



Die **Form** macht's

Angewandte Formenlehre in der Erarbeitung populärer Musik

Jan-Peter Herbst

Dieser Beitrag bietet einen Leitfaden zur Erarbeitung populärer Musik im Hinblick auf das gemeinsame Musizieren. Jan-Peter Herbst plädiert für die frühzeitige Thematisierung und Verinnerlichung populärer Songformen im Unterricht.

Formenlehre ist die theoretische Auseinandersetzung mit kompositorischen Strukturmerkmalen, welche man für gewöhnlich mit klassischer Musik in Verbindung bringt. Im Musikunterricht der allgemein bildenden Schulen lernen die Schülerinnen und Schüler die Fuge, die Sonatenhauptsatzform, das Rondo oder den Aufbau einer Oper kennen und üben sich im Analysieren und Erkennen dieser Formen. In der populären Musik hat die Beschäftigung mit standardisierten

Strukturen häufig einen weitaus geringeren Stellenwert. Die Konsequenz ist: Die SchülerInnen beachten die Form bei der Erarbeitung eines Liedes kaum und haben deshalb Probleme beim gemeinsamen Musizieren mit anderen SchülerInnen oder beim Mitspielen zu einem Playback, da sie sich nicht an die vorgegebenen Abläufe halten können. Deswegen, und dies mag für viele erfahrene MusikerInnen banal sein, sollte man die grundlegenden Strukturzusammenhänge, die

sich im Wesentlichen bis 1970 etabliert haben und bis heute in ähnlichen Formen auftreten, im Unterricht thematisieren. In der Erarbeitung des traditionellen zwölftaktigen Blueschemas wird gerne darauf hingewiesen, dass es sich um eine „besondere“ Form handelt. Wieso sollte man also nicht auch die „normalen“ Formen der Pop- und Rockmusik behandeln?

Im Folgenden werde ich eine Betrachtungsweise aufzeigen, die Probleme beim Üben und gemeinsamen Musizieren aufdeckt und Methoden zur Überwindung dieser Schwierigkeiten liefern kann. Dazu möchte ich näher auf verschiedene Strukturebenen eingehen.

MIKROEBENE

Auf der kleinsten Ebene befinden sich die Bausteine der einzelnen Formteile, die in der Pop- und Rockmusik häufig als Riff bezeichnet werden (NB 1). Diese können in jedem Musikstück und für jedes Instrument unterschiedlich sein, sind aber in der Regel schnell zu erkennen. Häufig bestehen diese Grundpatterns aus ein, zwei, vier oder auch acht Takten und werden wiederholt (wie im Beispiel) oder wechseln mit anderen Patterns. Bei der ersten Begegnung ist es unter Umständen ratsam, einzelne Rhythmusmuster oder verzierende Melodien zunächst zu vereinheitlichen, damit Variationen nicht die Aufmerksamkeit der SchülerInnen überfordern. Im Intro-Riff des Beispiels könnte man deshalb die Akkordverzerrungen (sus4) zuerst vernachlässigen und später hinzufügen.

Besonders schwierige Stellen sollten ausfindig gemacht und gezielt geübt werden. Dabei ist es wichtig, dass der oder die Lehrende das Riff demonstriert, den SchülerInnen aber genügend Zeit zum selbstständigen Üben lässt. Auf diese Weise sind die kurzen Riffs leicht zu erfassen, werden als automatisierte Bewegungen im prozeduralen Gedächtnis abgelegt und sind dadurch spontan abrufbar. Variationen können in späteren Arbeitsschritten hinzugefügt werden und müssen sich nicht dogmatisch an das Original halten. So kann eine persönliche Note hinzugefügt werden, die den Song abwechslungsreich und interessant werden lässt.

MESOEBENE

Auf der mittleren Ebene erfolgt die Verbindung der Bausteine und Riffs zu einzelnen Formteilen des Liedes beispielsweise als Verse oder Chorus.¹ An dieser Stelle ist es sehr

NB 1: *Companions* (Intro) – Beispiel für ein Riff

© Jan-Peter Herbst

Hard Rock ♩ = 140

F#m E D D

P.M. = palm mute (Abdämpfen der Saiten mit der rechten Hand)

NB 2: *Companions* (Leadsheet)

