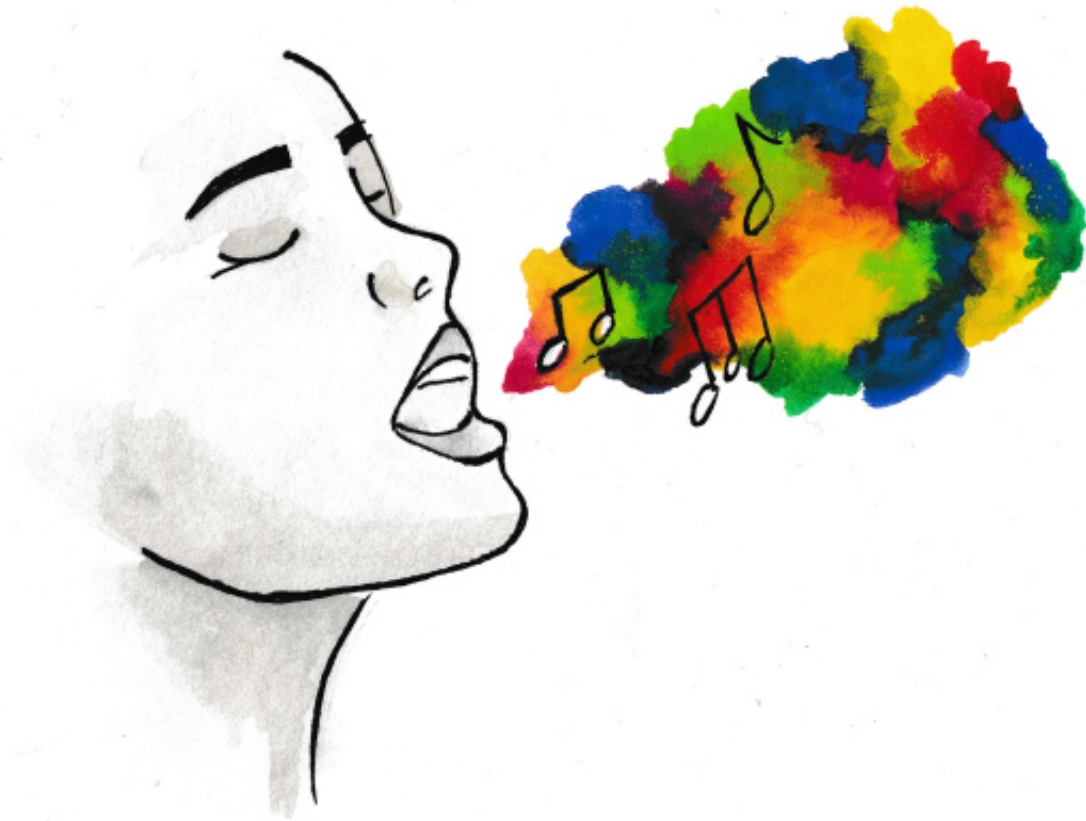


Vocal Arranging

Guidelines für das Arrangieren
von Gesangsstimmen



Hanspeter Kübler

Einleitung	4
Grundlagen	5
Harmonisation von akkordfremden Noten im Pop/Rock	5
Harmonisation von akkordfremden Noten im Jazz	5
Voicings	5
Stimmführung	6
Sekundabstand zur Melodie	7
Tief Intervall Limiten	7
Stimmkreuzungen	7
Die Harmonisation der Melodie	8
Einleitung	8
Die 1-stimmige Melodie	8
Die 2-stimmige Melodie	9
Die 3-stimmige Melodie im Pop/Rock	9
Die 3-stimmige Melodie im Jazz	11
Die 4-stimmige Melodie im Pop/Rock	12
Die 4-stimmige Melodie im Jazz	13
Die 5-stimmige Melodie im Pop/Rock	14
Die 5-stimmige Melodie im Jazz	14
Die Basslinie	16
Einleitung	16
Intervalle	16
Akkordstellungen	16
Basslinien mit Akkordnoten	17
Basslinien mit Durchgangsnoten	17
Basslinien im Jazz	18
Die Arrangierelemente	19
Einleitung	19
Ausgehaltenes Pad	19
Rhythmisches Pad	20
Melodisches Pad	21
Backgroundlinie	22
Fill	23
Perkussiver Akzent	23
Arpeggio	24

Pedalnote	24
Hook	24
Riff	25
Kontrapunkt	25
Kombinationen von Melodie, Basslinie und Arrangierelementen	27
Einleitung	27
1-stimmige Melodie mit Basslinie und ausgehaltenem Pad	28
1-stimmige Melodie mit Basslinie und rhythmischem Pad	28
1-stimmige Melodie mit Walking Bass und rhythmischem Pad	29
1-stimmige Melodie mit Arpeggio zu 1-stimmiger Melodie, Basslinie und melodischem Pad	29
2-stimmige Melodie mit Basslinie und Backgroundlinie	30
2-stimmige Melodie mit Basslinie und Riff	30
2-stimmige Melodie mit 2 Feel Basslinie und Kontrapunkt	31
3-stimmige Melodie mit Pedalnote	31
3-stimmige Melodie mit Basslinie und Fill	32
4-stimmige Melodie zu 1-stimmiger Melodie, Basslinie und ausgehaltenem Pad	32
4-stimmige Melodie zu 2-stimmiger Melodie mit Backgroundlinie	33
Das Arrangement	34
Einleitung	34
Vorbereitung des Materials	34
Stimmumfänge	34
Stimmkombinationen	34
Stimmführung	35
Satztechnik	35
Emotionale Kontur	35
Formale Gestaltung	36
Text	37
10 Schritte zum Arrangement	38
Anhang	39
Stimmumfänge SATB	39
Arrangieren für SSAA	40
Arrangieren für TTBB	41
Arrangieren für Jugendliche	42
Intros	43

Endings	47
Medley	49
Layout	55
Akkordnotation	57
Jazz-Harmonik	58

Einleitung

Der vorliegende Text befasst sich mit dem Arrangieren für vokale Ensembles. Er richtet sich dabei an Anfänger wie Fortgeschrittene. Ziel ist es, die Grundlagen für das professionelle und kreative Schreiben von Gesangsarrangements zu vermitteln.

Es werden zentrale Inhalte wie die Melodie, die Basslinie, die Arrangierelemente, sowie der Einsatz der Singstimmen behandelt.

Voraussetzungen für die kreative Verwendung dieses Textes sind grundlegende Kenntnisse in Musiktheorie, Notation und Klavierspiel. Es wird empfohlen, die musikalischen Beispiele zu singen bzw. zu spielen.

Der Inhalt beschränkt sich auf die A Cappella Verwendung der Stimmen, das heisst, der Einsatz von instrumentalen Begleitungen wird nicht thematisiert. Grundsätzlich kann aber bei allen musikalischen Beispielen eine Rhythmusgruppe als Ergänzung zum Gesang eingesetzt werden.

Ein wesentlicher Aspekt im Erlernen des Arrangier-Handwerks ist das Studium von ausgewählten Arrangements. Dabei lässt sich schon in wenigen Takten einer Partitur viel Neues entdecken.

Um das Erlernete zu vertiefen, sollen zu den einzelnen Notenbeispielen Aufgabestellungen kreiert werden. Erst durch das eigene Anwenden werden die besprochenen Inhalte klar und nachvollziehbar.

Für eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Thema wird das Buch „A Cappella Arranging“ von Dylan Bell und Deke Sharon, Hal Leonard, ISBN 9781458416575, empfohlen.

Um die Lesbarkeit zu erhöhen, werden die folgenden Abkürzungen verwendet:
S für Sopran, A für Alt, T für Tenor, und B für Bass.

In diesem Text werden die Akkordsymbole gemäss der anglo-amerikanischen Schreibweise notiert. Dabei werden der deutsche Ton „H“ als „B“ und der Ton „B“ als „Bb“ bezeichnet.

Grundlagen

Harmonisation von akkordfremden Noten im Pop/Rock

Akkordfremde Noten in der Melodie werden mit der 2. und 3. Stimme zusammen als diatonische Durchgangsakkorde harmonisiert. Dabei kann die Melodienote mit 3 verschiedenen diatonischen Dreiklängen harmonisiert werden, da diese Note der Grundton, die Terz, oder die Quinte eines Dreiklangs sein kann. Die Wahl des bevorzugten Dreiklangs ist abhängig vom gewünschten harmonischen Effekt und der Stimmführung.



Harmonisation von akkordfremden Noten im Jazz

Akkordfremde Noten in der Melodie werden mit der 2. und 3. Stimme zusammen als Durchgangsakkorde harmonisiert. Neben der Verwendung von diatonischen Dreiklängen (siehe „Harmonisation von Akkordfremden Noten im Pop/Rock“) kommen auch Jazzspezifische Möglichkeiten zum Zug. Es sind das der verminderte Septakkord, sowie der Dominantseptakkord, der sich auf den folgenden Vierklang bezieht. Die Wahl des bevorzugten Dreiklangs ist abhängig von der Melodienote, vom gewünschten harmonischen Effekt und der Stimmführung.



Voicings

Ein wesentlicher Aspekt für einen stimmigen und natürlich klingenden Satz ist die Anordnung und die Bewegung der einzelnen Stimmen.

In einem gut klingenden Voicing liegen die engen Intervalle oben, die weiten Intervalle unten.

Gute Voicings:Schlechte Voicings:

Damit sich die Stimmen verschmelzen und ein homogener Gesamtklang entsteht, darf der Abstand zwischen S, A und T nicht grösser als eine Sexte sein. Der Abstand zwischen T und B soll maximal eine Oktave betragen.

Gute Voicings:Schlechte Voicings:

Stimmführung

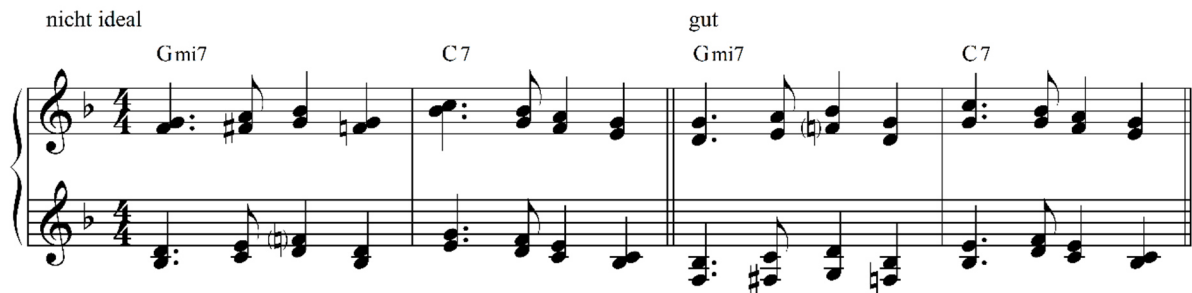
Eine natürliche Stimmführung erleichtert die Ausführung und lässt die Musik stimmig erscheinen. Dabei bewegen sich S, A und T in eher kleinen Intervallschritten, der B in eher grösseren Intervallschritten, entsprechend der Grundtonbewegung.

Gibt es zwischen 2 Akkorden gemeinsame Noten, bleiben diese in der gleichen Stimme liegen. Die restlichen Stimmen bewegen sich auf dem kürzesten Weg (mit den kleinstmöglichen Intervallschritten) zu einer neuen Akkordnote. Gibt es zwischen 2 Akkorden keine gemeinsamen Noten, bewegen sich S, A und T in Gegenbewegung zum B in den neuen Akkord.

CFGCCAmiDmiG7

Sekundabstand zur Melodie

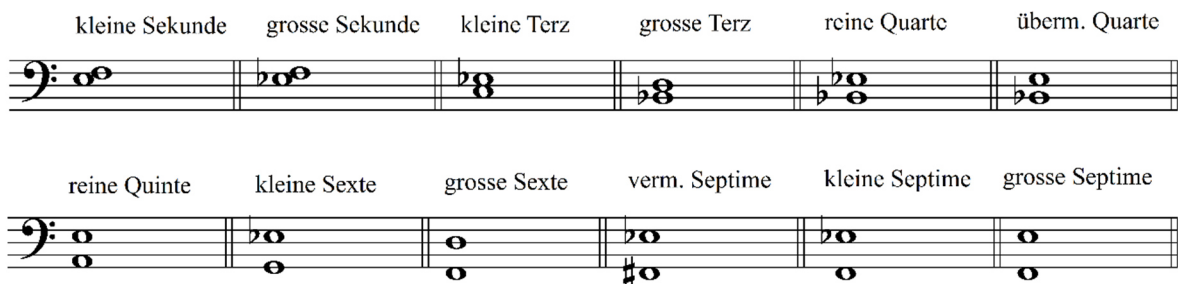
Damit die Melodie nicht durch die Begleitstimmen gestört wird, soll zwischen der Melodiestimme und der darunterliegenden Begleitstimme nach Möglichkeit immer mindestens eine Terz Abstand sein. Um dies zu erreichen, wird die störende Note der Begleitstimme eine Oktave nach unten transponiert. Damit die Oktavierung natürlich klingt, wird sie für die ganze melodische Phrase angewendet.



