

ARRANGEMENT & ORCHESTRATION

BERNHARD G. HOFMANN

Inhaltsverzeichnis

	• Vorwort	6
	• Einleitung	6
1	DIE INSTRUMENTE	7
	• Holzblasinstrumente	9
	Querflöte, Bb Klarinette, Bb Sopran Saxophon, Eb Alt Saxophon, Bb Tenor Saxophon, Eb Bariton Saxophon, Der Saxophonist als Multiinstrumentalist	
	• Blechblasinstrumente	14
	Bb Trompete, Bb Flügelhorn, Posaune, Bass Posaune	
	• Blasinstrumente und Bläser/Allgemeine Aspekte	19
	• Tasteninstrumente	20
	Klavier, Flügel, Orgel, Keyboards	
	• Saiteninstrumente	22
	Gitarre, Akustikgitarre, Elektrische Gitarren, Bass	
	• Schlaginstrumente	27
	Schlagzeug	
	• Rhythmusgruppe/Allgemeine Aspekte	28
2	DIE RHYTHMIK	29
	• Einführung	30
	• Noten und Pausenwerte	30
	• Metrum und Takt	32
	Zweier-Takte, Dreier-Takte, Ungerade Takte/Odd Meter	
	• Tempo	35
	• „Time Feel“, „Microtime“ und „Subdivision“	36
	• Synkopen	38
	• Swing-Phrasierung/binäre und ternäre Achtelnoten	39
	• Doubletime- und Halftetime-Feel, Doubletime und Halftime	40
	• Polyrythmik	41
	Metric Modulation, Rhythmic Modulation	
	• Beginn und Ende eines Rhythmus	44
	• Rhythmische Phrasen	45
	• Harmonischer Rhythmus	46
	• Freier Rhythmus	48

3	DIE HARMONIK	49
	• Einführung	50
	• Intervalle	50
	• Skalen und Akkorde - Allgemeine Einführung	52
	• Übersicht über die gebräuchlichsten Skalen und Akkorde	54
	Dur-Skalen	55
	Dominant-Skalen und verminderte Skalen	57
	Moll-Skalen und Moll-Skalen mit verminderter Quinte	63
	Pentatonische Skalen	66
	Blues-Skala	68
	BeBop-Skalen	69
	Chromatische Skala	70
	• Akkorde ohne Grundton im Bass	71
	Akkordumkehrungen, Slash Chords, Upper Structure Triads/Hybrids, Poly Chords	
	• Kadenzen und Funktionsharmonische Analyse	77
	• Diatonische Skalen und Akkorde in Moll und deren funktionsharmonische Analyse	83
	• Diatonische Skalen und Vierklänge in Moll	84
	• Sonderfunktion der „alterierten Skala“	86
	• Zwischendominanten, Zwischenkadenzen	87
	• Dominant-Ketten	89
	• Tritonus-Substitution von Dominanten	91
	• Funktion von verminderten Septimen-Akkorden	92
	• Modal Interchange und Terzverwandtschaften in der erweiterten diatonischen Funktionsharmonik	93
	• Modale Musik und deren Harmonik	96
4	DIE MELODIK	97
	• Form und Kontur einer Melodie	98
	• Rhythmus in der Melodie	99
	• Allgemeine klangliche Eigenschaften von Intervallen	100
	• Harmonische Funktion der Töne einer Melodie - Grundregeln	102
	• Unbegleitete Melodien	104
	• Motiv und thematische Verarbeitung	108
	• Konzepte der mechanischen Melodiekomposition	110
	• Melodiekomposition - abschließende Gedanken	120
5	HOMOPHONE SATZTECHNIKEN	121
	• Vierstimmiger begleiteter Satz	122
	Allgemeine Voicing-Regeln	126
	Stimmführung	129
	Stimmkreuzung	131
	Melodie-Harmonisation	132
	Harmonisation von Verzierungsnoten in einer Melodie	135
	Vierstimmige begleitete Spezial-Voicings	148
	• Fünfstimmiger begleiteter Satz	155
	Vierstimmige begleitete Standard-Voicings mit oktaverdoppelter Melodie	155
	Fünfstimmige begleitete Standard-Voicings	157
	Fünfstimmige begleitete Spezial-Voicings	159
	• Dreistimmiger begleiteter Satz	161
	Dreistimmige begleitete Standard-Voicings	161
	• Zweistimmiger begleiteter Satz	166
	Zweistimmige begleitete Standard-Voicings	166
	Constant Structure Technik	169
	Reduzierte Stimmanzahl, unisono & oktav-unisono im 2-, 3-, 4-, 5-stg. Satz	170
	Instrumentationsmöglichkeiten im gemischten Bläsersatz	174
	Besonderheiten b. d. Instrumentierung mit Querflöte, Klarinette & Sopran Sax	177
	• Spreads	181
	• Voicings für Gitarre und Klavier	183

