

Kaiser, Ulrich (2011): Babylonian confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik. ZGMTH 8/1, 43–75. <https://doi.org/10.31751/588>

© 2011 Ulrich Kaiser



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 14/06/2011  
zuletzt geändert / last updated: 04/08/2014

# Babylonian confusion

## Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik

Ulrich Kaiser

**ABSTRACT:** Eine differenzierte Formanalyse der seit 1950 entstandenen Pop-/Rockmusik ist möglich, wenn die englischsprachigen Begriffe ›Verse‹, ›Chorus‹, ›Headline‹, ›Intro‹, ›Outro‹, ›Bridge‹, ›Instrumental Solo‹, ›Interlude‹, ›Prechorus‹ und ›Transitional Bridge‹ für die Beschreibung von Musik reserviert werden, die deutschen Begriffe ›Strophe‹, ›Refrain‹ und ›Refrainzeile‹ hingegen der ausschließlichen Beschreibung eines Textes dienen. In dem folgenden Beitrag werden Probleme bezüglich der herkömmlichen Verwendung der Termini aufgezeigt und Vor- wie Nachteile einer terminologischen Differenzierung erörtert. Die Exemplifizierung der Fachbegriffe erfolgt an den Standard-Formmodellen ›Verse-Form‹, ›Verse-Bridge-Form‹, ›Verse-Chorus-Form‹ und ›Verse-Chorus-Bridge-Form‹.

In Deutschland besteht kein Konsens darüber, ob es sinnvoll ist, Pop- und Rockmusik zu analysieren. Dietrich Helms beispielsweise fordert für die Populärmusikforschung eine ausschließlich soziokulturelle Orientierung, die für musikalische Analysen keinen Raum lässt:

Es steht zu erwarten, dass die Wissenschaft nicht vom Materialgedanken ausgehen wird und daher nicht analytisch sein kann. Diese ›Musik‹ wird auch nicht als sprachähnlich angesehen werden können, so dass es nicht mehr um immanente Bedeutung gehen kann. Der Fokus der Populärmusikforschung hat sich von Beginn an statt auf die Frage nach der Aussage eines Stücks auf die Frage nach seiner Bedeutung für den Rezipienten konzentriert.<sup>1</sup>

Entgegen dieser Erwartung ist es heute nicht unüblich, Pop- und Rockmusiktitel zu analysieren<sup>2</sup> und entsprechende Beiträge zu publizieren.<sup>3</sup> Wird die musikalische Analyse für

- 1 Helms 2003, 225. Die Auffassung, dass Wissenschaft vom Materialgedanken im Sinne objektiv erkennbarer Materie ausgehen muss, um analytisch sein zu können, wird hier ebenso wenig geteilt wie die Ansicht, die Zuständigkeit musikalischer Analyse könne im Aufdecken »immanente[r] Bedeutungen« sprachähnlicher Musik liegen.
- 2 Hierfür können die jüngsten Aktivitäten des ASPM (= Arbeitskreis Studium Populärer Musik) genannt werden, zum Beispiel der Workshop zum Thema ›Musikanalyse‹ vom 31. August 2009 an der Justus-Liebig-Universität Gießen sowie die Tagung *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* vom 19. bis 21. November 2010 in Mannheim, auf der qualitativ hochwertige Beiträge zur musikalischen Analyse präsentiert worden sind. Darüber hinaus belegen zahlreiche Veranstaltungen an deutschen Universitäten und Musikhochschulen die Bedeutung der musikalischen Analyse Populärer Musik, siehe hierzu: <http://aspm.ni.lo-net2.de/info/lehrveranstaltungen.html>

Populäre Musik nicht abgelehnt, rückt die Frage nach der Methodik in den Vordergrund. Beispielsweise ist strittig, ob eine Analyse von Pop- und Rockmusik als angemessen gelten darf, wenn sie sich auf Notate stützt:

The rock score, where one exists, is actually a transcription of what has already been performed, and produced. Therefore, although the analysis of art music is, normally, the analysis of the score, an analysis of rock cannot follow the same procedure. It must refer to the primary text, which is, in this case, what is heard.<sup>4</sup>

Darüber hinaus steht ein methodisches Repertoire in der Kritik, das am Korpus klassischer Musik entwickelt worden und zur Analyse genrespezifischer Kategorien wie der des Sounds nicht geeignet ist:

However imposing this body of work, though, there is a suspicion that sometimes insufficient attention has been paid to the sound themselves – to the intra-musical structures of what I call the ›primary‹ level of signification [...]. Somehow, we need to find ways of bringing the patterns created in the sounds themselves back into the foreground, without as a consequence retreading into an inappropriate formalism.<sup>5</sup>

Verschiedene Methoden (z.B. ›theory of gesture‹<sup>6</sup> und ›spectrum photo‹<sup>7</sup> etc.) wurden in dieser Hinsicht bereits angewandt bzw. befinden sich in der Entwicklung.<sup>8</sup> Das Engagement in der Diskussion, welche Untersuchungsmethode dem Gegenstand Rock- und Popmusik angemessen ist, verdeckt jedoch die Tatsache, dass Forschung generalisiert und ihren Forschungsgegenstand lediglich aus der Perspektive einer spezifischen Fragestellung zu erfassen vermag. Äußerungen, dass nur der soziokulturelle Blickwinkel zulässig oder der Sound ein gegenüber Harmonik und Rhythmik wesentlicher Parameter sei, abstrahieren von forschungsleitenden Fragestellungen und dienen dadurch weniger einem umfassenden Verständnis der Sache als vielmehr der Durchsetzung von Partikularinteressen innerhalb der Scientific Community.

## Terminologie zur Form

Grundlage des analytischen Umgangs mit Pop- und Rockmusik im pädagogisch-wissenschaftlichen Kontext ist die Verwendung von Fachbegriffen, ein Problem ihr unzureichend reflektierter Gebrauch. Während dieser Umstand in der musikalischen Praxis

3 Zeugnisse hierfür finden sich in den Publikationsorganen des ASPM sowie in neueren Monographien z.B. von Pfeleiderer 2006, Rappe 2010, Elflein 2010 u. a. In der ZGMTH lässt sich derzeitig nur ein deutschsprachiger Beitrag zur Analyse populärer Musik nachweisen (Schönberger 2006).

4 Moore 2001, 34 f.

5 Middleton 1993, 177 bzw. 2000, 104–121.

6 Ebd.

7 Vgl. Brackett 2000, 29 und Pfeleiderer 2006, 225 f.

8 Mit dem Ziel kommerzieller Vermarktung wird z.B. am Institute for Digital Media Technology (= IDTM) an der Entwicklung einer Software zur automatisierten Analyse von Musikaufnahmen gearbeitet. Vgl. <http://www.globalmusic2one.net/>

kaum stören dürfte – denn eine Verständigung im Probenraum kann auch mit ungeklärten oder sogar absurden Begriffen gelingen – ist eine unklare Terminologie sowohl für den Musikunterricht als auch für den wissenschaftlichen Diskurs nicht wünschenswert. Probleme sind dabei auf unterschiedlichen Ebenen offensichtlich, zum Beispiel:

1. In Deutschland haben sich für viele Formteile englischsprachige Bezeichnungen wie ›Intro‹, ›Outro‹, ›Interlude‹, ›Bridge‹, ›Transitional Bridge‹, ›Prechorus‹ etc. etabliert. Lediglich für ›Verse‹ ist der Begriff ›Strophe‹ sowie für ›Chorus‹ der Begriff ›Refrain‹ üblich. Das mag für den zuerst genannten Fall plausibel erscheinen, weil ›Verse‹ sich mit ›Vers‹ übersetzen lässt und ›Vers‹ als Synonym für ›Strophe‹ verwendet wird. Dagegen verweist ›Chorus‹ dem Ursprung nach auf mehrstimmiges Singen bzw. eine primär musikalische Struktur, ›Refrain‹ im Sinne von Kehrreim auf einen wiederkehrenden Text.
2. In deutschsprachigen musikpädagogischen und analytischen Beiträgen werden mit Strophe und Refrain im Allgemeinen sowohl Text als auch Musik bezeichnet. Dabei bleibt unbestimmt, wann der Text, die Musik oder beides zugleich gemeint ist. Gilt die Aufmerksamkeit einer spezifischen Ebene, müssen die Termini durch Zusätze konkretisiert werden (›Text der Strophe‹, ›Musik der Strophe‹, ›Text des Refrains‹ etc.).
3. Die Begriffe Intro und Outro stehen für meist instrumentale Abschnitte mit spezifischer Formfunktion (Anfang/Ende), die jeweils nur einmal in einem Song vorkommen und deren Umfang sich nicht über den Text bestimmen lässt. Aufgrund der fehlenden Möglichkeit, einen Formteil über seine Wiederholungen bestimmen zu können, ist die begriffliche Zuweisung in höherem Maße auf die Benennung konkreter Eigenschaften angewiesen. Die Funktion eines Formteils über Eigenschaften zu definieren, ist jedoch problematisch, da die gleichen Eigenschaften unterschiedliche Formfunktionen charakterisieren können.
4. Für Abschnitte zwischen den Hauptbestandteilen eines Songs sind verschiedene Termini im Gebrauch (Interlude, Prechorus, Transitional Bridge), deren Bedeutung nicht hinreichend geklärt ist.
5. In angloamerikanischen Beiträgen finden sich hilfreiche Beschreibungsmodelle wie beispielsweise die ›Verse-Bridge-Form‹.<sup>9</sup> Konstruktionen wie die ›Chorus-Bridge-Form‹ hingegen bedürfen einer Konkretisierung.<sup>10</sup>

Ziel des folgenden Beitrags ist es, die Probleme der gebräuchlichen Terminologie für die Analyse von Pop-/Rockmusik zu erörtern, Fachbegriffen aus systematischer Sicht eine möglichst klare Bedeutung zuzuweisen und eine Verständigung in aktuellen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Diskursen zu erleichtern.<sup>11</sup>

9 Die ›Verse-Bridge-Form‹ wird auch unter der Überschrift ›AABA-Schema‹ verhandelt. Vgl. hierzu Covach 2005, 69.

10 Stephenson 2002, 142.

11 Die Gliederungsdiagramme wurden mit der Software *AnaVis* erstellt. Vgl. <http://www.learning-media.de/anavis>

## Das Refrain-Problem

Es gibt zwei sich widersprechende Verwendungsmöglichkeiten des Begriffs ›Refrain‹. Die erste hat einen Bezug zur ursprünglichen Wortbedeutung (von altfranz. *refraindre* und lat. *refringere* = brechen, zerbrechen) und benennt die ›Brechung‹ der Form durch Wiederholung einer Textzeile (meist am Ende von ›Strophen‹). Definitionen in diesem Sinne finden sich beispielsweise im *Deutschen Wörterbuch*, auf *Grove Music Online*, bei Ken Stephenson sowie im *Handbuch der Populären Musik*:

Kehrreim, m. für refrain vorgeschlagen und gebraucht von Bürger [...], reim, der am ende jeder strophe wiederkehrt: an der letzten stelle rät er auch kehrsatz m., und kehrum m., auch kehrzeile hat man dafür gebraucht.<sup>12</sup>

Refrain (Fr. refrain; Ger. Kehrreim; It. ripresa). (1) In poetry, a phrase or Verse that recurs at intervals, especially at the end of a stanza [...].<sup>13</sup>

When the text is only one line long and returns only after intervening material, we are likely to call the passage a ›refrain‹ [...] The word *refrain* comes from the Latin *refringere*, which means ›to break again‹; as its etymology implies, a refrain is a passage that breaks into the form (or onto the scene) repeatedly. Not a complete section, a refrain consists of one or two textual lines that recur periodically. A Refrain normally ends a Verse, as in ›I Want To Hold Your Hand,‹ or begins a Chorus, as in Lovin' Spoonful's ›Do You believe In Magic.‹<sup>14</sup>

Refrain [...] meist am Ende von Strophen wiederkehrende gleichbleibende Text- und Melodiewendung, in der Folklore verbreitet. In der Populären Musik, vor allem im Schlager, hat der Refrain zentrale Bedeutung, er enthält die Headline, den ›Aufhänger‹ [...].<sup>15</sup>

Der Text des 1963 geschriebenen Songs *Sunny* von Bobby Hebb veranschaulicht den beschriebenen Sachverhalt (Abbildung 1).