Intro

||: F#m | E | D | D :||

Verse

| F#m | A | E | E |

| F#m | A | E | A |

Transitional Bridge

| D | D | E | C# |

Chorus

| F#m | F#m | D | E |

| F#m | F#m | E | D |as

Primary Bridge

| G D | A Bm | G D | A Bm |

| G D | A Bm | D | C# |

Chorus

||: F#m | F#m | D | E |

| F#m | F#m | E | D :||

Outro

||: F#m | E | D | D :||

| F#m ||

wichtig, die SchülerInnen auf den oft stereotypen Aufbau populärer Musik hinzuweisen. Einzelne Formteile bestehen oftmals aus einem Vielfachen von vier Takten. Verse und Chorus setzen sich aus den verschiedenen Riffs der Mikroebene zu acht- oder sechzehntaktigen Strukturen zusammen, Übergänge, wie etwa die Transitional Bridge zwischen Verse und Chorus, sind für gewöhnlich nur halb so lang (NB 2).

Diese Information, so banal sie auch ist, sollte unbedingt an mehreren Liedern analysiert und verdeutlicht werden. Mit dieser Erkennt-

nis wissen die SchülerInnen, wie häufig sie die einzelnen Riffs eines Formteils wiederholen müssen – vielmehr noch, sie spüren es. Das erklärte Ziel ist ein Taktgefühl für zwei, vier und acht Takte, denn so weiß man „aus dem Bauch“ heraus, wann ein neuer Akkord innerhalb der Strophe gespielt werden muss, wann der Verse in den Chorus wechselt und wann die Soloimprovisation zu Ende ist. Da sich das Gefühl für die Länge eines Takts nicht ohne gezielte Übungen oder regelmäßiges Musizieren mit anderen entwickeln kann, möchte ich dazu einige Anregungen liefern.

NB 3: Improvisationsübung

© Jan-Peter Herbst

Hard Rock ♩ = 140
F#m E D D

P.M. - 1 P.M. P.M. P.M. P.M. P.M. P.M. P.M. P.M. P.M.

F#m E D D

fill 2 2 5 5-2 4 5 4 2 4-2 4 4 X 2 4-2 4

1. Zunächst sollte man sicherstellen, dass die SchülerInnen zu einem vorgegebenen Metrum spielen können. Eine lohnende Aufgabe ist das Mitspielen eines einfachen Riffs zu einem Drumloop. Bevor es zu den ersten Versuchen kommt, sollte der oder die Lehrende sicherstellen, dass das Metrum gefühlt wird. Das bekannte Klopfen des Fußes sorgt für eine orientierungsfördernde körperliche Wahrnehmung, kann ungeübte SchülerInnen am Anfang jedoch schnell durcheinander bringen. Die motorische Unabhängigkeit muss sich erst allmählich entwickeln. Als effektiv hat sich die mentale Vorstellung des Riffs mit der körperlichen Empfindung des Metrums vor dem tatsächlichen Einsatz erwiesen. Dadurch kann die schwierige erste Phase, in der das Tempo gefunden werden muss, enorm verbessert werden.

In vielen Fällen gelingt das Spielen zu einem Drumloop, solange der Lehrer im richtigen Tempo mitspielt; ohne diese Orientierung entfernen sich unerfahrene SchülerInnen hingegen schnell vom vorgegebenen Groove. Oft hilft es schon, in wenigen Worten die Funktion der einzelnen Schlaginstrumente (Bassdrum, Snare und Hi-hat) zu erklären und deren typische Betonung nachvollziehbar zu machen. Dadurch entwickelt sich eine bewusster Wahrnehmung des Schlagzeugs als Grundlage der Rhythmusfraktion im gemeinsamen Spiel.

2. Als nächstes kann eine Improvisationsübung folgen (NB 3). Erneut wird ein Drumcomputer oder Metronom mit Betonung auf der ersten Zählzeit benutzt und ein kurzes Riff wiederholend gespielt. Die neue Aufgabe besteht nun darin, das Riff einen Durchgang lang zu spielen, im nächsten dann in der gleichen Länge eine Melodie zu improvisieren, um anschließend wieder rechtzeitig in das

Riff einzusteigen. Am Anfang ist es sinnvoll, kurze zweitaktige Riffs zu verwenden und diese zunehmend auf vier oder acht Takte zu steigern.

Besonders motivierend ist das spielerische Lernen in einer Gruppe. Nach dem Besprechen der Abfolge und Länge der Improvisationen können alle Beteiligten der Reihe nach ihre Ideen ausleben, mit ihren MitschülerInnen musikalisch kommunizieren und von und mit ihnen lernen. Diese Übung ist auch für Schlagzeuger interessant, da sie dadurch Fills und Soloideen ausprobieren können und gleichzeitig lernen, in der Form zu bleiben. Der größte Lernerfolg ergibt sich beim gemeinsamen Üben und Spielen mit anderen Instrumenten. Von dort ist der Schritt zu einer gelungenen Jam-session oder der eigenen Musik nicht mehr weit.