The image shows a musical score in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in the treble clef. The accompaniment is written in the bass clef. The first two measures are labeled "nicht ideal" and the last two measures are labeled "gut". The first two measures use chords Gmi7 and C7, while the last two measures use Gmi7 and C7 with the bass notes transposed down an octave. The "nicht ideal" version has a closer interval between the melody and the accompaniment, while the "gut" version has a larger interval, making it sound more natural.

Tief Intervall Limiten

Es ist von grosser Bedeutung, in welchem Register das unterste Intervall eines Akkords platziert wird. Je nach Intervall und Register kann ein dumpfer und mulmiger Klang entstehen, den es im musikalischen Kontext der populären Musik zu vermeiden gilt. Die folgende Übersicht zeigt jeweils die unterste Grenze an, bis wo ein bestimmtes Intervall als Teil eines Akkords verwendet werden soll. Beim Unisono und der Oktave gibt es keine Einschränkungen.



The image shows two rows of musical notation in a bass register, illustrating the lower limits for various intervals. The first row shows: kleine Sekunde, grosse Sekunde, kleine Terz, grosse Terz, reine Quarte, and überm. Quarte. The second row shows: reine Quinte, kleine Sexte, grosse Sexte, verm. Septime, kleine Septime, and grosse Septime. Each interval is represented by a chord of two notes on a bass staff, showing the lowest possible position for that interval.

Stimmkreuzungen

Stimmkreuzungen zwischen der Melodie und einer harmonischen Begleitstimme sind zu vermeiden, da dadurch die Wahrnehmung der Melodie beeinträchtigt wird. Bei einem Wechsel der Melodie in eine andere Stimme ist zu beachten, dass die Melodie für mindestens 2 – 4 Takte in der entsprechenden Stimme erscheint.

Stimmkreuzungen zwischen harmonischen Begleitstimmen sollen nach Möglichkeit vermieden werden. Eine Ausnahme kann gemacht werden, wenn durch die Stimmkreuzung eine bessere Linienführung erreicht werden kann.

Die Harmonisation der Melodie

Einleitung

Die originale Melodie einer Komposition wirkt immer als das wichtigste musikalische Element und dient als Grundlage für das Arrangement. Sie kann ein- oder mehrstimmig gesetzt sein und von allen Gesangsstimmen ausgeführt werden (auch der Bass singt gerne einmal die Melodie).

Die Melodie kann oben, in der Mitte, oder unten in einem mehrstimmigen Satz liegen. Je nach Lage der Melodie sind Anpassungen in der Lautstärke notwendig, um die Melodie klar und verständlich wahrzunehmen.

Damit die Melodie als wichtigstes Element wahrgenommen wird, muss darauf geachtet werden, dass sie nicht durch Begleitstimmen gestört wird. Darum soll der Abstand von der Melodie zu einer Begleitstimme immer mindestens eine Terz sein.

Die rhythmische Gestalt einer Melodie definiert einen Stil und wird oft durch einen Liedtext bestimmt. Der Rhythmus kann verändert werden um ihn einem musikalischen Stil oder einem neuen Tempo anzupassen.

Die 1-stimmige Melodie

Die Wirkung einer 1-stimmigen Melodie ist nicht zu unterschätzen.



Wird die Melodie dabei noch in der Oktave verdoppelt, entfaltet sie viel Kraft und Spannung.



Die 2-stimmige Melodie

Die 2-stimmige Melodie erzeugt eine Spur von Harmonik und wirkt sehr leicht. Die 2. Stimme bewegt sich im gleichen Rhythmus wie die Melodie und besteht grösstenteils aus Akkordnoten. Die 2. Stimme bewegt sich vorwiegend im Terz- und Sextabstand zur Melodie. Akkordfremde Noten in der Melodie werden in der 2. Stimme ebenfalls mit akkordfremden Noten harmonisiert.

Two staves of music in F major, 4/4 time. The top staff contains a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bottom staff contains a harmonic accompaniment with notes F3, C4, F4, C4, F4, C4, F4, C4, F4, C4, F4, C4, F4, C4, F4, C4. Chord symbols F, G7, C, Bb, and C7 are placed above the staff.

Liegt die Melodie in einem 2-stimmigen Satz in der Unterstimme, werden für die darüberliegende Begleitstimme vor allem Akkordnoten, idealerweise im Terz- und Sextabstand, verwendet.

Bei der Ausführung eines solchen Satzes ist darauf zu achten, dass die Oberstimme etwas leiser ausgeführt wird. Es empfiehlt sich daher, die Melodiestimme mit der Bezeichnung „Lead“ zu ergänzen.

Two staves of music in G major, 4/4 time. The top staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff contains a harmonic accompaniment with notes G3, B3, D4, G4, B4, D4, G4, B4, D4, G4, B4, D4, G4, B4, D4, G4. Chord symbols G, G6, Gma7, G, Ami7, and D7 are placed above the staff. The word "Lead" is written below the first note of the top staff.

Die 3-stimmige Melodie im Pop/Rock

Bei der Verwendung einer 3-stimmigen Melodie in Musikstilen, die auf dem Dreiklang basieren (Pop/Rock), definieren die 2. und 3. Stimme die Harmonik, das heisst, sie ergänzen die Melodie mit den fehlenden Akkordnoten des Dreiklangs. Akkordfremde Noten in der Melodie werden als Durchgangsakkorde harmonisiert (siehe „Harmonisation von akkordfremden Noten im Pop/Rock“). Die 3-stimmige Melodie kann in enger oder weiter Lage harmonisiert werden.

Bei der engen Lage werden die Noten so gesetzt, dass sie im kleinstmöglichen Abstand nebeneinander liegen. Die dominierenden Intervalle zwischen den einzelnen Stimmen sind die Terz und die Quarte.

D Bmi Emi A7 D Bmi

Bei der weiten Lage werden die Noten so gesetzt, dass zwischen den einzelnen Stimmen die Intervalle der Quinte und der Sexte dominieren. Um einen 3-stimmigen Satz in weiter Lage zu erzeugen, kann man die Mittelstimme eines 3-stimmigen Satzes in enger Lage eine Oktave nach unten transponieren.

D Bmi Emi A7 D Bmi

Die Melodie kann in einem 3-stimmigen Satz in der obersten Stimme, in der Mittelstimme, oder in der untersten Stimme liegen. Liegt die Melodie nicht zuoberst, muss die Melodiestimme mit der Bezeichnung „Lead“ versehen werden.

Bei einem 3-stimmigen Satz mit der Melodie in der Mittelstimme bewegt sich eine Begleitstimme über der Melodie, und eine Begleitstimme darunter. Ein solcher Satz kann einfach erzeugt werden, in dem die unterste Stimme eines 3-stimmigen Satzes in enger Lage eine Oktave nach oben transponiert wird.

Lead D Bmi Emi A7 D Bmi

Bei einem 3-stimmigen Satz mit der Melodie in der untersten Stimme bewegen sich beide Begleitstimmen über der Melodie. Ein solcher Satz wird erzeugt, in dem der Dreiklang über der Melodie ergänzt wird.

Eine weitere Möglichkeit, die Melodie 3-stimmig zu setzen, besteht darin, die Melodie eines 2-stimmigen Satzes eine Oktave tiefer zu verdoppeln. Dabei bleibt aber die Dreiklangsharmonik unvollständig, da ja die oberste und die unterste Stimme die gleichen Noten aufweisen.

Die 3-stimmige Melodie im Jazz

Bei der Verwendung einer 3-stimmigen Melodie in Musikstilen, die auf dem Vierklang basieren (Jazz), ergänzen die 2. und 3. Stimme die Melodie mit den wichtigsten Noten der Harmonik. Idealerweise sind bei einem solchen Satz immer die Terz und die Septime des jeweiligen Vierklangs vorhanden. Dabei sollen die beiden Begleitstimmen zusammen mit der Melodie immer einen Dreiklang bilden. Akkordfremde Noten in der Melodie werden als Durchgangsakkorde harmonisiert (siehe „Harmonisation von akkordfremden Noten im Jazz“).

Bei der engen Lage einer 3-stimmigen Melodie werden die Noten so gesetzt, dass sie in kleinen Intervallen nebeneinander liegen. Die dominierenden Intervalle zwischen den einzelnen Stimmen sind die Terz und die Quarte.

Bei der weiten Lage werden die Noten so gesetzt, dass zwischen den einzelnen Stimmen die Intervalle der Quinte und der Sexte dominieren. Um einen 3-stimmigen Satz in weiter Lage zu erzeugen, kann man die Mittelstimme eines 3-stimmigen Satzes in enger Lage eine Oktave nach unten transponieren.

Im Jazz erscheint die Melodie vorwiegend in der obersten Stimme, auf eine Platzierung der Melodie in der Mitte oder zuunterst wird weitgehend verzichtet.

Die 4-stimmige Melodie im Pop/Rock

Bei der Verwendung einer 4-stimmigen Melodie in Musikstilen, die auf dem Dreiklang basieren (Pop/Rock), wird zusätzlich zum vollständigen Dreiklang immer eine Note verdoppelt. Je nach Satztechnik ist das die Melodienote, oder die Note einer Begleitstimme.

Akkordfremde Noten in der Melodie werden als Durchgangsakkorde harmonisiert (siehe „Harmonisation von akkordfremden Noten im Pop/Rock“).

Eine Melodie kann 4-stimmig gesetzt werden, in dem die Melodie eines 3-stimmigen Satzes in enger Lage eine Oktave tiefer verdoppelt wird.

Die häufigste Verwendung der 4-stimmigen Melodie besteht darin, den Bass die Grundtöne der Dreiklänge ausführen zu lassen. Die restlichen beiden Begleitstimmen ergänzen die Melodie mit den fehlenden Akkordnoten, meistens in enger Lage.

Die 4-stimmige Melodie im Jazz

Bei der Verwendung einer vierstimmigen Melodie in Musikstilen, die auf dem Vierklang basieren (Jazz), ergänzen die Begleitstimmen die Melodie mit den Noten zum vollständigen Vierklang. Die Begleitstimmen können in enger und weiter Lage gesetzt werden.

Akkordfremde Noten in der Melodie werden als Durchgangsakkorde harmonisiert (siehe „Harmonisation von Akkordfremden Noten im Jazz“).

Bei einer 4-stimmigen Melodie in enger Lage (Close Harmony) wird diese durch die fehlenden Akkordnoten des Vierklangs mit den kleinstmöglichen Abständen ergänzt. Wie im Jazz üblich, kann der Grundton eines Akkords durch die None ersetzt werden. Das erzeugt mehr Farbe und Spannung.

Bei der weiten Lage einer 4-stimmigen Melodie werden die Abstände zwischen den einzelnen Stimmen grösser. Dabei dominieren die Intervalle der Terz, Quarte und Quinte. Um einen 4-stimmigen Satz in weiter Lage zu erzeugen, wird die 2. Stimme eines 4-stimmigen Satzes in enger Lage eine Oktave nach unten transponiert (Drop 2).

Die 5-stimmige Melodie im Pop/Rock

Bei der Verwendung einer 5-stimmigen Melodie in Musikstilen, die auf dem Dreiklang basieren (Pop/Rock), wird zusätzlich zum vollständigen Dreiklang und dem Bass die Melodie verdoppelt. Akkordfremde Noten in der Melodie werden als Durchgangsakkorde harmonisiert (siehe „Harmonisation von Akkordfremden Noten im Pop/Rock“).

Wie bei der 4-stimmigen Melodie singt der Bass die Grundtöne und 2 Begleitstimmen ergänzen die Melodie zum Dreiklang. Zusätzlich dazu wird die Melodie des Soprans eine Oktave tiefer verdoppelt. Um diese zusätzliche Stimme zu platzieren, kann bei einer SATB-Besetzung der Sopran oder der Tenor aufgeteilt werden. Daraus entsteht eine SSATB- oder eine SATTB-Besetzung.

The image shows a musical score for a 5-voice melody in Pop/Rock style. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody is written in the treble clef staff, and the bass line is written in the bass clef staff. The melody is a 5-voice melody, with the highest voice being the soprano and the lowest voice being the bass. The bass line consists of the root notes of the chords. The melody is harmonized with chords: F, Dmi, Gmi, C7, F, and Dmi. The melody is written in a style that is typical of Pop/Rock, with a focus on the melody and the bass line.

Die 5-stimmige Melodie im Jazz

Bei der Verwendung einer 5-stimmigen Melodie in Musikstilen, die auf dem Vierklang basieren (Jazz), ergänzen die Begleitstimmen die Melodie mit den Noten zum vollständigen Vierklang, und die Melodie wird eine Oktave tiefer verdoppelt. Die Begleitstimmen können in enger und weiter Lage gesetzt werden.