Der hoffnungsvoll freundliche Song, den Bobby Hebb im zeitlichen Umfeld des gewaltsamen Todes seines älteren Bruders sowie des Attentats auf John F. Kennedy komponiert haben soll<sup>16</sup>, besteht aus vier verschiedenen Strophen, wobei die erste Strophe abschließend wiederholt wird. Jede Strophe wiederum lässt sich in fünf Zeilen<sup>17</sup> gliedern, wobei die ersten beiden mit einer Anapher (»Sunny«) beginnen, die ersten vier einen Paarreim (aabb) aufweisen und der Refrain »Sunny one so true, I Love You« die Schlusszeile bildet.

12 Grimm 1984.

13 Clark, Suzannah, »Refrain«, *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*.

14 Stephenson 2002, 124 und 135.

15 Wicke/Ziegenrucker 2001, 421.

16 »On 22. November, 1963 John F. Kennedy was murdered, and the next day so was Bobby Hebb's brother Harold during a struggle in front of Club Baron in Nashville. Being under the influence of those senseless and painful incidents, Hebb wrote ›Sunny.‹« (*Roof & Trocadero present A Collection of various Interpretations of Sunny*, Roof Music 2000, Booklet)

17 Auf den deutschen Begriff ›Verse‹ für eine Strophenzeile wird hier verzichtet, weil aufgrund des Plurals ›Verse‹ die Gefahr der Verwechslung mit dem englischen Begriff ›Verse‹ besteht.

**Strophe 1**

Sunny, yesterday my life was filled with rain.  
Sunny, you smiled at me and really eased the pain.  
Now the dark days are gone, and the bright days are here,  
My Sunny one shines so sincere.  
Sunny one so true, I love you. **(Refrain)**

**Strophe 2**

Sunny, thank you for the sunshine bouquet.  
Sunny, thank you for the love you brought my way.  
You gave to me your all and all  
and now I feel ten feet tall.  
Sunny one so true, I love you. **(Refrain)**

**Strophe 3**

Sunny, thank you for the truth you let me see.  
Sunny, thank you for the facts from A to C.  
My life was torn like a wind-blown sand,  
And the rock was formed when you held my hand.  
Sunny one so true, I love you. **(Refrain)**

**Strophe 4**

Sunny, thank you for the smile upon your face.  
Sunny, thank you (thank you) for that gleam that flows the place  
You're my spark of nature's fire,  
You're my sweet complete desire.  
Sunny one so true, I love you. **(Refrain)**

**Strophe 5 (= Strophe 1)**

Sunny, yesterday my life was filled with rain.  
Sunny, you smiled at me and really eased the pain.  
Now the dark days are gone, and the bright days are here,  
My Sunny one shines so sincere.  
Sunny one so true, I love you. **(Refrain)**

Abb. 1: Bobby Hebb, *Sunny*, Text

Anhand des Songs *We Are The Champions* lässt sich die zweite Wortbedeutung des Begriffs Refrain demonstrieren. Freddy Mercury schrieb diesen Song für das 1977 veröffentlichte Queen-Album *News Of The World* (Abbildung 2, umseitig).

Auch am Ende der Strophe von *We Are The Champions* wird eine einzelne Textzeile wiederholt (das von Backing Vocals gesungene »And we mean to go [...]«). Formal und inhaltlich gewichtiger sind jedoch die vier Zeilen »We Are The Champions [...]«, denen ebenfalls eine Kehrfunction zukommt und die deshalb in diesem Song üblicherweise als »Refrain« bezeichnet werden. In dieser Bedeutung findet sich der Begriff in der deutschsprachigen pädagogischen Literatur, aber auch in vielen wissenschaftlichen Beiträgen und Nachschlagewerken.<sup>18</sup>

18 Z. B. in: Olaf Benzinger 2002, 408. Vgl. hierzu auch »Chorus (ii)«, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Die Refrain-Definitionen in Wicke/Ziegenrucker 2001 sind dagegen widersprüchlich; vgl. hierzu die Refrain-Bedeutungen in den Einträgen »Refrain« (421) und »Bridge« (90) ebd. Darüber hinaus hat in neueren Einführungen aus dem Bereich der Literaturwissenschaft die Analyse von Texten der Medienkultur Einzug gehalten. Vgl. hierzu das Kapitel »Das populäre Lied im 20. Jahrhundert« in Buhrdorf 1997, 26–30.

**Strophe 1**

I've paid my dues / Time after time  
 I've done my sentence / But committed no crime  
 And bad mistakes / I've made a few  
 I've had my share of sand / Kicked in my face / But I've come through  
 (And we mean to go on and on and on and on)

**Refrain**

We are the champions my friends  
 And we'll keep on fighting / Till the end  
 We are the champions / We are the champions,  
 No time for losers / 'cause we are the champions / of the world

**Strophe 2**

I've taken my bows / And my curtain calls  
 You brought me fame and fortune / and everything that goes with it  
 I thank you all / But it's been no bed of roses / No pleasure cruise  
 I consider it a challenge before / the whole human race / And I ain't gonna lose  
 (And we mean to go on and on and on and on)

**Refrain**

We are the champions my friends  
 And we'll keep on fighting / Till the end  
 We are the champions / We are the champions,  
 No time for losers / ,cause we are the champions / of the world

**Refrain**

We are the champions my friends  
 And we'll keep on fighting / Till the end  
 We are the champions / We are the champions,  
 No time for losers / ,cause we are the champions / of the World

Abb. 2: Freddy Mercury, *We Are The Champions*, Text

Musikalisch basiert *Sunny* auf der viermaligen Wiederholung einer zwölftaktigen Einheit (Abbildung 3). Eine Besonderheit des Songs liegt darin, dass jede Wiederholung klanglich intensiviert wird (ab der dritten Wiederholung auch durch Aufwärtstransposition um jeweils einen halben Ton).

Eine musikalische Einheit zur Vertonung einer Strophe bezeichnet Ken Stephenson als Verse:

In current usage, the word refers to a return not of poetic pattern but of a melodic pattern: Verse refers to a section of a song that recurs a number of times, with a different text every (or nearly every) time.<sup>19</sup>

Während die Vertonung des einzeiligen Refrains in *Sunny* musikalisch unselbständiger Bestandteil vom Verse ist, kommt dem mehrzeiligen Refrain in *We Are The Champions* eine eigenständige musikalische Gestaltung zu, die Ken Stephenson als ›Chorus‹ bezeichnet:

19 Stephenson 2002, 134.

Verse	Verse	Verse	Verse	Verse	Outro
Sunny, yesterday my life wa...	Sunny, thank you for th...	Sunny, thank you for th...	Sunny, thank you for th...	Sunny, yesterday my lif...	I love y...
Sunny, you smiled at me an...	Sunny, thank you for th...	Sunny, thank you for th...	Sunny, thank you (than...	Sunny, you smiled at m...	
Now the dark days are gone,	You gave to me	My life was torn	You're my spark	Now the dark days are...	
And the bright days are here,	Your all and all	Like a wind-blown sand,	Of nature's fire,	And the bright days are...	
My Sunny one shines so sin...	And now I feel ten feet...	And the rock was form...	You're my sweet compl...	My Sunny one shines so...	
Sunny one so true, I love you.	Sunny one so true, I lov...	Sunny one so true, I lov...	Sunny one so true, yes I...	Sunny one so true, I lov...	

Abb. 3: Bobby Hebb, *Sunny*, Formskizze

Verse	Chorus	Verse	Chorus	Chorus
I've paid my dues / Time...	We are the champions - my f...	I've taken my bows / An...	We are the champions -...	We are the champions - my...
I've done my sentence /...	And we'll keep on fighting til...	You brought me fame a...	And we'll keep on fighti...	And we'll keep on fighting ti...
And bad mistakes / I've...	We are the champions, we ar...	But it's been no bed of...	We are the champions...	We are the champions, we a...
I've had my share of sand...	No time for losers 'cause we...	I consider it a challenge...	No time for losers 'caus...	No time for losers 'cause we...
(And we mean to go on a...		(And we mean to go on...		

Abb. 4: Freddy Mercury *We Are The Champions*, Formskizze

The arrival of a group of singers usually marks the beginning of (in fact provides the name for) the Chorus. The entrance of other Instruments (strings, for instance) can help delineate the form as well.<sup>20</sup>

Herausragendes Merkmal eines Chorus ist die Steigerung gegenüber dem Verse<sup>21</sup>, die üblicherweise über einen ›dickeren‹ Sound bzw. Backing Vocals, Streicherhintergrund, Chorus-Effekte<sup>22</sup>, Reverb<sup>23</sup> und andere Techniken greifbar wird. Das nachstehende Diagramm veranschaulicht den Wechsel zwischen Verse und Chorus in *We Are The Champions*. Eine Erweiterung von erstem und drittem Chorus entsteht durch die Verlängerung der Schlussnoten, ein zweitaktiger Einschub, der das Verse-Begleitmuster antizipiert, trennt die ersten beiden Verse-Chorus-Abschnitte (Abbildung 4).

Wie bereits erwähnt, gelten im deutschsprachigen Diskurs die Begriffe Strophe und Verse sowie Refrain und Chorus als Synonyme.<sup>24</sup> Den im Vorangegangenen wiederge-

20 Ebd., 126. Vgl. auch ebd. 135–137.

21 »In addition of the lyric function, the larger-than-life Chorus often has a thicker texture, and perhaps more dramatic harmonies, melodic shape, or rhythms than are characteristics of the verse, which often settles down to its individualistic, sometimes intimate nature.« (Everett 2009, 145)

22 Der Chorus-Effekt entsteht durch ein zum Eingangssignal verschobenes Zweitsignal, dessen Zeitverzögerung durch einen Oszillator gesteuert wird. Die Wirkung des Chorus-Effekts ist Flanger- oder Phaser-Effekten ähnlich und führt zu einem breiteren Sound.

23 ›Reverb‹ (dt., Hall) ist die Bezeichnung für einen künstlichen Raumeffekt. Liegen mehrere Signale vor, werden nur selten alle mit gleichem Reverb versehen, da sonst der Eindruck räumlicher Tiefe fehlt. Hall-Effekte und Tiefenstaffelung werden über komplexe Algorithmen und digitale Effekt-Prozessoren gesteuert.

24 Auch Urban (1979, 91) verwendet in seinen Textanalysen von Pop- und Rocksongs die Begriffe Refrain und Chorus synonym (»Ein grundlegendes Prinzip [...] ist der Wechsel von erzählendem Vers und wiederkehrendem Refrain oder Chorus«), spricht aber andererseits von einer Strophenform im Chorus (»Oft setzt sich der Chorus vom Vers ab – in Melodie, Strophenform, Inhalt oder sogar Rhythmus [...]«).



gebenen Definitionen von Ken Stephenson lässt sich jedoch entnehmen, dass mit den Begriffen Verse und Chorus eine spezifisch musikalische Gestaltung (»to a return not of poetic pattern but of a melodic pattern«), mit Refrain hingegen eine Textstruktur bezeichnet werden soll (»When the text is only one line long«). Diese wünschenswerte und im nordamerikanischen Diskurs nicht unübliche Differenzierung<sup>25</sup> verliert allerdings ihren Sinn, wenn die Bestimmung der Begriffe, die für eine spezifisch musikalische Gestaltung reserviert werden sollen, über den Text erfolgt:

In its current usage, Chorus refers to a musical section that recurs numerous times with a fixed text of several lines.<sup>26</sup>

Pop and rock songs nearly always have both a Verse and a Chorus. The primary difference between the two is that when the music of the Verse returns, it is almost always given a new set of lyrics, whereas the Chorus usually retains the same set of lyrics every time its music appears.<sup>27</sup>

Denn Verse und Chorus wären in diesem Fall von Strophe (»new set of lyrics«) und Refrain (»the same set of lyrics every time«) unmittelbar abhängige und somit redundante Begriffe. Sie würden weder zulassen, Vertonungen einer Strophe als Chorus noch musikalische Darstellungen eines umfangreicheren Refrains als Verse zu bezeichnen. Darüber hinaus müsste die musikalische Gestaltung eines Refrains, die nicht die klanglichen Eigenschaften eines Chorus aufweist, dennoch als Chorus bezeichnet werden. Das Problem lässt sich anhand von *The Winner Takes It All* der schwedischen Popgruppe ABBA veranschaulichen (Beispiel 1).<sup>28</sup>

Im Verlauf des Songs alternieren zwei musikalische Abschnitte, wobei der erste (Beispiel 1a) wie ein Verse und der zweite (Beispiel 1b) – aufgrund des melodischen Verlaufs, der höheren Klanglage, des expressiven Septimintervalls und der Soundgestaltung – wie ein Chorus wirkt. Beim ersten Eintritt des Chorus mit Gesang ist zudem die von Agnetha Fältskog gesungene Titelzeile des Songs zu hören. In den Chorus-Gestaltungen erklingen im Verlauf des Songs die folgenden Texteinheiten (Abbildung 5).