3. Etwas schwieriger wird es noch, wenn die Übung alleine ohne die Orientierung an einem Drumloop oder mitspielenden Musiker ausgeführt wird. Dadurch ist der oder die Übende gezwungen, sich ganz auf das innere Gefühl zu verlassen. Zur Kontrolle kann jedoch erneut ein Metronom mit betonter erster Zählzeit eingesetzt werden.

MAKROEBENE

Die oberste Ebene beschreibt den großen Zusammenhang, die eigentliche Form des Musikstücks. Zu Beginn bietet sich eine analytische Betrachtung an, die stereotype Liedabläufe untersucht und für ein Verständnis für gängige Strukturen sorgt (siehe Kasten). Diese Beschäftigung ist von kurzer Dauer, erweitert aber das Bewusstsein der SchülerInnen zum Teil ungemain und führt zum freien Spiel ohne die ständige Betrachtung der Noten. Dadurch kann die Aufmerksamkeit auf die

MitmusikerInnen gerichtet werden und auf die musikalische Interaktion, das gegenseitige Aufeinander-Hören wird unterstützt.

Eine gängige Praxis dürfte das Benutzen von Leadsheets (vgl. NB 2), auf denen harmonische Abläufe und Strukturzusammenhänge übersichtlich zusammengestellt sind, im Unterricht und in der Probe sein. Mit Hilfe der Lehrkraft sollten die SchülerInnen lernen, eigene Leadsheets anzufertigen. In dieser Beschäftigung lernen sie das selbstständige Analysieren der Form und zugleich Symbole der traditionellen Notation wie zum Beispiel Wiederholungszeichen, erste und zweite Klammer oder die Coda. Zusätzlich sollten weitere Informationen hinzugefügt werden: Welche Stilrichtung kennzeichnet die jeweiligen Teile? Lässt sich ein grundlegender Rhythmus skizzieren? Gibt es einschneidende Pausen oder Betonungen? Welche Tonart kann im Solo gespielt werden? Welche Worte des Texts können als Cue dienen?

Dabei ist es wünschenswert, wenn diese Informationen von den SchülerInnen selbst mit ihrer individuellen Symbolik notiert werden, denn so können sie den größtmöglichen Nutzen daraus ziehen und in der Spielpraxis diese Hinweise auch verstehen. Zweckmäßig sind das gemeinsame Entwickeln an der Tafel und die ordentliche Abschrift, welche später als Lern- oder Spielhilfe gebraucht werden kann. Der Nutzen dieser kommentierten Leadsheets liegt auf der Hand: Die SchülerInnen sind nicht fixiert auf einzelne Noten oder Tabulatur und können viel unbefangener und spontaner agieren, da sie nicht mit Umlättern und Lesen der Noten beschäftigt sind. Außerdem ist es leichter beim Spielen „wieder reinkommen“, wenn man die Orientierung verloren hat, und nicht zuletzt verbessert sich die Interaktion mit den MitmusikerInnen, wodurch das Musizieren zu einem motivierenden, erfreulichen und musikalischen Prozess werden kann.

ZUSAMMENFÜHRUNG IN DER BANDPRAXIS

Meiner Meinung nach sollte die Zusammenführung der einzelnen Instrumente zu Bands oder gemeinsamen Arbeitsprojekten zu den wichtigsten Aufgaben einer Lehrkraft und der Musikschule gehören. Die Erfahrung des kollektiven Musizierens kann die SchülerInnen motivieren, die Projektband außerhalb der Schule weiterzuführen, sich einer bestehenden Band anzuschließen oder ein eigenes Projekt zu gründen. Ohne von Fachleuten an-

geleitete erste Erfahrungen im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten kann sich bei jungen oder unerfahrenen MusikerInnen schnell Frust ausbreiten, wenn die gemeinschaftliche Begegnung nicht die musikalischen Ergebnisse bringt, die man sich wünscht. Häufig liegen die anfänglichen Probleme in den Herausforderungen, ein gemeinsames Tempo zu halten, die Form nicht zu verlieren oder die Übergänge zu meistern. Diesen Schwierigkeiten kann in wenigen Stunden fachlich angeleiteter Bandworkshops oder -proben begegnet werden.