Akkordfremde Noten in der Melodie werden als Durchgangsakkorde harmonisiert (siehe „Harmonisation von Akkordfremden Noten im Jazz“).

Wie im Kapitel „Grundlagen“ erläutert, muss darauf geachtet werden, dass die Melodie nicht durch eine Begleitstimme im Sekundabstand gestört wird. Auch das Register des tiefsten Intervalls muss beachtet werden.

Bei einer 5-stimmigen Melodie in enger Lage (Close Harmony) wird diese durch die fehlenden Akkordnoten des Vierklangs mit den kleinstmöglichen Abständen ergänzt und die Melodie eine Oktave tiefer verdoppelt. Dadurch erscheint die Melodie sowohl in der obersten, wie auch in der untersten Stimme, was einen kompakten und beweglichen Satz zur Folge hat. Wie im Jazz üblich, kann der Grundton eines Akkords durch die None ersetzt werden. Das erzeugt mehr Farbe und Spannung.

C6 Eb°7 Dmi7 G7

Durch das Oktavieren der 2. Stimme nach unten (Drop 2) entsteht aus einem engen 5-stimmigen Satz ein etwas weiterer und offener Satz. Zu beachten ist hier, dass die untersten beiden Stimmen nicht in einem zu tiefen Register liegen (siehe „Tief Intervall Limiten“).

C6 Eb°7 Dmi7 G7

Wird die 3. Stimme eines engen 5-stimmigen Satzes um eine Oktave nach unten transponiert (Drop 3), wird der Abstand zwischen der obersten und der untersten Stimme noch grösser und der Satz wird weiter. Auch hier ist zu beachten, dass die untersten beiden Stimmen nicht in einem zu tiefen Register liegen (siehe „Tief Intervall Limiten“).

C6 Eb°7 Dmi7 G7

Die Basslinie

Einleitung

Die Basslinie kann sich im gleichen Rhythmus wie die Melodie und die Begleitstimmen bewegen, oder aber rhythmisch unabhängig sein. Wie eine Basslinie im ersten Fall gestaltet wird, ist im Kapitel „Die Harmonisation der Melodie“ beschrieben.

Die freie, von der Melodie unabhängig geführte Basslinie ist neben der Melodie die wichtigste melodische Linie, besonders in populären Musikstilen. Die Basslinie unterstützt sowohl die Rhythmik, wie auch die Harmonik eines Arrangements und basiert auf einer natürlichen und organischen Stimmführung. Die Rhythmik der Basslinie ist abhängig vom Musikstil.

Intervalle

Starke und prägnante Intervalle für die Basslinie sind Sekunden, Quarten und Quinten. Die Terz ist in diesem Zusammenhang ein schwaches Intervall, die Sexte und die Septime werden selten verwendet.

Akkordstellungen

Wird im Akkordsymbol keine bestimmte Bassnote angegeben, erscheint auf dem ersten Schlag eines Takts der Grundton des jeweiligen Akkords. Ist der Akkord durch den Grundton einmal definiert, bewegt sich die Basslinie während dem Rest des Taktes freier.



Wird im Akkordsymbol eine bestimmte Bassnote angegeben, erscheint diese Note auf dem ersten Schlag des Takts.



Basslinien mit Akkordnoten

Basslinien bestehen meistens aus den grundlegenden Akkordnoten, das heisst, aus dem Grundton und der Quinte des Akkords. Die Terz kann als zusätzliche Note verwendet werden, erscheint aber meistens auf den unbetonten Schlägen 2 und 4.



Basslinien mit Durchgangsnoten

Akkordnoten können durch diatonische oder chromatische Durchgangsnoten miteinander verbunden werden. Die Basslinie bewegt sich dabei in Sekundschritten von der einen Akkordnote über die Durchgangsnote zur anderen Akkordnote.

Diatonische Durchgangsnoten sind diejenigen Noten, die in der Tonleiter des jeweiligen Akkords enthalten sind. Im Gegensatz dazu sind die chromatischen Durchgangsnoten diejenigen Noten, die nicht in der Tonleiter des jeweiligen Akkords enthalten sind.

Durchgangsnoten sind höchstens eine Viertelnote lang und erscheinen auf den unbetonten Schlägen 2 und 4.



In den meisten Fällen besteht eine Basslinie aus einer Mischung von Akkord- und Durchgangsnoten.



Basslinien im Jazz

Typisch für das Swing-Feel im Jazz ist der sogenannte „Walking Bass“, eine Basslinie in Viertelnoten. Diese Form der Basslinie wird auch als „4 Feel“ bezeichnet.

Beim „Walking Bass“ wird bei jedem Akkordwechsel auf Schlag 1 der Grundton, und während der restlichen Dauer des Akkords eine melodische Linie mit Akkord- und Durchgangsnoten gespielt. Diese melodische Linie bewegt sich meistens in Sekundschritten, wobei auch vereinzelte Sprünge vorkommen können. Es wird darauf geachtet, dass der Übergang von einem Akkord zum nächsten Akkord mit Sekundschritten geschieht. Diese Form der Basslinie erzeugt Energie und Vorwärtsbewegung.



Das „2 Feel“ ist rhythmisch weniger aktiv als der „Walking Bass“, da es sich an der Halben Note orientiert. Es erzeugt dadurch weniger Vorwärtsbewegung und wirkt entspannter. Die Basslinie des „2 Feel“ besteht meistens aus dem Grundton und der Quinte des jeweiligen Akkords. Rhythmische Variationen bereichern die Basslinie.



Wie im „2 Feel“ basiert die Basslinie der Jazz-Ballade auch auf der Halben Note. Neben den grundlegenden Akkordnoten (Grundton, Quinte) erscheinen auch zusätzliche Noten (Terz des Akkords, Durchgangsnoten). Da das Tempo der Jazz-Ballade langsam ist, sind rhythmische Variationen im Triolen-Feeling passend und interessant.



Die Arrangierelemente

Einleitung

Neben den verschiedensten Erscheinungsformen der Melodie können Arrangierelemente zu deren Unterstützung verwendet werden. Die Auswahl der einzelnen Arrangierelemente ist abhängig vom Musikstil, der Besetzung, dem Schwierigkeitsgrad, der formalen Gestaltung und der emotionalen Kontur. Die Arrangierelemente können einzeln oder aber auch kombiniert als Ergänzung zur Melodie eingesetzt werden. Es ist darauf zu achten, dass die Arrangierelemente nicht innerhalb des Registers der Melodie eingesetzt werden.

Die nachfolgend aufgeführten Arrangierelemente beschränken sich auf diejenigen, die sich besonders gut für vokale Arrangements eignen.

Ausgehaltenes Pad

Ein ausgehaltenes Pad („Polster“) ist mehrstimmig, in enger Lage, rhythmisch wenig aktiv (Ganze, Halbe, Viertel) und definiert die Harmonie. Die Stimmen bewegen sich dabei auf dem kürzesten Weg von einem Voicing zum nächsten. Das ausgehaltene Pad liegt meistens unterhalb der Melodie.

Im Pop/Rock werden die ausgehaltenen Pads vorwiegend 3-stimmig ausgeführt. Dabei bilden die Begleitstimmen einen vollständigen Dreiklang. Einzelne Pausen sind natürlich und lassen die Melodie mehr in den Vordergrund treten.

Moderato $B\flat$ Gmi Cmi7 F7

Wird ein 2-stimmiges Pad verwendet, muss darauf geachtet werden, dass jeweils die Terz des Dreiklangs vorhanden ist und möglichst konsonante Intervalle (Terzen, Sexten) entstehen.

Moderato $B\flat$ Gmi Cmi7 F7

Auch im Jazz werden die ausgehaltenen Pads vorwiegend 3-stimmig ausgeführt. Dabei müssen auf jeden Fall immer die Terz (3) und die Septime (7) des jeweiligen Vierklangs vorhanden sein. Die 3. Begleitstimme ergänzt dieses 3/7-Voicing mit einer Akkord- oder Spannungsnote (9, 11, 13).

Med. Jazz

Ami7 Dmi7 G7 Cma7

Stehen für ein ausgehaltenes Pad im Jazz nur 2 Stimmen zur Verfügung, sollen diese die Terz (3) und die Septime (7) des jeweiligen Vierklangs singen. Durch dieses 3/7-Voicing wird der harmonische Charakter am besten definiert.

Med. Jazz

Ami7 Dmi7 G7 Cma7

Rhythmisches Pad

Ein rhythmisches Pad ist mehrstimmig, in enger Lage, definiert die Harmonie und ist rhythmisch aktiver (Achtel, Viertel, Halbe) als das ausgehaltene Pad. Dadurch erzeugt es mehr Spannung und Vorwärtsbewegung als das ausgehaltene Pad. Das rhythmische Pad ist vor allem bei den Ruhepunkten der Melodie (ausgehaltene Noten, Pausen) aktiv. Die Stimmen bewegen sich dabei auf dem kürzesten Weg von einem Voicing zum nächsten. Das rhythmische Pad liegt vorwiegend unterhalb der Melodie.

Im Pop/Rock werden die rhythmischen Pads vorwiegend 3-stimmig ausgeführt. Dabei bilden die Begleitstimmen einen vollständigen Dreiklang.

Moderato

B^b Gmi Cmi7 F7

Die Verwendung eines 2-stimmigen Pads im Pop/Rock wird im Kapitel „Ausgehaltenes Pad“ beschrieben.

Auch im Jazz werden die rhythmischen Pads vorwiegend 3-stimmig ausgeführt. Dabei müssen auf jeden Fall immer die Terz (3) und die Septime (7) des jeweiligen Vierklangs vorhanden sein. Die 3. Begleitstimme ergänzt dieses 3/7-Voicing mit einer Akkord- oder Spannungsnote (9, 11 13).

Med. Jazz

Ami7 Dmi7 G7 Cma7

Die Verwendung eines 2-stimmigen Pads im Jazz wird im Kapitel „Ausgehaltenes Pad“ beschrieben.

Melodisches Pad

Ein melodisches Pad ist mehrstimmig, in enger Lage, definiert die Harmonie und zeichnet sich durch eine rhythmisch einfache Melodie aus, die aus Akkordnoten besteht. Das melodische Pad tritt dadurch etwas mehr in den Vordergrund als das ausgehaltene bzw. das rhythmische Pad. Aktiv ist es vor allem bei den Ruhepunkten der Melodie (ausgehaltene Noten, Pausen). Das melodische Pad liegt in vielen Fällen unter der Melodie.

Das melodische Pad wird hauptsächlich im Pop/Rock verwendet. Dabei werden die Akkorde so ausgeführt, dass durch die Lagenwechsel der vollständigen Dreiklänge eine Melodie entsteht.

Moderato B \flat Gmi Cmi7 F7

B \flat Gmi Cmi7 F7

Beim 2-stimmigen melodischen Pad wird eine Akkordnote weggelassen. Durch die Lagenwechsel entsteht aber trotzdem der Eindruck eines vollständigen Dreiklangs.

Moderato $B\flat$ Gmi Cmi7 F7

Backgroundlinie

Die Backgroundlinie ist eine einstimmige Melodie, die aus den Akkordnoten einer Akkordprogression besteht. Die Backgroundlinie bewegt sich schrittweise auf- oder abwärts von einem Akkordton zum anderen. Sie besteht nur aus 1-2 Noten pro Akkord. Bei gemeinsamen Noten zwischen zwei benachbarten Akkorden kann die Backgroundlinie auch liegenbleiben. Um die Melodie in den Vordergrund treten zu lassen, beginnt die Backgroundlinie selten zusammen mit der Melodie. Die Backgroundlinie kann sowohl über wie auch unter der Melodie liegen.

Bei einer Backgroundlinie im Pop/Rock spielt es keine Rolle, welche Note des Dreiklangs (Grundton, Terz, Quinte) jeweils ausgeführt wird.

Moderato D Bmi Emi A7 D Bmi

Bei einer Backgroundlinie im Jazz soll darauf geachtet werden, dass sie vorwiegend die Terz oder die Septime des jeweiligen Vierklangs ausführt. In einer VI-II-V-I Progression entsteht so eine Linie, die zum einen zwischen zwei benachbarten Akkorden liegen bleibt (Terz wird Septime), und sich zum anderen in einem Sekundschrift von einem Akkord zum nächsten bewegt (Septime zu Terz).

Med. Jazz Ami7 Dmi7 G7 Cma7

Fill

Ein Fill ist eine kurze melodische Linie, die während den Ruhepunkten der Melodie (ausgehaltene Noten, Pausen) aktiv ist. Fills können frei erfunden werden oder aber einen thematischen Bezug (Sequenz, Repetition) zur Melodie aufweisen. Sie werden in den meisten Fällen einstimmig ausgeführt und können sowohl unter wie auch über der Melodie liegen. Um Stimmkreuzungen zu vermeiden ist darauf zu achten, dass das Fill und die Melodie nicht im gleichen Register liegen.