6	KOMPOSITORISCHE BEARBEITUNG	185
	• Reharmonisation	186
	Akkordumkehrungen, Veränderung der Akkordoberstruktur, Bass-Pedal, Tritonussubstitution von Dominanten, Austauschbarkeit von Akkorden, Vorwegnahme oder Verzögerung der harmonischen Auflösung, Veränderung des Akkordtyps, Modalisierung, Melodiepedal, Tonicization, Umdeutung von Dominanten, Multi-Tonic-System, Constant Structure, Freie Reharmonisation, Kombination der Reharmonisationstechniken	
	• Modulation	210
	Direkte Modulation, Dominantisch vorbereitete Modulation, Modulation durch Pivot Chords, Modulation durch chromatischen Constant Structure Approach	
	• Polyphone Satztechniken	221
	Grundregeln und Tipps, Beispiele für die praktische Anwendung	
7	NOTATION	243
	• Spezial-Notationsformen	244
	• Abkürzungen der Instrumenten-Bezeichnungen	244
	• Transposition	244
	• Definition der unterschiedlichen Notationsformen	246
	• Leadsheet	246
	• Partitur	247
	• Einzelstimme	247
	• Spezialnotationen und abkürzende Schreibweisen	248
	Mehraktige Pausen, Ein-Takt-Wiederholung, Zwei-Takt-Wiederholung, Wiederholungszeichen und Spezialfälle	
	• Ablauforganisationen	251
	Dal Segno al Coda, Da Capo al Coda, Dal Segno/Da Capo al Fine	
	• Spezielle Abkürzungen für das Schreiben der Partitur	254
	• Formale Übersichtlichkeit	256
	• Rehearsal Letters	257
	• Vortragsangaben für Taktarten, Grooves und Tempi	257
	• Enharmonische Verwechslung	258
	• Atempausen und Atemzeichen	260
	• Anweisungen zum Wechsel von Instrumenten, Dämpfen oder elektronischen Sounds ..	261
	• Die Notation von improvisierten Teilen in Arrangements	263
	• Anweisungen zum Oktavieren von Tönen	265
	• Spezielle Notationsformen für die Instrumente der Rhythmusgruppe	266
	Gitarre, Klavier/Keyboards, Bass, Schlagzeug	
	• Die Bezeichnung „No Chord“ (N.C.) in Leadsheets, Gitarren- und Klavierstimmen	272
	• Dynamik	272
	• Artikulation und Phrasierung	273
	• Zusammenkleben und Umblättern von mehrseitigen Einzelstimmen	278
8	KONZEPTION UND AUSARBEITUNG EINES ARRANGEMENTS	279
	• Erste Überlegungen	280
	• Studium der Originalvorlage	282
	• Planung des formalen Designs	283
	Fachbegriffe, Formale Vorüberlegungen, Entwurf einer Formskizze	
	• Skizzierung von musikalischen Ideen	288
	• Orchestration und Ausarbeitung im Detail	289
	• Beispiel-Arrangement "BETCHA SAW IT COMIN'"	290
	ANHANG	307
	• Einführung in das Schreiben für Big Band, Blasorchester, Streicher und Sänger	308
	Big Band	308
	Blasorchester	309
	Ensembles mit Streichinstrumenten	311
	Gesangsolistinnen, Solisten und Chöre	312
	• Nachwort	313
	• Stichwortverzeichnis	314
	• CD-Verzeichnis	318

HOLZBLASINSTRUMENTE

Die Querflöte



Die **Querflöte** ist in „C“ gestimmt und gehört zu den *nicht-transponierenden* Instrumenten, d. h. Notation und Klang sind identisch. Die Notation erfolgt im **Violinschlüssel**.

1.1 Tonumfang



Neuere Modelle
haben eine tiefe
B-Klappe

1.2 Wichtige Details zum Tonumfang

Beste Lagen für Solospiel

Beste Lage für Lead*,
unisono und oktav-unisono

Problematisch bezüglich
Ansprache und Intonation
(nur für Spezialisten!)

Sehr warmer Klang,
aber auch sehr leise,
daher nur bedingt
brauchbar

O.k. für *unisono* und
innere Harmoniestimmen

Mögliche
dynamische
Bandbreite:

pp - p *pp - mp* *p - ff* *f - ff*

Das Instrument ist **sehr beweglich** und flexibel, so dass schnelle Läufe oder große Intervallsprünge für den Flötisten kaum Probleme darstellen. Der Klang der Querflöte mischt sich sehr gut mit anderen Holzblasinstrumenten. Wird sie dagegen mit Blechblasinstrumenten zusammen eingesetzt, besteht die Gefahr, dass sie **dynamisch zu schwach** ist und nicht deutlich gehört wird. Lösungsvorschläge für dieses Problem finden sich im Abschnitt „*Instrumentationsmöglichkeiten im gemischten Bläusersatz*“ in Kapitel 5. Aufgrund ihres weichen und warmen Klangcharakters wird die Querflöte gern in Balladen, Bossa Novas und allgemein lateinamerikanischer Musik eingesetzt.

Anmerkung:

- Ein gern verwendeter Effekt für Querflöte (bzw. Holzblasinstrumente allgemein) ist der Triller. Im untersten Tonumfangbereich gibt es einige Töne, zwischen denen Triller unmöglich bzw. sehr schwer sind.

1.3 Schwere bzw. unmögliche Triller



* Lead = führende, höchste Satzstimme

DIE RHYTHMIK

Die **Rhythmik** ist eines der wichtigsten, oder vielleicht das wichtigste Element der Jazz-, Rock- und Pop-Musik. *Duke Ellington* und *Irving Mills* formulierten diesen Sachverhalt sehr treffend in ihrem Songtitel „IT DON`T MEAN A THING, IF IT AIN`T GOT THAT SWING“.

Die Rhythmik sorgt für den für diese Stile so typischen Schwung, „Drive“ und „Groove“. Sie ist quasi die kinetische Energie, die dafür verantwortlich ist, dass diese Musik in Bauch und Beine geht und sowohl Musiker als auch Publikum mitreißt und animiert, sich dazu zu bewegen.

Die **Definition** eines Rhythmus ist die Abfolge von Tönen unterschiedlicher Länge, sowie grundsätzlich die Organisation des zeitlichen Ablaufs der Musik.

Noten- und Pausenwerte

Das „Alphabet der Rhythmik“ sind die verschiedenen **Noten-** und entsprechenden **Pausenwerte**.

Es folgt eine Übersicht über die gebräuchlichsten Zeichen:

Notenwert	Pausenwert	Bezeichnung
		Ganze Note / Ganze Pause
		Halbe Note / Halbe Pause
		Viertel Note / Viertel Pause
		Achtel Note / Achtel Pause
		Sechzehntel Note / Sechzehntel Pause
		Zweiunddreißigstel Note / Zweiunddreißigstel Pause

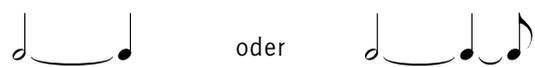
Fähnchen: Mehrere Noten mit „Fähnchen“ ($\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{32}$) werden zwecks besserer Übersichtlichkeit mit Balken zu Gruppen zusammengefasst.

2.1



Haltebogen: Verbindet man zwei Noten durch einen Haltebogen, entsteht eine längere Note, deren Wert der Summe der beiden Einzelnoten entspricht. Pausen können nicht durch einen Haltebogen verbunden werden. Zum Beispiel:

2.2



Tempo

Ein weiterer wichtiger Faktor für den rhythmischen Charakter eines Musikstücks ist neben Metrum und Taktart das Vortragstempo.