Keiner der Textabschnitte gleicht dem anderen, keiner lässt sich als Refrain bezeichnen, selbst die Titelzeile erscheint nur gelegentlich und an verschiedenen formalen Positionen (Anfang/Ende). Angesichts der von Ken Stephenson gegebenen Definition (»chorus refers to a musical section that recurs numerous times with a fixed text of several lines«) dürfte also der wie ein Chorus klingende Abschnitt in *The Winner Takes It All* nicht als Chorus bezeichnet werden. Die Entkoppelung der Begriffe Refrain und Chorus

25 Stephenson 2002 135–138 und Everett 2001, 49. Allen Forte (2001, 47) verweist darauf, dass Ira Gershwin eine solche Textzeile als »burthen« bezeichnet hätte und wählt für seine eigenen Untersuchungen den Terminus »title« oder »title phrase«. Im englischsprachigen Diskurs wird das Verständnis eines Refrains als Text jedoch nicht immer geteilt. Z. B. deklariert Alan W. Pollack jenen musikalischen Abschnitt als Refrain, den Stephenson und Everett als Chorus bezeichnen. Vgl. hierzu Pollack, »Notes on ... Series«, [http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/AWP/awp-notes\\_on.shtml](http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/AWP/awp-notes_on.shtml)

26 Stephenson 2002, 135.

27 Everett 2009, 145.

28 Text und Musik: Benny Anderson und Björn Unvaeus, Polar Music 1980.

Verse (Anfang)

Chorus (Anfang)

Beispiel 1: ABBA, *The Winner Takes It All*, a) Verse (Anfang), b) Chorus (Anfang)

The winner takes it all  
 The loser standing small  
 Beside the victory  
 That's her destiny  
 [...]  
 The gods may throw a dice  
 Their minds as cold as ice  
 And someone way down here  
 Loses someone dear  
 The winner takes it all  
 The loser has to fall  
 It's simple and it's plain  
 Why should I complain.  
 [...]

The judges will decide  
 The likes of me abide  
 Spectators of the show  
 Always staying low  
 The game is on again  
 A lover or a friend  
 A big thing or a small  
 The winner takes it all  
 [...]  
 But you see  
 The winner takes it all  
 The winner takes it all...

Abb. 5: ABBA, *The Winner Takes It All*, Text der Chorus-Abschnitte

hingegen würde es ermöglichen, den Chorus des ABBA-Songs als spezifische musikalische Gestaltung ausgewählter Strophen zu verstehen.

Das One-Hit-Wonder *Sympathy* von Rare Bird<sup>29</sup> weist einen Text mit der Struktur Strophe-Refrain-Strophe-Refrain auf, basiert jedoch auf nur einem musikalischen Pattern:

29 Text und Musik: Rare Bird, Charisma Records 1969.

Verse	Verse	Verse	Verse	Outro
And when you climb into your bed tonight And when you lock... of the door Just think of those out in the cold and dark 'cause there's not enough lo...	And sympathy is what we need m... And sympathy is what we need And sympathy is what we need m... 'Cause there's not enough love to...	Now half the world hates the other half And half the world has all the food And half the world lies down and quietly starves 'cause there's not enough l...	And sympathy is what we need my... And sympathy is what we need And sympathy is what we need my... 'Cause there's not enough love to...	
Sänger I ohne Drums	Sänger I mit Drums und Orgel sowie Erweiterung durch Verlängerung der Schlussnote	Sänger II mit Drums und Orgel	Sänger I + II mit Drums und Orgel sowie Erweiterung durch Verlängerung der Schlussnote	

Abb. 6: Rare Bird, *Sympathy*, Formskeizze

Die klangliche Intensivierung des zweiten gegenüber dem ersten Verse lässt sich hier nicht sinnvoll als Anzeichen für einen Chorus interpretieren, sondern ist Bestandteil einer Steigerung, die sich über alle drei Verse-Wiederholungen erstreckt. *Sympathy* ist ein Song, der einen Refrain, aber keinen Chorus hat.

John Covach erörtert in seinem Aufsatz »Form In Rock. A Primer«<sup>30</sup> den Song *Heartbreak Hotel* von Elvis Presley.<sup>31</sup> Die Rock'n-Roll-Nummer beginnt auf charakteristische Weise mit einer Stop-Time-Sektion<sup>32</sup>, die eine Länge von vier Takten aufweist, die I. Stufe prolongiert und im Verlauf des Songs sechsmal wiederholt wird (fünfmal mit jeweils wechselndem Text und einmal instrumental). Diesen Abschnitten folgt jeweils ein kontrastierender Viertakter, der auf der Subdominante beginnt und in dem der Refrain erklingt (»You will be getting so lonely baby [...]«). In praxisorientierten Spielanweisungen wird dieser Abschnitt nicht selten als Chorus deklariert.<sup>33</sup> John Covach hingegen verweist auf die Beziehungen zwischen dem zwölftaktigen Bluesschema einerseits und dem *Heartbreak Hotel* zugrunde liegenden Harmoniemodell andererseits.<sup>34</sup> Diese Beziehungen verdeutlicht das folgende Diagramm (Abbildung 7).

Obwohl also der Begriff Chorus durch den musikalischen Kontrast in *Heartbreak Hotel* legitimiert zu sein scheint, verzichtet John Covach auf diesen Begriff und erörtert den Song als Verse-Form<sup>35</sup>, um die Zusammengehörigkeit der im Charakter unterschiedlichen Viertakter auf terminologischer Ebene abzubilden (Abbildung 8).

30 Covach 2005.

31 Text und Musik: Mae Boren Axton, Thomas Durden und Elvis Presley, RCA Records 1956.

32 Als Stop-Time wird im Steptanz, Jazz und Blues ein Begleitmuster bezeichnet, das den Fluss der Musik »stoppt«, indem reguläre Akzente auf Takteisen durch Pausen oder solistische Einwüfe ersetzt werden. Besonders charakteristisch ist die Stop-Time-Technik für den Ragtime.

33 Z. B. auf <http://www.guitartab.com> (<http://www.guitartab.com/p/presley-elvis/15025.html>), <http://ultimateguitar.com> ([http://tabs.ultimate-guitar.com/e/elvis\\_presley/heartbreak\\_hotel\\_crd.htm](http://tabs.ultimate-guitar.com/e/elvis_presley/heartbreak_hotel_crd.htm))

34 Covach 2005, 68.

35 Volkmar Kramarz bezeichnet die musikalische Gestaltung einer Blues-Strophe dagegen als Chorus (2007, 67).

Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4	Takt 5	Takt 6	(fehlt)	(fehlt)	(fehlt)	Takt 7	Takt 8	(fehlt)
I	I	I	I	IV	IV	I	I	V	V	I	I

Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4	Takt 5	Takt 6	Takt 7	Takt 8	Takt 9	Takt 10	Takt 11	Takt 12
I	I	I	I	IV	IV	I	I	V	V	I	I
	IV							IV			V

Abb. 7: Elvis Presley, *Heartbreak Hotel*, a) Harmonieschema, b) zwölftaktiges Bluesschema<sup>36</sup>

Verse	Verse	Verse	Verse	Verse (instr.)	Verse
(Stop-Time ) Well, since my baby l... I found a new place t... It's down at the end o... at Heartbreak Hotel. (Time) You will be getting so... It'll leave me lonely It's leaves so lonely y...	(Stop-Time ) And although it's al... you still can find so... Where broken heart... do cry away their gl... (Time) You will be getting s... It'll leave me lonely It's leaves so lonely...	(Stop-Time ) Well, the Bell hop's t... and the desk clerk's... Well they been so lo... They ain't ever gonn... (Time) You will be getting s... It'll leave me lonely It's leaves so lonely...	(Stop-Time ) Hey now, if your bab... and you got a tale to... Just take a walk dow... to Heartbreak Hotel. (Time) You will be getting s... It'll leave me lonely It's leaves so lonely y...		(Stop-Time ) Although it's always crowdy You still can find some room Where broken-hearted lov... (Time) You will be getting so lonel... It'll leave me lonely It's leaves so lonely you co...
E7   E7   E7   E7   A7   A7   B7   E	E7   E7   E7   E7   A7   A7   B7   E	E7   E7   E7   E7   A7   A7   B7   E	E7   E7   E7   E7   A7   A7   B7   E	E7   E7   E7   E7   A7   A7   B7   E	E7   E7   E7   E7   A7   A7   B7   E   F7   E7

Abb. 8: Elvis Presley, *Heartbreak Hotel*, Formskizze

Für diese Interpretation spricht der instrumentale fünfte Verse, in dem die Stop-Time-Technik bzw. der musikalische Kontrast fehlt und die Nähe zum Bluesschema offensichtlich wird. Die Vertonung des Refrains in *Heartbreak Hotel* ist demnach Teil der Verse-Gestaltung.

Aus dieser Perspektive erscheint die Klassifizierung des Songs *Shake Rattle & Roll* von Big Joe Turner<sup>37</sup> durch John Covach problematisch. Die harmonische Basis des Songs bildet die neunmalige Wiederholung des zwölftaktigen Bluesschemas. Wenig überzeugend erscheint der Vorschlag, das vierte, siebte und neunte Bluespattern als Chorus zu bezeichnen<sup>38</sup>, denn in diesen Abschnitten findet sich weder eine exponierte Melodik noch eine spezifische Soundgestaltung, die als Steigerung gegenüber dem Verse aufgefasst werden könnte.<sup>39</sup> Der Grund für die Klassifizierung der Formteile als Chorus durch John Covach dürfte lediglich darin liegen, dass hier jeweils der Refrain gesungen wird. Die

36 Vgl. Kernfeld/Moore, »Blues progression«, *Grove Music Online. Oxford Music Online*.

37 Text und Musik: Jesse Stone (Charles Calhoun), Atlantic Records 1954.

38 Kramarz 2007, 68 und Covach 2009, 54–55.

39 Dem möglichen Argument, dass der Begriff durch die chorische Singweise im ersten Refrain legitimiert sei, steht entgegen, dass dieses Ausdrucksmittel im zweiten Refrain fehlt. Nach dem Call & Response von Gesang und Bläusersatz in der Strophe vor dem ersten Refrain wirkt das chorische Singen vielmehr wie eine Variation und nicht wie die markante Eigenschaft eines selbständigen Formteils.

