werden (vgl. Ball, 2011, S.124f).

Bezüglich der Kombination verschiedener Töne wurde bereits angesprochen, dass manche Intervalle angenehmer klingen, als andere. Töne sind komplexe Gebilde aus verschiedenen Obertönen, die mitklingen. Physiker und Physiologe Hermann von Helmholtz entwickelt im 19. Jahrhundert Berechnungen, wie Dissonanzen entstehen. Er kalkuliert die „total Roughness“ für alle Obertonkombinationen der ersten fünf Obertöne, während die zwei Grundtöne alle Intervalle der chromatischen Tonleiter von Prime bis Oktave durchlaufen. Daraus entsteht ein Graph mit Tälern bei jeder Note der chromatischen Skala. Je tiefer das Tal, desto weniger dissonant erscheint das Intervall.

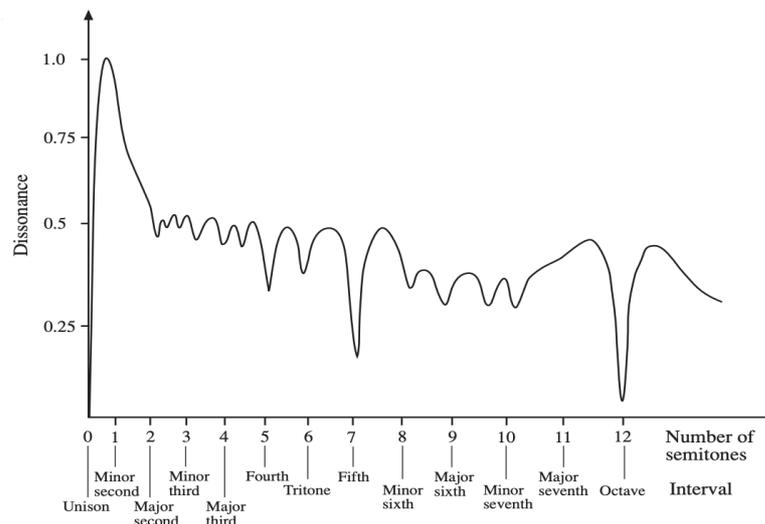


Abbildung 01: Graph – Total Roughness (Ball, 2011, S.173)

Oktaven und Quinten weisen wenig bis gar keine Dissonanz auf, während kleine Sekunden und große Septimen die größte Dissonanz anzeigen. Das bedeutet allerdings nicht, dass sie musikalisch unbrauchbar sind. Im Gegenteil: sie können im musikalischen Kontext für Interessante Effekte sorgen, wenn sie geschickt eingesetzt werden. Wer in seiner Komposition aber sichergehen möchte, kann darauf weitestgehend verzichten (vgl. Ball, 2011, S.171ff).

## 5.2 Harmonie

Wenn eine Melodie mit dazu passenden Akkorden verbunden wird, spricht man von Harmonisierung. Popmusik kommt generell mit weniger anspruchsvoller Harmonisierung aus, als z.B. klassische Musik. Das liegt daran, dass weniger unterschiedliche Stimmen zusammen kommen, als z.B. in einem Orchester.

Auch für die Harmonisierung gibt es Regeln, bzw. Gepflogenheiten. Die erste Stufe, die Tonika, wird vom Grundton der entsprechenden Tonart gebildet. Viele Lieder beginnen mit der Tonika I und stellen so das tonale Zentrum vor. Bewegt man sich im Quintenzirkel von der Tonika eine Quinte nach unten, landet man auf der vierten Stufe, der Subdominante IV, bewegt man sich nach oben, landet man auf der fünften Stufe, der Dominante V. Die Dominante hat durch den Leitton den Drang, sich wieder zur Tonika aufzulösen. Mit diesen drei Akkorden lässt sich fast jeder traditionelle 12-taktige Blues spielen. Die Tonika dient auch sehr häufig als Abschluss eines Liedes. Der an westliche Musik gewöhnte Hörer erwartet regelrecht eine Auflösung zur Tonika als Kadenz am Ende. Auf der Dominante zu enden, ist wie, das Lied mit einem Fragezeichen abzuschließen. Es kann aber natürlich auch als kompositorisches Mittel dienen, um etwa einen musikalischen „Cliffhanger“ zu kreieren (vgl. Ball, 2011, S.179ff).

In der Populären Musik der letzten 50 Jahre sind so genannte „four-chord-songs“ sehr weit verbreitet. Sie bestehen aus vier sich wiederholenden Akkorden. Am häufigsten werden dafür die Stufen I, IV, V und vi in unterschiedlichen Reihenfolgen verwendet. Die großen römischen Zahlen stehen hier für einen Dur Akkord, die kleinen für Moll.

Interessant und weit verbreitet ist hier die Akkordfolge I V vi VI. Nennen wir sie der Einfachheit halber „Journey“. Bis zum Jahr 2000 sind Lieder in Dur Tonarten im Mainstream geläufiger als Moll. Das interessante an „Journey“ ist aber ihre Mehrdeutigkeit. Wenn nun nicht auf der vermeintlichen Tonika, sondern Stufe vi begonnen wird, ergibt sich folgende Akkordfolge: vi VI I V. Nennen wir sie der Einfachheit halber „Zombie“. Wenn sich die Akkorde in einer Dauerschleife wiederholen, ist nicht zwingend klar, wo die Folge beginnt. Es lässt sich auch nicht mit Sicherheit sagen, ob es sich nun im Dur oder Moll Zentrum bewegt. Allerdings erfährt der erste Akkord meistens größere Aufmerksamkeit, vor allem, wenn es sich um eine vierfache Taktart handelt. Nach diesem Prinzip des ersten Akkordes würde es sich also um eine Moll Tonart handeln. Im äolischen Kontext würde „Zombie“ wie folgt aussehen: i VI III VII.

Ähnlich sieht es bei der Akkordfolge IV I V vi aus. Nennen wir sie „Umbrella“. Auch hier ist die Tonalität nicht klar. Die Tonika hat an zweiter Stelle die „schwächste“ Position, da sie weder die Aufmerksamkeit des ersten oder letzten Akkordes bekommt, noch die hypermetrische Betonung der ersten und dritten Zählzeit. Würde die vierte Stufe nun die Rolle der Tonika übernehmen, sähe „Umbrella“ wie folgt aus: I V II iii. Hier befinden wir uns in der lydischen Skala. Durch den Moll Akkord an der letzten Position ist jedoch auch hier nicht klar, um welche Tonart es sich letztendlich handelt.

So lässt sich die vermeintlich gleiche Akkordfolge auf unterschiedliche Weisen interpretieren und gibt der modernen populären Musik das Markenzeichen der etwas ungewöhnlichen Fusion von Dur und Moll (vgl. Richards, 2017, S.1ff).

### **5.3 Rhythmus**

Es wurde bereits angesprochen, dass das Hirn die Musik in Phrasen zusammenfasst, um sie zu verarbeiten und es sehr gut darin ist, Muster wiederzuerkennen. Das bezieht sich natürlich nicht nur auf die Melodie,

sondern auch auf den Rhythmus. Am deutlichsten wird der Rhythmus durch einen klaren Beat. Selbst, wenn der erste Schlag eines Taktes nicht aktiv betont wird, gruppiert das Hirn die Schläge instinktiv. In westlicher Musik sind wir an zwei, drei, vier oder sechs Schläge pro Takt gewöhnt, die das Raster bilden, auf dem der Rhythmus aufgebaut wird (vgl. Ball, 2011, S.209).

Innerhalb der gegebenen Taktstruktur und des metrischen Rahmens entsteht durch die verschiedenen Instrumente der Rhythmus. In der Rockmusik hat man es meistens mit einem 4/4-Takt zu tun, mit einer stärkeren Betonung der ersten Zählzeit. Beim Reggae werden im 4/4-Takt eher die zweite und vierte Zählzeit, also der Offbeat, betont. Offbeat und Synkopen, also die Verschiebung der Betonung, sind wichtige Stilmittel in der populären Musik.

In der Tanzmusik werden alle vier Zählzeiten des 4/4-Taktes betont, was auch als „four on the floor“ bezeichnet wird. Meistens übernimmt die Kick diesen Teil.

Grundsätzlich ist in der populären Musik das Metrum eines Liedes in den meisten Fällen durchgängig. Große rhythmische Komplexität ist eher selten zu finden (vgl. Hemming, 2016, S.105ff).

Ein bestimmtes rhythmisches Pattern ist in der populären Musik der letzten Jahre immer wieder zu finden: das „Tresillo“-Pattern.

Es sieht folgendermaßen aus:



Abbildung 02: Tresillo-Pattern (Eigene Darstellung)

Das Tresillo-Pattern stammt ursprünglich aus Afrika und wird von Sklaven über den Atlantik in die Karibik überbracht. Als die mittelamerikanischen Musikstile „Dancehall“ und „Reggaeton“ international bekannt werden, findet das Tresillo-Pattern seinen Weg in die populäre Musik. Es wird nicht nur in der Rhythmussektion verwendet, sondern auch von Harmonie- und Melodieinstrumenten gespielt. Die Liste an erfolgreichen Songs, in denen dieses Pattern auftritt, ist lang. Das aktuell wohl bekannteste Beispiel ist Spotifys meistgestreamter Song „Shape of you“ von Ed Sheeran (vgl. Jajoria, Krenn and Mäder, 2021; *Top 100 Most-Streamed Songs on Spotify*, o.D.).

## 5.4 Text

Ein weiteres Gestaltungsmittel unserer Musik ist der Text. Gemeinsam mit der Melodie sorgt der Text für den größten Wiedererkennungswert. Kulturelle Identität trägt hier vor allem die Sprache und der Dialekt. Im Vergleich zur Musik selbst transportiert Sprache meistens weit mehr Bedeutung. Diese muss nicht zwingend mit der übermittelten Bedeutung der Musik selbst übereinstimmen, sondern kann ihr auch widersprechen (vgl. Hemming, 2016, S.109f).

Die Weltsprache Englisch macht den Großteil unserer Charts aus, aber seit einigen Jahren vermehrt sich der Anteil anderssprachiger Lieder, die internationale Erfolge feiern. Z.B. ist der spanische Song „Despacito“

von Luis Fonsi 2017, das am drittmeisten gestreamte Lied auf Spotify. Black Pinks „How You Like That“ bricht 2020 den Youtube-Rekord für die erfolgreichste Video-Premiere mit über 82,4 Millionen Views in den ersten 24 Stunden. Das Lied ist größtenteils auf Koreanisch und sonst auf Englisch gesungen (vgl. Higgins, 2021).

Inhaltlich sind den Songtexten natürlich keine Grenzen gesetzt.

Auf der Internetseite „Repeated“ werden Songtexte analysiert. Dabei greift man auf eine Datenbank aus 985.119 Liedern aus allen Genres zurück. Hier lassen sich, nach Künstler sortiert, die am häufigsten gebrauchten Wörter ermitteln. Die, laut Billboard, zehn erfolgreichsten Künstler 2021 haben folgende Wörter am häufigsten in ihren Songtexten gebraucht: yeah, love, baby, now, und girl. Dabei lässt sich natürlich darüber streiten, ob „yeah“ tatsächlich ein Wort ist und inhaltlich etwas zum Text beitragen kann (vgl. *Top Artists*, o.D.; *Repeated*, o.D.).

## 5.5 Form

Wie bereits angesprochen, bildet das Hirn zur Verarbeitung von Information zusammengehörige Gruppen, bzw. Phrasen. Damit bildet sich die Basis für einen Song: seine Form. Die einzelnen Teile können sich durch Melodie, Rhythmus, Harmonie und besonders durch den Text unterscheiden. Die wichtigsten strukturellen Teile eines populären Liedes sind Vers und Chorus. Sie sind auf unterschiedliche Art und Weise in fast jedem Mainstream-Song zu finden. Im Vers variiert der Text, während er im Chorus wiederkehrt und durch die Repetition besonders eingängig wird. Aber auch Melodie und Rhythmus selbst sollten im Chorus eingängig sein und im Optimalfall für den „Ohrwurm“ sorgen. Der Chorus wird so zum „Aushängeschild“ des Songs. Die wohl geläufigste Liedform sieht wie folgt aus: Vers, Chorus, Vers, Chorus, Bridge, Chorus. Natürlich gibt es hier viel Platz für Variationen. Intro, Pre-Chorus, Post-Chorus, instrumentales Solo oder Outro bilden den Einstieg oder die Verbindungen zwischen den Teilen einer Form. Häufig ist die Anzahl der Takte eines Teils durch vier teilbar und durch die Harmoniewechsel hörbar.

Mit dieser Struktur als Basis lässt sich ein Lied trotzdem kreativ gestalten. Z.B. kann eine Bridge Gesang enthalten oder instrumental bleiben. Ebenso könnte ein Pre-Chorus Gesang haben und der eigentliche Chorus nicht. Möglicherweise kann man hier aber auch von einem vokalen Chorus und einem instrumentalen Post-Chorus sprechen. Natürlich kann ein Lied auch gleich mit dem Chorus beginnen oder gar keine Bridge enthalten (vgl. Farish, 2010; *Hit Song Choruses*, o.D.).

Zwei geläufige Formmodelle lassen sich folgendermaßen beschreiben: im „elliptischen“ Modus kreist die Strophe um das Zentrum des Chorus und kommt in unterschiedlichen Abständen zu ihm zurück. Im „zirkulären“ Modus sind die Grenzen zwischen Vers und Chorus unklar und alles scheint sich im Kreis zu drehen. Hier kommt es zu sehr vielen Wiederholungen (vgl. Hemming, 2016, S.115).

Popsongs sind im Durchschnitt zwischen drei und fünf Minuten lang. Das hat historische Gründe. 10-Zoll und 12-Zoll Schallplatten haben im 20. Jahrhundert nur eine Kapazität von drei bis fünf Minuten. Als später technisch längere Lieder möglich sind, erkennen die Radiosender, dass bei kürzeren Liedern mehr Platz für

Werbung ist und damit mehr Profit generiert werden kann. Außerdem bekommen Künstler ab drei Minuten Spielzeit Tantiemen. Wenn sie mehrere kürzere Lieder produzieren, lässt sich damit mehr Geld verdienen. In der heutigen schnelllebigen Zeit ist zu vermuten, dass drei bis fünf Minuten ausreichen, um eine Geschichte zu erzählen, ohne, dass es durch viele musikalische Wiederholungen langweilig wird. Auch beim Streamingdienst Spotify wird unter anderem nach Plays bezahlt. Viele kurze Lieder generieren mehr Wiedergaben, als wenige lange (vgl. *Popkultur*, 2020; Albrecht, 2021).

Ein Album enthält im Schnitt ca. 14 Titel. Bei einer durchschnittlichen Länge von vier Minuten pro Song kommt ein Album so auf eine durchschnittliche Spielzeit von 56 Minuten (vgl. Luca and McFadden, 2016).

## 5.6 Instrumentation

Wenn es zur Wahl der Instrumente kommt, sind der Freiheit keine Grenzen gesetzt und doch sind die selben Instrumente in populärer Musik immer wieder zu hören. Die Kombination bestimmter Instrumente schafft die gewünschte Timbre-Mischung. Timbre stammt aus der Psychoakustik und beschreibt die Klangfarbe eines Tones. Jedes Instrument, jede Stimme hat eine einzigartige Mischung aus Obertönen, Geräuschen, Hüllkurve, Frequenzbereich und anderen variablen Eigenschaften. Diese bilden gemeinsam das Timbre. Wenn nun Instrumente kombiniert werden, fügen sich verschiedene Timbre zusammen.

In der populären Musik sind Hauptgesang und Schlagzeug (akustisch oder synthetisch) fast immer vertreten. Außerdem verwendet man in den mittleren Frequenzen häufig ein Harmonieinstrument, genauer gesagt, Gitarre, Piano oder Synthesizer. Für die tiefen Frequenzen wird die Bass-Gitarre oder ein Synth-Bass eingesetzt. Auch Background-Gesang ist ein beliebter Teil der Instrumentation. Durchschnittlich werden fünf unterschiedliche Instrumente verwendet. Für einen reicheren Klang werden diese gelayert, also in der selben, oder einer anderen Stimme übereinander geschichtet (vgl. Nunes and Ordanini, 2014).

## 5.7 Gesang

In der populären Musik spielt Gesang eine große Rolle. Fast jeder Hörer hat eine Stimme und ist in der Lage ein Lied mitzusingen oder zu summen. Und ohne Gesang (auch Sprechgesang) gibt es schlichtweg keinen Text, der Inhalt und Gefühl vermitteln kann (vgl. Pfeleiderer, 2010, S.1f).

"(...)different singers can take the same words, the same tune, the same situation and use them to provide quite different accounts of love itself, its permanence and transience, its sweetness and humiliation. Voices, not songs, hold the key to our pop pleasures."  
(Frith, 1996, S.201)

Auch über die Stimme selbst werden Emotionen übermittelt. So kann ein Sänger Schmerz oder Wut in die Stimme legen, ohne überhaupt einen Text zu singen. Als Teil des menschlichen Körpers ist jede Stimme einzigartig und kann ein Lied anders beeinflussen (vgl. Pfeleiderer, 2010, S.2).

## 5.8 Produktion

Wenn es um populäre Musikproduktion im 21. Jahrhundert geht, tut sich ein Element direkt hervor: Autotune bzw. Pitch-correction.

Mathematiker Andy Hildebrand entwickelt ursprünglich eine Technologie zum Interpretieren von Daten, die ein Öl-Konzern durch ein Sonar sammelte. 1989 verwendet er ebendiese, um mit „Antares Audio Technologies“ Autotune zu entwickeln. 1997 erscheint die Software auf dem Markt. Sie soll dazu dienen, Gesangsaufnahmen im Nachhinein zu stimmen. „Schiefer“ Gesang oder schlecht gestimmte Instrumente können die Überlieferung der Emotionen der Musik und das Hörerlebnis stören.

Pitch-correction wird als Plug-In inzwischen auch von einigen anderen Entwicklern in vielen DAWs (Digital Audio Workstation) als Basis-Feature mitgeliefert. Man vermutet, dass in der aktuellen Popmusik zu 99% mit Pitch-correction gearbeitet wird.

Was ursprünglich als natürliches fine-tuning gedacht war, wird inzwischen als Audioeffekt verwendet. Ist die Geschwindigkeit, mit der die Töne nachgestimmt werden, sehr hoch, klingt die Stimme extrem synthetisch. Im Laufe der letzten 20 Jahre wird der künstliche Sound zum Markenzeichen vieler großer Künstler wie z.B. Daft Punk, Kanye West und T-Pain (vgl. Reynolds, 2018; Provenzano, 2019, S.12ff).

Andere technologische Vorgehensweisen um den Klang zu formen sind z.B. Panorama bzw. Stereo Imaging, Hall und Delay. Stimmen werden gelayert oder gedoppelt. Durch Octaver können künstlich weitere Stimmen in Oktavabständen hinzugefügt werden, oder durch Harmonizer ganze Harmonien synthetisiert werden. Die Liste an Effekten, die in der Postproduktion oder live hinzugefügt werden können, ist lang (vgl. Pfeleiderer, 2010, S.4).

## 5.9 Dynamic Processing

In der Geschichte der populären Musik spielt das Thema Lautheit eine große Rolle. Seit Ende der 1970er Jahre ist bei internationalen Musikproduktionen zu beobachten, dass Lieder und ganze Alben immer lauter produziert werden. Im Rahmen der Digitalisierung werden die Möglichkeiten Musik lauter abzumischen stetig größer. Mit Hilfe von Dynamikkompression werden Lautstärkepegel und deren Vorgaben immer weiter ausgereizt. Dieses Phänomen wird unter Musikern und Audiotechnikern als „Loudness War“ bezeichnet. Der stetige Versuch lauter zu sein, als konkurrierende Künstler und deren Musik, geht als „Krieg“ in die Geschichte der Tontechnik ein (vgl. Vickers, 2010, S.1ff).

In den 1980er Jahren betragen die Spitzenpegel (True Peak) der Musikaufnahmen durchschnittlich -6 dBFS und der RMS (Root-Mean-Square) -20 dBFS bis -18 dBFS. Während der 1990er Jahre nähert man sich der 0 dBFS Grenze in den Spitzenpegelwerten. Schon jetzt kommt es zu Clipping, also Verzerrung des Nutzsignals. Bis Mitte der 2000er erreichen wir den Lautheitshöhepunkt. Der RMS-Wert steigt auf durchschnittlich -15 dBFS bis -6 dBFS. Der Durchschnittspegel ist seit Einführung der CD also um fast 20 dB gestiegen.

Die EBU (European Broadcast Union) veröffentlicht im Jahr 2010 die Empfehlung R 128 mit dem Messverfahren der „Loudness Units relative to Full Scale“, kurz „LUFs“ (vgl. European Broadcast Union, 2020). Die Streamingdienste Apple Music und Spotify sowie die Online Video-Plattform Youtube einigen sich auf eine maximale Lautheit von -14 LUFs. Ziel ist es, eine musikalischere Wiedergabe und weniger verzerrten Klang der Musikaufnahmen zu ermöglichen (vgl. Ahlers, 2009, S.441). Tatsächlich normalisiert Spotify die Tracks auf das Ziellevel von -14 LUFs. Die Lautheit des selben Albums kann sich also auf CD oder im Stream unterscheiden (vgl. *Loudness normalization – Spotify for Artists*, o.D.).

Seit 2004 scheint die Lautheit in der populären Musik gleichmäßig hoch zu bleiben (vgl. Katz, 2007, S.223f).

## 6. Charts

Um den kommerziellen Erfolg von Songs, Alben oder anderen Veröffentlichungen der Künstler vergleichen zu können, gibt es Charts. Hier wird tabellarisch die aktuelle Chartposition dargestellt. An der Spitze, auf Platz Nummer eins, befindet sich die aktuell erfolgreichste Veröffentlichung. Dafür gibt es einige Regeln und Bedingungen und spezielle Vorgehensweisen beim Ermitteln der Charts.

Für Deutschland sind die offiziellen deutschen Charts die zuverlässigste Quelle, da sie die einzigen vom Bundesverband Musikindustrie e.V. lizenzierten Musik-Charts sind. Für die Ermittlung werden Verkaufsdaten von rund 2800 Händlern in Deutschland mit einbezogen. Es werden die Daten aus dem stationären Einzelhandel, Online Shops, Download-Portalen und Streaminganbietern verwendet. Seit 2020 zählen auch die Radio-Plays wieder mit in die Single-Charts.

Die Top 100 Single-Charts sowie die Top 100 Album-Charts sind die geläufigsten Rangfolgen. Allerdings wird in anderen Charts auch z.B. nach Genre unterschieden.

Bei allen Varianten handelt es sich um Werte-Charts. Das heißt, nicht die Verkaufszahlen sind entscheidend für die Position, sondern die damit erzielten Umsätze (vgl. *FAQ - Offizielle Deutsche Charts*, o.D.).

In den USA wird ein ähnliches System verwendet.

Auch hier werden die Daten verschiedener Händler des Landes mit einbezogen. Allerdings werden auch Verkaufszahlen von Veranstaltungsstätten berücksichtigt.

Für die Radio-Plays gibt es in den vereinigten Staaten eigene Airplay-Charts.

Hier wird ebenfalls eine ganze Reihe verschiedenster Charts generiert (vgl. *Billboard Charts Legend*, 2013).

Unabhängig der Chart-Position werden auch Auszeichnungen abhängig der Verkaufszahlen vergeben. Hier geht es nicht um den generierten Umsatz, sondern tatsächlich um die Zahl der verkauften Einheiten einer Single oder eines Albums. Wann eine Auszeichnung vergeben wird, variiert je nach Land. In den USA wird der Goldstatus mit 500.000 und der Platinstatus mit 1.000.000 verkauften Einheiten erreicht. 1.500 Streams

zählen hier als zehn verkaufte Singles bzw. ein verkauftes Album. In Großbritannien benötigt eine Single 400.000 Verkäufe für Gold und 600.000 für Platin. Ein Album allerdings nur 100.000 Verkäufe für Gold und 300.000 für Platin (vgl. *About the Awards*, o.D.; *Award Levels*, o.D.).

Es kann also sein, dass ein Album mit Platin ausgezeichnet wird, aber keine Chartplatzierung erreicht hat. Charts spiegeln einen kurzen Moment wieder, in dem ein Album besonders häufig gekauft wurde. Auszeichnungen werden oft erst Jahre nach der Veröffentlichung vergeben.

## 7. Modell zur Erfolgsvorhersage

In einem Paper der American Sociological Association aus dem Jahr 2017 darüber, was populäre Kultur populär macht, erklären Noah Askin und Michael Mauskapf ihr Modell zur Vorhersage des kommerziellen Erfolgs von Liedern. Popkultur scheint den Geschmack der Allgemeinheit zu reflektieren, allerdings variiert dieser und die daraus resultierenden Produkte. Wie kann also vorhergesagt werden, welches Produkt Zuspruch finden wird und welches nicht?

Kategorisierungen können helfen, die Erwartungen und Vorlieben des Publikums zu organisieren. Im Bereich der Musik sind das Genres. Allerdings funktioniert das Konzept der Genre-Spezifizierung nur teilweise, da keine klaren Grenzen zwischen den unterschiedlichen Genres gezogen werden können. Sie reflektieren nicht zuverlässig, was eine Soziokulturelle Gruppe mag, oder nicht mag, da Musik komplex ist und sich nicht zwingend einem Genre zuordnen lässt. Die Hörer finden Verbindungen in grundlegenden Merkmalen unabhängig von Genre oder anderen Kategorisierungen.