Aufbauend auf die vorangegangenen Erarbeitungsschritte können einige Methoden in der Bandprobe schnell zu Erfolgserlebnissen führen. Um den Druck aller Beteiligten gering zu halten – viele SchülerInnen haben anfangs Angst sich zu blamieren –, halte ich es für sinnvoll, nicht sofort den gesamten Song bewerkstelligen zu wollen. Zum Einstieg kann einfach der Chorus wiederholt werden, um ein Gefühl für das Zusammenspiel zu bekommen. Auch für SängerInnen ist dieser Einstieg von Vorteil, da sie direkt mitmachen können und der Chorus normalerweise am besten beherrscht wird.

Davon ausgehend können allmählich weitere Teile bearbeitet und verknüpft werden. Die Übergänge stellen ein Schwierigkeitspotenzial dar und sollten frühzeitig gezielt geübt werden. Einzelne Formteile wie die Primary Bridge, ein Solo oder instrumentale Passagen können im späteren Verlauf der Probe hinzugenommen werden und bieten Möglichkeiten zur freieren Auseinandersetzung. Nicht selten ergeben sich Jams, die so motivierend sein können, dass sich Bands bilden, die außerhalb der Musikschule dauerhaft bestehen bleiben.

ZUM SCHLUSS

Die dargestellten Überlegungen bieten einen Leitfaden zur Erarbeitung populärer Musik im Hinblick auf gemeinsames Musizieren mit SchülerInnen verschiedener Instrumente. Es ist möglich, dass diese Gedankengänge für viele selbstverständlich sind, aber in vielen Fällen sind die vorgestellten Schwierigkeiten genau die Probleme, die beim gemeinsamen Musizieren im Einzel- bzw. Gruppenunterricht und vor allem in Bandkonstellationen auftreten. Man übersieht in dem Bestreben, die SchülerInnen in ihrer musikalischen Ausdrucksweise, Phrasierung oder Groove zu verbessern, schnell die Grundlagen, die dieses überhaupt erst ermöglichen. Nur wenn

Formteile der Pop- und Rockmusik

Intro: Einleitung des Songs, die den Hörer in die gewünschte Stimmung versetzen soll. Häufig werden harmonische oder melodische Fragmente späterer Formteile verwendet.

Verse: Beschreibt die Handlung, der Text variiert über einem musikalisch sich wiederholenden Teil.

Chorus: Ist ein wiederkehrender Formteil, der auf einer eigenständigen Harmoniefolge basieren kann, aber nicht muss; enthält den „Hook“ des Songs (= den wiedererkennbaren Anteil), entspricht dem Refrain.

Primary Bridge (PB): Ist ein völlig neuer Teil, der zwischen einem Chorus und seiner Wiederholung steht. Erzeugt oftmals eine andere Stimmung als die übrigen Formteile und kann in instrumentaler Ausführung auch als Interlude bezeichnet werden.

Transitional Bridge (TB): Stellt als Pre-Chorus eine musikalische und textliche Verbindung zwischen Verse und Chorus her.

Coda: Der Schlussteil des Songs, der sich häufig auf das Intro bezieht, aber auch ein Teil des Chorus oder etwas Neues sein kann.

Beliebte Formen

Verse-Song	Verse-Chorus-Song 1	Verse-Chorus-Song 2	Blues	AABA
(Intro) – Verse – Verse – Verse – (PB & Verse) – (Coda)	(Intro) – Verse – (Verse) – Chorus – Verse – Chorus – (PB & Chorus) – (Coda)	(Intro) – Verse – TB – Chorus – Verse – TB – Chorus – (PB) – Chorus – (Coda)	Intro – II: 12 Takte Bluesschema :II – Coda	Verse/Chorus – Verse/Chorus – PB – Verse/Chorus
„King Of The Road“ (Roger Miller/ Eleanor Farjeon) „Isn't She Lovely“ (Stevie Wonder)	„We are the Champions“ (Queen) „See You Later Alligator“ (Bill Haley)	„Sweet Caroline“ (Neil Diamond) „You Give Love A Bad Name“ (Bon Jovi)	„Still Got The Blues“ (Gary Moore) „Jonny B. Goode“ (Chuck Berry)	sämtliche Jazzstandards

Formteile in Klammern sind optional

vgl. Markus Fritsch/Andreas Lonardoni/Peter Kellert: „Über die Songformen“, in: *Harmonielehre und Songwriting*, Bergisch-Gladbach 2005, S. 224-231.

das Zusammenspiel mühelos funktioniert, das Tempo gemeinsam gehalten und der Ablauf eingehalten wird, ist es möglich, an musikalischem Ausdruck zu arbeiten. Daher plädiere ich für die frühzeitige Thematisierung und Verinnerlichung populärer Songformen im Unterricht und die praxisnahe Umsetzung des Gelernten in Schülerbands. ■

1 Im Folgenden sollen aus inhaltlichen Gründen nur englischsprachige Bezeichnungen der Formteile benutzt werden; vgl. Ulrich Kaiser: „Babylonian Confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/1, Hildesheim 2011, www.gmth.de/zeitschrift/artikel/588.aspx (Stand: 11.07.2011).