Maßeinheit für das Tempo ist die Anzahl der Schläge des Metrums pro Minute (*engl.*: beats per minute/Abkürzung: BPM). Das traditionelle Messgerät ist das Mälzelsche Metronom (Abkürzung: MM).

Eine präzise **Tempoangabe** wird folgendermaßen notiert:

2.10

Notenwert
des Metrums

exakte Anzahl
dieser Notenwerte
pro Minute

Weitere Beispiele:

♪ = 132

♪ = 104

♪ = 120

♪ = 60

Möchte man als Komponist/Arrangeur dem Interpreten tempomäßig Spielräume lassen, gibt man einen Tempobereich an, der durch einen Minimal- und Maximalwert begrenzt wird.

♪ = 126 - 138

Vor allem in klassischer Literatur wird das Tempo selten in exakten Metronomangaben vorgeschrieben. Stattdessen werden italienische Adjektive verwendet, die die verschiedenen Tempobereiche grob eingrenzen.

Es folgt eine Auflistung der gebräuchlichsten italienischen Tempobezeichnungen, deren Übersetzung und ungefähre Metronomangabe.

italienischer Fachbegriff	deutsche Übersetzung	Tempobereich in Schlägen pro Minute
Largo	sehr langsam	40 - 52
Larghetto	sehr langsam - langsam	48 - 56
Adagio	langsam	50 - 66
Andante	gehend	60 - 80
Andantino	gehend, etwas bewegter als Andante	76 - 88
Moderato	gemäßigt	84 - 108
Allegretto	ein wenig bewegt, munter	104 - 120
Allegro	heiter, lustig, schnell	120 - 144
Vivace	lebhaft	138 - 168
Presto	schnell	160 - 200
Prestissimo	sehr schnell	200 +

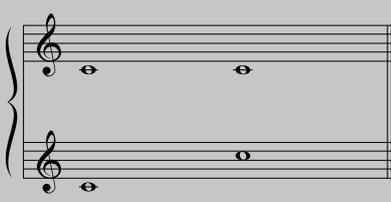
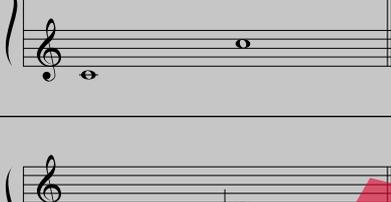
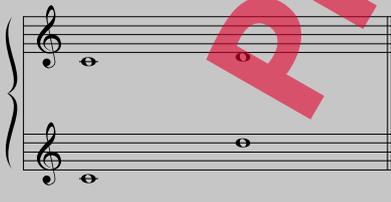
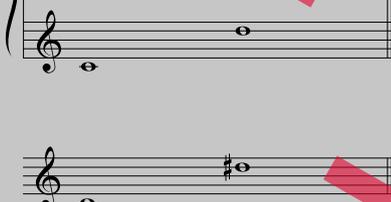
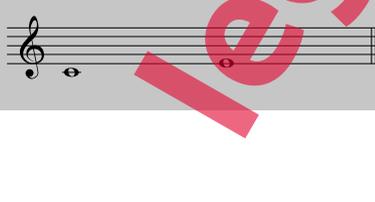
DIE HARMONIK

Die **Harmonik** ist die Lehre vom Zusammenklang von Tönen unterschiedlicher Tonhöhe. Sie spielt im Jazz, Rock und Pop eine wichtige Rolle, da sie viele wesentliche Faktoren enthält, die diese Musik deutlich von klassischen Stilen unterscheidet.

Jazz-, Rock- und Pop-Harmonik zeichnet sich aus durch eine Vielzahl von interessanten Tonleitern und Akkorden, durch eine bestimmte Klangästhetik in Bezug auf die harmonische und melodische Verwendung von Intervallen und durch spezielle harmonische Zusammenhänge überhaupt.

Intervalle

Unter einem **Intervall** versteht man den Abstand zwischen zwei Tönen. Intervalle können simultan, sukzessiv, auf- oder abwärts erklingen. Es folgt eine Zusammenstellung der harmonisch und melodisch relevanten Intervalle, ihrer Bezeichnung und der gängigen Abkürzungen. Außerdem wurde die Anzahl der Halbtonschritte, die in jedem Intervall enthalten sind, mit aufgelistet.

Noten	Bezeichnung	Abkürzung	Anzahl Halbtonschritte
	Prime oder unisono	1 oder unisono	0
	Oktave oder Oktavunisono	8 oder 8 ^{va} unisono	12
	kleine Sekunde	b2	1
	kleine None	b9	13
	große Sekunde	2	2
	große None	9	14
	übermäßige None	#9	15
	kleine Terz	b3	3
	große Terz	3	4

Skalen und Akkorde

Das melodische und harmonische Tonmaterial, das in Jazz-, Rock- und Pop-Stilen verwendet wird, setzt sich aus zahlreichen Skalen (Tonleitern) und einfachen bis hochkomplizierten Akkordstrukturen zusammen. Die unterschiedlichen Skalen bestehen aus fünf bis zwölf Tönen, wohingegen Akkorde, je nach Stil, Besetzung und persönlichem Geschmack des

Schreibers bzw. Musikers drei- bis achttimmig gebildet werden. Es besteht ein ganz enger Zusammenhang zwischen Skalen und Akkorden, der mit Beispiel 3.2 verdeutlicht werden soll.

Ein vielstimmiger, stark erweiterter Akkord ist nämlich oft nichts anderes als eine komplette Skala simultan gespielt. Im vorangegangenen Beispiel enthält der siebenstimmige Akkord $C_{\text{maj}}^{13(\#11)}$ alle sieben Töne der Skala „C-lydisch“.

Akkorde werden in ihrer ursprünglichen Form durch das Übereinanderschichten von Terzen mit dem Tonmaterial der entsprechenden Skala gebildet. Für einen Dreiklang würde man also Grundton (1), Terz (3) und Quinte (5) verwenden. Um den Akkord zu einem Vierklang zu erweitern, würde man zu diesen drei Tönen die Septime (7) hinzunehmen. Der nächste Ton, der hinzukommt, um einen Fünfklang zu erhalten, ist eigentlich der zweite Ton der Skala. Da dieser Ton aber wegen der Terzschichtung in der nächsthöheren Oktave erscheint, wird er nicht Sekunde, sondern None (9) genannt. Dasselbe gilt für den vierten und sechsten Ton der Skala. Man bezeichnet sie als Undezime (11) und Tredezime (13).