Darauf baut das Modell von Askin und Mauskapf auf. Sie stützen sich auf die Hypothese, dass Hit-Songs ein gewisses Gleichgewicht zwischen Ähnlichkeiten und Unterschieden aufweisen (Similarity-Differentiation Tradeoff) (vgl. Askin and Mauskapf, 2017, S.1f).

Aus früheren Studien geht einerseits hervor, dass es für ein Produkt schwerer ist, sich auf dem Markt durchzusetzen, wenn dieser bereits gesättigt ist. Andererseits heißt es im kognitiven Kontext, dass, je mehr der Mensch einem Stimulus ausgesetzt ist, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, dass er positiv empfunden wird. Deshalb haben Askin und Mauskapf die Hypothese gewählt, dass ein Ausgleich stattfinden muss. Neue Lieder greifen Kombinationen aus konventionellen Merkmalen auf und Verbinden diese mit etwas neuem, um sich von der Konkurrenz abzusetzen. Sie müssen also ein Gleichgewicht finden zwischen Wiedererkennbarkeit und Andersartigkeit (vgl. Askin and Mauskapf, 2017, S.6).

In ihrem Modell versuchen sie, verschiedene Parameter mit einzubeziehen. Es wird vermutet, dass Lieder zwar sehr unterschiedlich sein können, aber trotzdem einem bestimmten Muster bzw. Regeln bezüglich Melodie, Harmonie und Rhythmus folgen. Die Vorlieben der Hörer hängt von sozialen Einflüssen und der „Qualität“ des Songs ab. Um diese „Qualität“ so objektiv wie möglich messen zu können, wurden Methoden entwickelt, die die komplexen Dimensionen musikalischer Kompositionen auf diskrete Merkmale

reduzieren.

Um ihre Hypothese zu überprüfen, verwenden sie ein Datenset aus über 26.800 Liedern der Billboard Top 100 Charts von August 1958 bis März 2016.

Außerdem verwenden sie Merkmale, die die klanglichen Eigenschaften der Lieder beschreiben, z.B. Tonart, Modus, Tempo, Energie, Tanzbarkeit oder „Acousticness“ (natürliche, akustische Klänge bzw. Instrumente) (vgl. Askin and Mauskapf, 2017, S.7).

Diese Liste an Merkmalen für jeden Song wird den Autoren von „The Echo Nest“ zur Verfügung gestellt. Das Unternehmen sammelt stetig Daten über mehr als 30 Millionen Lieder, darunter objektive und abgeleitete Eigenschaften von Audioaufnahmen sowie Informationen über Künstler. The Echo Nest wurde 2014 vom Streaminganbieter Spotify gekauft und bildet die Grundlage für deren Analyse um Hörern passende Musikvorschläge machen zu können (vgl. Lamere, 2014).

Folgende Attribute haben Askin und Mauskapf von The Echo Nest übernommen:

*Tabelle 01: Attribute zur Analyse, Askin & Mauskapf*

Variable	Erklärung
Acousticness	Natürliche, akustische Instrumente (gegenteilig zu elektronisch)
Tanzbarkeit	Ist es möglich zum Song zu tanzen? (beinhaltet Tempo, gleichbleibenden Beat und Beat-Stärke)
Energie	Intensität (schnell, laut, geräuschvoll)
Instrumentalness	Ist ein Song hauptsächlich instrumental?
Tonart	Hauptsächliche Tonart
Liveness	Live Aufnahme mit hörbarem Publikum
Modus	Verwendete Skala; beschränkt auf Dur und Moll
Speechiness	Gesprochenes Wort (kein Gesang)
Tempo	Schläge pro Minute
Taktart	Hauptsächliche Taktart
Valenz	Gefühl, Stimmung

(vgl. Askin and Mauskapf, 2017, S.10)

Außerdem haben sie weitere Variablen hinzugefügt.

Da Major Labels oft ein größeres Budget für Marketing und Produktion haben, ist die Frage nach Major Label oder Independent Label interessant.

Hinzu kommt die Variable, ob ein Künstler bereits Lieder in den Charts platzieren konnte. Denn bereits erfolgreiche und bekannte Künstler erhalten oft mehr Unterstützung und es ist wahrscheinlich, dass ihr nächster Song wieder ein Hit wird.

Eine weitere Variable ist die, ob ein Künstler bereits Hits unter einem anderen Künstler- oder Band-Namen produzieren konnte.

Außerdem wird noch nach der Länge des Liedes gefragt. Besonders lange Lieder werden oft verkürzt im Radio gespielt. Deshalb sind viele populäre Lieder zwischen drei und vier Minuten lang.

Die fünfte hinzugefügte Variable nennt sich „Crossover“ und beschreibt Lieder, die mehr als einem Genre zugeordnet werden können und so theoretisch ein größeres Publikum ansprechen.

Variable Nummer sechs „Reissue“ bedient Lieder, die ein zweites Mal veröffentlicht wurden und wieder in die Charts gelangt sind (vgl. Askin and Mauskapf, 2017, S.12f).

Askin und Mauskapf kommen zu folgenden Resultaten:

Die Tanzbarkeit, Liveness und 4/4 als Taktart eines Liedes wirken sich positiv auf die Chartposition aus, während eine hohe Intensität, Speechiness und Acousticness eine negative Auswirkung haben. Außerdem weisen die Ergebnisse darauf hin, dass der zweite oder dritte Hit Song eines Künstlers nicht so erfolgreich wird, wie der erste. Allerdings zeigt sich bei Künstlern mit mehr als zehn vorangegangenen Hits der „Superstar-Effekt“. Diese Künstler erfahren wiederholten Erfolg durch ihre Hörerschaft.

Im Bezug auf die Zeitspanne, die ein Lied in den Charts bleibt, zeigt sich allerdings, dass Lieder von bereits erfolgreichen Künstlern weniger lange in den Charts bleiben. Möglicherweise verlieren die Hörer auf Dauer das Interesse an Künstlern, die sie schon gut kennen.

Im Hinblick auf die Hits der vorangegangenen 52 Wochen ist es unwahrscheinlich, dass ein Lied, das seinen Vorgängern sehr ähnlich klingt, an die Spitze der Charts kommt. Ein eher untypisches Lied ist erfolgreicher, wenn es seiner Konkurrenz etwas ähnlicher ist, während ein sehr ähnliches Lied, schlechter abschneidet. Das unterstützt die Hypothese des Gleichgewichts zwischen Wiedererkennbarkeit und Andersartigkeit.

Außerdem kommt man zu dem Ergebnis, dass Lieder der Major Labels wahrscheinlicher ein Chart-Erfolg werden. Des Weiteren wird der Superstar-Effekt bekräftigt. Künstler, die Musik unter verschiedenen Künstler- oder Bandnamen veröffentlichen, können bessere Chart-Positionen vorweisen. Dasselbe gilt für Songs, die mehrere Genre ansprechen.

Lieder, die zu eher unkonventionellen Genres zählen, schneiden besser ab, wenn bereits ein ähnlich klingender Song in den Charts vertreten ist. Dieser dient hier als eine Art Brücke für die Hörer (vgl. Askin and Mauskapf, 2017, S.15ff).

## 8. Bon Iver

„Bon Iver“ [bɒn ivɛɹ] nennt sich das Soloprojekt des Musikers Justin Vernon aus Wisconsin, USA.

Nachdem seine damalige Band sich auflöst, zieht Vernon zurück nach Wisconsin, wo er sich über den Winter in eine Hütte zurückzieht und in Eigenregie sein erstes Soloalbum „For Emma, Forever Ago“ aufnimmt. Der Name des Projekts bezieht sich auf die französische Phrase „bon hiver“ (dt. „guter Winter“) (vgl. *AllMusic*, o.D.). Das Album wird 2008 unter dem Independent Label „Jagjaguwar“ veröffentlicht, nachdem Vernon es bereits 2007 ohne Label der Öffentlichkeit zugänglich macht. Stilistisch ist es dem Genre des Indie-Folk zuzuordnen, geprägt durch Akustikgitarre und Falsett- Gesang (vgl. Kelly, 2008; *Discogs - For Emma Forever Ago*, o.D.).

Das Debut Album erlangt Platz 64 der U.S. Amerikanischen Charts und hält sich insgesamt 22 Wochen. Die Single Auskopplung „Skinny Love“ aus dem selben Jahr wird mit zwei mal Platin ausgezeichnet. Das entspricht über 2 Millionen verkauften Einheiten und beschreibt den bis heute kommerziell erfolgreichsten Song des Künstlers (vgl. *Billboard Charts - Bon Iver*, o.D.; *Recording Industry Association of America*, o.D.).

Nach einigen Kollaborationen mit anderen Künstlern erscheint 2011 das zweite Album „Bon Iver, Bon Iver“. Justin Vernon löst sich von dem intimen Singer-Songwriter-Sound und komponiert orchestraler. Das Album bewegt sich zwischen Post-Rock, Indie-Rock und Folk (vgl. Hyden, 2011).

In den U.S. Amerikanischen Charts erreicht es Platz zwei und hält sich 40 Wochen. Das zweite Album chartet auch in Deutschland auf Platz 26 und hält sich insgesamt sechs Wochen in den Charts. Außerdem gewinnt Bon Iver 2012 zwei Grammy Awards. Aus dem einstigen Soloprojekt wird eine erfolgreiche Band (vgl. *Billboard Charts - Bon Iver*, o.D.; *Offizielle Deutsche Charts – Bon Iver*, o.D.; *AllMusic*, o.D.).

Durch seine Erfolge wird Justin in die „Celebrity-Welt“ katapultiert. Er wird das Aushängeschild der neuen Indie-Musik (vgl. Gordon, 2016).

Nach einem Jahr auf Tour erklärt Vernon in einem Interview, dass er Abstand zum Projekt nehmen möchte. Die viele Aufmerksamkeit, die die Band erfährt, empfindet er als störend (vgl. *Rolling Stone*, 2012).

Mit dem erlangten Ruhm kann Vernon nicht umgehen. Viele fremde Menschen fotografieren ihn in privaten Momenten, was dazu führt, dass er selbst keine Bilder mehr veröffentlicht, auf denen sein Gesicht richtig zu erkennen ist (vgl. Barton, 2016).



Abbildung 03: *Bon Iver verdecktes Gesicht 1*  
(Barton, 2016)



Abbildung 04: *Bon Iver verdecktes Gesicht 2*  
(Barton, 2016)

„There are people who are into being famous. And I don't like that“, sagt Vernon in einem Interview mit dem Guardian 2016 (zitiert nach Barton, 2016).

Zwischen Panikattacken, Angstzuständen und auf der Suche nach sich selbst und dem, wie Bon Iver eigentlich klingen soll, reist Justin nach Europa und fängt schließlich doch wieder an, Musik zu schreiben. In einer späteren Pressekonferenz erklärt der Künstler, dass er den bisherigen Sound zerlegen und durcheinander bringen wolle. Der „Popstar“, zu dem er in den letzten Jahren gemacht wurde, soll verschwinden und die Bilderbuchgeschichte seiner Karriere soll „entzaubert“ werden (vgl. Gerhardt, 2019).

„Oh no, it's not for broader appeal. Fuck the fashion of it, dear“  
singt Justin Vernon in dem Song „666 1“ (Bon Iver, 2016a).

Die Titel des kommenden Albums enthalten verschiedene, kryptische Zeichen. Auf der Pressekonferenz muss Justin den anwesenden Journalisten und Radiomoderatoren erklären, wie die einzelnen Titel ausgesprochen werden. Dabei ist er sich teilweise selbst nicht sicher und erklärt das mit „It's how I feel.“ (Vernon, 2016).

Nach fünf Jahren Selbstfindung, Songwriting und klanglichem Experimentieren erscheint 2016 das dritte Album „22, A Million“. Stilistisch wird es Electronic, Pop und Experimental Music zugeordnet. Vom Streaminganbieter „Tidal“ wird es als „zerhacktes, dramatisches Indie-Folktronica“ bezeichnet; eine Kombination aus Folk und Electronica (vgl. *Tidal – Bon Iver*, o.D.).

In den U.S. Albumcharts erreicht es Platz zwei und hält sich insgesamt sieben Wochen. In Deutschland peakt es auf Platz sieben und bleibt drei Wochen in den Charts (vgl. *Billboard Charts - Bon Iver*, o.D.; *Offizielle Deutsche Charts – Bon Iver*, o.D.).

2018 fangen Justin Vernon und seine Musikerkollegen für die Bon Iver Live Shows an, neue Songs in die Konzerte einzubauen. Die Arbeit an einem neuen Album beginnt mit einer verhältnismäßig großen Gruppe an Musikern und Komponisten. Die Idee für das vierte Album ist, den elektronischen Klang von „22, A Million“ mit dem vollen Sound des zweiten Albums zu verbinden (vgl. *Tidal – Bon Iver*, o.D.).

Im August 2019 erscheint „i,i“. Laut Band wird damit ein Zyklus mit vier Jahreszeiten komplettiert, in dem das vierte Album den Herbst symbolisiert (vgl. *DIY*, 2019).

Stilistisch wird es dem Alternative Rock zugeordnet, mit dem speziellen, experimentellen Folktronica-Sound des dritten Albums. Es erreicht eine Spitzenposition von Platz 26 und hält sich insgesamt vier Wochen in den US Amerikanischen Albumcharts. In Deutschland erreicht es Platz 18 und hält sich insgesamt drei Wochen in den Charts (vgl. *Discogs - i,i*, o.D.; *Billboard Charts - Bon Iver*, o.D.; *Offizielle Deutsche Charts - Bon Iver*, o.D.).

## 9. Analyse

### 9.1 Vorgehensweise

Für die Analyse verwende ich die Variablen aus der Studie von Noah Askin und Michael Mauskapf (vgl. Askin and Mauskapf, 2017, S.10ff). Diese Variablen sind so gewählt, dass sie Zahlenwerte zum Erstellen von Grafen hervorbringen, da ich aber eine textuelle Analyse vornehmen möchte, werde ich einige Attribute verändern und andere hinzufügen. Ich werde zwei Listen mit Variablen verwenden. Einmal für das Album insgesamt und einmal für die detaillierte Analysen einiger Songs. Stellvertretend für jedes Album werde ich ein oder mehrere Lieder des Albums genauer analysieren. Dafür wähle ich an erster Stelle das Lied mit den meisten Wiedergaben bei Spotify aus. Eigenschaften wie Länge, Instrumentation, Taktart und andere Auffälligkeiten werde ich bei allen Liedern der Alben berücksichtigen.

Das Themengebiet „Distribution“ befasst sich nicht direkt mit der Musik, sondern mit Faktoren der Veröffentlichung, falls der Song als Single veröffentlicht wurde.

*Tabelle 02: Attribute zur Analyse des Songs*

<b>Variable: Song</b>	<b>Erklärung</b>
<b>Distribution</b>	
Single	Als Single veröffentlicht
Datum	Datum der Veröffentlichung, falls Single
Chart-Position	Peak (USA) The Billboard 200
Reissue	Wiederveröffentlichung eines Songs
Plays	Wiedergaben bei Spotify (im Album)
Auszeichnungen	Gewonnene Auszeichnungen
<b>Komposition</b>	
Länge	Länge des Songs
Instrumentation	Welche Instrumente werden benutzt?
Tonart	Hauptsächliche Tonart
Modus	Verwendete Skala
Tempo	Schläge pro Minute
Taktart	Hauptsächliche Taktart
Form	Wie ist der Song aufgebaut?
Harmonie	Akkordfolgen
Melodie	Auffälligkeiten
Rhythmus	Auffälligkeiten
Gesang	Stil/Sound
Speechiness	Gesprochenes Wort (kein Gesang)
Instrumentalness	Ist ein Song hauptsächlich instrumental?
Text	Inhalt des Textes
<b>Produktion</b>	
Effekte, Auffälligkeiten, Gesamtheit	Verwendete Audioeffekte und generelle Vorgehensweise, Was fällt auf?
Lautheit	Integrierte Lautheit
<b>Stimmung</b>	
Acousticness	Natürliche, akustische Instrumente (gegenteilig zu

	elektronisch)
Tanzbarkeit	Ist es möglich zum Song zu tanzen? (beinhaltet Tempo, gleichbleibenden Beat und Beat-Stärke)
Energie	Intensität (schnell, laut, geräuschvoll)
Valenz	Gefühl, Stimmung
Liveness	Live Aufnahme mit hörbarem Publikum

Tabelle 03: Attribute zur Analyse des Albums

<b>Variable: Album</b>	
Datum	Wann wurde es veröffentlicht?
Artwork	Cover & Rückseite der CD
Label	Unter welchem Label wurde es veröffentlicht
Vorangegangene Chart-Hits	Bereits Erfolge mit selber Band/Künstlernamen
Andere vorangegangene Chart-Hits	Erfolge mit anderen Bands/Künstlernamen
Chart-Position	Peak (USA) The Billboard 200
Genre	Zutreffende Genre
Crossover	Genreübergreifend
Auszeichnungen	Gewonnene Auszeichnungen
Anzahl Tracks	Wie viele Lieder enthält das Album
Länge	Gesamtlänge

## 9.2 Album Nr. 1

Tabelle 04: Attribute zur Analyse: For Emma, Forever Ago

<b>Variable: Album</b>	<b>For Emma, Forever Ago</b>
Datum	08.03.2008
Artwork	Siehe Abbildung 5&6
Label	Indie: Jagjaguwar
Vorangegangene Chart-Hits	0
Andere vorangegangene Chart-Hits	0
Genre	Indie-Folk
Crossover	Ja
Chart-Position	64
Auszeichnungen	Platin (USA): 14.09.2017 Platin (Dänemark): 15.10.2019 Platin (Australien): 18.05.2015 Platin (UK): 02.05.2021
Anzahl Tracks	9
Länge	37:15 Minuten

(vgl. Bon Iver, 2008; Discogs - *For Emma Forever Ago*, o.D.; BRIT Certified - *Bon Iver*, o.D.; Billboard Charts - *Bon Iver*, o.D.; Recording Industry Association of America, o.D.; IFPI - *Bon Iver*, o.D.; Accreds - *Australia*, o.D.)



Abbildung 05: For Emma, Forever Ago CD 1 (Eigene Darstellung)



Abbildung 06: For Emma, Forever Ago CD 2 (Eigene Darstellung)

Insgesamt sind im Album Gesang, Akustikgitarre, natürliches Schlagzeug, E-Gitarre, E-Bass und vereinzelt Rhodes und Bläser zu hören. Drei der Songs sind überdurchschnittlich lang, fünf liegen im und eins unter dem Durchschnitt. Sechs stehen im 4/4-Takt, drei im 6/8-Takt und eins im 3/4-Takt.

### 9.2.1 Skinny Love

„Skinny Love“ erscheint auf dem ersten Album an dritter Position und wird gleichzeitig auch als Single veröffentlicht. Das Lied erreicht keine Platzierung in den Top 100 der U.S. Amerikanischen Single Charts, erlangt aber zweifachen Platinstatus in den USA, einfachen Platinstatus in Dänemark und dem Vereinigten Königreich und Gold in Italien. Auf Spotify wurde es bisher 466.444.787 mal abgespielt (vgl. Bon Iver, 2008; *Billboard Charts - Bon Iver*, o.D.; *Recording Industry Association of America*, o.D.; *IFPI - Bon Iver*, o.D.; *BRIT Certified - Bon Iver*, o.D.; *Certificazioni - Bon Iver*, o.D.). Damit ist es das erfolgreichste Lied von Bon Iver.

„Skinny Love“ hat eine Länge von 3:58 Minuten.

Das kleine Setting besteht aus Akustikgitarre mit Metallkorpus, Schlagzeug und Gesang. Beim Schlagzeug wird lediglich die Kick und der Rand der Snare gespielt.

Zur Komposition ist Folgendes zu sagen: Die Tonart lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Wir befinden uns hier entweder in C-Dur oder in A-Moll und damit im ionischen oder äolischen Modus. Allerdings ist die Gitarre nicht auf 440hz gestimmt, sondern ungefähr einen Viertelton tiefer.

Das Tempo des Songs beträgt 73bpm und ist im 4/4-Takt geschrieben.

Die Form lässt sich theoretisch auf Vers und Chorus beschränken. Das zehn-taktige Intro ist im Prinzip ein instrumentaler, halber Vers. Der darauf folgende Vers lässt sich in zwei acht-taktige Hälften teilen, die durch zwei Takte „Zwischenspiel“ verbunden sind. Hier ruht das Lied einen Moment, bis der zweite Teil des Verses beginnt. Der Chorus ist acht Takte lang und ruht anschließend anderthalb Takte auf dem gleichen Akkord, bis es fortgesetzt wird. Vers 2 ist halb so lang wie der erste, leitet aber auch wieder mit zwei Takten „Stillstand“ in den zweiten Chorus über. Anschließend folgt ein fünf einhalb Takte langer Part, den ich als Post-Chorus beschreiben würde. Die Harmonien bleiben gleich, doch die Melodie ändert sich. Das acht-taktige Outro ist, wie das Intro, ein instrumentaler, halber Vers.

In der Harmonie werden hauptsächlich die Stufen I IV V und vi verwendet (ausgehend von C-Dur). An wenigen Stellen tritt auch Stufe ii auf. Die Akkordfolgen belaufen sich auf:

Vers: | Am C | C | Dm | Am C |

Chorus: | C | G F |

Die Gesangsmelodie verwendet fast ausschließlich die pentatonische Leiter. Lediglich im Vers über dem Akkord d-Moll erklingt im Gesang die Note f. Die Melodie hat einen Umfang von anderthalb Oktaven.

Justin singt in den tieferen und kraftvolleren Stellen in der Bruststimme, ansonsten aber sehr viel im Falsett.

Hinsichtlich des Rhythmus fällt auf, dass das Strumming-Pattern der Gitarre den Offbeat akzentuiert. Die Kick-Drum wird hauptsächlich auf der ersten Zählzeit jeden Taktes gespielt.

Inhaltlich geht es in „Skinny Love“ um eine gescheiterte Beziehung. Als „skinny“, im Sinne von „dünn“ oder „nicht gewichtig“, wird hier die Liebe zwischen zwei Personen bezeichnet, an der nur noch aus Verzweiflung und Egoismus festgehalten wird („Come on, skinny love, just last the year.“). Das lyrische Ich ist zu feige, die Beziehung selbst zu beenden und bittet seinen Partner es zu tun („I tell my love to wreck it all. Cut out all the ropes and let me fall.“).

Grundsätzlich bietet der Liedtext Platz für Interpretation, die Botschaft ist aber trotzdem deutlich (vgl. *Bon Iver – Skinny Love Lyrics*, o.D.).

Die Produktion ist in diesem Lied weniger aufwändig. Das kommt durch das kleine Setting und den insgesamt akustischen, intimen Stil.

Die Akustikgitarre prägt den Song durch den metallischen Klang. In den ersten zwei Takten ist eine Gitarre

frontal zu hören, danach werden mindestens zwei Gitarrenstimmen gelayert und im Stereobild weiter nach links und rechts verschoben. Auch der Gesang besteht aus mindestens zwei Stimmen, die unisono übereinander gelagert sind. Eine Hauptstimme ist etwas lauter als die anderen und liegt in der Stereomitte. Die anderen Stimmen sind wenige Dezibel leiser und etwas weiter links und rechts im Stereobild verteilt. Das Schlagzeug ist insgesamt unauffällig. Das klickende Geräusch der Sticks auf dem Snare-Rand ist leise und fügt sich in das Strumming Pattern der Gitarre ein. Die Drums klingen etwas weiter weg, als Gitarre und Gesang. Insgesamt wird mit wenig Hall gearbeitet.

Die integrierte Lautheit des Songs beträgt -15,8 LUFS und liegt damit unter dem Limit der Streamingdienste. Die Waveform bestätigt den Eindruck einer dynamischen Lautstärke und keiner extremen Kompression.



Abbildung 07: Waveform Skinny Love (Eigene Darstellung)

Die Energie des Songs ist eher niedrig, was vor allem dem geringen Tempo zuzuschreiben ist, aber auch dem Falsett Gesang, der alles etwas zerbrechlich wirken lässt. Das intime Setting und der kleine Hallraum, die zurückhaltenden Drums passen allesamt zum Inhalt des Textes. Trotzdem verbreitet der Song keine drückende Negativität, was vermutlich den Harmonien zu verdanken ist, die sich auf keine Tonart festlegen wollen und der Melodie, die mit der Pentatonik jegliche „Gefahr“ von Dissonanzen ausschaltet.

### 9.2.2 Lump Sum

Titel Nummer zwei des ersten Albums heißt „Lump Sum“. Es hat momentan 44.100.795 Plays auf Spotify und gehört damit zu den weniger gehörten Liedern dieses Albums (vgl. Bon Iver, 2008). Mit einer Länge von 3:21 Minuten liegt es im Durchschnitt der populären Musik.

Die Instrumentation beläuft sich auch hier auf Akustikgitarre, Gesang und Schlagzeug.

Das Lied ist in A-Dur geschrieben, wobei man das tonale Zentrum auch in f#-Moll finden kann.