Das folgende Beispiel zeigt ein freies Fill im Pop/Rock.

Moderato $B\flat$ Gmi Cmi7 F7

Auch im Jazz werden Fills verwendet.

Med. Jazz C6 $E\flat^{\circ}7$ Dmi7 G7

Perkussiver Akzent

Es gibt Situationen, in denen die Melodie so aktiv ist, dass keine Möglichkeit für die Anwendung eines Fills besteht. In diesen Fällen können einzelne rhythmische Akzente, über oder unter der Melodie, die Wirkung eines Fills erzeugen. Der perkussive Akzent wird mehrstimmig gesetzt und vorwiegend im Jazz verwendet.

Med. Jazz F G7

Arpeggio

Bei der Verwendung eines Arpeggios erklingen die einzelnen Noten eines Akkords nicht miteinander, sondern nacheinander. In den meisten Fällen wird das Arpeggio von unten nach oben, also vom Bass zum Sopran, ausgeführt. Das Arpeggio ist sehr effektiv bei langsamen Tempis.

The image shows a musical score for a piano exercise titled "Arpeggio". It is marked "Slowly" and is in the key of B-flat major (one flat). The time signature is common time (C). The score consists of five measures. Above the staff, the chords are labeled: F, C, Bb, C, F. The melody in the right hand is composed of eighth and quarter notes, moving generally upwards. The left hand plays a steady bass line with eighth notes, often using a dotted rhythm. The overall texture is light and flowing.

Pedalnote

Als Pedalnote (oder Orgelpunkt) wird eine repetierte oder ausgehaltene Note bezeichnet, die unter einer harmonisierten Melodie erklingt. Die Pedalnote kann konsonant oder aber auch dissonant zu den einzelnen Akkorden sein. In jedem Fall müssen die Akkordbezeichnungen so angepasst werden, dass die Bassnote ersichtlich ist. Die Pedalnote wird sowohl im Pop/Rock wie auch im Jazz verwendet.

The image shows a musical score for a piano exercise titled "Pedalnote". It is marked "Slowly" and is in the key of B-flat major (one flat). The time signature is common time (C). The score consists of five measures. Above the staff, the chords are labeled: F/C, C, Bb/C, C, F/C. The melody in the right hand is composed of eighth and quarter notes, moving generally upwards. The left hand plays a steady bass line with eighth notes, often using a dotted rhythm. The overall texture is light and flowing.

Hook

Hooks sind kurze, gut erkennbare Melodien oder Motive, die mehrere Male während den Ruhepunkten der Melodie erscheinen. Dabei werden sie jeweils dem aktuellen Akkord angepasst. Hooks können über oder unter der Melodie liegen. Sie können für Intros, Interludes, als Hintergrund zur Melodie oder bei Endings verwendet werden.

Moderato B \flat Gmi Cmi7 F7

Riff

Ein Riff ist eine 1-4 taktige Phrase, die mehrmals, mindestens aber 3 mal, repetiert wird. Dabei passt es sich jeweils den entsprechenden Akkorden an. Das Riff ist während den Ruhepunkten der Melodie aktiv, und wird mehrheitlich einstimmig und im mittleren bis tiefen Register eingesetzt. Es wird vor allem im Jazz verwendet und ist besonders wirkungsvoll hinter improvisierten Solis.

Med. Jazz F $\text{ma}7$ A7 D7 Gmi7

Kontrapunkt

Als Kontrapunkt wird eine zweite, gleichzeitig gespielte Melodie bezeichnet, die gleichwertig zur Hauptmelodie (Thema) ist. Der Kontrapunkt verhält sich bezüglich Rhythmus und Bewegungsrichtung konträr zur eigentlichen Melodie und erzeugt dadurch Kontrast. Es ist aber auch möglich, den Kontrapunkt gelegentlich parallel mit der Hauptmelodie zu führen. Stimmkreuzungen zwischen der eigentlichen Melodie und dem Kontrapunkt sind zu vermeiden, da dadurch die Klarheit und Verständlichkeit der beiden Linien beeinträchtigt wird. Der Kontrapunkt wird meistens einstimmig gesetzt. Er kann frei sein, oder aber einen thematischen

Bezug (Imitation) zur Hauptmelodie aufweisen. Der Kontrapunkt wird neben der klassischen Musik vor allem im Jazz verwendet.

Med. Jazz

Chord symbols: Fma7, A7

Chord symbols: D7, Gmi7

Kombinationen von Melodie, Basslinie und Arrangierelementen

Einleitung

Nachdem nun die einzelnen musikalischen Elemente (Melodie, Basslinie, Arrangierelemente) besprochen worden sind, soll nun in diesem Kapitel gezeigt werden, wie diese miteinander kombiniert werden können.

Ein wichtiger Aspekt, den es in diesem Zusammenhang zu beachten gilt, ist die Verteilung der musikalischen Elemente auf die verschiedenen Register. Dabei soll sich jedes der einzelnen Elemente in einem bestimmten Register bewegen, ohne dass es durch ein anderes Element gestört wird. Nur so entsteht ein stimmiger und natürlicher Satz.

Weiter gilt es zu beachten, wie sich die Melodie, die Basslinie und die Begleitstimmen rhythmisch miteinander verhalten. Ist die Melodie rhythmisch aktiv, braucht es wenig Bewegung in den Begleitstimmen und im Bass, um einen natürlichen Fluss zu erzeugen. Ist die Melodie rhythmisch eher passiv, kann durch einen aktiven Bass, im Zusammenspiel mit den Begleitstimmen, die gewünschte Vorwärtsbewegung erzeugt werden. Der Bass und die Begleitstimmen ergänzen sich dabei zu einem rhythmisch aktiven Pattern.

Auch eine Melodie braucht Luft, damit sie sich gut entfalten kann. Der Einsatz der Begleitstimmen ist deshalb klug und mit dem nötigen Mass vorzunehmen. Auf keinen Fall soll dabei jede Pause bzw. lange Note der Melodie durch ein Fill aufgefüllt werden.

Werden die Kombinationen von Melodie, Basslinie und Arrangierelementen schnell gewechselt, entsteht Spannung und Bewegung. Bleiben diese aber über mehrere Takte beibehalten, entsteht Ruhe und Kontinuität.

Je nach Art der Kombination ändert sich die emotionale Kontur. Dadurch kann der Spannungsverlauf eines Arrangements gezielt und wirkungsvoll gestaltet werden.

Die untenstehenden Beispiele zeigen einige Möglichkeiten, wie die verschiedenen Formen der Melodie mit einer Basslinie und den Arrangierelementen kombiniert werden können. Dabei werden immer alle 4 Stimmen verwendet. Es ist aber sehr wirkungsvoll, nur einzelne Stimmen, in unterschiedlichen Kombinationen, zu verwenden. Auch das zeitweilige Weglassen des Bass erzeugt Kontrast und lässt den vollen 4-stimmigen Satz wieder wirkungsvoll und interessant erscheinen.

1-stimmige Melodie mit Basslinie und ausgehaltenem Pad

Im folgenden Beispiel („The Rose“, Pop-Ballade) erzeugt die Basslinie etwas Bewegung zur rhythmisch eher inaktiven Melodie. Das ausgehaltene Pad verstärkt den ruhigen Charakter des Songs. Es wird ab und zu erst auf den 2. Schlag des Taktes eingesetzt, damit die Melodie stärker in den Vordergrund tritt.

Slowly F C B \flat C F

S *f* Some say love, _____ it is a riv - er, _____ that drowns _____ the tend-er reed. Some say

A *mf* Love oo aah drowns oo oo aah.

T *mf* Love oo aah drowns oo oo aah.

B *mf* Doo doo.

1-stimmige Melodie mit Basslinie und rhythmischem Pad

Im folgenden Song („Downtown“, Pop) wirkt die rhythmisch aktive Melodie im Tenor als „Motor“ des Arrangements. Sie wird durch ein 2-stimmiges rhythmisches Pad begleitet, das die wichtigsten Akzente der Melodie unterstützt. Die Basslinie ist rhythmisch eher passiv und erzeugt so einen schönen Kontrast zur Melodie.

Moderato C C $\text{m}7$ F G C F G

S *mp* oo aah _____ oo oo aah oo aah _____ Down-town.

A *mp* oo aah oo oo aah _____ oo aah _____ Down-town.

T *f* When you're a-lone _____ and life is mak-ing you lone - ly, you can al-ways go _____ Down-town.

B *mf* Doom doom dee doom doom dee doom doom dee doom Down-town.

1-stimmige Melodie mit Walking Bass und rhythmischem Pad

Im Song „Take The A Train“ (Jazz) wird die 1-stimmige Melodie von einem Walking Bass begleitet. Diese Form der Basslinie erzeugt Vorwärtsbewegung und Energie. Die beiden Begleitstimmen werden während den Ruhepausen der Melodie als rhythmisches Pad, in Form eines 3/7-Voicings, eingesetzt.

Med. Jazz

Cma7 D7(b5)

S *f* You must take the "A" train.

A *mf* Dap dap daah dap daah daah

T *mf* Dap dap daah dap daah daah

B *mf* Doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

1-stimmige Melodie mit Arpeggio zu 1-stimmiger Melodie, Basslinie und melodischem Pad

Im folgenden Pop-Song („Yesterday“) beginnt der Bass mit der Melodie, begleitet von einem 2-stimmigen Arpeggio. Im darauffolgenden Takt wechselt die Melodie in den Sopran, begleitet von einem ausgehaltenen Pad. Erst ab dem 3. Takt wird die Begleitung durch ein melodisches Pad und eine bewegte Basslinie rhythmisch aktiver.

Moderato

C Bmi7 E7 Ami Ami/G F G7

S *mf* All my troubles seemed so far a-way, now it looks as though they're

A *mf* Oo oo aah aah doo aah doo aah doo aah doo aah

T *mf* Oo oo aah aah doo aah doo aah doo aah doo aah

B *mf* Yes-ter-day aah aah doo doo doo doo doo doo doo doo

2-stimmige Melodie mit Basslinie und Backgroundlinie

Das folgende Beispiel zeigt eine Version des Songs „Imagine“ (Pop) in einem leichten und transparenten Satz. Die 2-stimmige Melodie steht dabei im Vordergrund. Die Backgroundlinie im Sopran ergänzt die Harmonik und übernimmt jeweils in den geraden Takten auch noch die Funktion eines Fills. Die Backgroundlinie beginnt dabei erst nachdem die Melodie eingesetzt hat. Die Basslinie ist, im Gegensatz zur rhythmisch aktiven Melodie, eher passiv und lässt so die Melodie stärker in den Vordergrund treten.

Slowly

Gma7 Cma7 Gma7 Cma7

S *mp* Oo oo aah aah oo oo aah aah

A *mf* Im-a-gine there's no hea-ven, it's eas-y if you try,

T *mf* Im-a-gine there's no hea-ven, it's eas-y if you try,

B *mf* Daah daah daah daah daah daah daah daah daah daah daah

2-stimmige Melodie mit Basslinie und Riff

Im Song „He’s Got The Whole World“ (Gospel) wird die 2-stimmige Melodie mit einem treibenden Bass in Vierteln kombiniert. Das Verdoppeln der Bassnoten in der Oktave verstärkt die Vorwärtsbewegung. Das Riff im Tenor verleiht diesem an und für sich schon sehr aktiven Satz noch mehr Energie und Drive.

Moderato F C7

S *f* He's got the whole world in his hands He's got the whole world in his hands He's got the

A *f* He's got the whole world in his hands He's got the whole world in his hands He's got the

T *f* He's got the whole world. He's got the whole world.

B *f* Doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

2-stimmige Melodie mit 2 Feel Basslinie und Kontrapunkt

Im Jazz-Standard „Days Of Wine And Roses“ wird die 2-stimmige Melodie durch eine Basslinie im 2 Feel begleitet. Das erzeugt einen leichten Satz, der Raum lässt für den Kontrapunkt im Tenor. Dieser bewegt sich grösstenteils frei, unterstützt aber hie und da die Melodie harmonisch bei wichtigen Akzenten.

Med. Jazz F^{ma}7 Eb⁷ D⁷

S *mf* The days of wine and roses, smile and

A *mf* The days of wine and roses, smile and

T *mf* The days, the days of wine and roses, and roses,

B *mf* Doo doo doo doo doo dap doo doo doo doo doo dap

3-stimmige Melodie mit Pedalnote

Das folgende Beispiel zeigt anhand des Pop-Songs „Blowin In The Wind“ die Kombination einer 3-stimmig harmonisierten Melodie mit einer Pedalnote. Die Melodie liegt in diesem Fall nicht in der Oberstimme, sondern in der Mittelstimme. Um das Gewicht der Pedalnote zu verstärken, wird neben dem Bass auch der Tenor dafür eingesetzt. Im Takt 4 wechseln diese beiden Stimmen von der Pedalnote zu einem Fill.