Entkoppelung der Begriffe Refrain und Chorus würde es hingegen erlauben, auch *Shake Rattle & Roll* als Verse-Form zu begreifen, wobei die Verse-Gestaltungen vier, sieben und neun der Vertonung des Refrains dienen und im fünften Verse anstelle des Gesangs solistisches Instrumentalspiel erklingt (= instrumentaler Verse). Das folgende Diagramm veranschaulicht den Formverlauf:

...	Verse	Verse	Verse	Verse	Verse (instr.)	Verse	Verse	Verse	Verse	Ou...
Get outta th... Get outta th... Well, you ge...	Way you w... Way you w... I can't belie...	I believe to... I believe to... Well, the m...	I said shake,... Shake, rattle... Well, you w...			I'm like a on... I'm like a on... Well I can lo...	Ah, shake, r... Shake, rattle... Well, you w...	I get over th... I get over th... You make m...	I said shak... Shake, rattl... Well, you...	Sha...
	Strophe	Strophe	Strophe	Refrain	Strophe	Strophe	Refrain	Strophe	Refrain	

Abb. 9: Big Joe Turner, *Shake, Rattle & Roll*, Formskizze

Die Songs von Elvis Presley und Big Joe Turner gleichen sich nicht nur in ihrem Harmonieverlauf, sondern auch in der instrumentalen Gestaltung des fünften Verse. Der markante Wechsel zur Subdominante zum jeweils fünften Takt ist zudem nicht nur für bluesnahe Stücke wie die von den Beatles gecoverten Songs *Boys* (1963) und *Chain* (1963) charakteristisch, sondern prägt auch Verse-Gestaltungen später entstandener Rock- und Poptitel wie zum Beispiel in *New York State Of Mind* von Billy Joel (1976) und *Something Beautiful* von Robbie Williams (2003). Ob die musikalischen Wurzeln eines auf der Subdominante einsetzenden Chorus auch in den kontrastreichen Verse-Gestaltungen des Rock'n Roll zu suchen sind, wie beispielsweise in *I Want It That Way* der Backstreet Boys (1999) oder *American Idiot* von Green Day (2004), ist eine interessante Frage, der an dieser Stelle nicht nachgegangen werden kann.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass man eine größere Flexibilität in der Beschreibung von Text und Musik populärer Musik gewinnt, wenn die Begriffe Strophe und Verse sowie Refrain und Chorus entkoppelt und in einem nicht-hierarchischen Verhältnis aufgefasst werden. Die folgende Tabelle veranschaulicht die sich dadurch ergebenden Möglichkeiten:

Möglichkeit	1	2	3	4
Text	Strophe	Refrain	Strophe	Refrain
Musik	Verse	Verse	Chorus	Chorus

Abb. 10: Möglichkeiten der Strophen- und Refrain-Vertonungen durch die Formteile Verse und Chorus

Mit den Songs *Sunny*, *Sympathy*, *Heartbreak Hotel* und *Shake Rattle & Roll* wurden bereits Beispiele für die Verse-Form, mit *We Are The Champions* ein Beispiel für die Verse-Chorus-Form gegeben. Weitere Referenzen für die Verse-Form sind *Surfin' USA* der Beach Boys (1963), *The Sound Of Silence* von Simon & Garfunkel (1966), *The Show Must Go On* von Leo Sayer (1973), *Hymn* von Barclay James Harvest (1977) und *Das*

*Modell* von Kraftwerk (1978). Die Verse-Chorus-Form lässt sich dagegen paradigmatisch an *Smoke On The Water* von Deep Purple (1963), *Be My Baby* der Ronettes (1963), *She Loves You* der Beatles (1963), *California Girl* der Beach Boys (1965), *The Boxer* von Simon & Garfunkel (1970), *Major Tom* von Peter Schilling (1983), *Circle Of Life* von Elton John (1993) und *American Idiot* von Green Day (2004) studieren.

Für die nachstehenden Ausführungen gelten folgende Definitionen:

#### *Definition Strophe/Refrain*

Die deutschen Begriffe ›Strophe‹ und ›Refrain‹ beziehen sich auf Text und nicht auf Musik. Als ›Strophe‹ werden verschiedene, in Länge, Syntax, Reimschema etc. korrespondierende Einheiten eines Songtextes bezeichnet. Mit ›Refrain‹ wird dagegen ein Textabschnitt benannt, der im Songverlauf unverändert bzw. nahezu unverändert wiederkehrt und der vom Umfang her ein Gegengewicht zu den Strophen bildet.

#### *Definition Verse/Chorus*

Die englischen Begriffe ›Verse‹ und ›Chorus‹ beziehen sich auf Musik und nicht auf Text. Verse und Chorus sind musikalische Abschnitte, die in einem Song mehrfach wiederkehren. Ein ›Verse‹ moduliert üblicherweise nicht und beginnt oder endet meist auf der ersten oder fünften Stufe. Auffälligstes Merkmal des ›Chorus‹ ist die Steigerungsfunktion gegenüber dem Verse, die sich auf sehr vielfältige Weise vermitteln kann (z. B. über eine einprägsame oder in einer höheren Oktavlage erklingenden Melodik, komplexere Harmonik, Variation des Drum-Patterns, Änderung des Time-Feelings, exponierte Soundgestaltung etc.). Der Gesang sowohl im Verse als auch im Chorus kann durch solistisches Instrumentalspiel ersetzt werden (= ›instr. Verse‹ bzw. ›instr. Chorus‹).

#### *Definition Refrainzeile/Headline*

Um Mehrdeutigkeiten zu vermeiden, wird der Begriff ›Refrain‹ nicht zur Kennzeichnung einer wiederkehrenden Textzeile wie zum Beispiel in *Sunny* von Bobby Hebb verwendet. Hierfür sowie für kurze Textphrasen (die in der Regel den Titel des Songs enthalten) wie zum Beispiel *Hey Jude* in Paul McCartneys gleichnamigem Song wird der Terminus ›Refrainzeile‹ vorgeschlagen. Eine Refrainzeile tritt charakteristischerweise am Anfang oder Ende einer Strophe oder eines Refrains in Erscheinung. Die mehrfache Wiederholung einer Refrainzeile kann einen Refrain bilden. Eine musikalisch prägnante Gestaltung der Refrainzeile heißt ›Headline‹.<sup>40</sup>

40 Bei Wicke/Ziegenrucker (2001, 224) findet sich der englischsprachige Begriff ›Headline‹ sowohl für den Text als auch für die musikalische Gestaltung.

## Musik an den Enden: Intro und Outro

Den Formteil Intro definiert Ken Stephenson auf folgende Weise:

In general, any instrumental music occurring before the entrance of the voice is called an Introduction, even when the passage consists of only one chord, as in the Beatles' ›A Hard Day's Night.‹ [...] <sup>41</sup>

Diese Definition ist in ihrer Klarheit bestechend, da sie es ermöglicht, jegliche musikalische Gestaltung (auch sehr kurze) allein aufgrund ihrer formalen Position als Intro zu bezeichnen. Doch in der Analyse erweist sie sich als problematisch. Wird beispielsweise der gesamte Abschnitt vor dem Einsatz der ersten Strophe in *New York State Of Mind* von Billy Joel <sup>42</sup> als Intro bezeichnet, liegt es nahe, dieses als zweiteilig zu beschreiben: Im ersten Teil erklingt eine Klaviereinleitung, im zweiten ein vollständiger vom Klavier gespielter Verse. Das dramaturgische Konzept des ganzen Songs basiert auf einer kontinuierlichen Steigerung der Verse-Formteile, die mit dem ersten instrumentalen Verse beginnt und im fünften Verse einen ersten Höhepunkt erreicht. Die jeweils fünften Verse-Abschnitte in *New York State Of Mind*, *Heartbreak Hotel* und *Shake, Rattle & Roll* – sind instrumental gestaltet worden:

Intro	instr. Verse	Verse	Verse	Bridge	Verse	instr. Verse	Bridge	Verse	Outro
		Some folks... Hop a fligh... But I'm taki... I'm in a Ne...	I've seen all... Been high i... But I know... I'm in a Ne...	It was so e... Out of tou... But now I... The New Y...	It comes d... Don't care i... I don't hav... I'm in a Ne...		It was so e... Out of tou... But now I... The New Y...	It comes d... Don't care i... I don't hav... I'm in a Ne...	I'm just taking a Grey... 'Cause I'm in a New...
	Klavier	Klavier, Bass und Gesang	Gesang, Klavier, Bass, Drums		Gesang, Klavier, Bass, Drums, Background	Saxophon, Klavier, Bass, Drums, Background		Klavier, Gesang, Bass, Drums, Background, opened Hi- Hat	

Abb. 11: Billy Joel, *New York State Of Mind*, Formskizze

Ken Stephenson's Definition des Intro ist problematisch, weil sie es nicht erlaubt, den in *New York State Of Mind* für das dramaturgische Konzept wichtigen instrumentalen ersten Verse als eigenständigen Formteil zu bezeichnen. Doch auch für den Fall, dass man aufgrund des speziellen Formverlaufs des Songs geneigt sein sollte, den ersten instrumentalen Verse dem Intro zuzuschlagen (vgl. hierzu die nachfolgenden Ausführungen zur Bridge), lassen sich schwerlich überzeugende Gründe dafür anführen, warum ein instrumentaler Verse im Verlauf, jedoch nicht am Anfang eines Songs als solcher bezeichnet werden darf.

<sup>41</sup> Stephenson 2002, 134.

<sup>42</sup> Text und Musik: Billy Joel, Columbia Records 1976.

Für einen abschließenden Formteil sind die Begriffe ›Coda‹<sup>43</sup>, ›Out-Chorus‹<sup>44</sup> und ›Ending‹<sup>45</sup> im Gebrauch. Im Gegensatz zu Intro hat der in Songbüchern und Arrangieranleitungen<sup>46</sup> geläufige Begriff Outro weder einen Eintrag im *Handbuch der Populären Musik* noch im *Grove Dictionary of Jazz* und *Oxford Music Online* (bzw. in der *Encyclopedia of Popular Music*) erhalten. Da die Bezeichnung Outro jedoch eine Analogie zu Intro bietet, wird sie im Folgenden aufgegriffen.

Es ist nicht unüblich, Abschnitte, die durch einen Ein- bzw. Ausblend-Effekt charakterisiert sind (›Fade-In‹/›Fade-Out‹), als Intro bzw. Outro zu bezeichnen. Der Grund hierfür dürfte darin liegen, dass die genannten Effekte auf eine eindeutige Formfunktion (Anfang/Ende) verweisen, die mit einem spezifischen Fachbegriff (Intro/Outro) assoziiert wird. Angesichts dieser Praxis stellt sich die Frage, ob auch Formteile wie Verse und Chorus in Verbindung mit einem Fade-Effekt als Intro oder Outro bezeichnet werden sollten. Dagegen spricht unter anderem:

1. Ein Fade-Effekt bewirkt das Gefühl, zu einem Song ›zu kommen‹ oder sich von einem Song ›zu entfernen‹. Analog zum Verlassen eines Clubs, wenn die Musik leiser wird, suggeriert ein Fade-Out die Entfernung vom Klanggeschehen. Ideell klingt der Chorus jedoch weiter, wie auch im Club zu unverändert lauter Musik weiter getanzt werden kann.
2. Ein Fade-Effekt kann sich in Sendeanstalten aus pragmatischen Gründen als notwendig erweisen, auch wenn der originale Soundtrack kein Fade aufweist. Würde man die Begriffe Intro und Outro daher an Fade-Effekte koppeln, wäre es denkbar, dass ein abschließender Formteil eines Songs in der Radioversion als Outro, in der Albumversion dagegen als Chorus bezeichnet werden müsste.
3. Wenn das Erkennen der spezifischen Formfunktion, wie es sich über Fade-Effekte vermittelt, primäres Merkmal für ein Intro oder Outro wäre, müssten auch andere Merkmale als Kriterien gelten dürfen, die ein Beginnen oder Enden signalisieren. Angesichts der unzähligen Möglichkeiten klanglicher Abstufung scheint eine Bestimmung von Merkmalen für eine eindeutig einleitende oder endende Formfunktion wenig sinnvoll.

Im Folgenden gilt deshalb die nachstehende Definition:

#### *Definition Intro/Outro*

›Intro‹ heißt ein einmalig am Anfang eines Songs, ›Outro‹ ein einmalig am Ende eines Songs auftretender Abschnitt. Beide Formteile unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Gestaltung von Verse und Chorus und sind durch einen hinführenden bzw. schließenden

43 »Coda [ital., wörtlich ›Schwanz‹]: Schlußteil, der als wirkungsvolles, auch besinnliches Finale Kompositionen beschließt [...]« (Wicke/Ziegenrucker 2001, 411–412)

44 Hofmann 2002, 284 und »Out-Chorus«, *Grove Music Online. Oxford Music Online*.

45 Hofmann, ebd.

46 Ebd. 285.



Charakter gekennzeichnet. Daraus folgt, dass Verse und Chorus auch dann nicht als Intro bzw. Outro bezeichnet werden, wenn ihre Formfunktion z. B. durch ein Fade-In bzw. Fade-Out als eindeutig ›einleitend‹ bzw. ›endend‹ wahrgenommen wird.