Dementsprechend wird mit der ionischen Skala, oder eben mit der äolischen Skala gearbeitet. Mit einem Tempo von 145bpm ist es relativ schnell und im 4/4-Takt geschrieben.

Die Form sieht folgendermaßen aus:

Das Lied beginnt mit einem Intro. In den ersten 18 Sekunden erklingt ein Chor ohne hörbares Metrum. Dann setzen Gitarre und Kick ein und nach 18 Takten beginnt der erste Vers. Dieser lässt sich in zwei Teile á 16 Takte aufteilen, auf die eine Art sechs-taktiges Zwischenspiel folgt, bis der zweite Vers beginnt. Das 12-taktige Outro kann man auch als Verlängerung des Endes vom zweiten Vers sehen.

Interessant ist hier der fehlende Chorus. Die zwei Teile der Verses sind harmonisch und melodisch unterschiedlich, sodass man sie auch als Vers und Chorus verstehen könnte. Allerdings ist der Text anders und ein Chorus sollte wiederkehrend und eingängig sein. Deshalb komme ich zu dem Schluss, dass es in

diesem Lied keinen richtigen Chorus gibt. Das einzig Wiederkehrende am Ende beider Verse ist die dreitaktige Phrase, die auf „Ah“ gesungen wird.

Von A-Dur ausgehend werden die harmonischen Stufen I IV V und vi verwendet.

Im Intro bleibt die Harmonie acht Takte auf A-Dur, anschließend auf E-Dur und D-Dur. In den letzten beiden Takten erklingen eher Geräusche als tatsächliche Töne, bevor der Vers beginnt.

Die Akkordfolgen im Vers sehen wie folgt aus:

Erste Hälfte: | A | f#m | E |

Zweite Hälfte: | D | f#m | D |

Im Outro wiederholt sich der D-Dur Akkord.

Die Akkorde klingen alle sehr ähnlich. Das liegt daran, dass sich fast nur die Bassnote verändert. Darüber liegt meistens ein A-Dur bzw. Amaj9 Akkord.

Die Melodie bewegt sich hauptsächlich innerhalb einer Quinte. Sie ist nicht besonders kompliziert, aber trotzdem auch nicht wirklich eingängig. Die einzige Ausnahme ist folgendes Thema:



Abbildung 08: Thema – Lump Sum (Eigene Darstellung)

Es erscheint jeweils zwei mal in der zweiten Hälfte beider Verse, ist etwas höher, als die restliche Melodie und hat einen größeren Wiedererkennungswert. Es könnte als Teil eines Chorus verstanden werden, allerdings ändert sich bei jeder Wiederholung der Text.

Rhythmisch fällt auf, dass das Strumming Pattern der Gitarre durchgängig gleich bleibt:



Abbildung 09: Pattern – Lump Sum (Eigene Darstellung)

Die Kick spielt ebenfalls durchgängig Viertelnoten. Die Snare spielt hauptsächlich in der zweiten Hälfte der Verse Sechzehntelnoten mit dem Besen.

Justin singt fast ausschließlich im Falsett. Auffällig ist auch, dass er viele Töne im Glissando miteinander verbindet. Die Chorstimmen sind etwas mehr in der klassischen Kopfstimme gesungen. Dort klingen die Töne etwas klarer.

Inhaltlich geht es in „Lump Sum“ um jemanden, der sein Auto verkauft für ein zu Hause, in das er entschwinden will („Sold my red horse for a venture home, to vanish on the bow.“). Die Person konnte ihre Probleme nicht aus der Welt schaffen und ist deshalb gegangen. Jetzt ist das lyrische Ich in dessen Hütte, bis dessen Passion über die innere Trägheit triumphiert („In my arbor 'til my ardor trumped every inner

inertia.“). „Lump sum“ bedeutet so viel wie „Pauschalbetrag.“ Es wird pauschal alles verändert, in der Hoffnung, dass so alles besser wird. Höchstwahrscheinlich erzählt Vernon so von seiner „Flucht“ aus seinem alten Leben in seine Hütte, wo er das Album aufgenommen hat.

Der Text ist nicht einfach zu verstehen und lässt viel Raum für Interpretation (vgl. *Bon Iver – Lump Sum Lyrics*, o.D.).

Folgendes ist mir hinsichtlich der Produktion aufgefallen:

Am Anfang sind einige Stimmen zu einem Chor gelayert. Hier wird sehr viel Hall benutzt. Der Raum klingt groß, hat eine lange Nachhallzeit und viele Reflektionen.

Dann setzt die Akustikgitarre, gespielt mit einem E-Bow, ein. Das Magnetfeld des E-Bow versetzt die Saite kontinuierlich in Schwingung. So entsteht ein langer, gleichmäßiger Ton, der in der Lautstärke anschwillt. Hier wird auch mit viel Hall und Delay gearbeitet. Der Ton schwimmt in einem großen Raum, weiter weg vom Hörer. Die Rhythmusgitarre hingegen ist sehr präsent. Sie wirkt im Vergleich fast trocken. Gleiches gilt für die Kick. Die Snare ist sehr leise und unauffällig.

Der Gesang im Vers ist in 2 bis 3 Stimmen gelayert. Er ist mit mehr Hall versehen, als die Rhythmusgitarre aber weit weniger, als der Chor. Auch der Abstand zum Hörer ist größer.

Eine besondere Stelle sind die zwei Takte zwischen Intro und Vers. Der Akkord der Rhythmusgitarre bleibt liegen und verschwindet in einen flackernden Sound. Dabei handelt es sich um die gleichen Töne des letzten Akkordes, aber synthetisch erzeugt, kurz und abgehackt. Möglicherweise handelt es sich dabei um einen Synthesizer und mehrere Step-Sequencer. Interessant ist, dass dieser Sound sonst nicht wieder im Lied auftaucht und etwas willkürlich erscheint.

Die integrierte Lautheit liegt bei -13,1 LUFS und liegt damit knapp über dem Limit der Streamingdienste.

Die Waveform bestätigt den Höreindruck einer wenig dynamischen Lautstärke und keiner extremen Kompression.



Abbildung 10: Waveform Lump Sum (Eigene Darstellung)

Insgesamt ist „Lump Sum“ größtenteils akustisch. Das Intro wirkt etwas mystisch und schwebend durch den großen Hall, sobald Gitarre und Kick einsetzen, eher treibend. Das hohe Tempo und der gleichbleibende Rhythmus, der nur an wenigen Stellen unterbrochen wird, geben ein gewisses Maß an Energie, lassen das Lied aber auch monoton wirken. Dynamische oder energetische Veränderung gibt es nur in der jeweils zweiten Hälfte der Verse, wenn die E-Bow Gitarre einsetzt und der Vers schließlich im Hall-überladenen Chor endet.

### 9.2.3 Blindsided

„Blindsided“ ist der fünfte Titel des ersten Albums. Er hat 47.473.189 Plays auf Spotify und ist mit 5:29 Minuten überdurchschnittlich lang (vgl. Bon Iver, 2008). Justin Vernon greift wieder auf sein bewährtes Setting aus Akustikgitarre, minimalistischem Schlagzeug und Gesang zurück. Allerdings sind hier, wenn auch nur vereinzelt, noch E-Gitarre, Rhodes und ein Pad zu hören.

Das Lied steht im 4/4-Takt, in Bb-Dur und verwendet die ionische Tonleiter. Das Tempo beträgt 116bpm. Es beginnt mit einem Intro, dessen erste elf Sekunden kein Metrum besitzen, dann folgen weitere acht Takte, bis der erste, zehntaktige Vers beginnt. Der Chorus lässt sich in zwei acht-taktige Hälften teilen. Man könnte es auch als Pre-Chorus und Chorus interpretieren, da die erste Hälfte einen wechselnden Text hat und die Energie, anders als im typischen Chorus, erstmal sinkt.

Nach vier Takten Interlude folgen der zweite Vers und Chorus und ein weiteres Interlude. Die Bridge ist 24 Takte lang und es folgt ein dritter Vers, der 16 Takte umfasst. Chorus Nummer drei besteht aus drei Teilen á acht Takten mit einem fünf-taktigen Post-Chorus. Das Outro besitzt kein Metrum und ist 31 Sekunden lang. Harmonisch wird auf die altbekannten Stufen I IV V und vi zurückgegriffen. Die Akkordfolgen sehen wie folgt aus:

Vers: | : Bb | Bb :| Bb | Bb | Gm | Gm | Bb | Bb |

Chorus: | : Eb :| : F :| : Gm :| : Eb :|

| : Bb :| : F :| : Eb | Eb :|

Bridge: | : Eb | Eb F :|

Intro und Outro bleiben bei Bb bzw. BbMaj9. Häufig sind Optionstöne wie 4, 7 und 9 zu hören.

Die Melodie des Verses besteht aus drei Tönen: Bb, C und D. Die Gitarre spielt hier die Melodie mit. Am Übergang von Vers zu Chorus macht sie einen Sprung von einer großen Septime. Das ist auch die höchste Stelle der Melodie. Im zweiten Teil des Chorus ist auch der tiefste Teil der Melodie, was ebenfalls eher untypisch für einen Chorus ist.

Der Rhythmus dieses Liedes ist ein gleichbleibender Puls. Die Kick spielt hauptsächlich Viertelnoten. Auch die Gitarre spielt den Basston des Akkordes in durchgehenden Viertelnoten. Intro und Outro haben keinen Rhythmus, was für ein schwebendes Gefühl sorgt. Auch die erste Hälfte des Chorus hat keinen Beat. Die Akkorde stehen und klingen, bis die Kick wieder zurück in den pulsierenden Beat führt.

Vernon singt auch dieses Lied hauptsächlich im Falsett. Die Hauptstimme ist die gesamte Zeit gedoppelt. Im ersten Vers singt er eine weitere Stimme eine Oktave tiefer. Die tiefen Töne sind eher selten in Vernons Gesang. Mit den folgenden Chorussen und Versen kommen immer mehr Stimmen hinzu; eine Oktave höher und in der Bridge sogar Harmonien.

Der Text dieses Liedes ist recht kryptisch. Es lässt sich sehr viel hineininterpretieren, aber es wird nicht richtig klar, worum es inhaltlich geht.

Jemand ist unvorbereitet auf ein Ereignis („blindsided“). Es ist Winter und die Person fährt zu einem Gebäude, das eine Baustelle zu sein scheint („boards, nails lie around“). Die Person fragt sich, ob wirklich jemand zu dessen Rettung kommen würde („would you really rush out, for me now“).

Möglicherweise geht es um Suizid oder zumindest den Gedanken daran, aber mit Sicherheit lässt sich das nicht sagen (vgl. *Bon Iver – Blindsided Lyrics*, o.D.).

Bezüglich der Produktion sind mir folgende Dinge aufgefallen:

Das Intro beginnt mit anhaltenden Tönen, die vermutlich auf einen Freeze-Effekt der E-Gitarre zurückzuführen sind. Dazu kommen einzelnen Töne der Gitarre, die gesampelt, zerschnitten und wiederholt, möglicherweise auch rückwärts abgespielt wurden. Zusammen mit Picking-Geräuschen auf abgedämpften Saiten werden die Töne im Stereobild verteilt. Mit Gitarre und Kick setzt auch das Pad ein, was das schwebende Gefühl verstärkt.

Zwischen den beiden Hälften des Chorus ist der Reverse-Effekt auf der Gitarre zu hören. In der zweiten Hälfte des Chorus ist sehr unterschwellig ein Rhodes zu hören, das die Melodie mitspielt.

In der Bridge werden Gesang und Gitarre immer mehr gelayert und Becken setzen ein. Auch eine E-Gitarre mit Tremolo-Effekt wird hier gespielt und die Lautstärke und Intensität schwellen an. Auf Gitarre und auch dem Gesang ist ein Effekt, der etwas wie Tremolo, aber auch wie ein Störgeräusch in der Aufnahme klingt. Das Build-Up der Bridge endet in rückwärts abgespielten, kurzen, sich wiederholenden Gesangs- und Gitarrensamples mit den Geräuschen, die wir aus dem Intro kennen. Alles steigert sich, um dann abrupt zu enden und den letzten Vers zu starten.

Der Hauptgesang ist immer mindestens einmal gelayert und mit einem kurzen Delay im Stereobild verschoben.

Hauptgesang, Rhythmusgitarre und Kick sind sehr präsent und nah und mit etwas Hall versehen. Alles andere wird im Stereobild und in der Entfernung zum Hörer verteilt und hat deutlich mehr Hall und Delay. Das Lied endet, wie es begonnen hat in einem sehr langen Outro.

Trotz des Pads und der verwendeten Effekte ist das Acousticness-Level noch ziemlich hoch. Die Basis des Song wird durch die Akustikgitarre und den Gesang gebildet. Der stetige Beat und die Dynamik in der Lautstärke sorgen für etwas mehr Energie, wohingegen der Gesang besonders in den hohen Tönen sehr zart und zerbrechlich wirkt.

Die integrierte Lautheit beträgt bei diesem Song -16,6 LUFS und liegt damit unter dem Streaming-Limit. Die Waveform zeigt die Dynamik in der Lautstärke und etwas Kompression in der lautereren Bridge. Insgesamt ist das Lied aber recht leise und wenig komprimiert.



Abbildung 11: *Waveform Blindsided* (Eigene Darstellung)

### 9.3 Album Nr. 2

Tabelle 05: Attribute zur Analyse: Bon Iver, Bon Iver

Variable: Album	Bon Iver, Bon Iver
Datum	21.06.2011
Artwork	Siehe Abbildung 12&13
Label	Jagjaguwar
Vorangegangene Chart-Hits	2
Andere vorangegangene Chart-Hits	1
Genre	Post-Rock, Indie-Rock, Folk, Alternative
Crossover	Ja
Chart-Position	2
Auszeichnungen	Platin (USA): 12.12.2019 Platin (Australien): 18.05.2015 Gold (Kanada): 20.03.2013 Gold (Schweden): (Datum unbekannt) Gold (Dänemark): 06.05.2018 Gold (UK): 22.07.2013
Anzahl Tracks	10
Länge	39:28 Minuten

(vgl. Bon Iver, 2011; *Billboard Charts - Bon Iver*, o.D.; *Discogs - Bon Iver, Bon Iver*, o.D.; *Billboard Charts - Volcano Choir*, o.D.; *Music Canada - Bon Iver*, o.D.; *Accreds - Australia*, o.D.; *IFPI - Bon Iver*, o.D.; *BRIT Certified - Bon Iver*, o.D.; *Recording Industry Association of America*, o.D.; *Sverigetopplistan - Bon Iver*, o.D.)

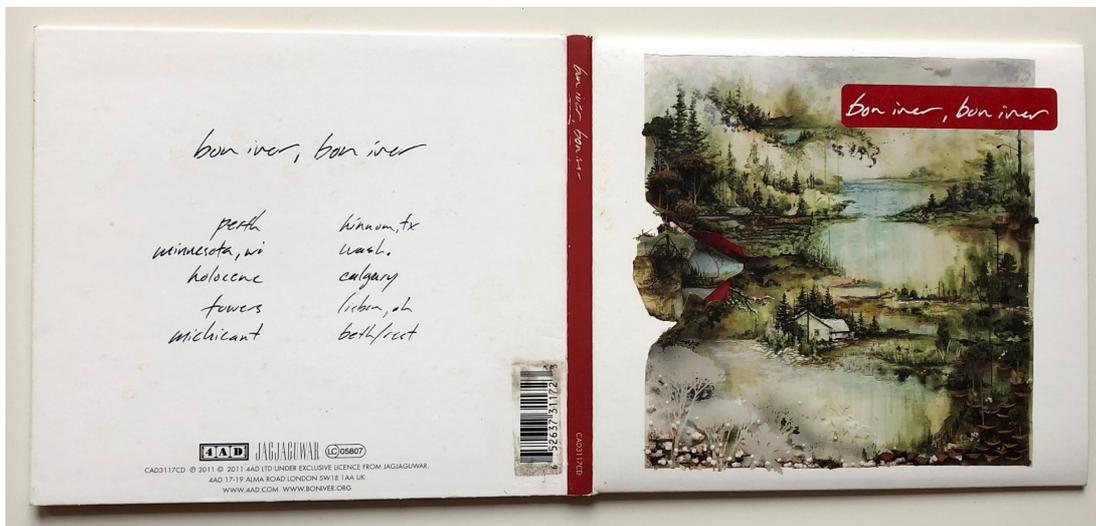


Abbildung 12: Bon Iver, Bon Iver CD 1 (Eigene Darstellung)



Abbildung 13: *Bon Iver, Bon Iver CD 2* (Eigene Darstellung)

Insgesamt sind im Album Gesang, Akustikgitarre, E-Gitarre, Slide-Gitarre, Banjo, E-Bass, Synth-Bass, Bläser, Streicher, Klavier, Synthesizer, Vibraphon, Schlagzeug und Percussion zu hören. Zwei der Songs sind überdurchschnittlich lang. Sechs liegen im und zwei unter dem Durchschnitt. Ein Lied ist instrumental und mehrere Songs des Albums gehen ineinander über.

### 9.3.1 Holocene

„Holocene“ ist der dritte Track des zweiten Albums von Bon Iver und wurde auch im selben Jahr als Single veröffentlicht. Es ist nicht gechartet, wurde aber am 12.12.2019 mit Gold und Platin ausgezeichnet. Auf Spotify hat es aktuell 342.994.650 Wiedergaben. Mit einer Spielzeit von 5:36 Minuten ist es überdurchschnittlich lang (vgl. Bon Iver, 2011; *Recording Industry Association of America*, o.D.; *Certificazioni - Bon Iver*, o.D.; *IFPI - Bon Iver*, o.D.; *BRIT Certified - Bon Iver*, o.D.).

Die Instrumentation beläuft sich auf Akustikgitarre, E-Gitarre, Slide-Gitarre, Gesang, Schlagzeug, Bass, Vibraphon, Saxophon, Bassaxophon, Klarinette, Flügelhorn und Trompete. Es ist in Db-Dur geschrieben und bedient sich der ionischen Leiter. Das Tempo beträgt 75bpm und die Taktart variiert zwischen 4/4, 5/4, 2/4 und 3/4.

Das Lied beginnt mit einem zwölftaktigen Intro, auf das der harmonisch gleiche, zwölftaktige Vers folgt. Ein zweitaktiger Pre-Chorus leitet in den Chorus, der 14 Takte lang ist. Es wiederholen sich der Vers, diesmal mit 18 Takten, der Pre-Chorus, Chorus und ein drittes mal Vers, Pre-Chorus und Chorus.

Der Pre-Chorus ist etwas eingängiger als der Chorus, zumal dieser in den ersten drei Takten instrumental ist. Die letzten beiden Takte haben allerdings wieder mehr Chorus-Charakter.

Die verwendeten Stufen lauten I IV V und vi. Die Akkordfolgen sehen folgendermaßen aus:

Vers: | 5/4 Db Bbm | 4/4 Ab | Ab | 2/4 Bbm | 4/4 Gb | Gb :|

Pre-Chorus: | Gb | Gb |

Chorus: | Bbm | Ab | Ab | Gb | Gb |

| 2/4 Bbm | 4/4 Ab | Ab | Gb Bbm | 2/4 Db |

| 4/4 Ab | Ab | 3/4 Bbm Gb Ab | 4/4 Db |

Hier ändert sich hauptsächlich der Basston.

Die Taktartwechsel machen es schwierig zu folgen, weil sich die Takte nicht wirklich in Vierergruppen zusammenfassen lassen.

Die Melodie ist sehr einfach gehalten. Im ersten Vers besteht sie lediglich aus drei verschiedenen Tönen. Es gibt keine großen Sprünge und der Umfang ist mit einer großen Sexte eher klein.

Rhythmisch fällt das Picking-Pattern aus 16tel-Noten der Gitarren auf, das sich fast durchgängig durch den ganzen Song zieht. Die später einsetzende Snare trägt mit den 32tel-Noten zu der Stetigkeit bei. Trotz der Taktartwechsel ist der Rhythmus unkompliziert. Das liegt daran, dass das Feeling gleich bleibt. Der Komponist fügt manchmal Schläge hinzu, oder nimmt welche weg. Trotzdem hat man nicht das Gefühl, zwischendurch in einem 3/4- oder 5/4-Takt zu sein. Die Schläge sind eher einzeln zu betrachten.

Im Gesang ist das gewohnte Falsett von Justin Vernon zu hören. Die Hauptstimme wird gelayert und es sind von Anfang an weitere Stimmen zu hören.

Inhaltlich geht es in „Holocene“ um eine Person, die an frühere Zeiten, Beziehungen, Freunde und Familie zurückdenkt. Das lyrische Ich kommt zu der Erkenntnis, dass es selbst gar nicht so prächtig und wichtig ist, sondern nur ein kleiner Teil der großen Welt („And at once I knew, I was not magnificent“). Die Person erlangt Klarheit („I can see for miles, miles, miles“). „Holocene“ ist ein Zeitabschnitt der Erdgeschichte und steht für einen Abschnitt im Leben der Person.

Der Text erschließt sich nicht auf den ersten Blick. Vernon beschreibt hier viele persönliche Erinnerungen. Wenn einem der Hintergrund nicht bekannt ist, fällt die Interpretation schwer (vgl. *Bon Iver – Holocene Lyrics*, o.D.).

In der Produktion ist mir Folgendes aufgefallen:

Die Akustikgitarre klingt brillanter und klarer, als im ersten Album. Hier sind mehrere Tracks gelayert und liegen links und rechts im Stereobild und sorgen für Weite. Später spielt auch die E-Gitarre das gleiche Pattern mit, was für einen volleren Klang sorgt. Die Slide-Gitarre ist mit viel Hall und Delay versehen. Die langen Töne schweben weit weg im Raum.

Der Hauptgesang ist durchgehend gelayert und ebenfalls für den Stereoeffekt nach links und rechts geschoben. Er ist mit einem großen Raum mit langem Hall und Delay versehen. Die weiteren Stimmen sind leiser und weiter weg. Sie fügen sich unauffällig ein. Besonders im ruhigen dritten Vers hört man, wie groß der Raum ist. Die lange Nachhallzeit und das Delay sind hier deutlicher zu hören.

Der Bass setzt im ersten Chorus ein und wird ebenfalls gelayert und bildet Stereobreite. Er bildet die Basis und spielt erst nur Grundtöne. Ab dem zweiten Chorus wird er auffälliger und spielt auch Licks. Im letzten Chorus ist ein Basssaxophon zu hören. Vor allem beim Ausklingen des letzten Tons ist es deutlich.

Das Schlagzeug ist im ersten Chorus sehr leise. Es besteht nur aus Clap und Shaker. Dann setzen die 32tel-Noten auf der Snare mit viel Teppich ein. Sie sitzt etwas weiter rechts im Stereobild, weiter weg mit viel Raum. HiHat, Ride und die akzentuierten Snare-Schläge sitzen weiter links.

Im dritten Vers wird ein Becken mit Bogen gespielt, für den kratzigen, quietschenden Sound. Alles ist mit viel Hall versehen und die Intensität und Lautstärke steigt im Laufe des Liedes an.

Das Vibraphon ist im Vers noch recht unauffällig, im Chorus jedoch sehr präsent. Die Bläser „schleichen“ sich im zweiten Vers ein und bilden Fläche. Im zweiten Chorus nimmt man das Saxophon erstmals richtig wahr. Es spielt nur einen Ton, der sich im Stereobild hin und her bewegt. Im dritten Vers fällt die Klarinette auf. Auch hier sind mehrere Tracks gelayert mit willkürlichen Rhythmen und Tönen, die sich über das gesamte Stereobild bewegen.

Der dritte Chorus ist sehr energetisch durch die unzähligen Lagen der Instrumente. Ich vermute in der Bläsersektion auch Trompete und Horn oder Flügelhorn, die für Fläche und „Build-Up“ sorgen.

Die integrierte Lautheit des Liedes beträgt -13 LUFS und liegt damit knapp über dem Limit der Streamingdienste. Die Waveform zeigt die steigende Lautstärke zum Ende und etwas mehr Kompression.



Abbildung 14: Waveform *Holocene* (Eigene Darstellung)

*Holocene* ist größtenteils akustisch. Die Energie des Songs ist sehr dynamisch. Es beginnt sehr zart und baut sich zum Ende hin immer mehr auf. Der dritte Vers wird nochmal ganz klein, damit das Ende umso größer wirkt. Die Stimmung des Liedes lässt sich als hoffnungsvoll und leicht beschreiben.

### 9.3.2 Perth

„Perth“ ist das erste Lied des zweiten Albums und hat 66.744.950 Wiedergaben auf Spotify (vgl. Bon Iver, 2011). Es ist 4:22 Minuten lang und die Instrumentation besteht aus E-Gitarre, Gesang, Schlagzeug, E-Bass, Horn, Posaune, Basssaxophon und Geige.

Der Song ist in Eb-Dur geschrieben und verwendet die ionische Tonleiter, hat ein Tempo von 120bpm und steht im 4/4-Takt. Allerdings hat man am Anfang bis das Schlagzeug einsetzt eher das Gefühl von 60bpm.

Die ersten acht Sekunden bestehen aus Geräuschen; ambientes Rauschen und eine Glocke weit entfernt. Dann beginnt das 24-taktige Intro. Vers Nummer eins ist 16 Takte lang, der darauf folgende Chorus und zweite Vers ebenfalls. Dann folgt eine instrumentale Bridge mit einer Länge von 28 Takten, ein halber

Chorus und ein acht-taktiges Outro. Die letzten 22 Sekunden bestehen wieder aus Geräuschen und dem Intro des folgenden Songs auf dem Album.