Moderato C F/C C F/C G

S *mf* Lead *f* How man-y roads must a man walk down be-fore you call him a man? Yes, 'n'

A *mf* How man-y roads must a man walk down be-fore you call him a man? Yes, 'n'

T *mf* How man-y roads, how man-y roads

B *mf* How man-y roads, how man-y roads

3-stimmige Melodie mit Basslinie und Fill

Der Pop-Song „Don't Go Breaking My Heart“ zeigt die 3-stimmige Melodie in weiter Lage, unterstützt von einer treibenden Basslinie in Vierteln. Um die Vorwärtsbewegung während den langen Noten bzw. der Pausen der Melodie aufrecht zu erhalten, führt der Bass jeweils rhythmisch aktive Fills aus.

Med. Rock

D G D G

S *f* Don't gobreaking my heart. I could-n't if I tried.

A *f* Don't gobreaking my heart. I could-n't if I tried.

T *f* Don't gobreaking my heart. I could-n't if I tried.

B *f* Deedee dee dee dee — Don't go breaking my heart. Dee dee dee dee — I — could-n't if I tried.

4-stimmige Melodie zu 1-stimmiger Melodie, Basslinie und ausgehaltenem Pad

Das folgende Beispiel („As Time Goes By“, Jazz-Ballade) startet mit einer 4-stimmig harmonisierten Melodie in enger Lage (Close Harmony). Die Verwendung aller 4 Stimmen im homophonen Satz erzeugt dabei eine grosse Spannung und Kraft. Im zweiten Teil des Beispiels wird ein grosser Kontrast erzeugt, in dem die Melodie 1-stimmig geführt wird, begleitet von einem ausgehaltenen Pad. Die Basslinie ist hier ab dem 3. Takt für die Vorwärtsbewegung verantwortlich.

Jazz Ballad

Dmi7 G7 Gmi6 G7 C6 Dmi7 D#7 Emi7

S *mf* You must re-mem-ber this a kiss is still a kiss, a sigh is just a sigh. — The

A *mf* You must re-mem-ber this a kiss is still a kiss. Oo aah oo aah

T *mf* You must re-mem-ber this a kiss is still a kiss. Oo aah oo aah

B *mf* You must re-mem-ber this a kiss is still a kiss. Oo is just a sigh just a sigh.

4-stimmige Melodie zu 2-stimmiger Melodie mit Backgroundlinie

Dieses Beispiel („Just An Old Fashioned Girl“, Pop) startet mit einer 4-stimmig harmonisierten Melodie. Der Bass singt dabei die Grundtöne der entsprechenden Akkorde, die beiden Begleitstimmen ergänzen den Satz mit den fehlenden Akkordnoten. Nach diesem effektvollen Anfang wird der Satz leichter und transparenter. Dabei wird die Melodie 2-stimmig geführt, nur begleitet von einer Backgroundlinie im Tenor. Das Pausieren der Basslinie lässt den erneuten Einsatz des Bass im Takt 4 umso stärker und wirkungsvoller erscheinen.

Moderato C Emi F C F C D7 G7

S *mf* I'm just an old-fashioned girl with an old-fashioned mind, not so-phisti-ca-ted, I'm the plain and simple kind, I want an

A *mf* I'm just an old-fashioned girl with an old-fashioned mind, not so-phisti-ca-ted, I'm the plain and simple kind, I want an

T *mf* I'm just an old-fashioned girl with an old-fashioned mind. oo aah oo aah, I want an

B *mf* I'm just an old-fashioned girl with an old-fashioned mind. I want an

Das Arrangement

Einleitung

Ein wesentlicher Aspekt für das erfolgreiche Arrangieren ist eine sorgfältige Abklärung der Rahmenbedingungen. Dabei sind Aspekte wie die Umfänge der Stimmen, die Stimmenzahl (für das Aufteilen einzelner Stimmen), die Ausbildung und Erfahrung der Sängerinnen und Sänger, die Stilkenntnisse der Ausführenden, sowie der harmonische und rhythmische Schwierigkeitsgrad von grosser Wichtigkeit. Sind diese Punkte geklärt, steht einem stimmigen und wirkungsvollen Arrangement nichts mehr im Weg.

Vorbereitung des Materials

Der wichtigste Schritt beim Arrangieren für Gesangsstimmen ist die Platzierung der Melodie in einem für möglichst verschiedene Stimmen idealen, das heisst gut singbaren, Register. Dazu muss die originale Melodie in den meisten Fällen transponiert und die Tonart entsprechend angepasst werden. Als Grundlage für das Arrangement empfiehlt es sich deshalb, ein Lead-Sheet mit der transponierten Melodie und den angepassten Akkorden zu erstellen.

Stimmumfänge

Um eine möglichst gute Ausführbarkeit zu erreichen, ist es ratsam, die Stimmen innerhalb der im Anhang aufgeführten Stimmumfänge zu verwenden. Zusätzlich dazu sollen auf jeden Fall die Stimmumfänge von Solistinnen und Solisten sorgfältig abgeklärt werden. Neben der Singbarkeit sind auch die Klangintensität und der Klangcharakter der einzelnen Register zu beachten.

Stimmkombinationen

Wie bei instrumentalen Arrangements auch, gibt es eine Vielzahl von Möglichkeiten, die einzelnen Stimmen miteinander zu kombinieren.

2 Stimmen: SA, AT, TB
3 Stimmen: SSA, SAT, ATB, TTB
4 Stimmen: SATB, SSAA, TTBB
2 und 2 Stimmen: SA + TB, SS + AA, TT + BB
3 und 3 Stimmen: SSA + TTB
3 und 2 Stimmen: SSA + TB
4 und 2 Stimmen: SSAA + TB
4 und 3 Stimmen: SSAA + TTB
4 und 4 Stimmen: SSAA + TTBB

Das Wechseln der Stimmenzahl und Stimmkombinationen innerhalb eines Arrangements ist sehr wirkungsvoll und hilft, Spannung und Kontrast zu erzeugen.

Stimmführung

Eine gute Stimmführung, das heisst gut singbare melodische Linien, ist das A und O eines gelungenen Arrangements. Dabei gilt es, auf folgende Punkte zu achten:

- gut singbare Intervalle verwenden
- grosse Sprünge vermeiden
- chromatische Passagen vermeiden
- natürliche Auflösung von Spannungsakkorden (Tritonus)
- Stimmkreuzungen vermeiden
- parallele Quartan und Quinten vermeiden

Satztechnik

Die homophone und mehrstimmige Verwendung der Stimmen ist die Basis jedes Gesangsarrangements. Um jedoch die Spannung und das Interesse aufrecht zu erhalten, ist es notwendig, die Satztechnik zu variieren. Es bestehen dazu die folgenden Möglichkeiten:

- variieren der Anzahl Stimmen
- Melodien von einer Stimme zu einer anderen bewegen
- Melodie in der Oktave verdoppeln
- wechseln des Registers für die Melodie
- wechseln des Registers für die Begleitung
- verwenden von Arrangierelementen
- variieren der harmonischen Dichte (unisono bis 5-stimmig)

Emotionale Kontur

Die emotionale Kontur bezeichnet den Spannungsverlauf eines Arrangements. Das natürliche Wechselspiel zwischen Spannung und Entspannung weckt das Interesse des Zuhörers und macht die Musik interessant und abwechslungsreich. Höhe- und Ruhepunkte des Arrangements sind besonders wichtig. Dabei erscheint der absolute Höhepunkt meistens einmalig und oft im letzten Drittel des Arrangements. Um einen solchen Höhepunkt zu erzeugen, kann der letzte thematische Abschnitt (Refrain) in einer neuen Tonart wiederholt werden. Diese neue Tonart liegt meistens eine Sekunde bzw. Terz über der alten Tonart.

Es empfiehlt sich, den Spannungsverlauf eines Arrangements gezielt zu planen. Dabei wird die emotionale Kontur der einzelnen Abschnitte definiert und festgelegt, wie die Gestalt der einzelnen musikalischen Elemente (Melodie, Basslinie, Arrangierelemente) sein soll. Ein solcher, in Stichworten formulierter Ablauf, erleichtert das Gestalten der einzelnen Abschnitte.

Die emotionale Kontur wird durch die folgenden Parameter, die miteinander kombiniert werden, beeinflusst:

Stimmzahl

Singen nur einzelne Stimmgruppen ist die emotionale Kontur tief, singen alle Stimmen ist sie hoch.

Umfang

Beträgt der Umfang des Satzes, das heisst, der Abstand von der obersten zur untersten Note 2 Oktaven, ist die emotionale Kontur tief. Wird der Umfang des Satzes vergrössert, nimmt auch die emotionale Kontur zu.

Lautstärke

Leise gesungene Passagen reduzieren die emotionale Kontur, laut gesungene Passagen erhöhen sie.

Melodische Kontur

Eine aufsteigende melodische Linie erhöht die emotionale Kontur, eine absteigende melodische Linie reduziert sie.

Harmonische Dichte

Abschnitte mit einer grossen harmonischen Dichte (3- bis 5-stimmige Melodie bzw. Akkorde) erzeugen eine hohe emotionale Kontur, Stellen mit einer kleinen harmonischen Dichte (1-2 stimmige Melodie bzw. Akkorde) eine tiefe emotionale Kontur.

Register der Melodie

Wird die Melodie in einem tiefen Register gesetzt, reduziert das die emotionale Kontur. Eine Melodie in einem mittleren bis hohen Register erhöht sie.

Musikalische Elemente

Je mehr verschiedene musikalische Elemente (Melodie, Basslinie, Arrangierelemente) verwendet werden, desto grösser ist die emotionale Kontur. Rhythmisch eher passive Elemente erzeugen eine tiefe, rhythmisch aktive Elemente eine grosse emotionale Kontur.

Formale Gestaltung

Ein stimmiges Arrangement zeichnet sich auch durch eine klare und differenzierte formale Gestaltung aus. Es ist dabei von grosser Wichtigkeit, die Reihenfolge, den Charakter, und die emotionale Wirkung der formalen Abschnitte zu planen. In vielen Fällen unterscheidet sich die Form des Arrangements von der originalen Form des Songs.

Intro

Das Intro bzw. die Einleitung definiert die Tonart, den Stil und das Tempo des Arrangements. Bei langsamen Tempi besteht die Einleitung aus 2-4 Takten, bei mittleren Tempi aus 4-8 Takten, und bei schnellen Tempi aus 8 Takten.

Intros können einen thematischen Bezug zum Song haben oder frei gestaltet werden (siehe „Intros“).

Chorus

Als Chorus wird das einmalige Erscheinen des melodischen Materials eines Stückes bezeichnet. Im Pop/Rock besteht ein Chorus häufig aus 16 Takten und gliedert sich in Vers und Refrain. Im Jazz dagegen besteht ein Chorus meistens aus 32 Takten, unterteilt in eine AABA-Form.

Interlude

Interludes bzw. Zwischenspiele sind geeignet, um Interesse zu wecken, Kontrast zu schaffen und Spannung zu erzeugen. Sie können einen melodischen oder harmonischen Bezug zum eigentlichen Song haben, müssen aber nicht so gestaltet sein. Ist im originalen Song kein Interlude vorhanden, kann ein solches für das Arrangement erfunden werden.

Ending

Das Ending bzw. der Schluss soll das Arrangement auf eine natürliche Art und Weise abschliessen. Vielfach geschieht dies durch die Wiederholung der letzten melodischen Phrase (siehe „Endings“). Auch das Intro kann, mit kleinen Anpassungen, in vielen Fällen als stimmiger Schluss verwendet werden.

Text

Bei einem Gesangs-Arrangement ist es unbedingt notwendig, in allen Stimmen einen Text bzw. Vokale zu notieren. Der Liedtext für die Melodie wird dabei vom originalen Song übernommen. Bewegen sich die Begleitstimmen im gleichen Rhythmus wie die Melodie, singen sie den Liedtext der Hauptstimme. Sind die Begleitstimmen rhythmisch unabhängig von der Melodie, können diese Stimmen Teile des Liedtextes, oder aber eigene Vokale ausführen.

Die untenstehenden Vokale sind für Begleitstimmen besonders geeignet. Die erste Spalte zeigt die Notation, die zweite Spalte die Aussprache der Vokale am Beispiel eines englischen Worts.

ee	beat
ih	bit
eh	bet
uh	but
aah	bat
ah	Bach
aw	bought
oe	book
oh	boat
oo	boot

Um die Basslinie oder eine Begleitstimme klanglich prägnanter zu gestalten, kann vor einem der obenstehenden Vokale der Konsonant „d“ hinzugefügt werden (dee, daah, doo).

Für perkussive Figuren im Jazz eignet sich der Vokal „dap“ sehr gut.

10 Schritte zum Arrangement

Diese 10 Arbeitsschritte zum Arrangieren eines Songs haben sich in der Praxis sehr bewährt. Sie führen auf einem klaren und direkten Weg zu einem gelungenen Arrangement.