Jan-Peter Herbst

studierte Gitarre am Münchner Gitarreninstitut und an der Los Angeles Music Academy, anschließend Schulmusik an der Universität Paderborn. Seit über fünf Jahren ist er Dozent an einer privaten Musikschule, unterrichtet Gitarre und leitet Bandworkshops.

üben **e** musizieren

Zeitschrift für Instrumentalpädagogik
und musikalisches Lernen



Unruhe im Yamaha-
Musikschulwesen



Björk über Touchscreens
in der Musikpädagogik

**Lernen
im sozialen
Kontext**

6_11



Bonus-CD



SCHOTT



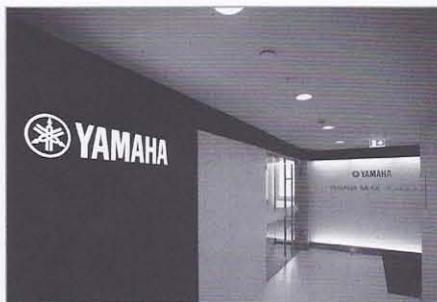


Foto: Yamaha

34 In der populären Musik hat die Beschäftigung mit Formenlehre häufig einen geringen Stellenwert. Jan-Peter Herbst plädiert für die frühzeitige Thematisierung und Verinnerlichung populärer Songformen im Unterricht.

38 Derzeit ist das gesamte Yamaha-Musikschulwesen in Europa großen Veränderungen ausgesetzt, deren Folgen noch nicht absehbar scheinen. Diese betreffen nicht nur die pädagogische Ausrichtung des Angebots der Yamaha-Musikschulen.

50 Was bedeutet „Lernen im Leben“ konkret? Wie sieht es aus, wenn ein Kind von Prokofjews Erfolgsstück „Peter und der Wolf“ so ergriffen wird, dass es selbst zum Wolf wird? Judith Lehmann gibt uns einen Einblick davon.

Perspektiven

50 Es lebe Prokofjew!
Die Geschichte von Rafael, Peter und dem Wolf...
 Judith Lehmann

Diskussion

52 Musikschule – besinne dich auf deine Stärken!
Der Beitrag der Musikschulen zu einer inklusiven Gesellschaft
 Robert Wagner

Bericht

38 Hörbie und Tönchen gibt's nicht mehr.
 Veränderungen in der programmatischen Ausrichtung und den Franchisebedingungen führen zu Unruhe im Yamaha-Musikschulwesen (Marc Mönig)

40 Eine tiefgreifende Bewegung.
 10 Jahre Pädagogische Arbeitsgemeinschaft Kontrabass Baden-Württemberg (Wolfgang Teubner)

42 Wenn eine Pendelharfe von einem iPad betrieben wird.
 Björk über Knoten auf den Stimmbändern und die Bedeutung des Touchscreens für die Musikpädagogik (Robert Rotifer)

44 Kinder singen für Kinder.
 Eine Reportage von den Aufnahmen zum Kinderlieder-Projekt von SWR2 und Carus-Verlag (Nicole Dantrimont)

Gespräch

46 Man muss das Rad nicht ständig neu erfinden
Marc Mönig im Gespräch mit Asmus Hintz über sein Ausscheiden bei Yamaha und sein neues Unternehmen „conmusica“

- 4** Magazin
- 6** Bonus-CD
- 29** Shop
- 54** Neuerscheinungen
- 56** Bücher
- 60** DVD / CD-ROM
- 61** Noten
- 64** CD / Impressum

üben **musizieren**

Die nächsten Themenschwerpunkte

- Heft 1/12 Hören und Wahrnehmen
- Heft 2/12 JeKi und die Folgen
- Heft 3/12 Meisterlehre
- Heft 4/12 Kernkompetenzen
- Heft 5/12 Bläser
- Heft 6/12 Einfachheit/Komplexität