Die verwendeten Stufen sind I II IV V und vi in den folgenden Reihenfolgen:

Intro: |: Ab | Bb | Cm | Cm :|

Vers1: |: Eb :|: Bb :|: Bb :|: Cm :|  
|: Cm :|: Bb :|: Bb :|: Eb :|

Chorus: |: Ab | Bb | Cm | Cm :|

Vers2: |: Ab | Bb | Cm | Cm :|

Bridge: |: Fm | Cm | Eb |2/4 Bb |  
|4/4 Ab | Ab | Ab | Ab :|

Im ersten Vers ist der Gesang A capella, nur das Schlagzeug spielt mit. Die Akkorde sind hier nicht mit Sicherheit zu bestimmen.

Die Melodie des Verses ist einfach, aber nicht wirklich eingängig, der Chorus dagegen sehr. Er besteht aus dem Hauptthema des Liedes, dass immer wieder im Gesang und der Gitarre leicht variiert wiederholt wird.



Abbildung 15: Thema – Perth (Eigene Darstellung)

Der Gesang besteht wieder aus Vernons Falsettstimme, die mehrfach gelayert wird. Zu der Hauptstimme kommen weitere Stimmen hinzu.

„Perth“ hat einen recht hohen Instrumentalanteil durch die lange Bridge.

Der Text handelt vom lyrischen Ich, das einem Freund Halt und Unterstützung gibt, dessen Freund verstorben ist. Die Person erzählt die Geschichten über den Verstorbenen weiter („So I'm ridding all your stories“), denn so wird der geliebte Freund am Leben erhalten („Still alive, who you love“). „Perth“ ist der Heimatort des Verstorbenen.

Auch dieser Text bietet viel Platz für Interpretation und ist ohne Hintergrundwissen über den Komponisten nur schwer zu verstehen (vgl. *Bon Iver – Perth Lyrics*, o.D.).

Aus Produktionssicht sind mir folgende Dinge aufgefallen:

Die E-Gitarre im Intro ist gelayert und nach links und rechts ins Stereo geschoben. Die tieferen Töne am Anfang klingen noch ziemlich clean, während die höheren Töne des Themas schon leicht verzerrt werden. Im Chorus sind sie dann deutlich verzerrt und es wird ein Tremolo-Effekt verwendet. Der Raum klingt relativ groß mit mehr Hall im Vergleich zum Intro. Im ersten Vers ist gar keine Gitarre zu hören, im zweiten

nur sehr zurückhaltend, mit leiseren, tieferen Tönen. Griff- und Picking-Geräusche und kurze Licks tauchen links und rechts mit kurzem Echo auf.

In der Bridge werden immer mehr Gitarrenstimmen und Geräusche überlagert und im Stereobild und Raum verteilt. Unter den ganzen Geräuschen taucht kurz vor Schluss das Thema wieder auf.

Der Gesang setzt im Intro als leiser Chor ein. Er klingt sehr weit weg vom Hörer und schwimmt in Hall und Delay. Der Raum klingt sehr groß und reflektiert stark und lang. Die Backings im ersten Vers behalten diesen Klang, während der Hauptgesang recht trocken und frontal klingt. Auch hier ist die Hauptstimme gelayert und es kommen weitere Stimmen hinzu.

Das Schlagzeug wird im Intro eingefadet. Die Snare wird mit viel Teppich gespielt und ist mit viel Hall und Delay versehen. Im zweiten Vers sind immer wieder Geräusche von Sticks zu hören. Ab der Bridge werden auch die Toms und viel Becken gespielt. Beides ist sehr präsent.

Die Geige taucht im zweiten Vers verfremdet auf. Der klassische Klang einer Geige und die Brillanz fehlen. Sie hat ein kurzes Echo und klingt dumpf und synthetisch. Während des zweiten Verses steigt auch das Bassaxophon ein und sorgt für Druck durch die tiefen, unscheinbaren Töne.

Die integrierte Lautheit des Songs liegt bei -12,5 LUFS und damit etwas mehr über dem Limit. Die Waveform zeigt große Dynamik in der Lautstärke und auch stärkere Kompression in der zweiten Hälfte. Die Kompression ist besonders beim Schlagzeug hörbar.



Abbildung 16: Waveform Perth (Eigene Darstellung)

In der Bridge und dem letzten Chorus steigert sich die Lautstärke und Energie durch die unzähligen Lagen und Stimmen der Instrumente und Geräusche, durch die verzerrten Gitarren, Streicher und Bläser, die dem Song einen epischen, orchestralen Höhepunkt bereiten.

So bekommt es gleichzeitig eine traurige, ernste, aber auch hoffnungsvolle Stimmung.

## 9.4 Album Nr. 3

Tabelle 06: Attribute zur Analyse: 22, A Million

Variable: Album	22, A Million
Datum	22.10.2016
Artwork	Siehe Abbildung 17&18
Label	Jagjaguwar
Vorangegangene Chart-Hits	4
Andere vorangegangene Chart-Hits	2
Genre	Folktronica, Electronic, Experimental Pop

Crossover	Ja
Chart-Position	2
Auszeichnungen	Gold (UK): 03.09.2021 Gold (Dänemark): 11.06.2019
Anzahl Tracks	10
Länge	34:11

(vgl. Bon Iver, 2016; *Billboard Charts - Bon Iver*, o.D.; *Discogs - 22, A Million*, o.D.; *Billboard Charts - Volcano Choir*, o.D.; *BRIT Certified - Bon Iver*, o.D.; *IFPI - Bon Iver*, o.D.)



Abbildung 17: 22, A Million CD 1 (Eigene Darstellung)



Abbildung 18: 22, A Million CD 2 (Eigene Darstellung)

Insgesamt sind im Album Gesang, Akustikgitarre, E-Gitarre, Banjo, E-Bass, Kontrabass, Synth-Bass und andere Synthesizer, Klavier, Bläser, Streicher, Schlagzeug und Percussion zu hören. Eins der Lieder ist überdurchschnittlich lang. Fünf liegen im und vier sind kürzer als der Durchschnitt. In vier der Lieder ist ein Schlagzeug zu hören, eins davon synthetischer Natur.

### 9.4.1 33 “GOD”

„33 “GOD”“ ist der vierte Song auf dem dritten Album von Bon Iver. Er ist am 29.08.2016 als Single erschienen, ist nicht gechartet und hat bisher keine Auszeichnungen bekommen. Bei Spotify hat das Lied 76.028.880 Wiedergaben (vgl. Bon Iver, 2016a).

Die Länge beträgt, passend zum Titel, 3:33 Minuten und die Instrumentation beläuft sich auf Klavier, Gesang, Banjo, Schlagzeug, Synth-Bass, Pad und unterschiedliche Samples von Streichern und Gesang. Das Lied steht höchstwahrscheinlich in E-Dur, in der ionischen Leiter, allerdings geben alle drei auftauchenden Akkorde ein gewisses Gefühl von Grundtonart. Das Tempo beträgt 132bpm, kann aber auch in der halben Geschwindigkeit gezählt werden. Die Taktart ist 4/4.

Auch die Form lässt sich unterschiedlich interpretieren. Nach dem 16-taktigen Intro folgt der erste Vers. Nach 32 Takten beginnt der zweite, halb so lange Vers. Dieser lässt sich rein musikalisch auch als Chorus interpretieren, doch die Melodie bleibt ähnlich der, des ersten Verses. Auch findet sich hier kein wiederkehrender Text. Darauf folgt eine 16-sekündige Bridge, bzw. ein Interlude ohne klares Metrum, und anschließend Vers Nummer drei und ein acht-taktiges Outro.

Harmonisch bleibt der Song auf den Stufen I IV und vi. Die Akkordfolgen sehen folgendermaßen aus:

Hauptsächlich: |: A | A :|: C#m | C#m :|

Ende: |: A | A :|: E | E :|

Man könnte auch A-Dur für die Tonika halten, allerdings taucht an einer Stelle im Gesang sehr deutlich die Note d# auf, was eher auf E-Dur als Tonika hindeutet. Auch endet das Lied auf E-Dur.

Die Melodie bewegt sich ansonsten fast nur in der Pentatonik und übertritt selten den Umfang einer Quinte. Rhythmisch ist „33 “GOD”“ sehr interessant, vor allem hinsichtlich des Schlagzeug-Beats. Es gibt viele Synkopen, was es dem Hörer manchmal schwer macht, zu folgen. Auch die vielen Samples sind teilweise bewusst gegen den Rhythmus eingesetzt.

Justin Vernon bleibt dem Falsettgesang treu. Seine Stimme wird gelayert, manchmal hoch oder herunter gepitcht, im Formant verändert und mit dem Octaver weitere Stimmen hinzugefügt. Ab dem zweiten Vers wird auch mehrstimmig gesungen.

Hinsichtlich der Speechiness ist zu sagen, dass einige Sprachsamples gebraucht werden, aber trotzdem hauptsächlich gesungen wird.

Der Text ist insgesamt schwer zu deuten. Man kann ihn im religiösen Kontext interpretieren. „I find God and religion, too“, heißt es im Sample. Es könnte ums Sterben gehen („I would just be floating to you now“).

Hier ist der Körper oder die Seele gemeint, die zu Gott schwebt und ins Licht geht.

Die Religion des Komponisten kann aber auch die Musik sein. Er macht sich frei von dem Druck der Öffentlichkeit, wie es Justin Vernons Plan mit diesem Album ist. („We had what we wanted, your eyes“).

Die Band hatte genug Aufmerksamkeit in den letzten Jahren und verlässt jetzt den „Raum“ (vgl. *Bon Iver – 33 “GOD” Lyrics*, o.D.).

Insgesamt zur Produktion fällt folgendes auf:

Das Klavier klingt sehr natürlich. Es bekommt etwas Raum und ist nah und frontal zum Hörer. Im zweiten Vers erklingen nur vereinzelt Akkorde mit viel Hall.

Im Intro hört man zum Klavier Geräusche im Hintergrund mit viel Hall. Möglicherweise handelt es sich dabei um eine Flöte mit einem quietschenden Sound. Dazu kommen Samples von Streichern, die höher und schneller abgespielt werden. Die Samples werden gelayert und abgeschnitten, was sehr unnatürlich klingt. Im ersten Vers hört man außerdem ein sehr kurzes Sprachsample, das rhythmisch wiederholt wird und im Stereobild hin und her springt.

Zwischen dem ersten und zweiten Vers hört man ein weiteres Gesangssample. Es ist mit viel Hall versehen, klingt sehr weit weg und verzerrt.

Zwischen Vers zwei und dem Interlude sind mehrere Samples zu hören, die nach gesprochenem Wort klingen. Man versteht aber keine Wörter. Sie verschwinden im Hintergrund.

Im letzten Vers schwimmen viele hohe Töne im Raum. Hierbei handelt es sich um mehr Gesangssamples, die hoch gepitcht und schneller abgespielt werden. Hier wird sehr viel langer Hall und Delay verwendet. Die Stimmen sind sehr weit weg.

Im Outro wird erneut Sprache gesampelt. Diesmal stark in die Tiefe gepitcht, mit dunklem Formant.

Der Hauptgesang ist gelayert und mit langem Hall versehen. Die Phrase „These will just be places to me now“ wird mit einem Octaver nach unten gedoppelt.

Im zweiten Vers wird auch mehrstimmig gesungen. Auch im dritten Vers liegt die tiefe Oktave unter der Hauptstimme, diesmal aber gesungen und nicht synthetisiert. An dieser Stelle besteht der Gesang aus recht vielen Stimmen. Einzelne Phrasen werden immer wieder verfremdet durch Pitch- und Formantänderung und im Stereobild nach links und rechts geschoben.

Insgesamt klingt die Hauptstimme nicht, als wäre sie durch Pitch-correction getunet, allerdings sind manchmal Artefakte, wie unnatürliches Zittern, zu hören, die man von Autotune kennt.

Das Banjo setzt im ersten Vers ein. Es ist zweistimmig und nach links und rechts geschoben. Es klingt intim, mit weniger Raum und nah am Hörer.

Zwischen zweitem Vers und Interlude ist entweder ein Synthesizer, oder auch Samples zu hören. Es sind kurze Töne mit viel Raum, weiter weg vom Hörer.

Im ruhigen Teil des dritten Verses hört man deutlich ein Pad, bzw. gehaltene Akkorde, die für Fläche sorgen. Hier hört man immer wieder Knistern, wie bei einer Schallplatte und „Störgeräusche“, wie die, eines defekten Kabels.

Das Schlagzeug setzt am Ende des ersten Verses ein, allerdings kaum als Schlagzeug zu erkennen, da es extrem verzerrt wird. Der Beat setzt mit dem zweiten Vers ein. Die Drums klingen breit im Stereobild. Teilweise sind die einzelnen Instrumente nach links und rechts verteilt, werden aber auch gelayert, bzw. mit einem kurzen Stereodelay bearbeitet. Alles ist stark verzerrt und mit viel Hall versehen.

Der Synth-Bass setzt rhythmisch passend mit dem Beat ein. Er ist sehr kräftig und sorgt für eine starke Basis mit sehr tiefen Frequenzen.

Die integrierte Lautheit beträgt bei diesem Lied -10,1 LUFS und liegt damit schon deutlich über dem Limit der Streaming-Dienste. Die Waveform zeigt die Dynamik in der Lautstärke und starke Kompression und Limiting, wenn der Beat zu hören ist.

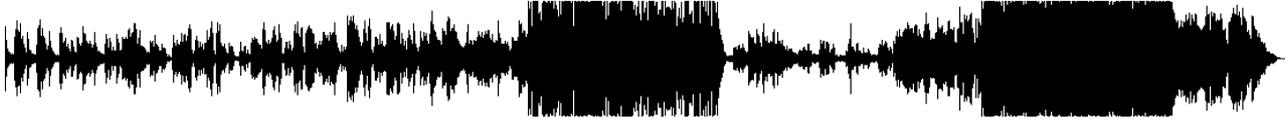


Abbildung 19: Waveform 33 "GOD" (Eigene Darstellung)

Justin Vernon versteht die Kunst Energie aufzubauen. Intro und erster Verse sind klein und intim, trotzdem auf eine Weise mysteriös, durch die vielen unnatürlichen Stimmen und Samples. Sobald Beat und Bass einsetzen explodiert der Song durch die starke Verzerrung. Die hohen Gesangssamples am Ende sind gleichzeitig zerbrechlich und episch.

#### 9.4.2 715 – CRΣΣKS

Song Nummer drei des dritten Albums heißt „715 – CRΣΣKS“. Es hat 40.270.698 Plays auf Spotify und ist mit 2:12 Minuten relativ kurz (vgl. Bon Iver, 2016a).

Dieses Lied besteht ausschließlich aus Gesang und hat keine feste Taktart, oder ein zählbares Tempo.

Trotzdem folgt es einem System und lässt sich in fünf Verse aufteilen. Dabei wiederholen sich die ersten vier Verse in Melodie, Harmonie, und Rhythmus. Der fünfte Vers ist abgewandelt und es gibt keinen Chorus.

Auch fällt es schwer, sich auf eine Tonart festzulegen. Es wird hauptsächlich mit den Akkorden Ab, Db und Fm gearbeitet. Deshalb komme ich zu dem Schluss, dass wir uns in Ab-Dur ionisch befinden. Allerdings klingen alle drei Akkorde im Lied wie eine Basis, wie ein Grundton.

Gehen wir von Ab-Dur aus, werden die Stufen I IV V und vi in folgenden Akkordfolgen benutzt:

Vers 1-4: | Db | Fm | Ab | Db |

          |: Db | Fm :| Ab | Db |

Vers 5:  |: Fm | Eb | Ab | Db :|

Die Melodie bleibt in den ersten vier Versen in den pentatonischen Tonleiter. Nur im fünften Vers wird der Ton db in der Melodie gesungen. Obwohl hier ohne festes Metrum gesungen wird, kann der Hörer trotzdem folgen und die Melodie ist eingängig. Vermutlich hilft dabei auch die mehrmalige Wiederholung in Vers eins bis vier.

Inhaltlich geht es in diesem Lied um das Ende einer Beziehung. Das lyrische Ich vergleicht seine Partnerin mit einem Reiher, der verscheucht wird („Her, the heron hurried away“). Obwohl es der Person im Leben und möglicherweise finanziell gut geht, wird es dunkel und bedrückend („Low moon don the yellow road“). Weggehen hilft dem Ich auch nicht dabei, zu wachsen und sich besser zu fühlen („That leaving wasn't

easing all that heaving in my vines“). Die Beziehung war nicht rational und auch nicht einfach. Hier wird von „B“ gesprochen. B als Tonart, im deutschen H-Dur, hat fünf Kreuze als Vorzeichen und ist nicht einfach zu spielen.

Die Person ist zurück geblieben und versucht wieder, auf die Beine zu kommen („But all I'm trying to do is get my feet out from the crease“). Die Partnerin hat dem Ich und der Beziehung den Rücken zugekehrt, doch die Person fordert, dass sie sich umdreht, denn sie ist des Ichs Rettung („Turn around, you're my A-Team“). Wie man es von Vernon gewohnt ist, ist auch dieser Text nur sehr schwer zu deuten. Die Sätze haben oft grammatikalisch keinen Sinn und bieten viele Möglichkeiten der Interpretation (vgl. *Bon Iver – 715 - CRΣΣKS Lyrics*, o.D.).

Die Produktion beläuft sich in diesem Lied auf die Be- und Verarbeitung von Justins Gesang. Dazu wird hier und in anderen Liedern das „Messina“ benutzt:

#### The Messina

Der Sound des dritten Albums wird stark durch das Instrument beeinflusst, das Justin Vernon „The Messina“, nach seinem Audioingenieur Chris Messina, nennt. Hierbei handelt es sich nicht um ein neu geschaffenes Instrument oder Effektgerät, sondern um eine Kombination aus bereits existierenden Einzelteilen, die Vernon und Messina zusammengefügt und live-tauglich gemacht haben. Im Grunde wird die Stimme oder ein Instrument stark mit Autotune bearbeitet. Hierbei entsteht ein sehr synthetischer, robotischer Sound. Dann wird die Stimme, wie in einem Harmonizer vervielfacht. Die Harmonie, bzw. das tonale Zentrum wird hier nicht vorher festgelegt, sondern die Stimmen lassen sich frei durch ein Midi-Keyboard steuern. Die Schwierigkeit besteht nur noch darin, das Ganze live spielen zu können, weil die Prozesse die CPU-Leistung ausreizen. Das gelingt Vernon und seinem Audioingenieur mit dem „Messina“, das in einigen Liedern auf „22, A Million“ eingesetzt wird (vgl. Gatza, 2018).

Damit wird sein Gesang hart getonet, was sehr fremd klingt und viele Artefakte mit sich bringt. Die Harmoniestimmen sind links und rechts im Stereobild verteilt und es klingt insgesamt sehr trocken. Manchmal hört man Klicken und Kratzen, was entweder Teil der Artefakte des Messina sind, oder tatsächlich mit Absicht hinzugefügt wurden. „S“-Laute werden verschluckt, weil hier die Höhen fehlen, und klingen eher wie „Sch“.

Im ganzen Lied steht der Text im Vordergrund, weil er nicht unter Lagen von Instrumenten versteckt werden kann.

Die integrierte Lautheit beträgt hier -9,3 LUFS und liegt damit deutlich über dem Limit. Auch beim Anhören fällt die Lautstärke auf, besonders durch den drückenden, synthetischen Sound, der große Frequenzbereiche abdeckt. Die Waveform zeigt nur leichte Dynamik in der Lautstärke des Gesangs. Besonders in der zweiten Hälfte sieht man die Kompression.



Abbildung 20: *Waveform 715 – CRΣΣKS* (Eigene Darstellung)

Hinsichtlich der Acousticness ist zu sagen, dass durch die starke Verfremdung und Synthese der Stimmen, kein Gefühl der Natürlichkeit aufkommt, obwohl Gesang eigentlich etwas sehr natürliches ist. Trotzdem kann Vernon mit seinem Gesang Gefühle vermitteln und Dynamik schaffen. Der Unterschied zwischen Falsett und Bruststimme, sogar Belting und Schreien sorgt für eine enorme Intensität und eine getragene, aber auch wütende Stimmung im Lied.

### 9.4.3 666 †

Der Song „666 †“ kommt an passender sechster Stelle auf dem dritten Album. Er hat bisher 38.405.656 Wiedergaben auf Spotify und ist 4:12 Minuten lang (vgl. Bon Iver, 2016a).

Die Instrumentation beläuft sich auf Synthesizer, E-Gitarre, Gesang, Saxophon, Kontrabass und Schlagzeug. Das Tempo des Liedes beträgt 110bpm, es steht im 4/4-Takt und in E-Dur ionisch.

Es beginnt mit einem 22-taktigen instrumentalen Intro. Der erste Vers ist 16 Takte lang, der Chorus acht.

Darauf folgt ein weiterer Vers und Chorus mit der gleichen Länge. Vers Nummer drei ist zwölf Takte lang und hat teilweise den Charakter eines Interlude. Es folgt ein 24-taktiger Vers und das achttaktige Outro.

Dadurch, dass sich die Teile meistens durch vier teilen lassen, kann man der Form bei diesem Lied sehr gut folgen. Das liegt auch an der Harmonisierung.

Auch hier wird die vierer-Form unterstützt: (I) IV V vi

Vers: | : B | C#m | B | C#m :|

| : A | C#m | A | C#m :|

Chorus: | : A | C#m :|

Die erste Stufe ist vereinzelt im letzten Vers zu hören. B und C#m haben hier klanglich ebenfalls den Charakter der Grundtonart. Allerdings vermute ich trotzdem E als Grundton und glaube, dass das deutlicher wäre, würde der Akkord öfter gespielt.

Der Umfang der Gesangsmelodie ist mit einer großen None größer als in einigen der anderen Lieder von Bon Iver. Es fällt auf, dass der Chorus den tiefsten Teil der Melodie darstellt. Trotzdem ist er eingängig durch die Kürze und Wiederholung der melodischen Phrase. Die Gitarre spielt im Intro und Vers ebenfalls die Melodie.

Im Text zu „666 †“ geht es auf den ersten Blick um Religion. „666 upsidedowncross“, wie Vernon es ausspricht, sind Symbole des Teufels und stehen für das Schlechte, das er erlebt hat. Die dunkle Seite des Erfolgs, die schweren Zeiten psychischer Erkrankungen haben ihn aber etwas gelehrt („I've learned about it“), auch, wenn er oft nicht weiter wusste („No I don't know the path(...)long lines of questions and

lessons“). Das, was er tut, soll sich richtig anfühlen, auch wenn es nicht jedem gefällt („No that's not how that's supposed to feel. Oh no, it's not for broader appeal. Fuck the fashion of it, dear.“). Jetzt ist er mit sich im Reinen und kann über die Vergangenheit lachen („I laughed about it“).

Auch in diesem Text sind die Sätze kryptisch und grammatikalisch inkorrekt. Es ist insgesamt schwer zu verstehen, was Justin sagen will (vgl. *Bon Iver – 666 † Lyrics*, o.D.).

Zur allgemeinen Produktion fällt folgendes auf:

Das Intro beginnt mit einem kurzen Synthesizer-Sound, der zu einem gleichbleibenden, durchlaufenden Rhythmus aus Achtelnoten in Oktavabständen wird, wie bei einem Step-Sequencer. Später liegen mehrere dieser Sounds übereinander mit viel Hall und Delay in einem großen Raum. Zwischen drittem und viertem Vers hört man das nochmal sehr deutlich.

Die Gitarre ist im Intro zweistimmig mit großem Hall und auffälligem Delay. Die Reflektionen des Delays sind stark verzerrt, während das direkte Signal der Gitarre eher clean ist.

Der Hauptgesang ist erst gedoppelt und nach links und rechts geschoben, wird dann mehrstimmig und hat die Stimmen etwas im Stereobild verteilt. Insgesamt kommt der Gesang aber sehr frontal. Er ist mit viel Hall versehen und immer wieder sind Phrasen aus Samples zu hören, die durch Pitch- und Tempoveränderung und unnatürliches Autotune verfremdet sind.

Im letzten Vers sind einzelne Backings sehr weit im Hintergrund mit sehr viel und langem Hall. Der Hauptgesang ist grundsätzlich trockener als die Backings.

Im Laufe des Song werden die Gesangsstimmen immer mehr und es fällt nicht leicht zu entscheiden, ob es sich tatsächlich um mehrstimmigen Gesang handelt oder synthetisierte Stimmen durch das Messina. Die Hauptstimme wirkt hier leicht verzerrt.

Im Chorus wiederholt sich ein Gesangssample mit dem Text „bit by bit“. Die Worte sind allerdings nicht wirklich verständlich. Das Sample klingt sehr kratzig durch die Verzerrung. Vermutlich ist die Phrase mehrfach gelayert und stark in Pitch bearbeitet und verzerrt worden. Insgesamt klingt hier sehr viel Noise mit.

Das Saxophon setzt im ersten Vers ein. Es ist mehrstimmig und auch teilweise sehr tief. Entweder handelt es sich bei den tiefen Tönen um ein Basssaxophon, oder die Saxophonstimmen wurden durch das Messina bearbeitet. Zwischendurch sind auch quietschende Töne vom Saxophon zu hören, die mehrfach gelayert wurden und weit außen im Stereobild liegen. Gegen Ende ist das gut zu hören.