1. Auswählen eines geeigneten Songs und kennenlernen des musikalischen Materials (Melodie, Harmonik, stilbildende Elemente).
2. Singstimmen kennen lernen (Anzahl, Ausbildung, Erfahrung, Stilkenntnisse, Umfänge).
3. Anpassen des Songs (Transponieren der Melodie und Tonart) und notieren des neuen Lead-Sheets.
4. Skizzieren von gestalterischen Ideen (Harmonisation der Melodie, Basslinie, Arrangierelemente) zu den einzelnen thematischen Abschnitten.
5. Bestimmen der Dauer, der Form, der emotionalen Kontur, der Verteilung der Melodie, und des Charakters der einzelnen thematischen Abschnitte.
6. Partitur vorbereiten (Taktart, Tempo, Tonart, Thematische Abschnitte, Doppelstriche, Taktzahlen).
7. Melodie in den entsprechenden Stimmen notieren und Akkorde über dem Sopran notieren.
8. Notieren der Basslinie und Begleitstimmen.
9. Stimmen ergänzen (Liedtext, Vokale, Artikulation, Dynamik, Vortragsbezeichnungen, Tempoangaben, Wiederholungszeichen, Probeziffern).
10. Prüfen der Partitur (Stimmführung, enharmonische Verwechslungen, rhythmische Notation, Schwierigkeitsgrad, Lesbarkeit, Vollständigkeit).

Anhang

Stimmumfänge SATB

Die untenstehende Übersicht illustriert die durchschnittlichen Stimmumfänge, die sowohl für nicht professionelle, wie auch für professionelle Stimmen sehr gut ausführbar sind. Wenn sich die einzelnen Stimmen innerhalb dieser Umfänge bewegen, sind sie gut singbar und es entsteht ein ausgewogener Klang.

Der Übergang von der Brust- zur Kopfstimme („Break“) unterscheidet sich von Stimme zu Stimme. Die angegebenen Register zeigen aber die üblichen Bereiche. Der Wechsel von der Brust- zur Kopfstimme erzeugt immer auch einen Wechsel der Klangfarbe. Häufige und schnelle Wechsel zwischen diesen beiden Bereichen der Stimme sollen vermieden werden.

Als „Sweet Spot“ wird in der Übersicht derjenige Bereich bezeichnet, in dem eine Stimme sehr natürlich und ausdrucksvoll klingt. Dieser Bereich ist ideal für das Singen der Melodie.

Die Bezeichnung „Power Spot“ gibt an, in welchem Bereich die Stimme voll und kräftig tönt. Es handelt sich dabei um die Bruststimme, die vor allem bei Rock- und Popsongs für die Melodie eingesetzt wird.

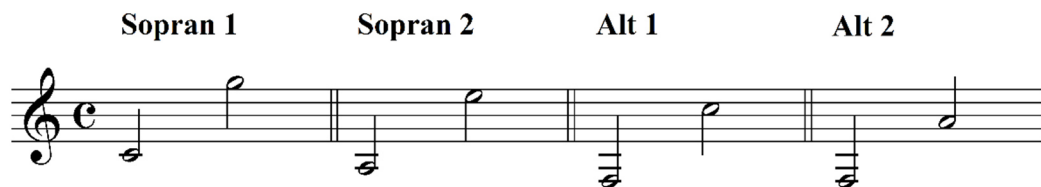
	Umfang	Break	Sweet Spot	Power Spot
Sopran				
Alt				
Tenor				
Bass				

Arrangieren für SSAA

Da der gesamte Umfang der Stimmen bei einer weiblichen SSAA-Formation kleiner ist als bei einer SATB-Formation, müssen die einzelnen Stimmen in einem engeren Abstand zueinander eingesetzt werden. Die Platzierung der Melodie und der Begleitstimmen wird durch die Tatsache eingeschränkt, dass die Kopfstimme in der populären Musik selten eingesetzt wird. Durch diese Einschränkungen ist es eine grosse Herausforderung, die Stimmen gut singbar und klar einzusetzen.

Der „Sweet Spot“ bei einer SSAA-Formation liegt sowohl für den Sopran wie auch für den Alt zwischen dem D' und D''.

Die folgende Übersicht zeigt die gebräuchlichsten Umfänge der Stimmen.



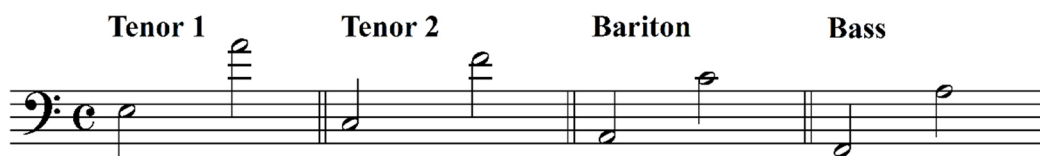
Da sich die Stimmen einer weiblichen Gesangsformation in einem relativ hohen Register bewegen, werden sie auch klarer und direkter wahrgenommen. Das hat aber auch den Nachteil, dass sich die Melodie und die Begleitstimmen akustisch konkurrenzieren. Klare dynamische Unterschiede der Stimmen, sowie ein Abstand von mindestens einer Terz zwischen Melodie und Begleitung helfen, dieses Problem zu lösen. Auf jeden Fall soll darauf verzichtet werden, eine Melodie im Alt mit darüber liegenden Begleitstimmen der Soprane zu begleiten.

Arrangieren für TTBB

Das Arrangieren für eine männliche TTBB-Formation wird dadurch erleichtert, dass im Gegensatz zu einer SSAA-Besetzung der gesamte Umfang der Stimmen relativ gross ist. Dadurch entsteht mehr Spielraum, um die einzelnen Stimmen zu platzieren und zu bewegen. Die harmonischen Begleitstimmen werden mehrheitlich im Bereich um das C¹ gelegt.

Der „Sweet Spot“ der drei oberen Stimmen (Tenor 1, Tenor 2, Bariton) liegt zwischen dem kl. G und G¹.

Die folgende Übersicht zeigt die gebräuchlichsten Umfänge der Stimmen.



Beim Arrangieren für Männerstimmen muss darauf geachtet werden, dass die Stimmen der Tenöre nicht dauernd zwischen Brust- und Kopfstimme hin und her wechseln. In den meisten Fällen bewegt sich dieser Bereich zwischen dem D¹ und G¹. Es empfiehlt sich deshalb, für den Tenor 1 eine relativ statische Linie zu wählen, die sich über längere Zeit im einen oder im anderen Bereich bewegt.

Sehr häufig wird die Melodie nicht im Tenor 1, sondern im Tenor 2, platziert. Der Tenor 1 singt in diesem Fall zusammen mit dem Bariton eine harmonische Begleitstimme.

Arrangieren für Jugendliche

Beim Arrangieren für Jugendliche ist verstärkt darauf zu achten, dass die einzelnen Linien in einem gut singbaren Register liegen und die Stimmführung optimal gelöst ist.

Die folgende Übersicht zeigt die gebräuchlichsten Umfänge der Stimmen. Je nach Ausbildungsstand und Alter kann der Umfang der einzelnen Stimmen um eine Terz nach oben und nach unten erweitert werden.



Beim Arrangieren für Jugendliche kann nicht davon ausgegangen werden, dass sie Erfahrung im 4-stimmigen Singen (SATB) haben. Es ist deshalb vorgängig abzuklären, wie der Ausbildungsstand und die Erfahrung der Jugendlichen sind.

Sehr häufig verwendet man deshalb bei einem Arrangement für Jugendliche nur 3 Stimmen, nämlich zwei Frauenstimmen (Sopran, Alt) und eine Männerstimme (Bariton). Ein einfacher 4-stimmiger Satz kann aber erzeugt werden, in dem der Sopran durch eine zweite Männerstimme eine Oktave tiefer verdoppelt wird.

Intros

Die unten aufgeführten Beispiele zeigen Möglichkeiten, wie ein Intro gestaltet werden kann. Man unterscheidet dabei Intros mit thematischem Bezug und freie Intros.

Bei Intros mit thematischem Bezug kann der Zuhörer schon beim Intro erahnen, welcher Song folgt. Bei freien Intros ist kein Zusammenhang zwischen Intro und Song hörbar und es entsteht dadurch mehr Spannung und Überraschung.

Thematisches Intro mit melodischem Bezug

Da melodische Wendungen bzw. Motive sehr stark für die Wiedererkennung eines Songs verantwortlich sind, kann durch die Verwendung von melodischem Material schon im Intro ein Bezug zum Song gemacht werden.

Im folgenden Beispiel wird das Motiv des Refrains zur Gestaltung des Intros verwendet.

Pop Ballad

B \flat C7sus C7 F C

Auch das Motiv des Vers kann für das Intro verwendet werden.

Pop Ballad

A \flat Gmi Fmi B \flat E \flat Cmi A \flat B \flat

Thematisches Intro mit harmonischem Bezug

Durch Einleitungen mit einem harmonischen Bezug wird der Song weniger offensichtlich vorbereitet, als bei Intros mit melodischem Bezug. Charakteristische Akkordfolgen haben aber auf jeden Fall einen grossen Wiedererkennungseffekt und können darum gezielt für ein Intro verwendet werden.

Das folgende Beispiel zeigt die Verwendung der Akkorde der Takte 1-2 des Refrains für das Intro.

Pop Ballad

Chord progression: C Cma7 F C Cma7 F C Cma7 F

The musical notation shows a melody in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. The first two measures are separated from the rest by a double bar line. The melody starts with a half note C4, followed by quarter notes D4, E4, and F4. The second measure has a half note G4. The third measure has quarter notes A4 and B4, followed by quarter notes C5 and B4. The fourth measure has quarter notes A4 and G4, followed by quarter notes F4 and E4. The fifth measure has quarter notes D4 and C4, followed by quarter notes B3 and A3. The sixth measure has quarter notes G3 and F3, followed by quarter notes E3 and D3. The seventh measure has quarter notes C3 and B2, followed by quarter notes A2 and G2. The eighth measure has quarter notes F2 and E2, followed by quarter notes D2 and C2. The melody ends with a quarter rest.

Dieses Beispiel verwendet die Akkorde der Takte 4-8 des Vers für das Intro. Durch die Verwendung einer Pedalnote erscheint die Akkordfolge in einem neuen harmonischen Kleid.

Fast Rock

Chord progression: C/E Bmi/E D/E E7 A D

The musical notation shows a melody in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and quarter notes. The first two measures are separated from the rest by a double bar line. The melody starts with a half note C4, followed by quarter notes D4, E4, and F#4. The second measure has a half note G4. The third measure has quarter notes A4 and B4, followed by quarter notes C5 and B4. The fourth measure has quarter notes A4 and G4, followed by quarter notes F#4 and E4. The fifth measure has quarter notes D4 and C4, followed by quarter notes B3 and A3. The sixth measure has quarter notes G3 and F#3, followed by quarter notes E3 and D3. The seventh measure has quarter notes C3 and B2, followed by quarter notes A2 and G2. The eighth measure has quarter notes F#2 and E2, followed by quarter notes D2 and C2. The melody ends with a quarter rest.

Thematisches Intro mit rhythmischem Bezug

Bei dieser Art von Einleitung wird ein rhythmisches Motiv des Songs verwendet. Da zu diesem rhythmischen Motiv eine neue Melodie und neue Akkorde erfunden werden, entsteht sehr wenig Zusammenhang zum Song.

Das folgende Beispiel zeigt die Verwendung des Rhythmus der Melodie der Takte 1 und 2 des Refrains.

Medium Latin

Chord progression: A^b Dmi G C

The musical notation shows a melody in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody consists of eighth and quarter notes. The first two measures are separated from the rest by a double bar line. The melody starts with a half note A3, followed by quarter notes Bb3 and C4. The second measure has a half note D4. The third measure has quarter notes E4 and F4, followed by quarter notes G4 and F4. The fourth measure has quarter notes E4 and D4, followed by quarter notes C4 and Bb3. The fifth measure has quarter notes A3 and G3, followed by quarter notes F4 and E4. The sixth measure has quarter notes D4 and C4, followed by quarter notes Bb3 and A3. The seventh measure has quarter notes G3 and F4, followed by quarter notes E4 and D4. The eighth measure has quarter notes C4 and Bb3, followed by quarter notes A3 and G3. The melody ends with a quarter rest.

Bei dieser Einleitung wird der Rhythmus der Melodie der Takte 1 und 2 des Vers verwendet.

Pop Ballad

Chord progression: C G/B Ami D7 C G/B Ami D7 G D

The musical notation shows a melody in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter and eighth notes. The first two measures are separated from the rest by a double bar line. The melody starts with a quarter note C4, followed by quarter notes D4, E4, and F#4. The second measure has quarter notes G4, A4, and B4, followed by quarter notes C5 and B4. The third measure has quarter notes A4 and G4, followed by quarter notes F#4 and E4. The fourth measure has quarter notes D4 and C4, followed by quarter notes B3 and A3. The fifth measure has quarter notes G3 and F#3, followed by quarter notes E3 and D3. The sixth measure has quarter notes C3 and B2, followed by quarter notes A2 and G2. The seventh measure has quarter notes F#2 and E2, followed by quarter notes D2 and C2. The eighth measure has quarter notes B2 and A2, followed by quarter notes G2 and F#2. The melody ends with a quarter rest.