## Die Bridge

In englischsprachigen Publikationen sind begriffsgeschichtliche Ausführungen zur Bridge häufig anzutreffen. Allen Forte zeichnet in zwei Spezialarbeiten ein sehr detailliertes Bild der amerikanischen populären Musik vor 1950<sup>47</sup>, John Covach, Walter Everett und Ken Stephenson erörtern darüber hinaus Zusammenhänge und Entwicklungen zwischen der Bridge im Rahmen der ›Popular Song Form‹ und der Bridge im Rock'n-Roll bzw. in der Pop-/Rockmusik späterer Zeit.<sup>48</sup> Im Folgenden werden diese Ergebnisse zusammengefasst und mit den hier vorgeschlagenen Differenzierungen verbunden.

Allen Forte stellt in seinem Buch *Listening To Classic American Popular Song* das folgende Modell zur ›Popular Song Form‹ vor:

Introduction		4 bars
Verse		16 bars
Refrain, consisting of		
Chorus	(A)	16 bars
Bridge	(B)	8 bars
Chorus	(A)	8 bars
Coda	(extension)	2 bars

Abb. 12: Formdiagramm der ABA-Form (Popular Song Form) nach Allen Forte

Hauptbestandteile dieses Modells sind ein Verse und ein 32 Takte langer Refrain. Um Missverständnissen vorzubeugen, sei darauf hingewiesen, dass die in Verbindung mit dem Tin-Pan-Alley-Repertoire<sup>49</sup> gebrauchte ältere Bedeutung der Begriffe Verse und Refrain vollständig inkompatibel ist zu den hier vorgeschlagenen Definitionen, die sich auf Pop- und Rockmusik aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beziehen.<sup>50</sup> Aus

47 Forte 1995 und 2001. Allen Forte analysiert in diesen Büchern Songs von Harold Arlen, Irving Berlin, Walter Donaldson, Vernon Duke, Duke Ellington, George Gershwin, John Green, Jimmy van Heusen, Hoagy Kamichael (Carmichael), Jerome Kern, Burton Lane, Ruth Lowe, Jimmy McHugh, Bernice Petkere, Cole Porter, Richard Rodgers, Ann Ronell, Arthur Schwartz, Dana Suesse, Kay Swift, Harry Warren, Kurt Weill, Richard Whiting und Vincent Youmans.

48 Stephenson 2002, 135–143, Covach 2005, 69–71 und Everett 2009, 141–144.

49 ›Tin Pan Alley‹ (engl.: Blech-/Zinnpfannengasse) ist der durch den Journalisten Monroe Rosenfeld geprägte Name für die 28. Straße zwischen Fifth Avenue und Broadway. Dieser Straßenabschnitt galt als Herz der amerikanischen Musikindustrie und Zentrum für die Veröffentlichung von ›sheet music‹ bis zur Erscheinung des Rock'n Roll.

50 Covach 2005, 70.

diesem Grund wird hier der Vorschlag von John Covach aufgegriffen, den Verse im American Popular Song als ›Sectional-Verse‹ und den Refrain als ›Sectional-Refrain‹ zu bezeichnen. Allen Fortes Diagramm lässt sich zudem entnehmen, dass die Abschnitte eines ABA-Sectional-Refrains die Proportionen 2:1:1 aufweisen. Findet eine Wiederholung des A-Teils statt (AABA), handelt es sich bei dem Modell um das gebräuchlichste Pattern zur Beschreibung formaler Verläufe amerikanischer populärer Musik vor 1950.<sup>51</sup> Dieses Formmodell ist identisch mit der Menuettform bzw. dreiteiligen Liedform klassischer Formenlehren.<sup>52</sup> Darüber hinaus beschreibt Allen Forte zwei weitere standardisierte Verläufe, das folgende Diagramm veranschaulicht die Möglichkeiten:

1	2	3
A 8 bars	A 8 bars	A 8 bars
A 8 bars	B 8 bars	B 8 bars
B 8 bars	A 8 bars	A 8 bars
A 8 bars	A 8 bars	C 8 bars

Abb. 13: Formmodelle für den Sectional-Refrain nach Allen Forte

In Songverläufen, die sich durch eines dieser Muster angemessen beschreiben lassen, wird der B-Teil als ›Bridge‹ (auch ›Middle eight‹, ›Channel‹, ›Release‹, ›Inside‹) bezeichnet. Er ist häufig durch eine Modulation charakterisiert und dient als Brücke zwischen den A-Teilen (bzw. den Chorus-Abschnitten in der älteren Terminologie).<sup>53</sup>

John Covach merkt an, dass in der ersten Jahrhunderthälfte oftmals nur der Sectional-Refrain aufgeführt und mit dem Song identifiziert worden ist. Die Verwandtschaft zwischen Tin-Pan-Alley-Repertoire und Beatmusik demonstriert er durch eine Gegenüberstellung von Howard Arlens *Over The Rainbow*<sup>54</sup> und *I Want To Hold Your Hand*<sup>55</sup> der Beatles, wobei er die A-Teile des AABA-Schemas als Verse (in der neueren Bedeutung des Begriffs) bezeichnet (Abbildung 13, umseitig).

Nach einem Intro weisen beide Songs die Struktur Verse-Verse-Bridge-Verse (= AABA) auf, der sich im Falle des Arlen-Songs ein instrumentaler und ein vokaler Verse anschließen, bevor eine verkürzte Bridge das Stück beendet (= AABA-AAB). Im Beatles-Song erklingt nach dem AABA-Schema eine Wiederholung der Bridge (mit gleichem Text) sowie ein abschließender Verse (= AABA-BA). Die zweite Bridge in der sogenannten ›Verse-Bridge-Form‹ ist also bedingt durch die teilweise oder vollständige Wiederholung des AABA-Schemas. John Covach hat darauf hingewiesen, dass die Wiederholungen

51 Forte 2001, 20 und Covach 2005, 69.

52 Vgl. z. B. Ratz 1968, 30 und Kühn 1987, 67–69.

53 ›In aaba form the b section is called the ›bridge,‹ ›channel,‹ ›release,‹ ›middle eight,‹ or ›inside‹; the contrast it provides with the a section is not only melodic and harmonic but also tonal, for it often modulates to the subdominant, dominant, submediant, or mediant.« (Owens 1988, 396)

54 Text und Musik: Edgar Y. Harburg und Harold Arlen (1939).

55 Text und Musik: Lennon/McCartney (1963).

Intro	Verse	Verse	Bridge	Verse	Verse	Verse	part. Bridge
	Somewhere ove... Way up high, There's a land t... Once in a lullaby.	Somewhere ov... Skies are blue, And the dream... Really do come...	Someday I'll wish... Where troubles m...	Somewhere ove... Bluebirds fly. Birds fly over th... Why then, oh w...	(instr.)	Somewhere over t... Bluebirds fly. Birds fly over the r...	If happy little b...

Intro	Verse	Verse	Bridge	Verse	Bridge	Verse
	Oh yeah, I'll tell you... When I'll say that so... I want to hold your...	Oh please, say to m... And please, say to... Now let me hold yo...	And when I touch... It's such a feeling...	Yeah, you've got tha... When I'll say that so... I want to hold your...	And when I touch... It's such a feeling...	Yeh, you've got that some... When I'll feel that somethi...

Abb. 14: a) *Over The Rainbow*, b) *I Want To Hold Your Hand*, Formskizzen

ausgewählter Abschnitte im Tin-Pan-Alley-Repertoire auch technische Gründe gehabt haben könnten, wenn zum Beispiel ein um den Sectional-Verse gekürzter Sectional-Refrain (z. B. AABA) der Spielzeit einer 78 rpm-Schallplatte angepasst werden musste. Doch nicht nur die formale Gestaltung des Beatles-Songs, auch den Subdominant-Beginn der Bridge bezeichnet der Autor als »strongly reminiscent of Tin Pan Alley practice«.<sup>56</sup>

Auch neuere Titel wie *Leningrad*<sup>57</sup> von Billy Joel (1989) lassen sich in ihrem Verlauf angemessen als Folge von Verse- und Bridge-Abschnitten (= Verse-Bridge-Form) verstehen:

Intro	Verse	Verse	Bridge	Verse	Bridge	Verse	Outro
	Viktor was bo... And never sa... A child of sac... Another son...	Went off to sch... Followed the rul... The only way to... A Russian life w...	I was born in '... Stop 'em at th... And cold war k... Haven't they h...	Viktor was sent... Served out his t... The greatest ha... Was making Ru...	But children liv... Until the Sovie... And in that bri... And I watched...	And so my child... To meet him ey... He made my da... We never knew...	

Abb. 15: Billy Joel, *Leningrad*, Formskizze

In diesem Song erfüllt das Formmodell sogar eine semantische Funktion: Der Songtext beschreibt das Leben von Viktor, der im Frühling 1944 in Leningrad geboren wird und als Kriegskind ohne Vater aufwächst (1. Strophe). Er kommt in den Staatsdienst und fristet ein trauriges und von übermäßigem Wodkakonsum bestimmtes Leben (2. Strophe). Nach seiner Armeezeit wird Viktor Zirkusclown und lebt von der Perspektive, Kinder in Leningrad glücklich zu machen (4. Strophe). Während diese Geschichte in den Verse-Formteilen erzählt wird, erklingt in den Bridge-Abschnitten eine Parallelgeschichte: die Biographie eines Lyrischen Ichs, das 1949 in der McCarthy-Ära zur Zeit des kalten Krieges geboren wird und in Levittown (New York) die Kubakrise und Kommunistenhatz erlebt (3. und 5. Strophe). In der letzten als Verse vertonten Strophe kulminieren die Stories: Es kommt zum persönlichen Treffen der Protagonisten und einer Apotheose der Freundschaft.

56 Covach 2005, 70f. Hier werden viele weitere Songs der 1950er und 1960er Jahre als Beispiele genannt.

57 Text und Musik: Billy Joel, Columbia Records 1989.

Billy Joel ist 1987 als erstem amerikanischen Rockstar eine Tournee in die damalige Sowjetunion genehmigt worden. Diese Konzertreihe war Grundlage für das Live-Album *KOHLEPT* (russisch: Konzert) und dürfte den Künstler zu dem Song *Leningrad* inspiriert haben. Intelligent gemacht – und zwar sowohl aus semantischer als auch kommerzieller Sicht – sind Intro und Outro des Songs. Hier verwendet Billy Joel ein Harmoniemodell, das zwar als eigenständige Popformel gelten darf und sich in so unterschiedlichen Songs wie *König der Welt* von Karat (1978) und *Flashdance (What A Feeling)* von Irene Cara (1983) findet, das aber auch eine bekannte Ausprägung im Violinkonzert op. 53 von Peter I. Tschaikowsky erfahren hat (erster Satz, T. 127 ff., Moderato assai).<sup>58</sup> Es fällt nicht schwer sich vorzustellen, dass der klassisch ausgebildete Musiker Joel das Violinkonzert von Tschaikowsky kannte und um dessen Beliebtheit in Russland wusste. Die Wahl des populären Harmoniemodells dürfte jedenfalls weder der Akzeptanz der philanthropischen Story bei russischen Fans noch den Verkaufszahlen des Titels geschadet haben.

In seinem neuesten Buch *The Foundation Of Rock* erläutert Walter Everett die AABA-Form als Spezialfall des SRDC-Schemas.<sup>59</sup> Dieses Beschreibungsschema besteht aus den Abschnitten ›Statement‹ (»of a melodic idea«), ›Restatement‹ (»at the same or contrasting pitch level«), ›Departure‹ (»that Introduces contrasting motivic material«) und ›Conclusion‹ (»that may or may not recapitulate the opening phrase«).<sup>60</sup> Walter Everett weist zudem darauf hin, dass die Schlusswendungen der ersten beiden A-Teile der AABA-Form gleich oder verschieden sein können. Für den zuerst genannten Fall gibt er als Beispiel *Dream Lover* von Bobby Darin (der vorhin erwähnte Arlen-Song *Over The Rainbow* wäre ein weiteres Beispiel), für den zuletzt genannten *Cotton Fields* von Highwaymen.<sup>61</sup> *Cotton Fields* dient Walter Everett als Exempel für die Hierarchisierung von Schlussformeln im Sinne des Öffnens und Schließens (›Periode‹).<sup>62</sup> Periodische Strukturen sind zwar kein Standard der musikalischen Gestaltungen von Pop- und Rockmusik, lassen sich jedoch in ihr nachweisen.<sup>63</sup> Walter Everett exemplifiziert das AABA-Schema auch an dem Beatles-Song *Ticket To Ride*: A (Verse 1 – Chorus 1, 0:07+), A (Verse 2 – Chorus 2, 0:38+),

58 Die Harmonik der ersten acht Takte des Verse erinnert zudem stark an den Hauptsatz des Kopfsatzes des Klavierkonzerts in b-Moll op. 23 von Peter I. Tschaikowsky (T. 8–15).