Der Kontrabass setzt im zweiten Vers ein und ist sehr präsent, laut und tief. Er klingt insgesamt sehr natürlich. Ab dem zweiten Chorus spielt auch ein Synth-Bass mit und sorgt für längere, drückende, tiefe Töne.

Im zweiten Vers setzt das Schlagzeug ein. Erst nur sehr dezent mit Becken, Shakern und mit Besen

gespielter Snare. Im zweiten Chorus wird es sehr präsent durch das gesamte Set, besonders aber Snare, Toms und Kick. Hier liegt ein kratzendes Geräusch auf. Entweder handelt es sich dabei um Noise, das hinzugefügt wurde, oder die Drumsignale selbst sind stark verzerrt. Am Anfang des vierten Verses tauchen rechts verzerrte Sounds einer Drum Machine mit auffälligem Delay auf.

Im letzten Chorus bekommen Snare und Toms ebenfalls dieses auffällige, schnelle Delay, das sich im Stereobild von innen nach außen bewegt.

Die integrierte Lautheit liegt hier bei -11,3 LUFS und damit etwas über dem Limit. Die Waveform zeigt große Dynamik in der Lautstärke und starke Kompression, besonders wenn der Beat zu hören ist.



Abbildung 21: Waveform 666 1 (Eigene Darstellung)

Die Acousticness bewerte ich in diesem Lied mit 50%. Gesang, Gitarre, Saxophon und Kontrabass wurden tatsächlich eingespielt. Auch das Schlagzeug ist größtenteils natürlich. Allerdings bildet der Sequencer eine synthetische Basis, fast alle Instrumente sind stark mit Effekten bearbeitet und die Samples klingen sehr synthetisch.

Die Energie des Songs ist dynamisch. Es beginnt ruhig und im kleinen Setting und baut sich immer weiter auf. Im Chorus steigt die Energie am meisten, fällt zum dritten Vers nochmal ab und erreicht den Höhepunkt am Ende im letzten Chorus.

Die Stimmung ist positiv und hoffnungsvoll. Der Sänger ist mit sich selbst im Reinen. Er kann etwas abschließen und sich Neuem zuwenden.

#### 9.4.4 10 d E A T h b R E a s T

„10 d E A T h b R E a s T“ ist der zweite Track und auch die zweite Single des Albums „22, A Million“. Sie wurde am 15.08.2016 veröffentlicht, ist nicht in die Single-Charts gekommen und hat bisher auch keine Auszeichnung erhalten. Auf Spotify hat das Lied aktuell 22.708.731 Wiedergaben (vgl. Bon Iver, 2016a). Mit 2:24 Minuten ist der Song einer der Kürzeren. Die Instrumentation beläuft sich auf Gesang, Gitarre, Saxophon, verschiedene Synthesizer und synthetische Drums.

Die verwendete Tonart ist G#m äolisch, mit einem Tempo von 108bpm im 4/4-Takt.

Die Form ist bei diesem Lied schwierig zu bewerten. Es startet mit einem acht-taktigen Intro, auf das ein 16-taktiger Vers folgt. Die nächsten acht Takte nenne ich im Folgenden Pre-Chorus, worauf der achttaktige Chorus folgt. Nach 16 Takten Post-Chorus bzw. zweitem Vers folgt ein weiteres Mal der Pre-Chorus. Damit endet das Lied.

Grundsätzlich würde ich in diesem Lied überhaupt nicht von Vers oder Chorus sprechen. Die einzige sich

wiederholende Phrase ist am Anfang des Pre-Chorus zu hören, allerdings mit wechselndem Text. Der Chorus hebt sich vom Rest des Songs ab, weil der Beat aussetzt, allerdings taucht er nur ein einziges Mal auf, was die Intension eines Chorus verfehlt.

Allerdings handelt es sich hier auch nicht um ein durchkomponiertes Stück, denn die Akkordfolgen sind immer gleich und lassen achttaktige Gruppierungen zu. Es werden die Stufen i iv und VII folgendermaßen verwendet:

|: G#m | G#m | F | F |  
| C#m | C#m | C#m | C#m :|

Zur besseren Verständlichkeit in der Analyse, werde ich trotzdem die genannten Bezeichnungen der einzelnen Teile verwenden.

Die Gesangsmelodie bewegt sich innerhalb einer kleinen Dezime und bleibt, bis auf wenige Ausnahmen, in der pentatonischen Leiter. Die Melodie ist größtenteils nicht eingängig und wirkt etwas willkürlich, als hätte man die Silben des Textes eben mit Noten bestücken müssen. Möglicherweise liegt das aber auch daran, dass die Wiederholungen fehlen. Dasselbe gilt für den Rhythmus im Gesang.

Tatsächlich passt diese gewisse Inkonsistenz aber auch zum Text.

Die erste Phrase beschreibt einen Fiebertraum („fever rest“). Im Fieber träumen die Betroffenen oft wild und wirr und so lässt sich auch der Text von „10 d E A T h b R E a s T“ beschreiben. Die Sätze, bzw. Satzketten sind unverständlich und grammatikalisch inkorrekt. Manche Wörter sind schlichtweg nicht existent („fuckified“). Die Phrase „Darlin don't make love, fight it. Love, don't fight it.“ ist ein Widerspruch in sich. Des Weiteren ist es mir nicht möglich, klare Inhalte aus dem Text zu ziehen. Letztendlich kann man hier alles Mögliche hineininterpretieren (vgl. *Bon Iver – 10 d E A T h b R E a s T Lyrics*, o.D.).

Zur gesamten Produktion ist folgendes zu sagen:

Das Lied beginnt mit einem synthetisch produzierten Beat. Ein Sound, ähnlich wie Klatschen, spielt durchgängig Achtelnoten, etwa wie das Ticken einer Uhr. In den Tiefen donnert und rumpelt die Kick. Darüber liegt ein extrem verzerrter Sound. Der Beat klingt sehr krachend und kräftig.

Nach den ersten vier Takten setzt ein Pad mit viel Rauschen und eine E-Gitarre mit Freeze-Effekt ein. Die Töne der Gitarre schweben, während eine weitere Gitarre immer wieder einzelne hohe Töne anschwellen lässt.

Der Hauptgesang besteht aus unzähligen Lagen. Frontal sind noch Tracks mit Justins Stimme zu erkennen, während alle anderen stark durch das Messina und Autotune-Artefakte verfremdet sind. Ihnen fehlt die Brillanz. Ab dem Pre-Chorus ist zusätzlich zum Messina auch echter mehrstimmiger Gesang zu hören. Im Laufe des Songs verschwindet das Messina und der artefaktische Sound und die Stimmen klingen klarer und nach einem echten Chor.

Im ersten Vers ist der Hall noch kürzer, wird dann aber länger. In der Stille des Chorus ist die lange Nachhallzeit sehr gut hörbar.

Das Gesangssample am Anfang ist auch im Laufe des Songs immer wieder zu hören. Es ist stark in Pitch, Formant und Geschwindigkeit bearbeitet und mit viel Hall versehen.

Die E-Gitarre ist des Weiteren im Pre-Chorus zu hören. Sie kündigt sich selbst mit langen, anschwellenden Tönen an und spielt dann ab dem Chorus Akkorde. Zunächst mit einem eher cleanen Sound, recht leise, mit viel Hall und Tremolo-Effekt. Sie schwebt im Raum etwas weiter weg vom Hörer. Später tritt sie mit mehr Verzerrung und etwas mehr Lautstärke aus dem Hintergrund, bleibt aber weiterhin außen im Stereobild. Im Post-Chorus bzw. zweiten Vers setzt das Saxophon mit einem mehrstimmigen Satz ein. Es ist etwas weiter weg vom Hörer und im Stereobild verteilt, aber trotzdem sehr präsent.

Der Synth-Bass setzt im Pre-Chorus zunächst etwas dezenter ein, bevor er dann im Chorus volle Präsenz erhält. Mit dem bebenden, knirschenden, verzerrten Sound verbindet er sich später mit dem Zerren des Drum-Beats.

Die integrierte Lautheit beträgt bei diesem Lied -7,3 LUFS und liegt damit sehr deutlich über dem Limit der Streaming-Dienste. Die Waveform zeigt wenig Dynamik in der Lautstärke und starke Kompression und Limiting fast im gesamten Song.



Abbildung 22: Waveform 10 d E A T h b R E a s T (Eigene Darstellung)

Die Acousticness bewerte ich bei diesem Song mit 30% aufgrund des Gesangs, der Gitarre und des Saxophons. Insgesamt hat es aber einen sehr synthetischen Charakter durch den verzerrten Beat, den extremen Bass und das Messina im Gesang.

Wie die anderen Songs von Bon Iver, ist auch dieser kein Dance-Song. Allerdings kann aufgrund des moderaten Tempos und des schweren, stampfenden Beats natürlich trotzdem darauf getanzt werden. Die Energie ist auch hier dynamisch, aber von Anfang an recht hoch wegen des Beats. Wenn dieser im Chorus aussetzt, sinkt die Energie, aber gleichzeitig steigt die Intensität mit dem kräftigen Bass. Zum Ende hin steigert sich die Energie wieder durch immer mehr Lagen in den Instrumenten und die höhere Lautstärke. Die Stimmung ist kräftig, voranschreitend und mutig, aber auch gefährlich und etwas überwältigend.

#### 9.4.5 \_\_\_\_ 45 \_\_\_\_

Track Nummer Neun des dritten Albums nennt sich „\_\_\_\_ 45 \_\_\_\_“. Es ist nicht als Single erschienen, hat 22.378.358 Plays auf Spotify und ist 2:46 Minuten lang (vgl. Bon Iver, 2016a).

Im Song zu hören sind Saxophon, Gesang, Banjo und Synthesizer. Es steht in D-Dur in der ionischen Tonleiter, ist teilweise frei in Rhythmus und Tempo und gegen Ende im 4/4-Takt, bei einem Tempo von

58bpm.

Die Form beläuft sich auf Intro, ersten Chorus und Interlude. Anschließend folgt ein weiterer Chorus, bei dem Tempo und Taktart klarer sind. Er ist acht Takte lang und es folgt ein Outro, dessen hörbares Metrum nach acht Takten wieder verschwindet.

Harmonisch werden die Stufen I IV V und vi in diesen Folgen verwendet:

Chorus 1: | G D | G D | G D | A |

Chorus 2: | G D | A Bm | G D | A |

Die Melodie beläuft sich auf wenig Phrasen, die immer wieder wiederholt werden. Diese Phrasen werden jedes mal rhythmisch und in der Melodie variiert. Vor allem auf dem Worten „carved“ und „caught“ sind viele Verzierungen in der Melodie. Justin singt hier hauptsächlich in der Bruststimme. In den Backings wird auch die Kopfstimme verwendet.

Justin beschreibt in „\_\_\_45\_\_\_“ seine Panikattacken und die Depression, die er durchlebt hat, bevor und während dieses Album entstand. Die Panikattacken fühlen sich wie Feuer an, in dem man gefangen ist („I been caught in fire“). Die Depression hindert ihn manchmal am Aufstehen („I stayed down the other night“) und er weiß nicht mehr, was das wahre Leben ist und ob es nochmal anders wird („without knowing what the truth is“).

Der Titel setzt sich aus vier und fünf Unterstrichen zusammen. Der Track ist der neunte auf dem Album ( $1+2+3+4+5+6+7+8+9=45$ ) (vgl. *Bon Iver – \_\_\_45\_\_\_ Lyrics*, o.D.).

Das Saxophon hat einen trockenen Klang, ist nah am Hörer und die Harmonien sind im Stereobild verteilt. Man hört viel Luft. Im zweiten Chorus ist es etwas weniger präsent und mehr in der Mitte.

Der Gesang ist im ersten Chorus nicht gelayert und sehr trocken, clean und frontal, nah am Hörer. Im zweiten Chorus kommen einige weitere Stimmen dazu und die Hauptstimme wird gedoppelt. Alle Stimmen werden breit im Stereobild verteilt.

Im Hintergrund des zweiten Chorus liegen die Harmonien eines Synthesizer in einem weichen, stetigen Sound. Sie haben Ähnlichkeit zum Klang des Messina und sorgen für Fläche.

Das Banjo setzt überraschend kurz vor Schluss ein. Anders, als die anderen Instrumente, hat es viel Hall und auch Delay. Mit besonders langem Hall und extremem Delay mit Reverse-Effekt leitet es ins Intro des nächsten Songs über.

Die integrierte Lautheit liegt bei -12,3 LUFS und damit etwas über dem Limit. Die Waveform zeigt dynamische Lautstärke und weniger Kompression.



Abbildung 23: Waveform \_\_\_\_45\_\_\_\_ (Eigene Darstellung)

Trotz des künstlichen Klanges des Messina vergebe ich 90% im Acoustic-Level.

Insgesamt ist die Energie im Song sehr niedrig. Zum zweiten Chorus hin steigt sie etwas durch die vielen gelayerten Stimmen an.

Die Stimmung des Liedes ist positiv. Es klingt bodenständig durch die wenigen Effekte und den klaren Grundton, der sich durch das ganze Lied zieht. Es vermittelt das hoffnungsvolle Gefühl, dass die Depressionen und Panikattacken überstanden sind und man zu Ruhe kommen kann. Besonders das Banjo am Schluss klingt sehr friedlich.

## 9.5 Album Nr. 4

Tabelle 07: Attribute zur Analyse: *i,i*

Variable: Album	<i>i,i</i>
Datum	24.08.2019
Artwork	Siehe Abbildung 24&25
Label	Jagjaguwar
Vorangegangene Chart-Hits	5
Andere vorangegangene Chart-Hits	2
Genre	Alternative Rock, Folktronica
Crossover	Ja
Chart-Position	26
Auszeichnungen	-
Anzahl Tracks	13
Länge	39:41

(vgl. Bon Iver, 2019; *Billboard Charts - Bon Iver*, o.D.; *Billboard Charts - Volcano Choir*, o.D.; *Discogs - i,i*, o.D.)



Abbildung 24: *i,i* CD 1 (Eigene Darstellung)



Abbildung 25: i,i CD 2 (Eigene Darstellung)

Insgesamt sind im Album Gesang, Klavier, Pad, viele unterschiedliche Synthesizer-Sounds, Basssaxophon, E-Bass, Schlagzeug, E-Gitarre, Bläser, Streicher, Akustikgitarre, Mundharmonika und Gesang, der nicht von Vernon stammt, zu hören. Sechs der Songs sind kürzer, acht liegen im Durchschnitt. Zwei Songs haben kein hörbares Metrum, die Restlichen stehen im 4/4-Takt. Die meisten Lieder haben eine Dur-Tonart, eines steht in Moll und bei zweien ist die Tonart nicht klar. Außerdem können lediglich drei Lieder des Albums einen typischen Chorus aufweisen. Bei den restlichen Songs ist entweder gar kein Chorus zu hören, oder der Text kehrt im Chorus nicht wieder.

### 9.5.1 Hey, Ma

„Hey, Ma“ ist der fünfte Titel auf dem Album „i,i“ von Bon Iver. Er wurde am 03.06.2019 als Single veröffentlicht, welche nicht in die Single-Charts gelangt ist und bisher keine Auszeichnungen erhalten hat. Auf Spotify hat der Song 94.009.287 Wiedergaben und ist 3:36 lang (vgl. Bon Iver, 2019).

Die Instrumentation beläuft sich auf Klavier, Gesang, Synthesizer, Bläser, E-Gitarre, E-Bass und Schlagzeug. Die Tonart ist C-Dur in der ionischen Tonleiter. Das Tempo beträgt 72bpm im 4/4-Takt.

In dem 24-sekündigen Intro wird erst nach und nach des Metrum klar. Vers und Chorus sind jeweils acht Takte lang. Darauf folgen ein zweiter Vers und Chorus. Das 26-sekündige Interlude hat kein hörbares Metrum und es folgen schließlich ein dritter Vers und Chorus.

Die verwendeten Stufen sind I III IV V und vi in folgender Reihenfolge:

Vers: | C | F | Am | G |  
           | C | Em | F | G |  
 Chorus: | F | Am | F | Am |  
           | F | Am | G | C |

Die Form ist beim Hören deutlich erkennbar, da sich die einzelnen Teile harmonisch, melodisch, textlich und energetisch identifizieren lassen und die Struktur klar durch die acht-taktigen Gruppen ist.

Auch rhythmisch und melodisch kann man dem Lied gut folgen. Die Gesangsmelodie hat einen Umfang von einer großen None und bewegt sich fast ausschließlich in der pentatonischen Leiter. Durch die einzelnen Phrasen, die oft wiederholt werden, ist die Melodie sehr eingängig.

Justin singt hauptsächlich in der Bruststimme und manchmal im Falsett.

Der Text handelt davon, dass sich eine Person auf das Wichtige im Leben besinnen soll. Es geht nur noch um das eigene Geld, das man entweder gar nicht ausgibt, oder damit schlechte Dinge unterstützt, die beispielsweise der Umwelt schaden („Full time, you talk your money up while it's living in a coal mine“). Es ist höchste Zeit die eigene Mutter anzurufen und sie die Erinnerung an das frühere Leben hervorrufen zu lassen („Tall time to call your Ma“). Die Person hat sich dieses neue Leben gewünscht („Well, you wanted it your whole life“), ist nun aber nicht glücklich damit. Sie ist unzufrieden, weil sie ständig im Licht der Öffentlichkeit steht („You're back and forth with light“). Die Person rechtfertigt ihren Drogenkonsum, um die Sorgen zu vergessen („I had a heavy mind, sugar, I took it, it was right“).

Auch dieser Text ist kryptisch und schwer zu verstehen. Justin verwendet unkonventionelle bzw. erfundene Redewendungen und unverständliche Satzketten, die großen Raum für Interpretation lassen (vgl. *Bon Iver – Hey, Ma Lyrics*, o.D.).

Das Lied beginnt mit dem Klavier, das eingefadet wird. Es ist mit viel Hall, Delay und einem Low-Cut versehen. Nach sieben Sekunden wird der Bläsersatz eingefadet. Die Bläser, vermutlich Posaune und Saxophon, spielen Harmonien mit langen Tönen, die mit viel Hall und einem High-Cut belegt sind. Der Sound klingt ähnlich wie der eines Synthesizers. Es kann auch zur Unterstützung noch ein flächiger Synthesizer beigemischt sein. In den Tiefen ist ein Basssaxophon zu hören.

Ein kurzer Synth-Sound auf der zweiten und vierten Zählzeit jedes Taktes läuft stetig durch, wie ein Metronom.

Der Gesang im ersten Vers ist gedoppelt und nach links und rechts geschoben. Er ist mit etwas Hall versehen, aber sonst recht trocken. Ab dem Chorus hört man ein kurzes Delay. Im zweiten Chorus wird der Gesang mehrstimmig und breiter im Stereo. Im Interlude hört man viele leise Ad Libs mit viel Hall und Delay. Teilweise werden sie mit einem Octaver und High-Cut bearbeitet und bewegen sich im Stereobild hin und her.

Immer wieder, aber besonders im Letzten Chorus hört man Gesangssamples im Hintergrund, die sehr hoch gepitcht und mit viel Hall und Delay versehen sind.

Der E-Bass setzt mit dem Basssaxophon in langen Tönen ein. Ab Ende des ersten Chorus spielt er auch kürzere Noten und Licks. Er klingt sehr tief und drückend, ohne höhere Frequenzen.

Die E-Gitarre setzt unauffällig im zweiten Chorus ein und bekommt dann volle Aufmerksamkeit im Interlude. Dort spielt sie lange, verzerrte Töne, mit kurzem Delay, Hall, Rauschen, Summen und Picking-

Geräuschen.

Das Schlagzeug, bzw. die Snare setzt im zweiten Vers ein. Sie spielt ein 16tel-Pattern mit viel Teppich. Sie ist teilweise stark verzerrt mit High-Cut und Delay.

Meistens am Ende des Chorus ist ein Pad, bzw. hohe Synth-Streicher mit viel Hall und Delay zu hören. Am Ende des Songs taucht nochmal ein neuer Synthesizer-Sound auf, der relativ dunkel klingt. Er spielt nur eine kurze Phrase, bevor das Lied endet.

Die integrierte Lautheit beträgt bei diesem Song -9,7 LUFS und liegt damit über dem Limit der Streaming-Dienste. Die Waveform zeigt Dynamik in der Lautstärke und auch deutliche Kompression und Limiting.



Abbildung 26: Waveform Hey, Ma (Eigene Darstellung)

Bis auf die Synthesizer und Samples ist das Lied größtenteils von echten Instrumenten gespielt. Deshalb bewerte ich die Acousticness mit 80%.

Die Energie ist dynamisch, sehr gering am Anfang und steigt dann mit dem Einsetzen des Schlagzeugs etwas an. Im Interlude und dritten Vers ist der Sound wieder sehr intim, dann steigt die Energie im letzten Chorus durch das Layering der vielen Stimmen an. Insgesamt ist es aber ein ruhigeres Lied, was auch an dem fehlenden Beat liegt.

Die Stimmung ist ebenfalls ruhig und positiv. Das Lied strahlt Bodenständigkeit und Besonnenheit aus.

## 10. Ergebnis

„For Emma, Forever Ago“ hat den typischen Singer-Songwriter-Charakter: der Künstler als Hauptperson in einem kleinen, akustischen Setting. Justin Vernon trägt hier die Emotionen ganz roh in seinem „unperfekten“ Falsett-Gesang und seiner Akustikgitarre.

Das Drum-Set ist klein und bleibt meistens im Hintergrund. In einigen Liedern sind E-Gitarre und E-Bass zu hören, vereinzelt auch Bläser und Rhodes.

Die Länge der Songs passt größtenteils in den Durchschnitt von drei bis fünf Minuten. Einige Ausnahmen bis zu einer Länge von 6:41 Minuten kommen vor. Der Großteil der Lieder steht im 4/4-Takt. Vernon bedient sich öfter der ionischen als der äolischen Tonleitern, wobei nicht immer deutlich ist, ob es sich um eine Dur- oder Moll-Tonart handelt. Die Lieder beruhen hauptsächlich auf dem Prinzip des Four-Chord-Songs bestehend aus den vier geläufigsten Stufen I IV V vi.

Die Form variiert in jedem Song. „Skinny Love“ entspricht noch am ehesten der klassischen Pop-Form. In

den restlichen Liedern des Albums ist oft nicht der typische Chorus zu finden. Entweder ändert sich der Text, oder Melodie und Rhythmus sind nicht eingängig, die Länge der einzelnen Teile macht es schwierig zu differenzieren, oder der Chorus fehlt komplett.

Die Gesangsmelodie bleibt oft in der Pentatonik. Das heißt, es entstehen kaum harmonische Spannungen. Ein Lied enthält gar keinen Gesang. In Melodie und Rhythmus finden sich oft wiederkehrende Themen, oder die Akkorde bleiben liegen für einen ruhigen, schwebenden Klang.

Vernons Texte behandeln sein Leben, gemachte Fehler, gescheiterte Liebe und seine Suche nach Glück. Sie sind nur schwer verständlich durch Metaphern und „Insider“-Wissen, fehlende Grammatik und unkonventionelle Wortwahl.

„For Emma, Forever Ago“ klingt insgesamt sehr natürlich und akustisch. In der Produktion wird viel im Stereobild gearbeitet. Die Gesangsstimme wird gelayert, oft auch mehrstimmig, und die Stimmen im Stereobild und in der Räumlichkeit verteilt. In den meisten Liedern wird mit großen Hallräumen gearbeitet, manche klingen dagegen sehr intim und nah. In einigen Songs werden auch Samples im Gesang und der Gitarre verwendet. In „The Wolves“ ist starkes Autotune zu hören und auch Gitarreneffekte wie Distortion, Tremolo, Freeze und E-Bow werden genutzt. Die Drums sind oft auf Kick und Snare reduziert. Bei wenigen Liedern werden auch mehr Becken gespielt.

Justin Vernon baut Energie im Laufe der Songs auf und layert zum Ende hin immer mehr Spuren und Instrumente übereinander. Trotzdem ist das erste Album insgesamt gemäßiger Energie und Lautstärke. Die Lautheit bleibt im Schnitt unter dem Limit der Streamingdienste.

Der Sound des Albums passt in das Bild von Vernon, der alleine in einer Hütte im Schnee Musik macht und in Eigenregie aufnimmt. Die Instrumente hat er größtenteils selbst eingespielt und es versprüht eher das Gefühl „handgemachter“ Musik, als einer großen, effektüberladenen Studioproduktion.

Das Cover der CD zeigt eine zugefrorene Scheibe, durch die man, außer ein paar Bäumen, nichts erkennen kann. Der Titel und die Namen der Tracks sind in Handschrift aufgedruckt und relativ schlecht lesbar. Auch optisch wird hier die Hütte in Wisconsin aufgegriffen und der Eindruck vermittelt, dass Vernon auch das Layout selbst gemacht hat.

Mit neun Tracks und einer Laufzeit von 37:15 Minuten ist das Album vergleichsweise kurz.

Das Debut-Album wird 2008 durch ein Independent Label veröffentlicht, ist genreübergreifend und erreicht ohne vorherige Chart-Erfolge Platz 64. Die Platin Auszeichnungen werden erst sieben bis 13 Jahre später verliehen.