Das nächste Beispiel zeigt die Drei- bis Siebenklänge der Skala „C-lydisch“.

3.3

C C_{maj}^7 C_{maj}^9 $C_{\text{maj}}^9(\#11)$ $C_{\text{maj}}^{13(\#11)}$

Grundton (1), Terz (3), Quinte (5) und Septime (7) einer Skala definieren zunächst einmal deren prinzipielle harmonische Qualität. Diese Töne nennt man die Grundstruktur der Skala bzw. der daraus zu bildenden Akkorde. None (9), Undezime (11) und Tredezime (13) der Skala dagegen bereichern den Klang des Akkordes bzw. der Skala nur im Detail, ohne aber deren prinzipielle harmonische Qualität zu verändern. Man nennt sie die Töne der Oberstruktur.

In der Übersicht über die gebräuchlichsten Skalen und Akkorde im weiteren Verlauf dieses Kapitels (vgl. S. 55 ff.) sind die Skalen so dargestellt, dass man die Töne der Grundstruktur ganz einfach von denen der Oberstruktur unterscheiden kann. Dies ist zwar keine international gebräuchliche Notationsform, sie hilft aber, sich diesen Sachverhalt besser einzuprägen.

3.4

C-lydisch

Oberstruktur

Grundstruktur

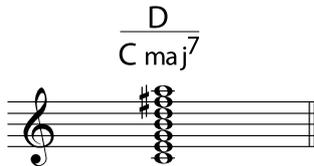
„Poly Chords“

Ausgehend vom Grundgedanken der „hybrid“-Akkorde gibt es ein weiteres Konzept, komplizierte Akkordstrukturen vereinfacht darzustellen. Man kann „upper structure triads“ nicht nur über „fremden“ Basstönen, sondern auch über kompletten „fremden“ Akkorden spielen.

3.48
C maj¹³(#11)



3.49



Schaut man sich den siebenstimmigen lydischen Akkord Cmaj¹³(#11) in Bsp. 3.48 genauer an, stellt man fest, dass die drei höchsten Töne „D“ (9), „F#“ (#11) und „A“ (13) einen D-Dur-Dreiklang bilden. Die tiefsten vier Töne dagegen sind der Vierklang der Grundstruktur des Akkordes „Cmaj⁷“. In der sogenannten „poly chord“-Schreibweise kann man diesen Akkord quasi wie einen mathematischen Bruch notieren.

Auch hier ist zu beachten, dass außer dem Grundton und der reinen Quinte keine Töne verdoppelt werden dürfen.

Ist die Terz oder Septime der Grundstruktur des Akkordes gleichzeitig Bestandteil des „upper structure triads“, verwendet man sie dort und lässt sie aus der Grundstruktur heraus, da es für die „poly chord“-Technik wichtig ist, vollständige „upper structure triads“ zu haben.

Es folgen einige Beispiele für häufig verwendete „poly chords“ mit Grundton „C“, inklusive ihrer herkömmlichen Akkordsymbole und den dazugehörigen Skalen.

Herkömmliches Akkordsymbol	Skala
$\frac{D}{C}$ • C ^{6/9} (#11)	→ C lydisch
$\frac{D}{C^7}$ • C ¹³ (#11)	→ C mixo #11
$\frac{A^b}{C^7}$ • C ⁷ (#9)	→ C alteriert

DIE MELODIK

Das für die meisten Menschen einprägsamste Element jeglicher Art von Musik ist die **Melodik**.

Eine **Melodie** ist eine lineare Folge von Tönen unterschiedlicher Höhe, die ihren Charakter erhält durch bestimmte Intervalle, deren harmonische Funktion, deren Tonumfang und Rhythmus sowie deren grundsätzliche Form und Kontur.

Da eine Melodie meist eine solistische, führende Rolle spielt, hat sie einen besonders hohen Stellenwert in der Wahrnehmung der Musik.

Von der einfachen „*Hookline*“ der gesungenen Melodie, die einen Pop-Song zum „*Ohrwurm*“ macht, bis zur hochkomplexen instrumentalen Linie einer Jazzkomposition gibt es ein breites Spektrum an gestalterischen Möglichkeiten für den Komponist/Arrangeur.

Form und Kontur einer Melodie

Form und Kontur einer Melodie, also das graphische Design der melodischen Kurve hat großen Einfluss darauf, wie die Musik vom Hörer emotional wahrgenommen wird.

Wichtigste Faktoren sind die **Dauer der Melodie** (als horizontale Komponente), ihr **Tonumfang** (das vertikale Element), der **Spannungsaufbau**, wann im zeitlichen Verlauf Hoch- und Tiefpunkte vorkommen und wie diese bewegungstechnisch erreicht werden.

In Bezug auf die Melodiedauer soll an dieser Stelle noch nicht auf komplette Songs bzw. vollständige musikalische Werke eingegangen werden. Zunächst geht es nur um in sich abgeschlossene **Formteile** von Musikstücken. Typisch sind hierbei Melodien mit einer Länge von 8, 12 oder 16 Takten.

Der Tonumfang, d. h. der Abstand zwischen dem höchsten und tiefsten Ton einer Melodie liegt meistens im Bereich von *einer Oktave bis maximal einer Duodezime* (Oktave + Quinte). Geringere bzw. größere Tonumfänge sind eher selten. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass der Tonumfang von instrumentalen Melodien tendenziell eher im oberen, der von für Gesang konzipierten Melodien eher im unteren Bereich angesiedelt ist.

Den jeweiligen Tonumfang kann man nun gedanklich in drei grobe Bereiche unterteilen, *das hohe, das mittlere und das tiefe Register*.

Der Großteil einer Melodie spielt sich üblicherweise im mittleren und tiefen Register ab. Das hohe Register hingegen wird etwas sparsamer eingesetzt. Grund hierfür ist, dass die höchsten Töne des Tonumfangs den *natürlichen Spannungshöhepunkt* (engl.: „*climax*“) einer Melodie darstellen. Bestünde eine Melodie aus zu vielen Höhepunkten, würde man diese irgendwann nicht mehr als solche wahrnehmen, daher sind diese Momente gezielt und gut portioniert einzusetzen.