Freies Intro in einen Dur-Akkord

Die folgenden Akkordfolgen zeigen Möglichkeiten wie ein Dur-Akkord, als erster Akkord im Song, vorbereitet werden kann. Wie bei allen freien Intros wird zur Akkordfolge eine neue Melodie verwendet.

Medium Rock

Chord progression for Medium Rock:

Vocal line: C F C F C F C F C

Staff 1: Cma7 Fma7 Cma7 Fma7 Cma7

Staff 2: C Dmi7/G C Dmi7/G C

Staff 3: C B^b9 C B^b9 C

Staff 4: C7 B^b7 C7 B^b7 C7

Staff 5: C Gmi7 C Gmi7 C

Freies Intro in einen Moll-Akkord

Ein Moll-Akkord als erster Akkord eines Songs kann durch die folgenden Progressionen vorbereitet werden.

Pop Ballad

Chord progression for Pop Ballad:

Vocal line: Dmi E^b Dmi E^b Dmi

Staff 1: Dmi7 E^b7 Dmi7 E^b7 Dmi7

Staff 2: Dmi B^b Dmi B^b Dmi

Staff 3: Dmi A7 Dmi A7 Dmi

Staff 4: Dmi7 G7 Dmi7 G7 Dmi7 G7 Dmi7 G7 Dmi7

Freies Intro mit einer II-V-I Vamp-Progression in einen Dur-Akkord

Vamp-Progressionen, also sich wiederholende Akkordfolgen, sind geeignete Mittel, um den ersten Akkord eines Songs vorzubereiten. In diesem Beispiel ist dieser Akkord in Dur.

Medium Swing

Cma7 Ami7 Dmi7 G7 Cma7 Ami7 Dmi7 G7 C6

Cma7 A7 Dmi7 G7 Cma7

Emi7 A7 Dmi7 G7 Cma7

C6 C#°7 Dmi7 G7 C6

Cma7 Eb°7 Dmi7 G7 Cma7

Freies Intro mit einer II-V-I Vamp-Progression in einen Moll-Akkord

Auch ein Moll-Akkord kann mit einer Vamp-Progression vorbereitet werden.

Jazz Ballad

Dmi7 G7 Cma7 Ami7 Dmi7

Dmi7 G7 Cma7 A7(b9) Dmi7

Dmi7 G7 Emi7 A7(b9) Dmi7

Dmi7 G7 Cma7 C#°7 Dmi7

Dmi7 G7 Emi7 Eb°7 Dmi7

Endings

Ein Ending bzw. Schluss hat die Aufgabe, das Arrangement natürlich abzuschliessen und den Hörer auf das Ende vorzubereiten. Die folgenden Beispiele zeigen die am häufigsten verwendeten Techniken, wie dies erreicht werden kann. Neben diesen Möglichkeiten kann auch das Intro, meistens mit kleinen Anpassungen, als Ending verwendet werden.

Wiederholung der letzten 2-4 Takte

Die letzte Phrase (2-4 Takte) des Song wird 2-3 mal wiederholt.

Pop Ballad

letzte Phrase (Original)

Wiederholung 1

Wiederholung 2

FINE

Chords: G, Ami, C, F, C, F, C

The notation shows a melody in treble clef with a key signature of one flat. The first line contains the original phrase (4 measures) with chords G, Ami, C, and F. The second line shows the phrase repeated twice (labeled 'Wiederholung 1' and 'Wiederholung 2') with chords C, F, C, F, and C, ending with a double bar line and the word 'FINE'.

„Tag“ (Einschub)

Bei dieser Form eines Endings werden die Takte 1 und 2 der letzten 4-taktigen Phrase des Songs um einen Ganzton nach oben transponiert und wiederholt. Dadurch wird das Erscheinen der Tonika hinausgezögert und es entsteht Spannung. Anschliessend erscheinen die letzten 4 Takte des Songs in der originalen Tonart.

Gospel

Takte 1+2 der letzten Phrase (Original)

Wiederholung grosse Sekunde höher

Takte 1-4 der letzten Phrase (Original)

FINE

Chords: C, D, Bb, F

The notation shows a melody in treble clef with a key signature of two flats. The first line shows the first two measures of the original phrase (labeled 'Takte 1+2 der letzten Phrase (Original)') with chord C, followed by a repetition of these two measures transposed up a whole tone (labeled 'Wiederholung grosse Sekunde höher') with chord D. The second line shows the final four measures of the original phrase (labeled 'Takte 1-4 der letzten Phrase (Original)') with chords C, Bb, and F, ending with a double bar line and the word 'FINE'.

„Rideout“ (Verlängerung)

Die Verdoppelung der Notenwerte der Melodie in der letzten Phrase (2-4 Takte) erzeugt eine Verlangsamung, die den Schluss stimmig vorbereitet. Durch die Verlängerung der Notenwerte der Melodie verlangsamt sich auch der Wechsel der Akkorde.

Latin Takte 1-4 der letzten Phrase (Original)

C7 Gmi7 Gmi7/C C7 F FINE

mit Verlängerung der Notenwerte

C7 Gmi7 Gmi7/C C7 F FINE

The image shows two musical staves in G major. The first staff is labeled 'Latin Takte 1-4 der letzten Phrase (Original)' and shows a melody starting with a C7 chord, followed by Gmi7, Gmi7/C, C7, and F. The second staff is labeled 'mit Verlängerung der Notenwerte' and shows the same melody but with the notes in the final phrase (measures 3-4) held for a longer duration, indicated by a bracket above the notes. The chords are the same as in the original.

„Klischee“

Im Laufe der Zeit haben sich verschiedene Klischees zum Erzielen einer Schlusswirkung gebildet. Diese können melodisch oder harmonisch sein. Die Verwendung eines Klischees ist nicht in jedem Musikstil gleich passend.

Das folgende harmonische Klischee ist in vielen populären Musikstilen anzutreffen. Es beginnt mit dem letzten Akkord (Tonika) der originalen Akkordfolge.

Klischee harmonisch

C D7 G G/F C/E Cmi/Eb G/D D7 G

The image shows a musical staff in G major with a common time signature. The melody starts with a C chord, followed by D7, G, G/F, C/E, Cmi/Eb, G/D, D7, and G. A bracket above the staff from the G chord to the final G chord is labeled 'Klischee harmonisch'.

Dieses melodische Klischee wird ausschliesslich in Jazz verwandten Musikstilen verwendet.

Rock'n Roll G7 C+7 F Klischee (instrumental) FINE

The image shows a musical staff in G major with a common time signature. The melody starts with a G7 chord, followed by C+7, F, and then a melodic phrase. A bracket above the staff from the F chord to the end of the melodic phrase is labeled 'Klischee (instrumental)'. The staff ends with 'FINE'.

Medley

Konzept

Das Medley ist geprägt durch eine längere musikalische Präsentation, welche durch die Kontraste bezüglich Thema, Tempo, Musikstil und Tonart das Interesse der Zuhörer aufrecht hält.

Das Medley beinhaltet in der Regel etwa 3-8 Kompositionen. Die Überleitungen zwischen den Kompositionen werden bestimmt durch das Tempo, das Metrum, die Tonart und den Musikstil.

Das musikalische Konzept eines Medleys besteht oft aus einem Thema (Broadway Musicals, Komponisten, Interpreten, Musikepochen, Worte). Dabei spielt die emotionale Wirkung, das heisst, die erwünschte Reaktion des Publikums eine wichtige Rolle.

Es ist gebräuchlich, aus den verschiedenen Kompositionen weniger als einen ganzen Chorus zu verwenden.

Auswahl des Materials

Sind die Schwerpunkte und das Konzept des Medleys definiert, wird das geeignete musikalische Material gesucht. Es ist möglich, dass dabei 10 bis 20 verschiedene Kompositionen geprüft werden müssen, um die richtigen 5 Stücke für das Medley auszuwählen.

Die Suche nach dem richtigen Material kann sehr aufwendig sein. Je klarer das Konzept definiert ist, desto gezielter und schneller kann recherchiert werden. Mit Hilfe von Songbüchern, Aufnahmen, MIDI-Files, einzelnen Lead-Sheets und Partituren kann das geeignete Material gefunden werden.

Ordnen des Materials

Nachdem eine Reihe von geeigneten Kompositionen zusammen getragen wurde, werden die einzelnen Stücke nach den verschiedenen Tempi sortiert.

Anschliessend wird die Anfangs- und Schlusskomposition bestimmt. Dabei stehen Überlegungen zum Tempo, Musikstil und Effekt im Vordergrund.

Die restlichen Kompositionen werden nun zwischen die Anfangs- und Schlusskomposition verteilt, wobei das Abwechseln von langsamen und schnellen Tempi sehr natürlich ist und Spannung erzeugt.

Anpassen des Materials

Durch die Veränderung des Tempos und des Metrums bestehen viele Möglichkeiten das thematische Material zu präsentieren:

- Eine Ballade kann im doppelten Metrum oder im doppelten Tempo gesetzt werden.
- Ein schnelles Tempo kann im halben Metrum oder im halben Tempo gesetzt werden.
- Eine Komposition im 4/4-Takt kann in einen 3/4-Takt umgewandelt werden (Viertelnote = punktierte halbe Note).
- Eine Komposition im Alla Breve-Takt kann in einen 3/4-Takt umgewandelt werden (halbe Note = punktierte halbe Note).
- Eine Komposition im 4/4-Takt oder 3/4-Takt kann im 6/8-Takt gesetzt werden (Viertelnote = punktierte Viertelnote).

Der harmonische Stil kann durch Vereinfachungen, durch Akkordsubstitutionen oder durch Reharmonisierung verändert und dem harmonischen Konzept des Medleys angepasst werden.

Zusammenfügen des Materials

Das ausgewählte Material muss nun der Länge und der gewünschten Aufführungsdauer des Medleys angepasst werden. Die Anzahl der verwendeten Takte einer Komposition ist dabei abhängig vom Tempo:

- Langsames Tempo: 8 bis 16 Takte verwenden
- Mittleres Tempo: 16 bis 32 Takte verwenden
- Schnelles Tempo: mindestens 32 Takte verwenden

Kontur und Layout

Nachdem das Konzept, die Reihenfolge und Länge der Kompositionen sowie die Tempi definiert sind, geht es nun darum, das Medley nach folgenden Kriterien zu organisieren:

- Emotionale Kontur
Bestimmen der Höhepunkte und des Spannungsverlaufes des Medleys
- Tonarten
Anpassen der Tonarten bezüglich Vorzeichen und Register
- Übergänge
Modulationen und Tempowechsel bestimmen

Modulationen

Modulation mit V – I

Die am häufigsten verwendete Modulation ist der Gebrauch des V7-Akkordes zur I der neuen Tonart.

C / / / | / / / / | Eb7 / / / | / / / / | Ab / / / | / / / /

Je nach Musikstil kann auch der IImi7-Akkord bzw. der IV-Akkord vor den V7-Akkord gesetzt werden:

C / / / | / / / / | Bbmi7 / / / | Eb7 / / / / | Ab / / / | / / / / /
Db

Melodische Pivotnote

Als melodische Pivotnote wird eine Melodienote bezeichnet, die sowohl im letzten Akkord der alten Tonart wie auch im ersten Akkord der neuen Tonart enthalten ist. Das mehrmalige Verwenden einer solchen Note während einer Modulation verbindet die beiden Tonarten.



Modulierende Tonleiter

Die modulierende Tonleiter bewegt sich über einer beliebigen harmonischen Progression in steigender Richtung.



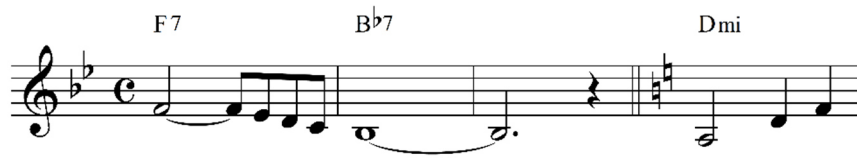
Statische Melodie

Die statische Melodie besteht aus einer repetierten Melodienote, die in allen Akkorden enthalten ist.



Direkte Modulation

Bei der direkten Modulation folgt der alten Tonart die neue Tonart, ohne dass diese mit zusätzlichen Akkorden vorbereitet wird. Die direkte Modulation funktioniert am besten, wenn die letzte Note der alten Melodie und die erste Note der neuen Melodie identisch sind oder einen Halbtonschritt auseinander liegen.



Vamp-Modulation

Bei der Vamp-Modulation werden die letzten 2 Takte der alten Melodie in der neuen Tonart wiederholt und sequenziert.