In „Bon Iver, Bon Iver“ wächst das Setting zu einem kleinen Orchester. Zu Gesang und Akustikgitarre gesellen sich E-Gitarre, Slide-Gitarre, Banjo, E-Bass, Synth-Bass, Bläser, Streicher, Klavier, Synthesizer, Vibraphon, Schlagzeug und Percussion.

Die Länge der Songs liegen manchmal über und manchmal unter dem Durchschnitt, insgesamt bewegt man sich aber auch im zweiten Album zwischen drei und fünf Minuten. Der 4/4-Takt wird am häufigsten

verwendet. Wenige Songs stehen im 6/8-Takt und in „Holocene“ wird mehrfach die Taktart gewechselt. „Lisbon, OH“ besitzt gar kein Metrum.

Vernon bedient sich sehr oft der ionischen Tonleiter. In wenigen Liedern lässt sich aber auch in diesem Album nicht klar die Tonart festmachen. Mit Ausnahmen werden auch hier wieder die geläufigsten Stufen I IV V vi in unterschiedlichen Kombinationen verwendet.

Es fällt auf, dass ein Großteil der Lieder keinen typischen Chorus aufweist. In einigen Fällen besteht die Form nur aus Versen, in manchen ist ein Chorus zu finden, der aber nicht wirklich eingängig, oder in der Form nicht wirklich als Chorus erkennbar ist.

Im Gesang wird sich auch hier gerne, aber nicht ausschließlich der Pentatonik bedient. Vernon hat mit seinem Falsett eine Art „Signature-Sound“ gefunden.

„Lisbon, OH“ enthält gar keinen Gesang, klingt aber auch eher wie ein langes Intro für den folgenden Song. Überhaupt hängen einige Songs dieses Albums zusammen und gehen direkt ineinander über, was etwas an ein Konzeptalbum erinnert.

Inhaltlich geht es, ähnlich des ersten Albums, um Szenen aus Justin Vernons Leben. Rückblicke auf Vergangenes, Gelerntes, Liebe und den Tod. Sein Schreibstil ist unverändert speziell und macht es dem Hörer nicht leicht, ohne Hintergrundwissen zu verstehen, worum es geht.

Die Produktion ist in diesem Album aufwändiger, als im Vorgänger. Die Lieder klingen immer noch sehr akustisch und natürlich. Es wird viel mit großem Hall und Delay gearbeitet, aber auch vermehrt mit Verzerrung und Noise, Samples, Pads und synthetischen Effekten. Extremes Autotune ist in zwei Liedern zu hören. Das Stereobild ist sehr weit und es werden wieder viele Stimmen gelayert. Auch das Schlagzeug tritt mehr in den Vordergrund; mit mehr Toms und Becken sowie insgesamt sauberer aufgenommen. Allerdings haben einige Lieder gar keinen Beat, oder er setzt erst nach der Hälfte des Songs ein.

Die Energie ist nach wie vor dynamisch und lebt vom Layering der vielen Instrumente. Die Stimmung ist auch hier grundsätzlich positiv. Auch in „Perth“, wo der Tod eines Freundes thematisiert wird, spürt man die Hoffnung und Kraft in der Musik. Keins der Lieder ist drückend negativ oder schwer für das Gemüt.

Der Sound des Albums ist insgesamt orchestraler und ausgefeilter. Man hört, dass es im Studio und nicht in einer Hütte aufgenommen wurde. Es haben viele verschiedene Musiker daran mitgearbeitet. Hier zeigt sich auch schon das ein oder andere mal Vernons Affinität für extreme Effekte.

Das CD-Cover zeigt ein Landschaftsgemälde. Titel und Tracks sind auch hier in Handschrift aufgedruckt und schlecht lesbar. Das vermittelt, ähnlich des ersten Albums, eine gewisse Bodenständigkeit und Verbundenheit zur Natur.

„Bon Iver, Bon Iver“ ist etwas lauter produziert als sein Vorgänger. Die integrierte Lautheit übersteigt leicht das Limit der Streamingdienste. Mit zehn Tracks und einer Laufzeit von 39:28 Minuten liegt es ebenfalls unter dem Durchschnitt. Es wird 2011 unter dem selben Indie-Label veröffentlicht und lässt sich

genreübergreifend einordnen. Es erreicht Platz zwei der Charts und wird innerhalb von zwei bis acht Jahren mit Gold und Platin ausgezeichnet.

In „22, A Million“ ist neben dem Gesang viel E-Gitarre, Klavier, Saxophon, Schlagzeug, E-Bass, Kontrabass und verschiedene Synthesizer zu hören. Außerdem auch vereinzelt Banjo, Akustikgitarre, andere Bläser, Streicher und Percussion.

Die Länge der Lieder liegt hauptsächlich im oder unter dem Durchschnitt. Die meisten Songs sind in einer Dur-Tonart geschrieben, allerdings ist auch hier oft nicht ganz klar, um welche Tonart es sich handelt. Sie stehen entweder im 4/4-Takt, oder haben gar kein hörbares Metrum. Wie in den vorangegangenen Alben, greift Vernon auch hier am liebsten auf die vier geläufigsten Stufen I IV V vi zurück.

In keinem der Lieder kommt ein typischer Chorus vor. Oft folgt einfach Vers auf Vers, manchmal gibt es eine Bridge, oder Teile, die musikalisch ein Chorus sein könnten, textlich aber unterschiedlich und in der Melodie und dem Rhythmus einfach nicht eingängig sind. Das liegt häufig daran, dass Melodie und Rhythmus etwas willkürlich auf die Wörter und Silben angepasst werden. Es gibt manchmal kurze Phrasen, die mehrmals wieder auftreten und für etwas Wiederholung sorgen.

Die Melodie bleibt häufig, aber nicht immer im Bereich der Pentatonik. Justin singt viel im Falsett, aber auch in der Bruststimme. Teilweise beltet und brüllt er sogar.

Rhythmisch sind hier einige Lieder etwas anspruchsvoller und synkopischer, als in den Vorgängern, weil der Beat mehr im Vordergrund steht, wenn Drums zu hören sind. Das ist in vier Songs der Fall. Einer davon hat einen synthetischen Beat, die anderen sind vom echten Schlagzeug gespielt und nachträglich bearbeitet. Außerdem ist in diesem Album auch der Bass präsenter. E-Bass, Kontrabass, oder der sehr auffällige Synth-Bass sorgen hier für eine starke Basis in den tiefen Frequenzen.

Außerdem wird im dritten Album mit sehr vielen Samples gearbeitet. Entweder wird der eigene Gesang von Justin gesampelt, oder Phrasen aus anderen Songs übernommen. Auch Gitarre und Saxophon werden viel gesampelt.

Was aber den größten Unterschied zu den ersten beiden Alben ausmacht, ist der Gebrauch von Effekten. Instrumente und Stimmen werden bis zur Unkenntlichkeit bearbeitet. Pitch, Geschwindigkeit und Formant werden manipuliert, Noise, Verzerrung, Störgeräusche werden hinzugefügt und das Stereobild und die gesamte Räumlichkeit wird bearbeitet. Der Gebrauch des Messina trägt einen großen Teil dazu bei. Der synthetische, unmenschliche Klang, den dieses Effektgerät erzeugt, verdrängt das Bild, des einsamen Singer-Songwriters in seiner Hütte. Das macht aus dem ursprünglich natürlichen und akustischen Sound von Bon Iver ein experimentelles und mutiges Stück Musik, in dem trotzdem der selbe Komponist steckt. Seine Art Spannung und Energie aufzubauen, behält Justin Vernon auch in seinem dritten Album bei. Das Messina und die unzähligen gelayerten Stimmen und Instrumente sorgen für noch mehr Intensität.

In diesem Fall ist Intensität gleich Lautstärke. Das Album ist deutlich lauter gemischt als seine Vorgänger und wurde stark mit Kompression und Limiting bearbeitet. Die integrierte Lautheit übersteigt das Limit der Streamingdienste deutlich.

Inhaltlich verarbeitet Vernon auch in diesem Album Geschehnisse aus seinem Leben, psychische Probleme, gescheiterte Beziehungen. Vor allem aber die letzten Jahre, in denen seine eigene Musik und sein Erfolg alles auf den Kopf gestellt haben. Das tut er auf eine spirituelle Art und Weise, obwohl er, wie er selbst sagt, kein religiöser Mensch ist. Einerseits ist Musik seine Religion, andererseits gefällt es ihm auch einfach provokativ religiöse Verse neben Kraftausdrücken zu platzieren (vgl. Pareles, 2016).

Spirituell und mystisch sieht auch das Albumcover von „22, A Million“ aus. Es ist mit unzähligen Symbolen in weiß auf schwarzem Grund bedruckt. Kirchliche Symbole wie Kreuze und Menschen am Kreuz, satanistische Symbole wie umgedrehte Kreuze und die dreifache sechs, Schlangen, Schafe, Zahlen, Buchstaben und einige nicht direkt erkennbare Zeichen. Die Titel der Tracks sind auf der rechten Seite der Rückseite zu sehen. Die Titel selbst sind so klein, dass man sie kaum lesen kann, aber für jedes Lied wurde ein eigenes Symbol entworfen, in dem die Zahl aus dem Titel auftaucht. Das gesamte Design bietet endlose Möglichkeiten zur Interpretation, doch tatsächlich steckt keinerlei Bedeutung darin. Vernon hat seinem Designer freie Hand gelassen und alles aufgenommen, was ihm gefallen hat.

„Let's have a shitload of symbols.“ (Vernon, 2016, zitiert nach Hilton, 2016)

Auch die Zahlen in den Titeln haben keine direkte Bedeutung. Vernon mag die 22, weil sie ihn an Dualität und ein Paradoxon erinnert. Es geht ihm um das Gefühl, das die undurchschaubare Kryptographie und die Dekonstruktion religiöser Symbole mit sich bringt. Es geht darum, dass jeder das, was er gerade braucht, darin sehen kann (vgl. Barnes, 2016).

„22, A Million“ wird 2016 unter dem selben Indie-Label veröffentlicht und ist verschiedenen Genres zuzuordnen. Es erreicht Platz zwei der Charts und wird innerhalb von drei bis fünf Jahren mit zwei mal Gold ausgezeichnet. Mit zehn Tracks und einer Spielzeit von 34:11 Minuten ist es noch etwas kürzer, als seine ohnehin schon kurzen Vorgänger.

„i“ behält den orchestralen Stil des zweiten Albums bei. Es sind Gesang, Akustikgitarre, E-Gitarre, E-Bass, viele unterschiedliche Synthesizer-Sounds, Bläser und Basssaxophon, Streicher, Mundharmonika, Schlagzeug, Percussion und Gesang, der nicht von Justin Vernon stammt, zu hören. Die Länge der Lieder liegt im oder unter dem Durchschnitt. Der erste Song des Albums ist eher eine Art Intro. Er ist 31 Sekunden lang und besteht aus Noise-Samples. Er geht direkt in das nächste Lied über.

Die meisten Lieder stehen in Dur und bedienen sich der ionischen Tonleiter. Lediglich ein Song ist in Moll

geschrieben und bei zwei anderen ist nicht klar, ob es sich um Dur oder Moll handelt. Bis auf „Jelmore“ und „Marion“, die kein hörbares Metrum haben, stehen alle Lieder im 4/4-Takt.

Auch in diesem Album fällt auf, dass lediglich drei Lieder einen klaren Chorus aufweisen. Bei zwei anderen Songs hat man zwar musikalisch das Gefühl eines Chorus, allerdings ändert sich der Text. Die restlichen Lieder haben keinen Chorus. Außerdem bedient sich Justin Vernon mit einigen Ausnahmen wieder hauptsächlich den vier geläufigsten harmonischen Stufen. Auch die Gesangsmelodie bewegt sich weiterhin sehr häufig in der Pentatonik. Vernon singt hauptsächlich in Falsett und Bruststimme.

Ähnlich der andere Alben erzählt Justin in den Liedtexten wieder aus seinem Leben; Dinge, die er aus der Vergangenheit gelernt hat und in Zukunft besser machen möchte. Und auch hier verwendet er viele Metaphern und kryptische Umschreibungen, sodass die Interpretation schwer fällt.

Produktionstechnisch führt Justin den extremen Gebrauch von Audioeffekten in diesem Album fort. Es wird viel mit Samples gearbeitet, allerdings ist kaum noch das Messina und extremes Autotune zu hören. Er arbeitet trotzdem noch viel mit gelayerten Tracks und weitem Stereobild, viel Hall, Delay, Noise, Verzerrung und bis zur Unkenntlichkeit verfremdeten Instrumenten.

Auch behält er seine Art, Spannung zum Ende des Songs aufzubauen, bei.

In „i“ sind deutlich die Einflüsse der ersten drei Alben zu hören. Manche seiner Songs bekommen wieder mehr Folk-Charakter und erinnern an den Singer-Songwriter. Allerdings behält er die großen, orchestralen Settings des zweiten Albums bei und kombiniert alles mit unnatürlich klingenden Effekten und Samples.

Das Albumcover zeigt auf schwarzem Grund einen Ausschnitt eines Schriftzuges, wo der Titel zu erkennen ist. Am Rand erkennt man Blumen. Auf der Rückseite ist eine Person zu sehen, die vor einem runden Fenster steht und zum Licht schaut. Die CD befindet sich zusätzlich in einem Plastikschieber, der vorne abstrakte farbliche Formen zeigt. Darunter befindet sich ein Foto von Menschen in einer Bucht aus der Ferne. Die Rückseite zeigt die Titelnamen in unterschiedlichen Größen und Designs. Im Inneren der CD ist ein Foto eines Basketballfeldes mit einer Grafik eines Hexenhutes zu sehen. Außerdem enthält es Fotos der Mitwirkenden, die grafisch verändert wurden.

Das Artwork fasst zusammen, was schon musikalisch auffällt: die Kombination von dem Organischen der ersten beiden Alben und dem Unkonventionellen, Synthetischen, Verfremdeten des dritten Albums.

Bezüglich der Lautheit ist zu sagen, dass das vierte Album auch eher laut gemischt und stärker komprimiert ist. Die integrierte Lautheit überschreitet das Limit der Streamingdienste etwas weniger, als im dritten Album.

„i“ wird im August 2019 vom selben Indie-Label veröffentlicht und erreicht eine Chart-Position von Platz 26. Es ist genreübergreifend einzuordnen, und hat bisher keine Auszeichnungen erhalten. Mit 13 Tracks liegt es fast im Durchschnitt, allerdings ist es trotzdem nur 39:41 Minuten lang.

## 11. Fazit

Eine einheitliche Definition zur populären Musik zu finden, ist nicht möglich. Dafür spielen zu viele unterschiedliche Aspekte eine Rolle. Außerdem ist der Musikgeschmack von Menschen ein subjektiver, unberechenbarer Faktor. Einige Eigenschaften, die häufig auftreten, lassen sich herausstellen, aber auch sie sind keine Garantie für einen kommerziellen Erfolg. Andersherum kann Musik keine der genannten Eigenschaften erfüllen und trotzdem erfolgreich sein.

Die Musik von Bon Iver weist viele Attribute der populären Musik auf. Bis auf wenige Ausnahmen bestehen die Lieder hauptsächlich aus den vier geläufigsten harmonischen Stufen, deren Abfolge sich wiederholt. Auch zeigt sich die Moll-Dur-Fusion. Es gibt keine auffälligen Dissonanzen in Harmonie und Melodie und auch die Melodieverläufe sind natürlich. Wie Askin und Mauskopf herausgefunden haben, machen der 4/4-Takt und die geringe Speechiness den Erfolg wahrscheinlicher. Rhythmisch kann man den Liedern in den meisten Fällen gut folgen und die Länge der Songs bleibt trotz Ausreißern in beide Richtungen im Durchschnitt. Die verwendeten Instrumente sind in den meisten Fällen ebenfalls geläufig. Auch die Audioeffekte, vor allem Autotune, sind oft in der modernen Popmusik zu finden und mit der steigenden Lautheit setzt Bon Iver den allgemeinen Trend, besonders im dritten Album, fort. Das Ansprechen verschiedener Genre kann sich ebenfalls positiv auswirken.

Trotzdem werden viele populäre Eigenschaften in Justin Vernons Kompositionen nicht erfüllt. Keins seiner Lieder ist wirklich tanzbar und laut. Askin und Mauskopf sprechen die hohe Intensität und Acousticness eher gegen einen wahrscheinlichen Erfolg. Seine Melodien klingen oft willkürlich und nicht eingängig und die Form seiner Songs entspricht in den seltensten Fällen der „Norm“. Ein fehlender Chorus und damit fehlende Repetition ist im Bereich der Mainstream-Musik sehr unkonventionell und ungerade Taktanzahlen machen es oft schwer, zu folgen. Die verwendeten Instrumente sind zwar an sich keine Seltenheiten, die orchestrale Kompositionsweise und die Menge der Instrumente dagegen schon. Gleiches gilt für die Produktion. Die Audioeffekte werden im dritten und vierten Album auf extreme Art und Weise verwendet und miteinander kombiniert. Seine Texte sind von Beginn an speziell und kryptisch und nicht für die allgemeine Verständlichkeit geschrieben. Auch die Distribution durch ein Indie-Label wirkt sich laut des Modells zur Erfolgsvorhersage eher negativ auf den generellen Erfolg aus.

So kommt es, dass Vernons Kompositionen im dritten Album manchen Merkmalen der populären Musik sogar mehr entsprechen, anderen dafür weniger als vorher. Insgesamt lässt sich da allerdings kein Trend erkennen.

Justin Vernons Vorhaben, seinen Sound und den damit einhergegangenen Erfolg und das Leben als „Popstar“ zu zerlegen, hat er auf produktionstechnischer Ebene umgesetzt. Seine Art zu komponieren ist ähnlich geblieben. Durch die undurchsichtigen Formen, fehlenden Choruse und Repetitionen sowie seine

schwer verständlichen Texte hat er sich schon früher von der typischen Popmusik abgehoben. Im dritten Album hat er dann seinen zarten und simplen Singer-Songwriter Sound mit scharfen Kanten versehen. Audioeffekte, bei denen der Hörer denkt, die eigenen Lautsprecher seien defekt, reihen sich ein mit außerirdisch klingenden Stimmen und Instrumenten. Was andere Künstler, Produzenten und Audiotechniker tunlichst zu vermeiden versuchen, benutzt Justin Vernon als Effekt und hat damit Erfolg.

Möglicherweise spielt hier die Superstar-Theorie eine Rolle, auch wenn diese laut Askin und Mauskapf erst nach 10 vorangegangenen Chart-Hits einsetzt. Bon Iver hat einen Punkt des Erfolges erreicht, an dem es zweitrangig sein könnte, wie seine Musik klingt. Andererseits könnte der Markt auch so übersättigt mit ähnlich klingender Musik sein, dass „22, A Million“ eine benötigte Abwechslung im Mainstream schafft, die jeder auf individuelle Weise interpretieren kann. Die kryptischen Songtitel und Texte geben, wie Vernon selbst sagt, jedem die Möglichkeit, das zu verstehen, was er oder sie gerade braucht.

## Literaturverzeichnis

- About the Awards* (o.D.) *RIAA - Recording Industry Association of America*. [online] <https://www.riaa.com/gold-platinum/about-awards/> abgerufen am 25. Januar 2022.
- Accreds - Australia* (o.D.) *ARIA*. [online] <https://www.dropbox.com/sh/k9o2q7p7o4awhqx/AAB9XoKS5eunPKk6wwRzaGnpa/2015%20Accreds.pdf> abgerufen am 25. Januar 2022.
- Ahlers, M. (2009) *Handbuch Musik und Medien: Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik*. Wiesbaden: Springer VS. doi:10.1007/978-3-658-21899-7.
- Albrecht, J. (2021) *Wer kassiert beim Musik-Streaming?*, *zdf heute*. [online] <https://zdfheute-stories-scroll.zdf.de/spotify-mehr-klicks-mehr-geld/index.html> abgerufen am 12. Januar 2022.
- AllMusic* (o.D.) *AllMusic*. [online] <https://www.allmusic.com/artist/bon-iver-mn0000663645/biography> abgerufen am 22. Dezember 2021.
- Appen, R. von, Grosch, N. and Pfeleiderer, M. (eds) (2014) *Populäre Musik: Geschichte, Kontexte, Forschungsperspektiven*. Laaber (Kompendien Musik, 14).
- Askin, N. and Mauskapf, M. (2017) ‘What Makes Popular Culture Popular? Product Features and Optimal Differentiation in Music’, *American Sociological Review*, 82(5), pp. 910–944. [www.doi.org/10.1177/0003122417728662](http://www.doi.org/10.1177/0003122417728662).
- Award Levels* (o.D.) *British Phonographic Industry*. [online] <https://www.bpi.co.uk/brit-certified/award-levels/> abgerufen am 25. Januar 2022.
- Baker, S., Bennett, A. and Taylor, J. (eds) (2013) *Redefining mainstream popular music*. New York: Routledge.
- Ball, P. (2011) *The music instinct: how music works and why we can't do without it*. London: Vintage.
- Barnes, T. (2016) *Bon Iver doesn't want to explain '22, A Million,' but he doesn't need to. It's beautiful.*, *Mic*. [online] <https://www.mic.com/articles/155335/bon-iver-doesn-t-want-to-explain-22-a-million-but-he-doesn-t-need-to-it-s-beautiful> abgerufen am 30. Januar 2022.
- Barton, L. (2016) ‘Bon Iver: “There are people who are into being famous. And I don't like that”’, *The Guardian*, 24. September. [online] <https://www.theguardian.com/global/2016/sep/24/bon-iver-justin-vernon-22-million-interview> abgerufen am 22. Dezember 2021.

*Billboard Charts - Bon Iver* (o.D.) *Billboard*. [online] <https://www.billboard.com/artist/bon-iver/chart-history> abgerufen am 22. Dezember 2021.

*Billboard Charts - Volcano Choir* (o.D.) *Billboard*. [online] <https://www.billboard.com/artist/volcano-choir/> abgerufen am 25. Januar 2022.

*Billboard Charts Legend* (2013) *Billboard*, 23. Januar. [online] <https://www.billboard.com/billboard-charts-legend/> abgerufen am 27. Dezember 2021.

Bon Iver (2008) *For Emma, Forever Ago*. Jagjaguwar. [online] <https://open.spotify.com/album/1r5JEclOv0s5S8GhFet0Wx> abgerufen am 25. Januar 2022.

Bon Iver (2011) *Bon Iver, Bon Iver*. Jagjaguwar. [online] <https://open.spotify.com/album/1r5JEclOv0s5S8GhFet0Wx> abgerufen am 25. Januar 2022.

Bon Iver (2016a) *22, A Million*. [online] <https://open.spotify.com/album/1r5JEclOv0s5S8GhFet0Wx> abgerufen am 25. Januar 2022.

Bon Iver (2016b) *Bon Iver - 22, A Million - Official Press Conference*. [online] <https://www.youtube.com/watch?v=eNqCVfC4oj4> abgerufen am 22. Dezember 2021.

Bon Iver (2019) *i,i*. [online] <https://open.spotify.com/album/0aldG5AoqOUDkEbsGtI9TW> abgerufen am 25. Januar 2022.

*Bon Iver – 10 d E A T h b R E a s T Lyrics* (o.D.) *Genius*. [online] <https://genius.com/Bon-iver-10-d-e-a-t-h-b-r-e-a-s-t-lyrics> abgerufen am 6. Februar 2022.

*Bon Iver – 666 † Lyrics* (o.D.) *Genius*. [online] <https://genius.com/Bon-iver-666-lyrics> abgerufen am 6. Februar 2022.

*Bon Iver – 715 - CRΣΣKS Lyrics* (o.D.) *Genius*. [online] <https://genius.com/Bon-iver-715-crks-lyrics> abgerufen am 6. Februar 2022.

*Bon Iver – Hey, Ma Lyrics* (o.D.) *Genius*. [online] <https://genius.com/Bon-iver-hey-ma-lyrics> abgerufen am 6. Februar 2022.

*Bon Iver – Holocene Lyrics* (o.D.) *Genius*. [online] <https://genius.com/Bon-iver-holocene-lyrics> abgerufen am 6. Februar 2022.

*Bon Iver – Perth Lyrics* (o.D.) *Genius*. [online] <https://genius.com/Bon-iver-perth-lyrics> abgerufen am 6. Februar 2022.

*Bon Iver – Skinny Love Lyrics* (o.D.) *Genius*. [online] <https://genius.com/Bon-iver-skinny-love-lyrics> abgerufen am 6. Februar 2022.

*Bon Iver – 33 “GOD” Lyrics* (o.D.) *Genius*. [online] <https://genius.com/Bon-iver-33-god-lyrics> abgerufen am 6. Februar 2022.

*Bon Iver – 45 Lyrics* (o.D.) *Genius*. [online] <https://genius.com/Bon-iver-45-lyrics> abgerufen am 6. Februar 2022.

*Bon Iver – Blindsided Lyrics* (o.D.) *Genius*. [online] <https://genius.com/Bon-iver-blindsided-lyrics> abgerufen am 6. Februar 2022.

*Bon Iver – Lump Sum Lyrics* (o.D.) *Genius*. [online] <https://genius.com/Bon-iver-lump-sum-lyrics> abgerufen am 6. Februar 2022.