Der größte Höhepunkt wird im Regelfall platziert, nachdem etwa 70% der Melodie vergangen sind. Auch dessen Platzierung ganz am Ende der Melodie kommt häufig vor. Obwohl man im Prinzip freie Hand hat, wo genau sich der Höhepunkt befinden soll, ist von einer verfrühten Platzierung dringend abzuraten, da es sonst sehr schwierig wird, die Spannung für den Rest der Melodie aufrecht zu erhalten.

Die Kunst ist es nun, dramaturgisch geschickt auf diesen Höhepunkt hinarbeiten.

Eine Möglichkeit ist, im tiefsten Register zu beginnen und sich gleichmäßig schrittweise in das hohe Register hochzuarbeiten.

Der Höhepunkt kann aber auch abrupt, z. B. mit einem großen Intervallsprung erreicht werden. Der erste Teil der Melodie sollte sich dann bewusst im tiefen oder unteren mittleren Register abspielen, um den größtmöglichen Effekt zu erzielen.

Am weitesten häufigsten ist jedoch die Variante, die Melodie schubweise in kleineren Wellen auf und ab zu führen. Hierdurch erhält man immer wieder mittlere Höhepunkte, die sich nach und nach steigern sollten und somit logisch zum Haupt-Höhepunkt hinführen.

Es folgt nun ein Beispiel, das genau nach diesem letzten Prinzip aufgebaut ist.

4.1

ORANGE MEADOW

Musik: Bernhard G. Hofmann

Pop $\text{♩} = 120$

PHRASE # 1

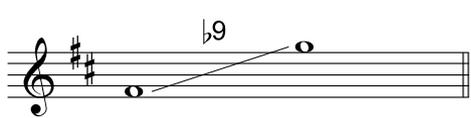
PHRASE # 2

PHRASE # 3

HÖHEPUNKT

© by Alfred Publishing Verlags GmbH, Neustadt/Wied

4.2 Tonumfang



Eine achttaktige Melodie, bestehend aus zwei zweitaktigen Phrasen und einer viertaktigen Phrase. Der Tonumfang beträgt eine kleine None und der Höhepunkt, der Ton „G²“ befindet sich im 6. Takt, also nach etwa 3/4 des Stückes. Mit den Tönen „C#²“ im 1. Takt, „D²“ im 3. Takt und „F#²“ im 5. Takt gibt es von Anfang an immer wieder melodische Höhepunkte, die moderat

beginnen und sich von Mal zu Mal aufbauen. Dass sich die Melodie zum Schluss hin wieder etwas beruhigt und in einem entsprechenden Register endet, ist übrigens ein weiteres typisches Merkmal von guter Melodieführung.

Wenn man sich als Komponist/Arrangeur zunächst ein paar Gedanken zu Form und Kontur einer Melodie macht und diesen graphischen Plan gedanklich beim Schreiben parat hat, behält man einen besseren Überblick über seine Arbeit. Man kann dann nämlich in größeren Bögen denken und muss sich nicht „planlos von Note zu Note hangeln“.

Rhythmus in der Melodie

Sämtliche Regeln der Rhythmik treffen auch in der Melodik zu. Eine Melodie ist nämlich genau genommen nichts anderes als ein Rhythmus, dessen Töne in unterschiedlicher Höhe mit einer bestimmten harmonischen Relevanz gespielt werden.

Der Charakter einer Melodie wird entscheidend geprägt durch die Höhe ihres **Vortragstempos**. Während *langsamere Tempi* ein Gefühl von Ruhe, Entspannung oder auch Trauer vermitteln können, assoziiert man *schnellere Tempi* eher mit Freude, Hektik oder Aggressivität.

Metrum und **Takt** und die daraus resultierenden verschiedenen Betonungen von „Downbeat“, „Beats“ und „Offbeats“ (vgl. Kapitel 2, S. 32 ff.) spielen eine wichtige Rolle in der Wertigkeit und Gewichtung der Melodietöne.

Durch die Verwendung von Synkopen und polyrhythmischen Elementen (vgl. Kapitel 2, S. 38 ff.) kann einer Melodie rhythmische Spannung, Schwung und Energie verliehen werden.

Durch die Bildung von **Phrasen** erhalten Melodien eine sinnvolle Struktur. Wie bei der rhythmischen Phrase bestimmt auch bei der melodischen die Phrasenlänge, ihre Platzierung in Bezug auf Metrum und Takt und die Gestaltung von Beginn und Ende der Phrase maßgeblich ihre musikalische Aussagekraft.

Handelt es sich bei einer Melodie um eine Gesangsstimme und ist mit ihr ein Text zu interpretieren, so hat die rhythmische Platzierung der Melodietöne in Bezug auf Silbenzahl und Inhalt der Worte einen hohen Stellenwert. In einer gelungenen Umsetzung eines Textes in eine gesungene Melodie wird der natürliche Rhythmus des gesprochenen Wortes immer berücksichtigt.

KOMPOSITORISCHE BEARBEITUNG

Selbst wenn man ein Musikstück „nur“ arrangiert und es nicht selbst komponiert hat, wird man häufig eine Reihe von kompositorischen Veränderungen am Original vornehmen. Hierfür kann es ganz pragmatische Gründe geben wie z.B. ein von der ursprünglichen Version abweichender *stilistischer* Kontext oder eine ganz spezielle *Bandbesetzung*. Oftmals geht es einem aber auch um eine *individuelle künstlerische Aussage* als Arrangeur, man möchte der Musik eine ganz *persönliche Note* verleihen.

Grundsätzlich lassen sich alle musikalischen „Bausteine“ des Originals verändern, also sowohl **Rhythmus** als auch **Melodie, Harmonie, Sound** und **Form**. Wie weit man sich im Einzelfall tatsächlich von der Vorlage entfernt ist eine sehr wichtige geschmackliche Entscheidung, deren Bedeutung nicht zu unterschätzen ist.