59 »A very common large-scale scheme is a holdover from Tin Pan Alley: The AABA structure, a specific form of a large SRDC« (Everett 2009, 143).

60 Everett 1999, 16. Everett weist hier auch darauf hin, dass sich mit Hilfe dieses Modells die Verse-Struktur zahlreicher Beatles-Songs verstehen lässt: »This, the ›SRDC‹ structure of phrase function, is the basis of most of the Beatles verses throughout their career [...]«.

61 Der Song wurde von dem farbigen Bluessänger Leadbelly (auch: Lead Belly) geschrieben und 1961 in der Version der weißen Folkformation Highwaymen ein Billboard Top-20-Hit. Der Song ist vielfach gecovered worden, in der bekannten Version der Beach Boys ist eine nicht unerhebliche Erweiterung der ursprünglichen AABA-Form zu hören. Ein weiteres prominentes Beispiel für die Abstufung von Phrasenenden wäre der von den Beatles gecoverte Broadway-Song *Till There was You* von Meredith Willson.

62 Everett 2009, 140. Darüber hinaus erwähnt der Autor auch als Beispiele für »an open phrase group« die Songs *Walk Right In* der Rooftop Singers und *I Heart It Through The Grapevine* von Marvin Gaye.

63 Zum Beispiel die Verse-Gestaltungen in *House Of The Rising Sun* der Animals (1964), *Alt wie ein Baum* der Puhdys (1977) mit innerer Erweiterung des Nachsatzes, *May Be I, May Be You* der Scorpi-ons (2004) sowie die Chorus-Gestaltung in *Meine Ex(plodierte Freundin)* der Ärzte (1995).

B (Bridge, 1:09+), A (1:27+), B (1:58+), A (2:15+). Dieses Beispiel verdeutlicht, dass aus einer AABA-Form der Formverlauf Verse-Chorus-Verse-Chorus-Bridge-Verse-Chorus (= VCVCBVC) entsteht, wenn im zweiten Teil der A-Sektion ein Refrain erklingt, der durch seine Länge eigenständig wirkt und eine hervorgehobene musikalische Gestaltung erfährt. Problemlos lässt sich dieser Sachverhalt an weiteren Beispielen der Zeit um 1960 veranschaulichen:

Intro	Verse	Verse	Bridge	Verse	Outro
You'll never know... You'll never know...	Listen, Do you want to know a... Do you promise not to tell?, wh... Closer, Let me whisper in your... Say the words you long to hear, I'm in love with you.	Listen, Do you want to know a s... Do you promise not to tell?, wh... Closer, Let me whisper in your e... Say the words you long to hear, I'm in love with you.	I've known... Nobody kn...	Listen, Do you want to know a s... Do you promise not to tell?, wh... Closer, Let me whisper in your e... Say the words you long to hear, I'm in love with you.	

Intro	Verse	Chorus	Verse	Chorus	Bridge	Verse	Chorus	Outro
	Last night I sa... I know you ne...	Come on, co... Please, please...	You don't ne... Why do I alw...	Come on, co... Please, please...	I don't want to so... I do all the pleasin...	Last night I sa... I know you ne...	Come on, co... Please, please...	wo yeah, li...

Abb. 16: a) *Do You Want To Know A Secret*, b) *Please, Please Me*<sup>64</sup>

Eine Gegenüberstellung der beiden Beatles-Songs aus dem Jahre 1963 zeigt, dass in *Do You Want To Know A Secret*<sup>65</sup> keine Zeile der Strophe eine eigenständige musikalische Ausarbeitung erfahren hat, während in *Please, Please Me* der Text »Come on, come on, come on, please, please me, wo yeah, like I please you« musikalisch eigenständig vertont worden ist. Da diese Gestaltung gegenüber dem Vorhergehenden wie eine Steigerung wirkt (Aufwärtsführung der Melodie, Call & Response, Häufigkeit der Fills etc.), ist für *Please, Please Me* die Verwendung der Bezeichnung Chorus naheliegend.

Ken Stephenson hat den Zusammenhang zwischen AABA-Songform (bzw. Sectional-Refrain-Form) aus der ersten Jahrhunderthälfte und ›Verse-Chorus-Bridge-Form‹ der Rockmusik aus der zweiten durch ein Diagramm veranschaulicht (Abbildung 17).

Die Theorie von der Entwicklung der Verse-Chorus-Bridge-Form aus der AABA-Form ist im Hinblick auf ausgewählte Beispiele<sup>66</sup> zwar sehr plausibel, wirklich belastbar wäre diese These jedoch erst nach einer systematischen Überprüfung eines sehr umfangreichen Korpus Populärer Musik aus der Zeit zwischen 1950 und 1970. Dieser Forschung haben sich Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild gewidmet. Auf der Tagung *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* des Arbeitskreises *Studium Populärer Musik* am 20. November 2010 in Mannheim hielten beide ein Referat mit dem Titel »Take it

64 Text und Musik: John Lennon und Paul McCartney, Parlophone Records 1963.

65 Durch den im Intro des Songs gesungenen Text erinnert die Song-Form in besonderem Maße an den Ablauf eines Broadway-Songs mit einem der AABA-Form vorangehenden Sectional-Verse. Vgl. hierzu Scheurer 1996, 95.

66 Forte (2001) analysiert viele Songs aus dem Tin-Pan-Alley-Repertoire, in denen der Refrain am Ende des A-Teils erklingt. Bei Stephenson (2002, 136) werden weitere Beispiele genannt.

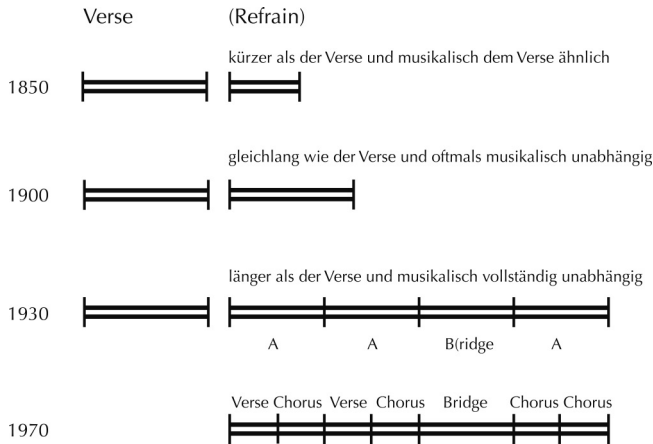


Abb. 17: Entwicklung der Verse-Chorus-Bridge-Form aus der AABA-Form nach Ken Stephenson

to the Bridge«. Populäre Songformen und ihre historische Entwicklung«<sup>67</sup>, in dem sie die Ergebnisse der Analyse von vielen hundert Songs aus dem besagten Zeitraum präsentiert haben. In Planung und ihrer verdienstvollen Arbeit zu wünschen ist eine Online-Publikation, die das analysierte Material der Forschung zugänglich macht.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Bridge in konkurrierenden Formmodellen vorkommt:

#### *Die Bridge in der Verse-Bridge-Form oder Chorus-Bridge-Form*

Charakteristisch für diese beiden Formmodelle ist das zweimalige Vorkommen der Bridge bei gleichzeitiger Abwesenheit eines Verse oder Chorus. Ken Stephenson möchte Songs mit einer Refrainzeile im Verse allerdings nur dann unter die Verse-Bridge-Form subsumieren, wenn diese am Ende einer Strophe auftritt. Erscheint sie wie in *Hey Jude* der Beatles am Anfang einer Strophe, schlägt er dagegen die Benennung Chorus-Bridge-

67 Die Diskussion der ›Bridge‹ bildet die Schnittmenge der Arbeit von Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild sowie dem hier vorgelegten Beitrag. Die Differenzen der Forschungen liegen im Ansatz: Das Interesse von Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild besteht primär darin, den Gegenstand ›Bridge‹ empirisch-historisch zu erforschen. Im vorliegenden Beitrag geht es hingegen um eine systematische Klärung von Fachbegriffen und deren Exemplifizierung an ausgewählten Beispielen. Ausgangspunkt beider Arbeiten sind englischsprachige Publikationen zum Thema. Der von Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild gemachte Vorschlag, den Kontrastteil im Tin-Pan-Alley-Repertoire und in der Pop-/Rockmusik terminologisch zu unterscheiden (Bridge/Middle-Eight), wird hier nicht geteilt: Das Diagramm von Stephenson veranschaulicht, dass die formale Funktion der Bridge in populärer Musik um 1950 die gleiche ist wie um 1970. Vor diesem Hintergrund erscheint es wünschenswert, dass in der Wirkung (Kontrast) und Formfunktion gleiche Abschnitte durch denselben Begriff repräsentiert werden. Eine Koordinierung der unabhängig voneinander entstandenen Forschungen war aufgrund des schmalen Zeitfensters leider nicht möglich.

Form vor.<sup>68</sup> Indem Ken Stephenson die Wahl der Begriffe Verse oder Chorus von einer Textposition abhängig macht, ignoriert er jedoch jene musikalische Dimension, die er seiner eigenen Definition des Chorus-Begriffs zugrunde gelegt hat. Wird diese ernst genommen, kann der mit der ›Refrainzeile‹ »Hey Jude« beginnende Abschnitt nicht als Chorus bezeichnet werden, weil ihm Chorus-typische Eigenschaften fehlen. Von einer Chorus-Bridge-Form sollte daher nur ausgegangen werden, wenn der mit der Bridge alternierende Abschnitt auch eindeutige Chorus-Qualitäten aufweist.<sup>69</sup>

### *Die Bridge in der Verse-Chorus-Bridge-Form*

In diesem Formmodell tritt eine kontrastierende Bridge in Verbindung mit einem Chorus auf. Diese Form gilt als Standard für Rockmusik seit den 70er Jahren. Beispiele für eine vokale Bridge im Rahmen der sogenannten ›Verse-Chorus-Bridge-Form‹ wären *I Was Born To Make You Happy* von Britney Spears (1999), *Demo (letzter Tag)* von Herbert Grönemeyer (2002), *Something Beautiful* von Robbie Williams (2002) und *The Future Never Dies* der Scorpions (2007). Beispiele für eine instrumentale Bridge finden sich in *More Than A Feeling* von Boston (1976), *Why Can't This Be Love* von Van Halen (1986) sowie *God Gave Rock'n Roll To You* von Kiss (1992). Die Übergänge von der Bridge zum Verse oder Chorus werden mitunter sehr kunstvoll gestaltet: So wird beispielsweise in *Something Beautiful* über eine mediatische Rückung mit nachfolgendem Quintfall der zweite Teil des Verse herbeigeführt. Der Eindruck des Erreichens einer Tonika verdeckt dabei die Tatsache, dass an dieser Stelle jene um einen Halbton aufwärts transponierte Subdominante erreicht wird, die – wie im Bluesschema – den Anfang der zweiten Vershälfte charakterisiert. In *The Future Never Dies* wiederum folgt einer vokalen Bridge in Stop-Time-Manier ein viertaktiges Gitarrensolo über eine Harmoniefolge, die aus dem Chorus bekannt ist. Diesem schließt sich eine Gesangsphrase mit reduzierter Begleitung an, die in eine Fermate mündet. Der nachfolgende Tutti-Bandeinsatz sorgt für den Eindruck eines Anfangs bzw. ersten Takts, und nur retrospektiv lässt sich realisieren, dass weder der Tutti-einsatz noch das Gitarrensolo, sondern die vor der Fermate erklungene Gesangsphrase in reduzierter Besetzung der Beginn jenes Chorus war, der konventionsgemäß einer Bridge folgen kann.