*BRIT Certified - Bon Iver* (o.D.) *BPI*. [online] <https://www.bpi.co.uk/brit-certified/> abgerufen am 25. Januar 2022.

*Certificazioni - Bon Iver* (o.D.) *FIMI*. [online] <https://www.fimi.it/top-of-the-music/certificazioni/certificazioni.kl> abgerufen am 25. Januar 2022.

- Cheung, V.K.M. *et al.* (2019) ‘Uncertainty and Surprise Jointly Predict Musical Pleasure and Amygdala, Hippocampus, and Auditory Cortex Activity’, *Current Biology*, 29(23), pp. 4084-4092.e4. [www.doi.org/10.1016/j.cub.2019.09.067](http://www.doi.org/10.1016/j.cub.2019.09.067).
- Crain, W.M. and Tollison, R.D. (2002) ‘Consumer Choice and the Popular Music Industry: A Test of the Superstar Theory’, *Empirica*, 29(1), pp. 1–9. [www.doi.org/10.1023/A:1014651130414](http://www.doi.org/10.1023/A:1014651130414).
- Deruty, E. and Tardieu, D. (2014) ‘About Dynamic Processing in Mainstream Music’, *Journal of the Audio Engineering Society*, 62(1/2), pp. 42–55. doi:10.17743/jaes.2014.0001.
- Discogs - 22, A Million* (o.D.) *Discogs*. [online] <https://www.discogs.com/de/master/1065672-Bon-Iver-22-A-Million> abgerufen am 23. Dezember 2021.
- Discogs - Bon Iver, Bon Iver* (o.D.) *Discogs*. [online] <https://www.discogs.com/master/345153-Bon-Iver-Bon-Iver-Bon-Iver> abgerufen am 25. Januar 2022.
- Discogs - For Emma Forever Ago* (o.D.) *Discogs*. [online] <https://www.discogs.com/release/1357686-Bon-Iver-For-Emma-Forever-Ago> abgerufen am 22. Dezember 2021.
- Discogs - i,i* (o.D.) *Discogs*. [online] <https://www.discogs.com/de/master/1594486-Bon-Iver-ii> abgerufen am 27. Dezember 2021.
- DIY* (2019) *DIY*. [online] <https://diymag.com/2019/07/11/bon-iver-announce-new-album-i-i> abgerufen am 27. Dezember 2021.
- European Broadcast Union (2020) ‘Loudness normalisation and permitted maximum level of audio signals (R 128)’ [https://tech.ebu.ch/docs/r/r128\\_2011\\_DE.pdf](https://tech.ebu.ch/docs/r/r128_2011_DE.pdf).
- FAQ - Offizielle Deutsche Charts* (o.D.) *Offizielle Charts*. [online] <https://www.offiziellecharts.de/info/faq> abgerufen am 27. Dezember 2021.
- Farish, I. (2010) ‘The Canadian Music Educator’, *Song Structure*, pp. 53–55. [https://www.researchgate.net/publication/312190549\\_The\\_preparation\\_of\\_music\\_teachers\\_in\\_Canada](https://www.researchgate.net/publication/312190549_The_preparation_of_music_teachers_in_Canada)
- Frith, S. (1996) *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Gatza, T. (2018) *Mythos Prismizer – Der unkäufliche Vocal-Effekt, bonedo.de - Das Musikerportal*. [online] <https://www.bonedo.de/artikel/einzelansicht/mythos-prismizer-der-unkaeuflische-vocal-effekt.html> abgerufen am 18. Januar 2022.
- Gerhardt, D. (2019) ‘Bon Iver: Der traurige Bartmann hat keine Zukunft’, *Die Zeit*, 12. August. [online] [https://www.zeit.de/kultur/musik/2019-08/bon-iver-album-ii-justin-vernon?utm\\_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.zeit.de/kultur/musik/2019-08/bon-iver-album-ii-justin-vernon?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F) abgerufen am 22. Dezember 2021.
- Gold & Platinum - Bon Iver* (o.D.) *RIAA*. [online] <https://www.riaa.com/gold-platinum/> abgerufen am 25. Januar 2022.
- Gordon, J. (2016) *Review: Bon Iver Transcends Indie Icon Status on 22, A Million, SPIN*. [online] <https://www.spin.com/2016/09/bon-iver-22-a-million-review/> abgerufen am 10. Januar 2022.
- Hebdige, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style (New Accent Series)*. Routledge.
- Hemming, J. (2016) *Methoden der Erforschung populärer Musik*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. [www.doi.org/10.1007/978-3-658-11496-1](http://www.doi.org/10.1007/978-3-658-11496-1).
- Higgins, S. (2021) *Does Language Matter Anymore When It Comes to Pop Music Success?*, *Vogue*. [online] <https://www.vogue.com/article/does-language-matter-pop-music-bts-blackpink-maluma-despacito> abgerufen am 4. Januar 2022.
- Hilton, R. (2016) ‘Bon Iver Shares New Details About “22, A Million” In Extensive Interview’, *NPR*, 27 October. [online] <https://www.npr.org/sections/allsongs/2016/10/27/499531535/bon-iver-shares-new-details-about-22-a-million-in-extensive-interview> abgerufen am 22. Dezember 2021.

- Hit Song Choruses (o.D.) *Hit Songs Deconstructed*. [online] [https://www.hitsongsdeconstructed.com/hsd\\_wire/hit-song-choruses/](https://www.hitsongsdeconstructed.com/hsd_wire/hit-song-choruses/) abgerufen am 5. Januar 2022.
- Hyden, S. (2011) ‘The A.V. Club’, *The A.V. Club*, 21 June. [online] <https://www.avclub.com/bon-iver-bon-iver-1798168642> abgerufen am 22. Dezember 2021.
- IFPI - Bon Iver* (o.D.) *IFPI*. [online] <http://ifpi.dk/search/node?keys=bon+iver> abgerufen am 25. Januar 2022.
- Jajoria, P., Krenn, F. and Mäder, A. (2021) ‘Towards a computational definition of the tresillo rhythm and its tracing in popular music’, *arXiv:2109.10256 [cs]* [Preprint]. [online] <http://arxiv.org/abs/2109.10256> abgerufen am 5. Februar 2022.
- Katz, B. (2007) *Mastering Audio: The Art and the Science*. New York: Focal Press.
- Kelly, J. (2008) ‘Isolation Songs: An Interview with Bon Iver’s Justin Vernon, PopMatters’, *PopMatters*, 18 February. [online] <https://www.popmatters.com/isolation-songs-an-interview-with-bon-ivers-justin-vernon-2496176382.html> abgerufen am 22. Dezember 2021.
- Lamere, P. (2014) ‘The Echo Nest Is Joining Spotify: What It Means To Me, and To Developers’, *Music Machinery*, 6 March. [online] <https://musicmachinery.com/2014/03/06/the-echo-nest-is-joining-spotify-what-it-means-to-me-and-to-developers/> abgerufen am 29. Dezember 2021.
- Loudness normalization – Spotify for Artists* (o.D.) *spotify.com*. [online] <https://artists.spotify.com/help/article/loudness-normalization> abgerufen am 24. Januar 2022.
- Luca, M. and McFadden, C. (2016) ‘How Streaming Is Changing Music (Again)’, *Harvard Business Review*, 12 December. [online] <https://hbr.org/2016/12/how-streaming-is-changing-music-again> abgerufen am 29. Januar 2022.
- Music Canada - Bon Iver* (o.D.) *Music Canada*. [online] <https://musiccanada.com/gold-platinum/> abgerufen am 25. Januar 2022.
- Nunes, J.C. and Ordanini, A. (2014) ‘I like the way it sounds: The influence of instrumentation on a pop song’s place in the charts’, *Musicae Scientiae*, 18(4), pp. 392–409. [www.doi.org/10.1177/1029864914548528](http://www.doi.org/10.1177/1029864914548528).
- Offizielle Deutsche Charts - Bon Iver* (o.D.) *Offizielle Charts*. [online] [https://www.offiziellecharts.de/suche?artist\\_search=Bon%20Iver&do\\_search=do](https://www.offiziellecharts.de/suche?artist_search=Bon%20Iver&do_search=do) abgerufen am 22. Dezember 2021.
- Pareles, J. (2016) ‘The Blessed, Cursed Life of Bon Iver’, *The New York Times*, 21 September. [online] <https://www.nytimes.com/2016/09/25/arts/music/bon-iver-justin-vernon-22-a-million-interview.html> abgerufen am 22. Dezember 2021.
- Pfleiderer, M. (2010) ‘Vocal pop pleasures. Theoretical, analytical and empirical approaches to voice and singing in popular music’, *Journal of the international Association for the Study of popular Music*, 1(1), pp. 1–16. [www.doi.org/10.5429/2079-3871\(2010\)v1i1.7en](http://www.doi.org/10.5429/2079-3871(2010)v1i1.7en).
- Popkultur* (2020) *Popkultur*. [online] <https://popkultur.de/erklaert-warum-sind-songs-3-bis-5-minuten-lang/> abgerufen am 12. Januar 2022.
- Provenzano, C. (2019) ‘Making Voices’, *Journal of Popular Music Studies*, 31(2), pp. 63–84. [www.doi.org/10.1525/jpms.2019.312008](http://www.doi.org/10.1525/jpms.2019.312008).
- Recording Industry Association of America* (o.D.) *RIAA*. [online] <https://www.riaa.com/gold-platinum/> abgerufen am 22. Dezember 2021.
- Repeeted* (o.D.). [online] <https://www.repeated.com/> abgerufen am 4. Januar 2022.
- Reynolds, S. (2018) *How Auto-Tune Revolutionized the Sound of Popular Music*, *Pitchfork*. [online] <https://pitchfork.com/features/article/how-auto-tune-revolutionized-the-sound-of-popular-music/> abgerufen am 6. Januar 2022.

- Richards, M. (2017) 'Tonal Ambiguity in Popular Music's Axis Progressions', *Music Theory Online*, 23(3). [www.doi.org/10.30535/mto.23.3.6](http://www.doi.org/10.30535/mto.23.3.6).
- Rolling Stone (2012) *Rolling Stone*, 25 September. [online] <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bon-iver-winding-it-down-justin-vernon-says-191868/> abgerufen am 22. Dezember 2021.
- Shuker, R. (2001) *Understanding Popular Music, Second edition*. 2nd edn. New York: Routledge.
- Sloboda, J.A. (1991) 'Music Structure and Emotional Response: Some Empirical Findings'. [www.doi.org/10.1177/0305735691192002](http://www.doi.org/10.1177/0305735691192002)
- Sloboda, J.A. and Juslin, P.N. (2001) 'Psychological Perspectives on Music and Emotion', in *Music and Emotion: Theory and Research*, S.71-104. Oxford University Press.
- Sverigetopplistan - Bon Iver* (o.D.) *Sverigetopplistan*. [online] <https://www.sverigetopplistan.se/search> abgerufen am 25. Januar 2022.
- Tidal - Bon Iver* (o.D.) *TIDAL*. [online] <https://tidal.com/browse/artist/3566315> abgerufen am 22. Dezember 2021.
- Top 100 Most-Streamed Songs on Spotify* (o.D.) *Spotify*. [online] <https://open.spotify.com/playlist/5Sxl4oumvZs2GtDUlcsbQJ> abgerufen am 5. Februar 2022.
- Top Artists (o.D.) *Billboard*. [online] <https://www.billboard.com/charts/year-end/top-artists/> abgerufen am 4. Januar 2022.
- Vickers, E. (2010) 'The Loudness War: Background, Speculation and Recommendations', in *Proc. of the 129th Convention of the Audio Engineering Society*. San Francisco, CA, USA, p. 27.
- Weisbard, E. (2015) 'How Do You Solve a Problem Like a Mainstream?: Charting the Musical Middle', *American Quarterly*, 67(1), pp. 253–265. [www.doi.org/10.1353/aq.2015.0004](http://www.doi.org/10.1353/aq.2015.0004).

## Anhang

Variable	Skinny Love
<b>Distribution</b>	
Single	Ja
Datum	19.02.2008
Chart-Position	-
Reissue	-
Plays	466.444.787
Auszeichnungen	2x Platin (USA): 12.12.2019 Platin (Dänemark): 27.10.2020 Platin (UK): 01.02.2019 Gold (Italien): 2017
<b>Komposition</b>	
Länge	3:58
Instrumentation	Akustikgitarre Metallkorpus, Gesang, Schlagzeug (Kick, Snare/Sticks)
Tonart	C-Dur/A-Moll allerdings nicht auf 440hz gestimmt
Modus	Ionisch / Äolisch
Tempo	73bpm
Taktart	4/4
Form	Intro: Instrumental 10 Takte bzw ½ Verse Verse: 8 + 2 + 8 Takte Chorus: 8 + 1 ½ Takte Verse 2: 10 Takte Chorus: 8 + 1 ½ Takte Post-Chorus: 5 ½ Takte Outro: Instrumental 8 Takte bzw ½ Verse
Harmonisation	I ii IV V vi

	Verse:   am C   C C   d d   am C   Chorus:   C C   G F
Melodie	Fast ausschließlich pentatonisch, außer im Verse bei Akkord d-Moll. Umfang von 1 ½ Oktaven. Keine großen Sprünge außer im Post-Chorus einmal eine Dezime
Rhythmus	Strumming Pattern ist auf den Offbeat akzentuiert, Sticks ebenfalls, Kick nur auf der 1
Gesang	Justin Vernon: Bruststimme und Falsett
Speechiness	0
Instrumentalness	0
Text	Thematik: Gescheiterte Beziehung, die nicht erfüllend ist Inhaltliche Verständlichkeit: nicht immer klar, aber insgesamt verständlich
<b>Produktion</b>	
Effekte, Auffälligkeiten, Gesamtheit	Gitarre: metallischer Klang, erste zwei Takte eine Gitarre frontal, danach zweite gelayert, weites Stereobild, kleinerer Raum, klingt nah Gesang: mehrere Stimmen, unisono, gelayert, frontal aber auch weites Stereobild, eine Hauptstimme in der Mitte, die anderen etwas leiser links und rechts, kleiner Raum Drums: Kick + Sticks, die nur auf den Rand der Snear schlagen, Sticks auch gelayert, klingen weiter weg, etwas mehr raum? Insgesamt eher trocken
Lautheit	-15,8 LUFS
<b>Stimmung</b>	
Acousticness	100%
Tanzbarkeit	0%
Energie	20%
Valenz	Eher ruhig, gelassen, bedeutungsvoll, nicht traurig
Liveness	0

Variable	Lump Sum
<b>Distribution</b>	
Single	Nein
Datum	-
Chart-Position	-
Reissue	-
Plays	44.100.795
Auszeichnungen	-
<b>Komposition</b>	
Länge	3:21
Instrumentation	Akustikgitarre, Gesang, Schlagzeug
Tonart	A-Dur/ f#-Moll nicht auf 440hz
Modus	Ionisch/ äolisch
Tempo	145bpm
Taktart	4/4
Form	Intro: Gesang eher ohne Metrum 18 Sekunden dann instrumental 16 Takte +2pause/ausklingen Verse1: 16 + 16 + 6 Takte Verse2: 16 + 16 + 6 Takte Outro: 12 Takte
Harmonisation	I IV V vi Intro:  : A A   A A   A A   A A  : E E   E E :   : D D   D D :  Verse:   A A   A A   f#m f#m   f#m f#m    : E E   E E :    A A   A A   f#m f#m   f#m f#m

	: E E   E E :   : D D   D D : : f#m f#m  f#m f#m :   : D D   D D : : f#m f#m  f#m f#m :  f#m f#m   f#m f#m  : D D   D D :  Outro: : D D   D D : x6 Meistens A oder Amaj9 mit wechselnder Bassnote
Melodie	Umfang kl Dezime, nicht kompliziert, trotzdem nicht sehr eingängig
Rhythmus	Kick viertel, Snare 16tel, Strumming Pattern bleibt immer gleich, treibend durch die Kick
Gesang	Justin Vernon: Nur Falsett, Intro Chor
Speechiness	0
Instrumentalness	0
Text	Jemand verkauft sein Auto für ein zu Hause um zu verschwinden, runterzukommen, konnte die Probleme nicht aus der Welt schaffen und ist jetzt in seiner Hütte, bis seine Passion über die innere Trägheit triumphiert. Lump sum = pauschalbetrag: pauschal alles wird verändert Inhaltlich schwer zu verstehen, macht erst sinn, wenn man sich eine Weile reingedacht hat
<b>Produktion</b>	
Effekte, Auffälligkeiten, Gesamtheit	Intro: viele Gesangsstimmen bilden Chor mit sehr viel Hall, großer Raum, lange nachhallzeit, Kirche Verse: Gesang 2 oder 3 mal gelayert, teilweise auch andere Melodie, sitzt in stereomitte, ist aber etwas weiter weg als die gitarre, hat etwas mehr hall; ende Verse 1 und 2 & Outro wieder sehr viel Hall und delay, stimmen verschwimmen; Gitarre setzt ein mit einem Ton, e-bow auf akustikgitarre, viel Hall, weit weg; Rhythmusgitarre frontal, wenig Hall Kick relativ leise und dumpf, könnte auch auf dem Gitarrenkorpus geklopft sein, Snare mit Besen, sehr leise Zwischen Intro und Verse 1: Töne des akkordes aber abgehackt, vllt mit rückwärts delay?, flickerndes geräusch, schwierig zu definieren
Lautheit	-13,1 LUFS
<b>Stimmung</b>	
Acousticness	95%
Tanzbarkeit	0
Energie	30%
Valenz	Intro etwas mystisch, schwebend, aber dann treibend durch die kick und das strumming pattern
Liveness	0

Variable	Blindsided
<b>Distribution</b>	
Single	Nein
Datum	-
Chart-Position	-
Reissue	-
Plays	47.473.189
Auszeichnungen	-
<b>Komposition</b>	
Länge	5:29
Instrumentation	Akustikgitarre, (E-Gitarre?), Schlagzeug, Gesang, Rhodes, Pad

Tonart	Bb-Dur
Modus	Ionisch
Tempo	116bpm
Taktart	4/4
Form	Intro: ohne Metrum 11 Sekunden, dann 8 Takte Verse1: 10 Takte Chorus1: 8+8 Takte Interlude: 4 Takte Verse2: 10 Takte Chorus2: 8+8 Interlude: 4 Takte Bridge: 24 Takte Verse3: 16 Takte Chorus3: 8+8+8 Takte Post Chorus: 5 Takte Outro: kein Metrum 31 Sekunden  Chorus nicht klassisch, evtl auch PreChorus+Chorus; 1. Hälfte anderer Text und niedrige Energie
Harmonie	I IV V vi Intro: ohne Metrum Bbmaj9, 8 Takte Bb Verse:  : Bb   Bb :  Bb   Bb   Gm   Gm   Bb   Bb   Chorus:  : Eb : : F : : Gm : : Eb :   : Bb : : F : : Eb   Eb :  Bridge:  : Eb   Eb F :  Outro: Bbmaj9  Oft 4, 7, 9 dabei
Melodie	Verse: Melodie besteht aus drei Tönen Chorus: Anfang direkt großer Sprung gr. Septime Im Verse spielt Gitarre Melodie mit
Rhythmus	Kick spielt Viertel in Verse und 2.Hälfte Chorus, Gitarre auch; ab 1. Interlude Snare mit Besen auf 2 & 4. 1. Hälfte Chorus kein Beat, Akkorde stehen, alles schwebt
Gesang	Falsett Verse1: gedoppelt, Oktave drunter, Vernon singt selten so tief Chorus: 1.Hälfte Hoher Ton Stimme ganz dünn 2. Hälfte wieder tiefe Oktave Verse2: noch mehr gelayert, unisono, tiefe Oktave, hohe Oktave Bridge: am Ende mehrere Stimmen
Speechiness	0
Instrumentalness	0
Text	Kryptisch, man kann sehr viel reininterpretieren, aber es wird nicht wirklich klar, worum es geht. Jemand ist unvorbereitet auf ein Ereignis (blindsided), Winter, Person fährt zu einem Gebäude, Baustelle (boards,nails lie around). Fragt sich, ob wirklich jemand zur Rettung kommen würde (would you really rush out, for me now). Evtl geht es um Suizid bzw den Gedanken daran, aber das ist nur Spekulation
<b>Produktion</b>	
Effekte, Auffälligkeiten, Gesamtheit	Intro & Outro: schwebende Töne, Pad, Freeze effect auf e-Gitarre, dazu einzelne, kurze Gitarrentöne, gesamplet, abgeschnitten, reversed, links & rechts im Stereobild; Pad und Freeze im ganzen Song; Chorus: zwischen 1.&2.Hälfte Gitarre rückwärts: 2.Hälfte Rhodes spielt ganz leise die Melodie mit.

	<p>Bridge: immer mehr Layer in Gitarre und Gesang, Becken kommen dazu, E-Gitarre mit Tremolo Effekt spielt mit, Lautstärke und Intensität steigt</p> <p>Bridge Ende: Build up Endet in Reverse Gesang und Gitarre, Gitarren picking sounds rechts, kurze, sich wiederholde Gesangssamples, steigert sich alles, um dann abrupt zu enden wenn 3. Verse startet</p> <p>Hauptgesang, Rhythmusgitarre und Kick sind sehr präsent und nah mit etwas Hall, Alles andere wird im Stereobild und in der Entfernung verteilt und hat deutlich mehr Hall und Delay.</p> <p>In sehr ruhigen Stellen wie zb. Nach der Bridge hört man Rauschen und Summen.</p> <p>Hauptgesang ist gelayert, stereoeffekt, kurzes delay</p> <p>Sehr langes Outro</p>
Lautheit	-16,6 LUFS
<b>Stimmung</b>	
Acousticness	95%
Tanzbarkeit	0
Energie	30%
Valenz	Schwebend durch Pad, stetig durch Beat und viel Grundton, zart & zerbrechlich durch Gesang und stehende Akkorde, Build-up in der Bridge= mehr Energie und Lautstärke, Becken, E-Gitarre
Liveness	0

Variable	Holocene
<b>Distribution</b>	
Single	Ja
Datum	21.06.2011
Chart-Position	-
Reissue	-
Plays	342.994.650
Auszeichnungen	Platin (USA): 12.12.2019 Gold (Italien): 2018 Gold (Dänemark): 30.10.2018 Silber (UK): 24.08.2018
<b>Komposition</b>	
Länge	5:36
Instrumentation	Akustikgitarre, E-gitarre, Slide-Gitarre, Vibraphon, Gesang, Schlagzeug/Percussion, E-Bass, Saxophon, Flügelhorn?, Klarinette?, Trompete?
Tonart	Db-Dur
Modus	ionisch
Tempo	74bpm
Taktart	4/4(5/4,2/4,3/4)
Form	Intro: 12 Takte Verse: 12 Takte Pre-Chorus: 2 Takte Chorus: 14 Takte Verse2: 18 Takte Pre-Chorus: 2 Takte Chorus: 14 Takte Verse3: 12 Takte

	Pre-Chorus: 2 Takte Chorus: 14 Takte
Harmonie	I IV V vi Intro / Verse:  5/4 Db Bbm  4/4 Ab   Ab  2/4 Bbm  4/4 Gb   Gb  Pre-Chorus:   Gb   Gb   Chorus:   Bbm   Ab   Ab   Gb   Gb    2/4 Bbm   4/4 Ab   Ab   Gb Bbm  2/4 Db  4/4 Ab   Ab  3/4 Bbm Gb Ab  4/4 Db    Im Prinzip ändert sich nur der Basston
Melodie	Sehr einfach, nur Pentatonik, erster Verse nur 3 Töne, Umfang gr 6,
Rhythmus	Picking Pattern bleibt gleich, alles stetig nichts verrücktes außer den Taktartwechseln, aber feel bleibt gleich, er fügt nur manchmal Schläge hinzu oder lässt welche weg, trotzdem kein feel von ¾ Takt. Die Schläge sind einzeln zu betrachten. Schlagzeug treibend wegen Snare, und es spielt das Picking Pattern mit.
Gesang	Falsestt komplett, gelayert und mehrstimmig
Speechiness	0
Instrumentalness	0
Text	Es geht um Erinnerungen an frühere Zeiten, Beziehungen, Freunde, Familie, und die Erkenntnis, dass man selbst gar nicht so prächtig und wichtig ist, sondern nur ein kleiner Teil in der großen Welt. Die Person erlangt Klarheit. Holocene ist ein Zeitabschnitt der Erdgeschichte und für die Person ein Abschnitt in deren Leben.
<b>Produktion</b>	
Effekte, Auffälligkeiten, Gesamtheit	Gitarre klingt heller, klarer, anders als erstes Album. Zwei Tracks gelayert, links&rechts, weiteres Stereobild und Delay. später spielt e-Gitarre gleiches Pattern mit, klingt dann etwas voller. Slide-gitarre hat viel Hall und Delay, sitzt weit weg im Raum.  Hauptgesang ist immer mindestens zweifach gelayert, auch nach links und recht geschoben fürs Stereo, langer Hall, großer Raum, Delay, weitere Stimmen sind leise und weiter weg, fügen sich unauffällig ein. In Verse3 sehr viel Raum, sehr langer Nachhall.  Schlagzeug in Chorus 1 sehr leise, nur Clap und Shaker, keine Kick. Dann 32stel auf der Snare etwas weiter rechts im Stereo, viel Teppich, weiter weg im Raum. HiHat, Ride und Snare Schläge weiter links. Viel Raum. In Verse3 Becken mit Bogen gespielt, kratzig. Wird mit der Zeit lauter.  Vibraphon erst unauffällig, dann im Chorus sehr präsent, laut. Bläser schleichen sich im 2.Vers rein, bilden Fläche. Dann im 2. Chorus nimmt man Saxophon richtig wahr, es spielt nur einen Ton und bewegt sich im Stereobild hin und her. Erst im 3.Vers fällt Klarinette auf, gelayert, spielt willkürlichen Rhythmus, bewegt sich überall im Stereobild. 3.Chorus sehr energetisch durch viele Layer von Saxophon, Klarinette und ich vermute auch Trompete und Flügelhorn.