Man sollte dem zu bearbeitenden Musikstück und dessen Komponisten unbedingt immer so viel *Respekt* entgegenbringen, dass man sich die Mühe macht, die Originalfassung zunächst sorgfältig zu studieren, um die Details kennen zu lernen und das eigentliche Wesen der Musik zu verstehen. Würde man dies nicht tun und stattdessen unmittelbar seine eigene stark abweichende Version kreieren, ohne die Vorlage wirklich zu kennen, würde sich die Frage stellen, warum man eigentlich gerade dieses Stück arrangiert und nicht gleich ein neues komponiert. Im folgenden Kapitel werden verschiedene Techniken beschrieben, die es einem ermöglichen, musikalisches Originalmaterial kreativ zu variieren und weiterzuentwickeln.

Reharmonisation

Unter Reharmonisation versteht man die *Veränderung der harmonischen Struktur* eines Musikstücks. Durch sie lässt sich allgemein das Verhältnis von harmonischer Spannung und Entspannung beeinflussen. Akkorde können ausgetauscht, hinzu addiert und weggelassen werden, was neben den geänderten akkordischen Zusammenhängen oft auch zu einer Veränderung der Geschwindigkeit des harmonischen Rhythmus führt.

Da der Zuhörer entweder durch vorherige Kenntnis des Originals oder auch durch den unmittelbaren Kontext des soeben gehörten bestimmte harmonische Hörerwartungen hat, kann man ihn durch die Verwendung von Reharmonisation überraschen und somit für interessante Abwechslung im Verlauf eines Arrangements sorgen.

Reharmonisation kann ferner angewandt werden, um den Verlauf der Bass-Stimme sowie die Stimmführung aller Satzstimmen zu variieren oder auch gezielt zu steuern.

In den meisten Fällen hält man beim Reharmonisieren an der Original-Melodie fest, da erst durch diese ganz spezielle Relation zwischen geänderter Harmonie und vertrauter Melodie der Effekt der Reharmonisation voll zum Tragen kommt. Dabei spielen auch *urheberrechtliche* Gründe eine Rolle, stellt die Veränderung der Melodie doch bereits eine *genehmigungspflichtige Werkveränderung* dar.

1. Akkordumkehrungen

Originalakkorde, die den Grundton im Bass haben, können durch Umkehrungen dieser Akkorde reharmonisiert werden. Hierbei handelt es sich um eine recht *milde Reharmonisationstechnik*, die nur geringe klangliche Veränderungen bewirkt, da man die ursprünglichen Akkordtypen beibehält. Der harmonische Spannungsgehalt von Original und Reharmonisation ist sehr ähnlich.

Meist reicht es nicht, nur die Basstöne zu ändern, oft müssen auch die „Voicings“ überarbeitet werden. Um Akkordumkehrungen mit klarer klanglicher Identität zu bekommen ist es wichtig, dass die Grundtöne, die ja jetzt nicht mehr im Bass liegen, auf jeden Fall oben im „Voicing“ vorkommen. Außerdem werden Töne der Akkordoberstrukturen bei Umkehrungen nur sehr sparsam eingesetzt. Die Originalakkorde müssen also bei dieser Technik oftmals deutlich vereinfacht werden.

Die Regeln bzw. Verbote in Bezug auf Tonverdoppelungen bei Akkordumkehrungen (vgl. S. 152ff) sind selbstverständlich zu beachten!

In *Beispiel 6.1* wurden die herkömmlichen Akkorde einer **II-V-I Kadenz in F-Dur** durch *Akkordumkehrungen* reharmonisiert.

Modulation

Den Wechsel in eine andere Tonart innerhalb eines Musikstücks nennt man *Modulation* oder auch „Key Change“. In der Regel wird die Modulation als *Steigerungsmittel* eingesetzt. Oftmals kombiniert mit höherer Dynamik und einer größeren Instrumentierung lässt sich durch den Wechsel in eine höhere Tonart ein Gefühl von musikalischer Freude, Begeisterung und Euphorie erzeugen.

Darüber hinaus besteht die Möglichkeit, in jede beliebige Tonart zu modulieren, um z.B. für Sänger oder bestimmte Instrumentalisten eine günstige „Situation“ in Bezug auf den jeweiligen Tonumfang zu schaffen. Dies ist insbesondere sehr häufig bei *Medleys* unumgänglich, also bei Arrangements, in denen mehrere unterschiedliche Songs aneinandergereiht werden.

Bevor man in eine andere Tonart moduliert, sollte man prüfen, ob dies wirklich erforderlich bzw. der Musik zuträglich ist. Dies ist nämlich nicht immer der Fall. Tatsächlich kann die zu häufige Anwendung von möglicherweise ähnlichen Modulationstechniken in einer Folge von Stücken in einem Konzert- oder CD-Programm sehr schnell eintönig und stereotyp wirken.

Entscheidet man sich bei einem Titel für die Modulation, ist darauf zu achten, dass der Übergang von der alten in die neue Tonart möglichst natürlich und logisch klingt. Hierfür ist es wichtig, nicht nur theoretisch richtige Akkorde bzw. „Voicings“ zu finden, sondern auch flüssige melodische Übergänge zu komponieren. Ferner spielt die rhythmische und formale Platzierung des Beginns des nächsten Formteils in der neuen Tonart eine große Rolle wie eine Modulation wirkt. Neben der Standardlösung, direkt auf der 1. Zählzeit im erwarteten Takt zu beginnen, kann man den Zuhörer auch durch eine verfrühte Auflösung überraschen, oder durch eine Verzögerung zusätzliche Spannung erzeugen.

Anhand des folgenden *Beispiel 6.19* werden nun unterschiedliche Varianten gezeigt, wie man von der Tonart **D-Dur** aus eine kleine Terz nach oben in die Tonart **F-Dur** modulieren kann.

Zunächst sind hier die letzten vier Takte eines 32-taktigen *Bossa Nova* Themas abgebildet. Darauf folgt der Beginn des nächsten Chorus. In dieser Ausgangsversion stehen beide Teile in der Tonart **D-Dur**. Es folgen *achtzehn Bearbeitungen*, in denen dieser nächste Chorus in **F-Dur** stehen wird.