68 »One of the earliest examples, the Beatles' ›Hey Jude‹, forms the model. The first part of the song is in rounded-binary form, following the pattern CCBCBC. (The first section is labeled here a Chorus, since the text, while differing on the whole with each return of the section, begins with the title words ›Hey Jude‹, every time.)« (Stephenson 2002, 142)

69 So einfach diese Forderung klingt, so schwer ist ihre Einlösung in der Praxis. Denn wenn die Bestimmung der Begriffe Verse und Chorus nicht über den Text erfolgt, wird sie über die Differenz zwischen Verse und Chorus bestimmt. Das Fehlen einer solchen Relation in der Verse-Bridge-Form bzw. Chorus-Bridge-Form zwingt daher zur Orientierung an Merkmalen wie zum Beispiel dem mehrstimmigen Satzgesang oder einem ›dickeren‹ Sound. Doch da der mehrstimmige Satzgesang in bestimmten Stilen (z. B. im Doo-wop) nicht als Steigerung, sondern als Standard anzusehen ist und weil eine ›dicke‹ Soundtextur nicht nur für einen bestimmten Formteil, sondern auch für Produzenten wie z. B. Phil Spector (›wall of sound‹) charakteristisch ist, erscheint eine Abgrenzung zwischen Verse und Chorus nicht immer ohne Willkür möglich. Im Zweifelsfall dürfte es daher gewinnbringender sein, durch eine Buchstabenkennzeichnung die Nähe zum Tin-Pan-Alley-Repertoire zu verdeutlichen.

Für die Bridge gilt die nachstehende Definition:

*Definition Bridge*

In der Verse-Bridge- und der Chorus-Bridge-Form ist die Bridge ein Formteil, der kontrastierend, aber nicht steigernd wirkt. Die fehlende Steigerungsfunktion gegenüber dem Verse unterscheidet die Bridge von einem Chorus. In der Verse-Bridge-Form kommt die Bridge in der Regel zweimal vor, ein Chorus hingegen fehlt. In der Chorus-Bridge-Form fehlt demgegenüber ein Verse. Die Bridge findet sich üblicherweise erstmalig zwischen zweitem und drittem Verse bzw. Chorus (AABA)<sup>70</sup>, ihr zweites Auftreten resultiert aus einer vollständigen oder partiellen Wiederholung des AABA-Schemas. Der Text in der ersten und zweiten Bridge kann gleich (wie zum Beispiel in *I Want To Hold Your Hand* der Beatles) oder verschieden sein (wie beispielsweise in *Leningrad* von Billy Joel).<sup>71</sup> In der Verse-Chorus-Bridge-Form wird dagegen als Bridge (bzw. Primary Bridge) ein umfangreicherer Formteil bezeichnet, der üblicherweise einmal vorkommt und zum Vorhergehenden kontrastierend wirkt. Die Bridge erklingt im Rahmen dieses Formmodells in der Regel als Verbindung zwischen zwei Verse-Chorus-Paaren und weiteren Verse- und/oder Chorus-Wiederholungen. Eine Bridge ist mit gesungenem Text und auch instrumental möglich.

Darüber hinaus gibt es Mainstream-Songs, die sich durch keines der beiden Formmodelle angemessen beschreiben lassen. In dem freundlich klingenden *Every Breath You Take* von Police<sup>72</sup>, das der Autor Sting am Ende seiner ruinierten Ehe mit Frances Tomelty schrieb und in dem er düsteren Visionen der Überwachung seiner Person künstlerischen Ausdruck verliehen hat, finden sich zwei verschiedene Bridge-Typen, wobei zwei Bridges in zwei AABA-Abschnitten eine zehntaktige mittige Bridge umrahmen:

Verse	Verse	Verse	Bridge	Verse	Bridge	Verse	Verse	Bridge	Verse	Outro
	Every b... And ev... Every b...	Every... And e... Every...	Oh ca... You b... With e...	Every... And e... Every...	Since yo... I dream... I look ar... I feel so... I keep cr...	(instr.)	(instr.)	Oh ca... How... With e...	Every move y... And every vo... Every smile y... Every move y...	I'll be watching you Every breath you ta... Every move you make Every bond you...
(instr.)	A	A	B	A	C	A	A	B	A	(vamp to fade)

Abb. 18: The Police, *Every Breath You Take*, Formskizze

70 Die ABAA- und ABAC-Schemata des Sectional-Refrains haben einen wesentlich geringeren Niederschlag in der Rockmusik der 1960er Jahre gefunden als das AABA-Schema. In vereinzelt Songs allerdings erklingt eine Bridge bereits nach dem ersten Verse (ABAA), wie zum Beispiel in dem Harrison-Song *While My Guitar Gently Weeps* der Beatles (1968).

71 Dagegen vertritt Stephenson die Ansicht, dass der Text einer Bridge in der Verse-Bridge-Form immer gleich bleiben müsse: »A bridge, therefore, never begins a song and usually leads to another section. It usually appears only once or twice in a given song and, if twice, generally carries the same text.« (2002, 137)

72 Text und Musik: Sting, A&M Records 1983.



Der erste achttaktige Formteil des Songs mit der Harmonik A-F#-D-E-A zeigt einen vollständigen Verse-Durchlauf. In seiner Analyse bezeichnet John Covach diesen Abschnitt – wahrscheinlich aufgrund der formalen Position und um die Nähe des Songs zur Verse-Bridge-Form zu unterstreichen – als Intro.<sup>73</sup> Die Gründe, warum diese Benennung hier nicht geteilt wird, sind bereits oben dargelegt worden: Auch in dem Police-Song würden divergierende Bezeichnungen sich entsprechender Formteile den Blick auf die Songstruktur verunklaren.

### Das instrumentale Solo

*Englishman In New York* von Sting<sup>74</sup> weist Besonderheiten auf, deren Erörterung eine weitere terminologische Präzisierung ermöglicht. Das folgende Diagramm veranschaulicht den Songverlauf:

Verse	Verse	Verse	Chorus	Verse	Chorus	Bridge	Solo (S ... S...	Verse	Verse	Chorus	Chorus	Outro	
(instr.)	I don't ... I like ... And yo ... I'm an ...	See m ... A walki ... I take i ... I'm an ...	I'm an ... I'm an ... I'm an ... I'm an ...	If, „Ma ... Then h ... It takes ... Be your ...	I'm an ... I'm an ... I'm an ... I'm an ...	Modes ... You co ... Gentle ... At nigh ...			Takes ... Takes ... Confro ... A gentl ...	If, „Manners ... Then he's th ... It takes a ma ... Be yourself ... Be yourself ...	I'm an ... I'm an ...	I'm an ... I'm an ...	

Abb. 19: Sting, *Englishman In New York*, Formskizze

Auffällig ist, dass Verse und Chorus auf dem selben Harmoniemodell basieren und dass sowohl eine Refrainzeile (»I'm an Englishman in New York«) als auch ein Refrain (»I'm an alien, I'm a legal alien, I'm an Englishman in New York«) vorhanden sind:



Beispiel 2: Sting, *Englishman In New York*, Harmoniemodell für Verse und Chorus

Auch diesen Titel beginnt Sting mit einem instrumentalen Verse, gefolgt von einer typischen Abfolge von Verse-Chorus-Abschnitten (VVCVC). Der sich anschließende Formteil, dessen Harmonik sich in weiten Teilen über das Parallelismus-Satzmodell verstehen lässt, kann aufgrund seines kontrastierenden Charakters und seiner formalen Position als Bridge bezeichnet werden.

73 Covach 2005, 75.

74 Text und Musik: Sting, A&M Records 1988.

Parallelismus

Beispiel 3: Sting, *Englishman In New York*, Satzmodell der Bridge

Bis zu diesem Zeitpunkt entspricht der Songverlauf den Erwartungen an eine Verse-Chorus-Bridge-Form. Doch anstelle eines Verse oder Chorus folgt nun ein Abschnitt im Stil einer Jazz-Improvisation (solistisches Saxophon, ternäre Spielweise, Walkingbass etc.), der einen weitaus stärkeren Kontrast zu den bisher erklangenen Formteilen bildet als die vorangegangene Bridge. Für einen solchen Formteil wird hier der Begriff ›Solo‹ bzw. ›Instrumental Solo‹ vorgeschlagen. Eine solistische und elektronisch verfremdete Schlagzeugphrase, die in ihrer Formfunktion an eine entsprechende Stelle in *Poor Man's Moody Blues* von Barkley James Harvest (1977) erinnert, führt in *Englishman in New York* zurück zu einem Verse. Ihm schließen sich noch ein weiterer Verse sowie zwei Chorus-Gestaltungen an, in denen die Schlussphrase vom Verse sowie die Headline des Chorus zugleich erklingen (was durch die gemeinsame harmonische Grundlage von Verse und Chorus ermöglicht wird). Ein Outro (solistisches Saxophonspiel mit Fade-Out) beendet den Song.

Auch in *Hiroshima* von Wishful Thinking<sup>75</sup> liegt Verse und Chorus die gleiche Harmoniefolge zugrunde<sup>76</sup>. Aufgrund des sehr unterschiedenen Sounddesigns bereitet die Benennung der beiden Formteile dennoch keine Schwierigkeiten. Dem Chorus folgt ein kurzer Abschnitt mit motivischem Material aus dem Intro (›Japan-Klischee‹). Die nun folgende 19 Takte lange Passage unterscheidet sich sowohl im Tempo (schnell) als auch im Ausdruck (improvisatorisch) deutlich vom Slowrock-Idiom des Anfangs, wobei eine achttaktige Stop-Time-Sektion und ein kurzes Wiederholungspattern (›Vamp‹)<sup>77</sup> die Grundlage für ein ausgedehntes Gitarrensolo bilden. Aufgrund des oben Gesagten wird dieser Teil als Solo (und nicht als Bridge) bezeichnet. Die formale Beziehung des Songverlaufs Verse-Chorus-Solo-Chorus (mit identischem Harmoniemodell im Verse und Chorus) zur AABA-Form ist offensichtlich:

75 Text und Musik: Dave Morgan, Global Records 1971.

76 Lediglich die Abschlüsse der Formteile sind leicht variiert.

77 Der Ausdruck ›Vamp‹ (ursprünglich: »Flickwerk«) bezeichnet im Jazz eine kurze, sich ständig wiederholende Phrase als Grundlage einer solistischen oder kollektiven Improvisation. Vgl. hierzu Wicke/Ziegenrucker 2001, 567. Im Song *Es fällt mir schwer* (1977) der Puhdys habe ich vor einigen Jahren einen kontrastierenden Formteil, dem fortwährende Wiederholungen des ›Lamentobasses‹ zu Grunde liegen und in dem Gitarrensoli zu hören sind, als ›Bridge‹ bezeichnet (Kaiser 2006b, 3). Aufgrund der Proportionen und hier vorgeschlagenen Differenzierung würde ich diesen Abschnitt heute als ›Instrumental Solo‹ bezeichnen.

Intro	Verse	Chorus	Int...	Instr. Solo	Inte...	Chorus	Outro
Japan-Klischee	There's a shadow... Where he passed... In a wonderland a... Beneath the Augu... And the world re... Remembers the pl...	Fly the metal bird t... And the way a load. Speak a magic wor... Let the sky explode! And the world rem... Remembers the fla...				(instr.) And the world rem... Remembers the fla...	Cockpit-Ansage (vamp to fade)

Abb. 20: Wishful Thinking, *Hiroshima*, Formschizze

Mit dem Wiederaufgreifen von motivischem Material der letzten Takte des Intro wird ein fließender Übergang in den letzten Chorus geschaffen, in dem wiederum eine solistische Gitarre (in der Funktion des Lead-Gesangs) zu hören ist.<sup>78</sup> Erst mit der Refrainzeile (»And the world remembers his name [...]«), die sowohl die Strophe als auch den Refrain beendet, setzt der Sänger wieder ein. Mit einem Outro, in dem mit langem Fade-Out über dem Wechsel zweier Harmonien eine Flugzeugansage zu hören ist (»Vamp to fade«), wird der Song beschlossen.

Somit ergibt sich folgende Definition:

#### *Definition Solo bzw. Instrumental Solo*

Als »Solo« bzw. »Instrumental Solo« werden Formteile bezeichnet, die einen improvisatorischen Charakter haben und in denen ein oder mehrere Instrumente solistisch hervortreten. Ein »Solo« kann sich einerseits stilistisch von den übrigen Teilen eines Songs stark unterscheiden, andererseits aber auch im Stil eines Songs auftreten, wenn beispielsweise solistisches Instrumentalspiel zur andauernden Wiederholung einer kurzen Harmoniefolge erklingt (Vamp). Das Auftreten eines solistischen Instruments in Verse, Chorus oder Bridge wird hingegen nicht als Solo bezeichnet. Hierfür stehen die Bezeichnungen »instrumentaler Verse«, »instrumentaler Chorus« oder »instrumentale Bridge« zur Verfügung.