Sequenzierende Modulation

Bei dieser Form der Modulation wird ein Motiv des neuen Themas verwendet. Dieses Motiv wird mehrmals sequenziert und mit geeigneten Akkorden harmonisiert.



Modulation mit Basslinie

Vom letzten Akkord der Melodie wird eine Basslinie notiert, die sich schrittweise (kleine und grosse Sekunden) abwärts zur Dominante der neuen Tonart bewegt.



Zu dieser Basslinie wird eine Melodie als Überleitung notiert.

Die Überleitung wird nun mit Akkorden harmonisiert, wobei Akkordumkehrungen möglich sind. V7-Akkorde werden dabei vermieden.

Tempowechsel

Die Bezeichnung „L'istesso tempo“ bedeutet, dass der Puls weitergeht, obwohl sich die Taktart ändert. Folgende Wechsel zwischen verschiedenen Taktarten, bei gleich bleibendem Puls, werden häufig verwendet:

- | | |
|------------------------|---|
| • 4/4-Takt zu 2/2-Takt | Viertelnote wird halbe Note |
| • 2/2-Takt zu 4/4-Takt | Halbe Note wird Viertelnote |
| • 4/4-Takt zu 3/4-Takt | Viertelnote wird punktierte halbe Note |
| • 2/2-Takt zu 3/4-Takt | Halbe Note wird punktierte halbe Note |
| • 3/4-Takt zu 4/4-Takt | Punktierte halbe Note wird Viertelnote |
| • 3/4-Takt zu 2/2-Takt | Punktierte halbe Note wird halbe Note |
| • 4/4-Takt zu 6/8-Takt | Viertelnote wird punktierte Viertelnote |
| • 6/8-Takt zu 4/4-Takt | Punktierte Viertelnote wird Viertelnote |

Ein Wechsel der Taktart mit einem gleich bleibenden Puls, zum Beispiel vom 4/4-Takt zum 3/4-Takt, wird folgendermassen notiert:

L'istesso tempo ♩ =

Um ein neues Tempo sicher zu etablieren, werden im ersten Takt des neuen Tempos keine Synkopen, Triolen und Sechzehntelnoten verwendet.

Bei einem Tempowechsel, der sich nicht am vorhergehenden Puls orientiert, muss das neue Tempo oder die Bezeichnung „schneller“ bzw. „langsamer“ notiert

werden. Diese Tempowechsel werden meistens mit einem „accelerando“ bzw. „ritardando“ vorbereitet.

Während einer Fermate vor dem neuen Tempo kann dieses gut angezeigt und vorbereitet werden. Ein neues Tempo, das ohne Fermate vorbereitet wird, kann am sichersten durch einen Übergang mit einer Solostimme eingeführt werden.

Layout

Gut lesbares und vollständiges Stimmenmaterial lässt die notierte Musik stimmig, klar und glaubwürdig erscheinen. Es ist deshalb unbedingt genügend Zeit für das sorgfältige Erstellen des Notenmaterials einzuplanen.

Schlecht lesbare und unvollständige Stimmen „fressen“ wertvolle Probenzeit und lassen die Konzentration sehr schnell schwinden.

Ziel muss es sein, selbsterklärendes Notenmaterial abzugeben, das ohne Probleme vom Blatt gesungen werden kann. Das wird erreicht, in dem jede Stimme auf ihre Lesbarkeit und Vollständigkeit geprüft wird.

Aufbau der Partitur

Bei Gesangsstimmen ist es üblich, die Noten in Partiturform an die Ausführenden abzugeben. Meistens wird dabei für jede Stimme ein eigenes Notensystem verwendet. Bei Passagen, in denen 2 Stimmen dasselbe Singen, können die beiden Stimmen zusammen in einem Notensystem notiert werden.

Der Sopran und Alt werden im Violinschlüssel, der Tenor im Violinschlüssel eine Oktave über dem eigentlichen Klang, und der Bass im Bassschlüssel notiert.

Der Titel steht oben in der Mitte und wird durch die Schriftgröße und die Schriftart hervorgehoben. Ergänzungen zum Titel, wie zum Beispiel die genaue Besetzung, stehen direkt unter dem Titel in etwas kleinerer Schrift.

Der Namen des Komponisten steht rechtsbündig, etwas unterhalb des Titels. Ist der Texter bekannt, wird er zusammen mit dem Komponisten auf einer Zeile aufgeführt.

Der Namen des Arrangeurs steht in etwas kleinerer Schrift rechtsbündig unter dem Namen des Komponisten.

Links des Titels steht in etwas kleinerer Schrift die Bezeichnung „Partitur“.

Die Bezeichnung des Musikstils ist Teil des Arrangements und steht über dem ersten Takt des ersten Notensystems.

Metronomangaben oder Tempobezeichnungen sind zwingend anzugeben und stehen rechts neben der Bezeichnung.

Die Seitenzahlen stehen oben rechtsbündig auf der Höhe des Titels.

Die Angaben zum Copyright stehen in kleiner Schrift unten in der Mitte und umfassen das Wort „Copyright“, das Symbol ©, die Jahreszahl der Entstehung sowie den Inhaber der Rechte.

Vollständigkeit und Lesbarkeit

Der Liedtext steht direkt unter der jeweiligen Stimme und darf keine Noten oder Symbole berühren. Bei der Notation des Liedtextes wird nicht die Ausführung, sondern die korrekte sprachliche Form (Trennungsregeln) notiert. Die Verteilung der Silben auf die einzelnen Noten ist exakt anzugeben. Werden mehrere Noten auf eine Silbe gesungen, wird die Silbe bei der ersten Noten angegeben und ein Bindebogen über die Noten gesetzt.

Angaben zur Lautstärke stehen über jedem einzelnen Notensystem. So wird eine Kollision mit dem Liedtext vermieden.

Artikulationszeichen sind Teil der Interpretation und müssen zwingend vorhanden sein.

In jedem Fall muss ein Rhythmus so notiert werden, dass die Taktmitte ersichtlich ist.

Ein Stück im Swing Feel wird in normalen Achtelnoten notiert und mit der Bezeichnung „Swing Feel“ versehen.

Aufwärts führende Chromatik wird mit Kreuzen, abwärts führende mit Bb's notiert. In chromatischen Passagen wird die am besten lesbare Variante notiert.

Um die Lesbarkeit zu verbessern, können harmonisch korrekt notierte Noten enharmonisch geändert werden.

Taktzahlen werden am Anfang jeder Notenzeile über dem Notensystem platziert. Taktzahlen beginnen beim ersten vollständigen Takt dürfen nicht mit musikalischen Symbolen kollidieren.

Bei Taktwechseln ist unbedingt anzugeben, wie sich der Puls der alten Taktart zum Puls der neuen Taktart verhält.

Doppelstriche verdeutlichen die Struktur der Musik und helfen den Ausführenden, sich im Stück zu orientieren. Es ist deshalb in der populären Musik sinnvoll, sie nach jedem thematischen Abschnitt (Intro, Vers, Refrain, Interlude) zu setzen. Doppelstriche werden auch da gesetzt, wo sich der Charakter der Musik (Tonart, Tempo, Taktart) ändert.

Probefachstaben bzw. Taktzahlen bei den Doppelstrichen erleichtern die schnelle Orientierung im Stück. Sie sind fett hervorgehoben oder eingerahmt.

Akkordnotation

Es existieren sehr viele verschiedene Symbole, um einen Akkord zu bezeichnen. Nicht immer sind diese Symbole aber stimmig, klar und eindeutig. Es empfiehlt sich daher, eine Standardnotation für die Akkordsymbole zu verwenden. Wie eine solche aussehen kann, ist in der folgenden Übersicht dargestellt.

Symbol	Akkordnoten	Erklärung
C	C E G	Dur
C6	C E G A	Dur mit gr. Sexte
C7	C E G B \flat	Dur mit kl. Septime
Cmi	C E \flat G	Moll
Cmi7	C E \flat G B \flat	Moll mit kl. Septime
Cma7	C E G B	Dur mit gr. Septime
Cma9	C E G B D	Dur mit gr. Septime, gr. None
C+	C E G \sharp	Übermässig
C+7	C E G \sharp B \flat	Übermässig mit kl. Septime
C+9	C E G \sharp B \flat D	Übermässig mit kl. Septime, gr. None
C13	C E G B \flat D A	Dur mit kl. Septime, gr. None, gr. Terzdezime
Co	C E \flat G \flat	Vermindert
Co7	C E \flat G \flat A	Vermindert mit verm. Septime
C69	C E G A D	Dur mit gr. Sexte, gr. None
C7(b5)	C E G \flat B \flat	Dur mit kl. Septime, verm. Quinte
Cmi7(b5)	C E \flat G \flat B \flat	Moll mit kl. Septime, verm. Quinte
C7(b9)	C E G B \flat D \flat	Dur mit kl. Septime, kl. None
Cmi(ma7)	C E \flat G B	Moll mit gr. Septime
C7(#9)	C E G B \flat D \sharp	Dur mit kl. Septime, überm. None
C7sus	C F G B \flat	Dur mit kl. Septime, r. Quarte an Stelle der Terz
C9(#11)	C E G B \flat D F \sharp	Dur mit kl. Septime, gr. None, überm. Undezime

Jazz-Harmonik

Akkorde

Die Grundlage eines Akkordes ist immer ein Dreiklang: C = C-Dur Dreiklang.

Ist der Akkord in Moll, wird die Bezeichnung „mi“ (minor) hinzugefügt: Dmi = D-Moll Dreiklang.

Die Septime ist ohne Bezeichnung immer klein: G7 = G-Dur Dreiklang mit kleiner Septime (F).

Ist die Septime gross, wird die Bezeichnung „ma“ (Major) hinzugefügt: Cma7 = C-Dur Dreiklang mit grosser Septime (B).

Bei Akkordaufstockungen wird die höchste Note als Ziffer angegeben. In der Akkordstruktur kommen aber alle dazwischenliegenden Noten vor: Dmi11 = D-Moll Dreiklang mit kleiner Septime, grosser None und reiner Undezime.

Bei chromatischen Akkordaufstockungen werden die alterierten Töne entsprechend bezeichnet:

G7(b9) = G-Dur Dreiklang mit kleiner Septime und kleiner None

Fma13(#11) = F-Dur Dreiklang mit grosser Septime, grosser None, übermässiger Undezime (Quarte + Oktave) und grosser Tredezime (Sexte + Oktave).

Akkordprogressionen

Die Harmonik im Jazz besteht zum grössten Teil aus II – V – I – Verbindungen, das heisst, aus den grundlegenden Akkorden D-Moll, G-Dur und C-Dur in der Tonart C-Dur. Modulationen, das mehrmalige ändern des tonalen Zentrums innerhalb eines Stückes, sind ein wesentliches Stilmerkmal im Jazz.

Akkorde und Tonleitern der II – V – I - Verbindung in C-Dur

Akkordsymbol	Funktion	Akkordstruktur	Akkordaufstockung	Tonleiter
Dmi7	IIImi7 in C-Dur	D-F-A-C	Dmi13 (+ E-G-B)	Dorisch (D-E-F-G-A-B-C-D)
G7	V7 in C-Dur	G-B-D-F	G13 (+ A-E)	Mixolydisch (G-A-B-C-D-E-F-G)
Cma7	Ima7 in C-Dur	C-E-G-B	Cma13 (+ D-A)	Jonisch/Dur (C-D-E-F-G-A-B-C)

Akkorde und Tonleitern der II – V – I - Verbindung in C-Moll

Akkordsymbol	Funktion	Akkordstruktur	Akkordaufstokkung	Tonleiter
Dmi7(b5)	IIImi7(b5) in C-Moll	D-F-Ab-C	Dmi11(b13, b5) (+ E-G-Bb)	Aeolisch/Moll mit b5 (D-E-F-G-Ab-Bb-C-D)
G7(b9)	V7(b9) in C-Moll	G-B-D-F-Ab	G13(#11, #9, b9) (+ C#-E)	Symetrisch (H-G) G-Ab-Bb-B-C#-D-E-F-G)
Cmi7	Imi7 in C-Moll	C-Eb-G-Bb	Cmi11 (+ D-F)	Aeolisch/Moll (C-D-Eb-F-G-Ab-Bb-C)

Weitere Akkorde und Tonleitern

Akkordsymbol	Funktion	Akkordstruktur	Akkordaufstokkung	Tonleiter
Fma7	IVma7 in C-Dur	F-A-C-E	F13(#11) (+ G-B-D)	Lydisch (F-G-A-B-C-D-E-F)
G+9	V+9 in C-Moll	G-B-Eb-F-A	G+9(b13, #11) (+ Cis)	Ganztonleiter (G-A-B-C#-Eb-F-G)
Bo7	VIIo7 in C-Moll	B-D-F-Ab		Symetrisch (G-H) (B-C#-D-E-F-G-Ab-Bb-B)