6.19 Thema
Musik: Bernhard G. Hofmann
© by Alfred Publishing Verlags GmbH, Neustadt/Wied

GOODBYE ST. VINCENT 68.1

Bossa Nova ♩ = 112

FLGH (SOLO)

RHYTHM-SECTION

29 30 31

NEXT CHORUS

32 1 2

The musical score for 'Goodbye St. Vincent' is presented in two systems. The first system covers measures 29 to 31. Measure 29 is the start of a 'Bossa Nova' section with a tempo of 112. The key signature is D major (two sharps). The FLGH (Solo) line has a melodic line, and the Rhythm Section has a bass line. Measure 30 contains a chord change to A7(#9). Measure 31 shows a modulation to F major (one sharp) with chords Dm9, Em9, and Eb9. The second system, labeled 'NEXT CHORUS', starts at measure 32 and continues through measures 1 and 2. The key signature remains F major. Chords shown are D6/9 and Dm7.

SPEZIAL-NOTATIONSFORMEN

Dieses Kapitel befasst sich mit **Spezial-Notationsformen** und **abkürzenden Schreibweisen**, die für den *Komponist*, *Arrangeur* und *Orchestrator* in *Jazz*, *Rock*, *Pop* etc. hinausgehend über die herkömmlich allgemeine Musik- und Notationslehre relevant sind.

Abkürzungen der Instrumenten-Bezeichnungen

Um in musikalischen Skizzen und Partituren Zeit und Platz zu sparen, ist es üblich die Bezeichnungen der verschiedenen Instrumente abzukürzen. Während in der *klassischen Musik* die Abkürzungen der *italienischen Sprache* entstammen, ist es üblich, in *Jazz*, *Rock*, *Pop* etc. *englische Abkürzungen* zu verwenden. Leider sind diese Abkürzungen *nicht* international standardisiert. Wichtig ist, dass man keine mehrdeutigen Abkürzungen benutzt, die zu Missverständnissen führen könnten. Um ein falsches Beispiel anzuführen, könnte das (ungebräuchliche) Kürzel „BS“ von Bass, Bassoon (Fagott) oder Baritone Saxophone herrühren.

Hier nun die vom Autor verwendeten Abkürzungen:

Instrumenten-Abkürzungen		
deutsch	englisch	Abkürzung
Querflöte	Flute	FLT
Klarinette	Clarinet	CLAR
Sopran Saxophon	Soprano Saxophone	SOP
Alt Saxophon	Alto Saxophone	ALTO
Tenor Saxophon	Tenor Saxophone	TEN
Bariton Saxophon	Baritone Saxophone	BARI
Trompete	Trumpet	TPT
Flügelhorn	Flugelhorn	FLGH
Posaune	Trombone	TBN
Bass-Posaune	Bass-Trombone	BASS-TBN
Klavier	Piano	PNO
Keyboards	Keyboards	KEYB
Gitarre	Guitar	GTR
Bass	Bass	BASS
Schlagzeug	Drums	DR

Transposition

Bekanntermaßen gibt es verschiedene Instrumente, bei denen die notierte Tonhöhe nicht mit der klingenden übereinstimmt. Man spricht hierbei von *transponierenden Instrumenten*.

Bei diesen Instrumenten ist eine Transposition der Töne notwendig, da sie entweder eine von der Norm abweichende Grundstimmung haben oder, weil sie sich in einem bestimmten Register bewegen, das bei der Notation in der tatsächlichen Tonhöhe Probleme verursachen könnte. Manchmal handelt es sich auch dabei weniger um pragmatische Gründe, als vielmehr um gewachsene Traditionen der Notations- und Spielkultur.

Welches auch immer die Gründe für die Transposition bei einem bestimmten Instrument sein mögen, man erwartet jedenfalls von einem Komponisten, Arrangeur und Orchestrator, dass er sich genau mit diesen Verhältnissen auskennt.

KONZEPTION UND AUSARBEITUNG EINES ARRANGEMENTS

Neben der Kreativität und Inspiration, die notwendig sind, um etwas Neues zu schaffen, besteht ein sehr großer Teil der Tätigkeit des *Komponisten/Arrangeurs* aus einer Reihe von ganz praktischen, handwerklichen Routinearbeiten. Im *letzten Kapitel* dieses Buches wird beschrieben, welches diese Arbeiten sind und wie sie sich effizient organisieren lassen.

Basierend auf einem erprobten System werden die Abläufe der *Planung und Ausführung eines Arrangements* von den ersten Grundüberlegungen bis hin zum fertigen Werk erklärt. Dieses System gewährleistet ein Höchstmaß an *musikalischer Integrität* und ermöglicht gleichzeitig *ökonomisches, zeitsparendes Arbeiten*.

Zum Abschluss folgt dann noch ein vollständiges Arrangement des Titels „*BETCHA SAW IT COMIN'*“ für eine *neunköpfige Funk-Band*, das als Praxisbeispiel für viele in diesem Buch beschriebene Techniken dienen soll.

Erste Überlegungen

Bevor man den ersten Ton eines Arrangements schreibt, empfiehlt es sich, zunächst einige grundlegende Fakten zu sammeln und konzeptionelle Überlegungen anzustellen.

Dieses Abstecken der Rahmenbedingungen dient dazu, sich einen Fokus zu erarbeiten, der als Voraussetzung nötig ist, um ein schlüssiges Ganzes schaffen zu können. Und das ist, wie in der Einführung dieses Buches bereits erwähnt, die größte Herausforderung beim Schreiben von Musik.

Außerdem, da die Musik in vielen Fällen einen bestimmten Zweck zu erfüllen hat, helfen gewisse Grenzen, die man sich anfänglich setzt, und im Verlauf des Arbeitsprozesses immer wieder vor Augen führt, ein möglichst erfolgreiches „Produkt“ zu kreieren.

1. Wer wird die Musik spielen?

Dies ist eine der wichtigsten Fragen, die vorab zu klären ist. Die tollsten musikalischen Ideen sind nämlich im Endeffekt nichts wert, wenn die Musiker, für die das Stück geschrieben wird, spieltechnisch gar nicht in der Lage sind, diese Ideen überzeugend umzusetzen.