	erhalten. Perth ist der Heimatort des Verstorbenen. Schwer zu verstehen, ohne Hintergrundwissen.
<b>Produktion</b>	
Effekte, Auffälligkeiten, Gesamtheit	<p>Erste 8 Sekunden Noise,</p> <p>E-Gitarre gelayert und links rechts clean und verzerrt, im Chorus stärker verzerrt und Tremolo, mehrere Stimmen im Stereo, großer Raum</p> <p>Im 1. Verse gar keine Gitarre, im 2. sehr zurückhaltend, leise und tiefere Töne, Grifferräusche und Pickinggeräusche links und rechts, mit kurzen Echo, kurze Licks. Ende 2. Vers verzerrt und anschwillend. Ebenso in der Bridge. Verschiedenste Stimmen und Geräusche von allen Seiten, unter all dem Geräusch taucht dann Thema wieder auf. Am Ende ausklingen, während Klappern und andere Geräusche</p> <p>Chor Gesang am Anfang ganz weit weg, super viel Hall, Delay, Reflektion, Großer Raum, lange Nachhallzeit. Hauptgesang gelayert und im Vers relativ trocken im Gegensatz zu Backings,</p> <p>Schlagzeug wird im intro eingefaded, Snare mit viel Teppich, viel Hall und Delay, im Chorus Kick sehr tief,</p> <p>2. Vers Geige verfremdet, keine Brillianz, kurzes Echo, irgendwie trocken. Bridge: Bläusersatz eher dumpf</p>
Lautheit	-12,5 LUFS
<b>Stimmung</b>	
Acousticness	95
Tanzbarkeit	0
Energie	Dynamisch, Anfang niedrig, leise, am Ende sehr laut, sehr viel Energie, sehr viel Geräusch
Valenz	Episch, ernst, traurig aber hoffnungsvoll
Liveness	0

<b>Variable</b>	<b>33 "GOD"</b>
<b>Distribution</b>	
Single	Ja
Datum	29.08.2016
Chart-Position	-
Reissue	-
Plays	76.028.880
Auszeichnungen	-
<b>Komposition</b>	
Länge	3:33
Instrumentation	Klavier, Streicher/Samples, Gesang, Gesangsamples, Banjo, Schlagzeug, Synth-Bass, Pad
Tonart	Unklar, E-Dur
Modus	ionisch
Tempo	132bpm oder Halftime
Taktart	4/4
Form	Intro: 16 Takte Verse1: 32 Takte Verse2: 16 Bridge/Interlude: 16 Sekunden

	Verse3: 13 Sekunden + 24 Takte Outro: 8 Takte
Harmonie	I IV vi Hauptsächlich:  : A   A  : C#m   C#m :  Ende:  : A   A  : E   E :
Melodie	Fast nur Pentatonik, bewegt sich hauptsächlich innerhalb einer Quinte
Rhythmus	Viele Synkopen im Beat, rhythmisch interessant, vor allem das Schlagzeug, aber auch Samples sind rhythmisch eingesetzt, manchmal schwer zu folgen
Gesang	False, gelayert, gepitcht, Octaver, Formant verändert, Samples, ab 2. Vers auch mehrstimmig
Speechiness	Samples mit Gesprochenem
Instrumentalness	Instrumentale Teile
Text	Sehr kryptisch. Der Text ist mir inhaltlich sehr schwer verständlich. Man kann ihn im religiösen Kontext interpretieren. I find God and religion too heißt es im Sample. Es könnte ums Sterben gehen, i would just be floating to you now. Gott wird angesprochen. I could go forward in the light. Seine Religion kann auch die Musik sein. Und dass er sich frei macht von dem Druck der Öffentlichkeit mit diesem Album. We had what we wanted, your eyes. Es war genug Aufmerksamkeit in den letzten Jahren und jetzt verlässt er den „Raum“.
<b>Produktion</b>	
Effekte, Auffälligkeiten, Gesamtheit	<p>Klavier klingt natürlich, etwas Raum, sehr nah, frontal. In Vers 2 ganz wenig Klavier, vereinzelte Akkorde, mit viel Raum</p> <p>Im Intro Geräusche im Hintergrund mit viel Hall, vllt eine Flöte und Quietschen vom Becken. Dazu manipulierte Streicher- und Gesangssample von „Morning“ von jim Ed Brown, gepitcht bzw im Formanten verändert und gelayert. Die Streicher sind abgeschitten, schneller, klingt sehr unnatürlich.</p> <p>Vers 1 ganz kurzes Sample einer gesprochenen Stimme, wiederholt sich immer wieder rhythmisch, Ping Pong im Stereobild.</p> <p>Zwischen Vers1 und 2 Gesangssample aus „Iron Sky“ von Paolo Nutini. Viel Hall, weit weg, verzerrt. Zwischen Ver2 und Interlude möglicherweise Gesprochene Samples im Hintergrund. Man versteht keine Wörter, aber hört Stimmen.</p> <p>Im letzten Verse schwimmen viele hohe Töne im Raum, das sind Gesangssamples, gepitcht, und schneller gemacht, super viel Hall und Delay, weit weg, wiederholend</p> <p>Im Outro wird wieder Sprache gesampelt, sehr tief und dunkel gepitcht.</p> <p>Hauptgesang gelayert, langer Hall, „These will just be places to me now“ mit Octaver drunter. Im zweiten Vers mehrstimmig. Im dritten Vers teilweise auch die tiefe Oktave drunter, aber klingt nicht unbedingt nach Octaver, sondern wirklich gesungen. An der Stelle sind sehr viele Stimmen</p>

	<p>im Gesang. Einzelne Phrasen verfremdet durch pitch und Formant Veränderung, im Stereobild verschoben. Eigentlich klingt die Hauptstimme nicht getuned, aber manchmal sind die Artefakte von Autotune zu hören, wenn es unnatürlich zittert.</p> <p>Banjo setzt im 1. Vers ein, zwei Stimmen links und rechts, nah am Hörer.</p> <p>Zwischen Vers 2 und Interlude spielt auch in Synthesizer mit, kurze Töne, viel Raum, weiter weg vom Hörer.</p> <p>Im ruhigen Teil des dritten Verse hört man deutlich ein Pad bzw stehende Akkorde, was für Fläche sorgt. In den stillen Teilen hört man auch immer wieder Knistern, wie bei einer Schallplatte, oder defektem Kabel.</p> <p>Schlagzeug setzt am Ende des ersten Vers ein, allerdings kaum als Schlagzeug zu erkennen, super stark verzerrt. Beat setzt mit zweitem Vers ein, breit im Stereo, Instrumente teilweise nach links und rechts verteilt, aber auch gelayert, alles stark verzerrt. Viel Hall.</p> <p>Synth-Bass setzt mit dem Beat ein, super kräftig, starke Basis, rhythmisch passend zum Beat. Klingt fett!</p>
Lautheit	-10,1 LUFS
<b>Stimmung</b>	
Acousticness	50%
Tanzbarkeit	mäßig
Energie	Dynamisch, steigt stark mit dem Beat
Valenz	Positiv, aber ernst, etwas mysteriös durch die vielen verfremdeten Samples
Liveness	0

<b>Variable</b>	<b>715 – CREEKS</b>
<b>Distribution</b>	
Single	Nein
Datum	-
Chart-Position	-
Reissue	-
Plays	40.270.698
Auszeichnungen	-
<b>Komposition</b>	
Länge	2:12
Instrumentation	Gesang
Tonart	Unklar, Ab-Dur
Modus	ionisch
Tempo	Frei
Taktart	Frei
Form	Vers 1 Vers 2 Vers 3 Vers 4 Vers 5
Harmonie	I IV V vi

	Vers 1-4:   Db   Fm   Ab   Db    : Db   Fm :  Ab   Db   Vers 5:  : Fm   Eb   Ab   Db :
Melodie	Pentatonik außer Vers 5, Eingängig, wahrscheinlich weil sie sich oft wiederholt
Rhythmus	Frei gesungen, aber hält trotzdem im weiten Sinne ein Metrum ein
Gesang	Falsett & Bruststimme, beltet und schreit sogar in Vers 3 +4
Speechiness	0
Instrumentalness	0
Text	Beziehungsende, vergleicht sie mit Reiher, der verscheucht wurde. Es ist dunkel, obwohl es ihm gut geht. Wegzugehen hilft ihm auch nicht, zu wachsen und sich besser zu fühlen. Die Beziehung war nicht rational, B(H)-Dur= 5 kreuze, nicht einfach zu spielen. Er ist im „Schilf“ zurückgeblieben und versucht wieder auf die Beine zu kommen. Sie hat ihm und der Beziehung schon den Rücken zugekehrt, aber er möchte, dass sie sich umdreht, denn sie ist seine Rettung. Wie immer, schwer zu verstehen, Sätze machen nicht immer grammatikalisch Sinn.
<b>Produktion</b>	
Effekte, Auffälligkeiten, Gesamtheit	Nur Justins Gesang, der hart getunet wird und sehr artefaktisch und fremd klingt. Harmoniestimmen sind links und rechts im Stereobild verteilt. Nur eine Phrase ohne Harmonien. Sehr trocken. Manchmal Klicken und Kratzen, Störgeräusche, entweder Artefakte vom tunen, oder mit Absicht eingefügt. „S“-laute werden verschluckt, da fehlen die Höhen, klingt wie „Sch“. Hier rückt der Text mehr in den Vordergrund, weil er ihn nicht unter Lagen von Instrumenten verstecken kann
Lautheit	-9,3 LUFS
<b>Stimmung</b>	
Acousticness	0
Tanzbarkeit	0
Energie	Dynamisch, Schafft Energie durch Intensität des Gesangs, wenn er beltet oder sogar schreit
Valenz	Getragen, wütend, fremd
Liveness	0

<b>Variable</b>	<b>666 1</b>
<b>Distribution</b>	
Single	Nein
Datum	-
Chart-Position	-
Reissue	-
Plays	38.405.656
Auszeichnungen	-
<b>Komposition</b>	
Länge	4:12
Instrumentation	Synth/Sequencer, E-Gitarre, Gesang, Saxophon, Kontrabass, Schlagzeug, mehr Synthesizer, Synth-Bass
Tonart	E-Dur
Modus	ionisch
Tempo	110bpm
Taktart	4/4

Form	Intro: 22 Takte Vers 1: 16 Takte Chorus: 8 Takte Vers 2: 16 Takte Chorus: 8 Takte Interlude/Vers 3: 12 Takte Vers 4: 24 Takte Chorus: 8 takte
Harmonie	(I) IV V vi Vers:  : B   C#m   B   C#m :   : A   C#m   A   C#m :  Chorus:  : A   C#m :
Melodie	Umfang gr9, Auffällig, dass Chorus tiefster Teil ist, Gitarre spielt auch Melodie der Verses mit, vor allem im Intro
Rhythmus	
Gesang	Falsett /Kopfstimme, gedoppelt und mehrstimmig
Speechiness	0
Instrumentalness	0
Text	Dem Titel nach, geht es um was religiöses. 666 upsidedowncross, Symbole des Teufels. Das Schlechte, Böse, das er erlebt hat, dunkle Seiten des Erfolgs, schwere Zeit, die ih aber einiges gelehrt hat. Man soll weiter an irgendwas glauben, sich nach etwas sehnen und weiter machen, denn darin liegt der Sinn. Auch wenn er selbst nicht immer alle Fragen beantworten kann, hat es ihn weiter gebracht. Es soll sich richtig anfühlen und nicht der Masse gefallen. Jetzt ist er im Reinen mit sich und kann über die Vergangenheit lachen. Wie immer, sehr schwierig zu verstehen
<b>Produktion</b>	
Effekte, Auffälligkeiten, Gesamtheit	Intro beginnt mit kurzem Synthie Sound, der zu einem durchlaufenden Rhythmus wird, sequencer, später mehrere übereinander, alle in Achtelnoten, Oktavabstände, viel Hall, großer Raum, Delay Zwischen Vers 3 und 4 nochmal sehr deutlich.  Gitarre im Intro, vermutlich zwei, zweistimmig, Hall, auffälliges Delay, das Delay ist sehr verzerrten, das direkte Signal der Gitarre eher clean  Hauptgesang gedoppelt, links und rechts, mehrstimmig mit Backings verteilt im Stereobild, viel, Hall, immer wieder Phrasen verfremdet durch pitch und autotune. Im letzten vers sind einzelne Backings im Hintergrund ganz leise und viel Hall. Hauptgesang insgesamt weniger Hall als Backings. Manchmal kann man nicht genau sagen, ob es mehrstimmiger Gesang ist, oder Messina, Hauptstimme ist etwas verzerrt  Samples im Gesang im Chorus (bit by bit) sehr verzerrt und gepitcht, wie scratches, samples gelayert, auch im dritten Vers, mit viel noise drin,  Wenn Saxophon einsetzt im 1 Vers, mehrstimmig und sehr tief, entweder Basssaxophon, oder Messina. Auch ab und zu gelayerte quietschende Geräusche außen

	<p>im Stereobild, zb am Ende</p> <p>Kontrabass setzt im 2. Vers ein, sehr präsent, laut, tief, klingt insgesamt sehr natürlich, Ab Chorus 2 kommt noch Synth Bass dazu für lange, drückende Töne</p> <p>Schlagzeug setzt auch im 2. Vers ein, erst nur shaker, und snare mit Besen, etwas Becken, sehr zurückhaltend, dann im 2. Chorus sehr präsent mit ganzem Set und verzerrtem, kratzigem Rauschen bzw Snare Signal? Anfang 4. Vers rechts im Stereo verzerrte und wiederholte Sounds einer Drum machine, recht leise und verfremdet, Letzter Chorus Snare und Toms kurzes, künstliches Delay, das sich sehr schnell wiederholt, oder Samples, die sich schnell wiederholen, Delays arbeiten sich von der Mitte nach links und rechts im Stereobild</p>
Lautheit	-11,3 LUFS
<b>Stimmung</b>	
Acousticness	50
Tanzbarkeit	0
Energie	Dynamisch, build up zum Ende hin, Choruse mehr energie, in Verse 3 nochmal sehr klein, da groß zum letzten Chorus und Ende
Valenz	Positiv, hoffnungsvoll, mit sich selbst im Reinen, etwas abschließen und sich etwas Neuem zuwenden
Liveness	0

Variable	10 d E A T h b R E a s T
<b>Distribution</b>	
Single	Ja
Datum	15.08.2016
Chart-Position	-
Reissue	-
Plays	22.708.731
Auszeichnungen	-
<b>Komposition</b>	
Länge	2:24
Instrumentation	Schlagzeug, Gesang, Messina, Synthesizer, Synth-Bass, Gitarre, Saxophon
Tonart	G#m
Modus	äolisch
Tempo	108bpm
Taktart	4/4
Form	Intro: 8 Vers1: 16 PreChorus: 8 Chorus: 8 PostChorus/Vers2 : 16 PreChorus: 8
Harmonie	i iv VII  : G#m   G#m   F   F     C#m   C#m   C#m   C#m :

Melodie	Hauptsächlich Pentatonik, irgendwie willkürlich, nicht eingängig, schwer mitzusingen, kl Dezime
Rhythmus	Beat ist schwer, viertellastig
Gesang	Falsett, Effektüberladen, man hört vom echten Gesang nicht so viel
Speechiness	0
Instrumentalness	0
Text	Sehr kryptisch! Fever rest könnte ein Fiebertraum sein, alles ist wild und wirr und unverständlich, grammatikalisch inkorrekt und neu erfundene Wörter. Darlin don't make love, fight it. Love, don't fight it. Widerspricht sich selbst.
<b>Produktion</b>	
Effekte, Auffälligkeiten, Gesamtheit	<p>Beat ist synthetisch, kein echtes Schlagzeug, etwas, das wie eine Clap klingt, spielt die Achtel, wie komisches Ticken einer Uhr, in Tiefen sowas wie eine Kick, rumpelt, donnert, dazwischen extreme Verzerrung</p> <p>Intro nach 4 Takten setzt Pad ein, leises Rauschen, dazu Freeze-Gitarre, lange schwebende Töne</p> <p>Gesangsamples aus Video von „Wild Hearts“ von Stevie Nicks, sehr hoch gepitcht, viel Hall</p> <p>Hauptgesang (ein Track vom Gesang ist klar, nicht verfremdet) stark verfremdet durch Messina und Autotune-Artefakte, keine Brillanz, ab dem PreChorus mehrstimmiger Gesang zusätzlich zum Messina, I m Laufe des Songs werden die Autotune-Artefakte weniger und der Gesang klarer, Ab „Well I'll wrap you up“ ist Gesang ziemlich klar, kein Messina mehr drin; Am Anfang kürzerer Hall, dann immer länger, in der Stille des Chorus sehr lang hörbar</p> <p>Synth-Bass kommt im PreChorus dazu erst noch etwas hintergründiger nur zwei Töne, dann im Chorus volle Präsenz, bebend, knirschend, dynamische Velocity, Sägezahn, knirschender Sound verbindet sich mit Zerze vom Beat, wenn Bass später wieder einsetzt, möglicherweise sidechain, Beat geht etwas zurück</p> <p>E-Gitarre setzt im PreChorus ein, lange anschwellende Töne kündigen sie an, dann cleane Akkorde ab dem Chorus, leise, mit viel Hall Tremolo, schwebt im Raum, etwas weiter weg, später etwas mehr verzerrt, insgesamt sehr leise, hintergründig, weiter außen im Stereobild, mehrstimmig</p> <p>Saxophon setzt im PostChorus/Vers2 ein, mehrstimmig, ganzer Saxophonsatz, spielen Durcheinander, links und rechts im Stereo</p>
Lautheit	-7,3 LUFS
<b>Stimmung</b>	
Acousticness	30%
Tanzbarkeit	Kein Dancesong, aber Tempo und schwerer, stampfender Beat, könnte man schon drauf tanzen
Energie	Dynamisch, von Anfang recht hoch durch den Beat, wenn

	Beat im Chorus aussetzt, sinkt Energie irgendwie, aber gleichzeitig steigt Intensität durch den schweren Bass, Build up zum Ende, viele Schichten, Lautstärke, Durcheinander
Valenz	Kräftig, mutig, gefährlich,
Liveness	0

<b>Variable</b>	<u>45</u>
<b>Distribution</b>	
Single	Nein
Datum	-
Chart-Position	-
Reissue	-
Plays	22.378.358
Auszeichnungen	-
<b>Komposition</b>	
Länge	2:46
Instrumentation	Saxophon, Messina, Gesang, Synthesizer, Banjo,
Tonart	D-Dur
Modus	ionisch
Tempo	Frei / 58bpm
Taktart	Frei / 4/4
Form	Intro Chorus Interlude Chorus: 8 Takte Outro
Harmonie	I IV V vi   G D   G D   G D   A   bzw   G D   A Bm   G D   A
Melodie	Auf carved bzw caught viel Verzierung lang gezogen, immer die gleiche Phrase, die durch Verzierungen und Improvisation verändert wird, 1,5 Oktaven
Rhythmus	Auch rhythmisch wird die Phrase immer wieder variiert, richtig spürbar ist das Metrum nur im zweiten Chorus, sonst eher frei
Gesang	Hauptsächlich Bruststimme
Speechiness	0
Instrumentalness	0
Text	Justin beschreibt seine Depression und Panikattacken mit im Feuern gefangen sein, I stayed down the other night, er ist nicht aufgestanden, depression. Without knowing what the truth is, weiß nicht mehr was wahr ist, ist das nun das leben? Oder wird es nochmal besser?
<b>Produktion</b>	
Effekte, Auffälligkeiten, Gesamtheit	Musiker spielt Saxophon und Justin spielt das Messina um Saxophon-Harmonien zu steuern, trockener sound, viel Luft, nah am Hörer, Harmonien im Stereobild verteilt, Zweiter Chorus: eher frontal, weniger präsent  Gesang erster Chorus: nicht gelayert, trocken, clean, frontal; zweiter Chorus: mehrstimmig und gelayert und breiter im Stereo;  Harmonien im Hintergrund Synthesizer

	Banjo, setzt erst kurz vor Schluss ein, hat viel Hall und auch Delay im Gegensatz zu allem anderen, leitet ins Intro des nächsten Songs über mit ganz langem Hall und delay
Lautheit	-12,3 LUFS
<b>Stimmung</b>	
Acousticness	90%
Tanzbarkeit	0
Energie	Insgesamt niedrig, etwas dynamisch, steigt zum zweiten Chorus an, Lautstärke und Intensität, mehr Stimmen
Valenz	Bodenständig, weil trocken und klarer Grundton, wenn man Text außen vor lässt, klingt es stolz und hoffnungsvoll, vermittelt nicht das Gefühl von Panikattacke oder Depression, vielleicht eher danach, wenn man das Schlimme überstanden hat, Banjo klingt friedlich
Liveness	0

Variable	Hey, Ma
<b>Distribution</b>	
Single	Ja
Datum	03.06.2019
Chart-Position	-
Reissue	-
Plays	94.009.287
Auszeichnungen	-
<b>Komposition</b>	
Länge	3:36
Instrumentation	Klavier, Pad, Synthesizer, Bassaxophon, E-Bass, Gesang, Schlagzeug, E-Gitarre, Saxophon, Bläusersatz
Tonart	C-Dur
Modus	ionisch
Tempo	72bpm
Taktart	4/4
Form	Intro: 24 Sekunden Metrum erst unklar Vers1: 8 Takte Chorus: 8 Takte Vers2: 8 Takte Chorus: 8 Takte Interlude: 26 Sekunden Vers3: 8 Takte Chorus: 8 Takte
Harmonie	I III IV V vi Vers:   C   F   Am   G     C   Em   F   G   Chorus:   F   Am   F   Am     F   Am   G   C
Melodie	Gr None, Pentatonisch, einfach und sehr eingängig, Phrasen wiederholen sich
Rhythmus	Rhythmisch einfach, leicht zu folgen, eingängig
Gesang	Meistens Bruststimme, Falsett
Speechiness	0
Instrumentalness	0
Text	Sich auf das Wichtige im Leben besinnen, es geht nur noch um Geld, das man entweder nicht ausgibt oder damit schlechte Dinge unterstützt. Es ist schon fast zu spät oder

	<p>höchste Zeit, die Mutter anzurufen und an das Leben von früher erinnert zu werden. Er hat sich dieses neue Leben gewünscht und jetzt ist er damit unzufrieden, weil er ständig im Licht steht, in der Öffentlichkeit. Manchmal nimmt er Drogen um den Sorgen zu entkommen. Wie immer: schwer zu verstehen, kryptisch, halbe Sätze, unkonventionelle/erfundene Redewendungen</p>
<b>Produktion</b>	
Effekte, Auffälligkeiten, Gesamtheit	<p>Klavier am Anfang viel Hall und Delay, Low Cut, dann fadet Bläsersatz rein, mehrstimmig Harmonien, highcut, viel Hall, klingt fast wie Synthesizer, ganz weich und gleichbleibend, wir vermutlich durch Synthesizer unterstützt, Basssaxophon für die Tiefen.</p> <p>Kurzer Synthsound auf zweite und vierte Zählzeit, stetig, wie Metronom.</p> <p>Gesang im ersten Vers gedoppelt, links und rechts, etwas Hall, sonst recht trocken; Ab Chorus kurzes Delay, ab zweiter Chorus mehrstimmig, breiter im Stereobild, etwas weiter weg vom Hörer.</p> <p>Interlude leise Ad libs mit Hall und Delay, Octaver, highcut, bewegt sich durchs Stereobild.</p> <p>Immer wieder, besonders im Letzten Chorus Gesangssamples im Hintergrund, sehr hoch gepitcht mit viel Hall und Delay</p> <p>E-Bass setzt mit Basssaxophon in langen Tönen ein, ab Ende des ersten Chorus auch kürzere Noten und Licks, sehr tief, drückend, kein Treble.</p> <p>E-Gitarre setzt im zweiten Chorus unauffällig ein, hat dann Aufmerksamkeit im Interlude, lange, verzerrte Töne, kruses Delay, Hall, Rauschen, Summen, picking-noise,</p> <p>Schlagzeug setzt ein 2. Vers, Snare 16tel mit Teppich, verzerrt, high cut, delay.</p> <p>Pad bzw hohe SynthStreicher meistens am Ende des Chorus zu hören mit viel Hall und Delay.</p>
Lautheit	-9,7 LUFS
<b>Stimmung</b>	
Acousticness	80%
Tanzbarkeit	0%
Energie	Dynamisch, wenig am Anfang, steigt dann mit Schlagzeug an, sinkt im Interlude und dritten und steigt wieder im letzten Chorus mit vielen Lagen und Stimmen, Insgesamt ruhigere Nummer, kaum Beat
Valenz	Positiv, ruhig, bodenständig, besonnen
Liveness	0