- ▶ Sind die Musiker der Band *Amateure oder erfahrene Profis*?
- ▶ Handelt es sich dabei um *Kinder, Jugendliche oder Erwachsene*?
- ▶ Sind alle Musiker vom *Spielniveau* her vergleichbar oder gibt es herausragende Künstler bzw. auffällige Schwachstellen in der Band?
- ▶ Wie sieht es mit den *Improvisationsfähigkeiten* der einzelnen Musiker aus? Tatsache ist, dass diese nicht notwendigerweise identisch mit dem *instrumentaltechnischen Können* sind!

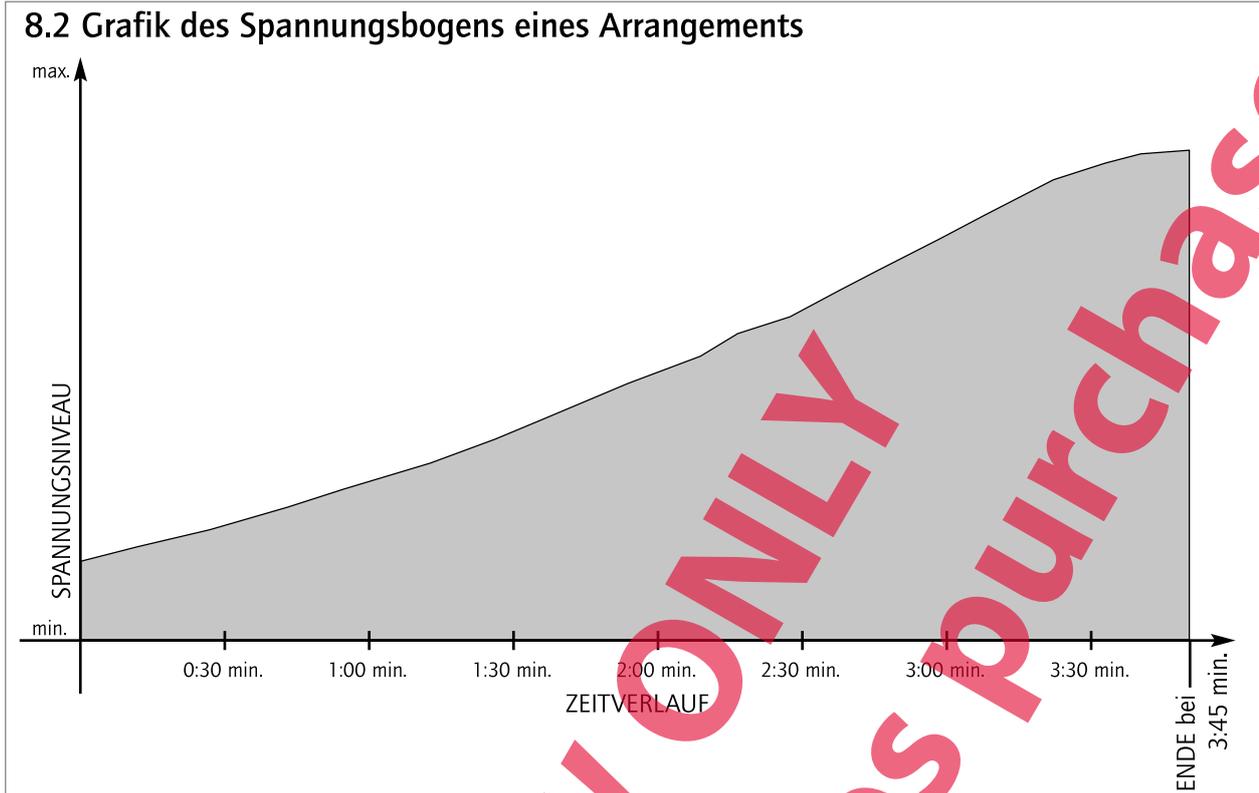
Kennt man die Band persönlich, sind diese Punkte schnell geklärt. Kennt man die Band jedoch nicht, ist es unbedingt erforderlich, sich vorher genauestens zu informieren.

Eine ganz spezielle Situation ergibt sich, wenn gleich mehrere *verschiedene Bands* ein Arrangement spielen sollen, wie das z.B. bei *Produktionen für Musikverlage* der Fall ist. Hier sollte man in Bezug auf den Schwierigkeitsgrad der Musik sehr vorsichtig sein. Erfahrungsgemäß ist es das Beste, sich im Zweifelsfall für einfachere musikalische Lösungen zu entscheiden.

2. Wie ist die Besetzung der Band?

Anknüpfend an die Frage über das grundsätzliche Niveau der Musiker, muss als nächstes die *Größe* der Band und die genaue *Besetzung* geklärt werden.

- ▶ Aus *wie vielen Personen* setzt sich die Band zusammen und *welche Instrumente* sind vertreten?
- ▶ Spielen die Musiker der Rhythmusgruppe *akustische oder elektronische Instrumente*, oder steht beides zur Verfügung? Bei elektronischen Instrumenten ist außerdem interessant herauszufinden, welche Arten von *Klangeffekten* einsetzbar sind.
- ▶ Falls *Blasinstrumente* besetzt sind, besteht die Möglichkeit zu „*doublen*“, d.h. spielen Trompeter auch Flügelhorn bzw. Saxophonisten auch Klarinette oder Flöte? Besitzen die Blechbläser Dämpfer und wenn ja, welche?



Beispiel 8.3 zeigt die Grafik des Spannungsbogens eines anderen Arrangements (möglicherweise von derselben Komposition), welches eine Länge von 4:20 Minuten hat. Dieses Arrangement enthält mehrere Höhepunkte, von denen sich einer gleich am Beginn befindet. Nach nur wenigen Sekunden sackt die Kurve plötzlich auf ihren Tiefststand ab und arbeitet sich dann wieder zum nächsten Höhepunkt hoch, der am Ende des ersten Drittels des Arrangements erreicht ist. Auch dieser dauert nur sehr kurz an und die Musik beruhigt sich daraufhin wieder. Nun findet ein längerer Spannungsaufbau statt, der in den größten „Climax“ mündet, nachdem 3:30 Minuten, also etwa $\frac{3}{4}$ des Stückes vergangen sind. Zum Schluss hin wird's wieder ein wenig ruhiger, jedoch bleibt ein nicht geringes Maß an Spannung bis zum Ende des Stückes erhalten, das nur unwesentlich unter dem der ersten beiden Höhepunkte liegt.