#### Musik dazwischen: Interlude, Transitional Bridge und Prechorus

In *Hiroshima* von Wishful Thinking erklingen vor und nach dem Solo jeweils Abschnitte, die sich musikalisch auf das Intro beziehen. Solche Abschnitte werden üblicherweise als »Interlude« bezeichnet:

*Interlude* [...] Zwischenspiel; ein häufig mit Intro oder auch Coda korrespondierender Teil des Arrangements.<sup>79</sup>

78 Ein instrumental/vokal geteilter Verse ist ein beliebtes Modell, das sich in zahlreichen Songs häufig nach einer Bridge findet.

79 Wicke/Ziegenrücker 2001, 246. Stephenson scheint die Bezeichnung Instrumental Solo für den Bereich der Rockmusik nicht zu kennen und spricht stattdessen von dem Wiederholen des Intro: »When the introduction, whether instrumental or vocal, features a distinct melodic idea, the passage often recurs later in the song [...] The passage could be called a »link« or »turnaround« when it reappears, but rock musicians generally speak simply of repeating the introduction«.

Ein Interlude kann – wie in *Hiroshima* – Kontrasteilen (Bridge/Solo) vorangehen oder nachfolgen, es kann aber auch Verse-Formteile trennen wie in *Baby, It's You* von Burt Bacharach, zwischen Verse und Chorus auftreten wie in *Taste Of Honey* von Bobby Scott und Ric Marlow<sup>80</sup> oder auch Verse-Chorus-Paare verbinden wie in *Das Narrenschiff* von Reinhard Mey (mit Stefan Stoppok, Hannes Wader und Konstantin Wecker).<sup>81</sup>

Wird ein thematischer Bezug zwischen Interlude und Intro nicht als zwingend erachtet, steht mit Interlude ein sehr flexibler Begriff zur Bezeichnung von Abschnitten zwischen Hauptbestandteilen eines Songs zur Verfügung.<sup>82</sup> Häufig werden zum Beispiel Takte zwischen Verse-Chorus-Paaren eingeschoben, die eine Entspannung bewirken und in denen das Begleitmuster des folgenden Verse antizipiert wird. Diese lassen sich ebenso als Interlude bezeichnen wie Zwischentakte mit thematischem Bezug zu Intro oder Outro. Gegenüber Verse, Chorus und Bridge wirken Interludes syntaktisch weniger festgefügt. Dem entspricht, dass auch im Bereich der Analyse klassischer Musik (z. B. in Liedkompositionen) kürzere Abschnitte als ›Zwischenspiele‹ bezeichnet werden, die sich in Gewicht und ihrer Funktion von ihrer Umgebung (beispielsweise von Strophenvertönungen) deutlich unterscheiden.

Als problematisch erweist sich die Abgrenzung der Begriffe ›Interlude‹, ›Prechorus‹ und ›Transitional Bridge‹, die in praktischen Anleitungen und Songbüchern in vergleichbarer Funktion verwendet werden. Darüber hinaus wäre zu klären, wann überzählige Takte als Erweiterungen eines Formteils oder als eigenständiger Abschnitt anzusehen sind.

Als ›Prechorus‹ bezeichnet Walter Everett:

Often, a two-phrase Verse containing basic chords is followed by a passage, often harmonically probing, that leads to the full chorus.<sup>83</sup>

Auf einen Abschnitt in *Be My Baby* der Ronettes<sup>84</sup> könnte diese Bezeichnung angewendet werden: Die ersten beiden Zeilen der ersten Strophe (»The night we met I knew I

80 Beide Songs sind von den Beatles gecovered worden, finden sich auf ihrem ersten Album *Please Please Me* (1963) und gehörten in dieser Zeit zum Konzertrepertoire der Fab Four.

81 Dieser musikalisch reizvolle Song ist ein Beispiel dafür, welche Probleme aus der Trennung von Songwriting und Arranging erwachsen können: *Das Narrenschiff* ist eine Auseinandersetzung mit der Todsünde *gula* (lateinisch: Maßlosigkeit, Völlerei). Musikalisch wird der Weltuntergang durch ein Evolutionscrescendo symbolisiert, das sich über den gesamten Song erstreckt und mit einem Explosionsknall endet. Während der Text die Verderbtheit der Menschheit schildert, sind eine Klarinette und Klezmer-Musik zu hören. Leider wird dadurch nahegelegt, für die Verderbtheit der Menschen das Judentum – symbolisiert durch die Klezmer-Musik – verantwortlich zu machen. Da das soziale Engagement und die pazifistische Einstellung Reinhard Meys außer Frage stehen, dürfte dem Komponisten der unglückliche Bezug zwischen Textinhalt und dem Arrangement des Komponisten, Produzenten und Akkordeonspielers Manfred Leuchter (mit einem Fable für Klezmer-Musik) schlichtweg nicht aufgefallen sein.

82 »Specialists and amateurs can likely agree upon and identify the principal rock song sections of verse, chorus and bridge (along with the intro and coda, which are most often based on one of the principals sections. To these sections, I add the general designation ›interlude‹ representing the various structural spacers that may exist between the principal sections.« (Harris 2009, 140)

83 Everett 2009, 146.

84 Text und Musik: Phil Spector, Jeff Barry und Ellie Greenwich, Gold Star Studios 1963.

needed you so / and if I had the chance I'd never let you go.«), die durch einen Endreim charakterisiert sind, werden als Verse vertont. Harmonisch liegt dem Verse eine I-II-V-Harmoniefolge zugrunde, die wiederholt wird. Die Zeilen drei und vier der Strophe (»So won't you say you love me / I'll make you so proud of me.«), die ebenfalls ein Endreim auszeichnet, sowie die fünfte Zeile (»We'll make 'em turn their heads every place we go.«) basieren auf einer für mittlere Abschnitte charakteristischen Harmonik (III#-VI#-II#-V) bzw. einer Sequenz, die sowohl theoriegeschichtlich als auch kompositionsgeschichtlich bedeutsam ist.<sup>85</sup> Zudem wären diese beiden Abschnitte sowie der nachfolgende Chorus gleich lang, so dass aufgrund der Harmonik und Proportionen die Bezeichnung Prechorus nahliegt:

Intro	Verse	Prechorus	Chorus	Verse	Prechorus	Chorus	Verse	Chorus	...	Chorus	Outro
	The night... and if I ha...	So won't y... We'll mak...	So won't y... be my littl... Say you'll b... be my bab...	I'll make y... For every...	Oh, since t... You know...	So won't y... be my littl... Say you'll... be my bab...	(instr.)	So come o... be my littl... Say you'll... be my bab...		Be my be... Say you'll... be my bab... wha-oh-o...	Be my be... Say you'll... be my ba... wha-oh-o...

Abb. 21: The Ronettes, *Be My Baby*, Formskeizze

Die zwei Takte vor dem letzten Chorus, in denen das solistische Schlagzeug erklingt, erinnern konzeptionell an die bereits erwähnten Songs von Sting und Barclay James Harvest. John Covach versteht diese als »Reprise of Intro«, im Sinne der vorgeschlagenen Definition werden sie hier als Interlude bezeichnet. Der im Prechorus vertonte Text ist in *Be My Baby* verschieden, was immer der Fall sein dürfte, wenn ein Verse auf die bei Walter Everett beschriebene Weise geteilt und entsprechend gestaltet wird. Aus den bereits eingehend diskutierten Gründen ist es für die Bestimmung eines musikalischen Formteils jedoch nicht entscheidend, ob gleicher oder verschiedener Text erklingt. In *The Miracle* von Queen (1989) kann ein Abschnitt als Prechorus bezeichnet werden, in dem Freddy Mercury bei jeder Wiederholung den gleichen Text singt (»We're having a miracle on earth [...]«) und ein Prechorus mit gleichem Text könnte auch dann auftreten, wenn Strophen mit einer Refrainzeile enden. Doch hinsichtlich der Anwendung des Begriffs besteht ein erheblicher Interpretationsspielraum. John Covach beispielsweise verzichtet in seiner Analyse des Songs *Be My Baby* der Ronettes auf den Terminus »Prechorus« und interpretiert die Harmoniefolge als Bestandteil vom Verse (Abbildung 20).

Für diese Interpretation spricht, dass sich der Verse als »Phrase« (vier Takte), »Phrasenwiederholung« (vier Takte) und »Entwicklung« (acht Takte), d. h. als »Satz« im Sinne der klassischen Formenlehre (nach Erwin Ratz) verstehen lässt.<sup>86</sup> In der Praxis dürften daher die Interpretationen »Verse und Prechorus« und »Verse als Satz« häufig konkurrie-

85 Insbesondere für die Gestaltung der Mittelteile von Menuetten sowie Entwicklung der Durchführung in Sonaten. Vgl. hierzu Kaiser 2007, 124–129, 140–144 und 256–276.

86 Verschiedene neuere englischsprachige Lehrwerke wie z. B. Caplin 1998 sind durch Gedanken der Schönberg-Schule inspiriert worden. William E. Caplin beschreibt die Dynamik des »Satzes« mit den Begriffen »Basic Idea«, »Repetition of Basic Idea«, »Fragmentation« und »Cadential Idea«. In dieser Vierteiligkeit sind die Formmodelle »Sentence« bei William E. Caplin und SRDC-Schema bei Walter Everett Ausdruck eines spezifisch nordamerikanischen Diskurses, während die deutsche Auffassung

Intro	Verse	Chorus	Verse	Chorus	Verse (par...)	Chorus	...	Chorus	Outro
	The night we met I kne... and if I had the chance... So won't you say you lo... We'll make 'em turn th...	So won't y... be my little... Say you'll b... be my bab...	I'll make you happy, bab... For every kiss you give... Oh, since the day I saw y... You know I will adore yo...	So won't y... be my littl... Say you'll... be my bab...	(instr.)	So come o... Say you'll... be my bab... Wha-oh-o...		Be my be... Say you'll... be my bab... wha-oh-o...	Be my be... Say you'll... be my ba... wha-oh-o...
	I II V I II V III# VI# II# V	I							
	Phrase Wdhg. Entwicklung								

Abb. 22: The Ronettes, *Be My Baby*, Formskizze nach Covach

ren. Dieses Problem dürfte Ursache dafür sein, dass der Begriff Prechorus von einigen prominenten Forschern gemieden wird.

Auch der Begriff ›Transitional Bridge‹ ist im wissenschaftlichen Diskurs nur selten anzutreffen.<sup>87</sup> In der Praxis dagegen werden Prechorus und Transitional Bridge üblicherweise synonym verwendet.<sup>88</sup> Ist eine Unterscheidung der Begriffe erwünscht, wäre es möglich, Prechorus in dem oben beschriebenen Sinne als Abschnitt mit größerer Eigenständigkeit anzusehen, den Terminus Transitional Bridge dagegen immer dann zu verwenden, wenn Abschnitte einen transitorischen sowie hinführenden bzw. spannungssteigernden Charakter haben und nicht als Erweiterung eines Formteils bezeichnet werden sollen. Die folgenden Definitionen für Abschnitte zwischen den Hauptbestandteilen eines Songs fassen das Gesagte zusammen:

#### Definition Interlude

Das ›Interlude‹ ist ein Abschnitt zwischen den Hauptbestandteilen eines Songs (Verse, Chorus, Bridge etc.), der musikalische Bezüge zum Intro oder auch Outro aufweisen kann und sich nicht als Erweiterung interpretieren lässt. Ein Interlude hat gegenüber dem Prechorus und der Transitional Bridge tendenziell einen entspannten Charakter. Interludes verbinden beispielsweise die Verse-Formteile in *Love Me Do* der Beatles und erstes und zweites Verse-Chorus-Paar in *Rescue Me* von Bell, Book & Candle.

des Formmodells ›Satz‹ mit ›Phrase‹, ›Phrasenwiederholung‹ und ›Entwicklung‹ traditionell dreiteilig ist (vgl. z. B. Schönberg 1967 und Ratz 1968).

87 »Als Primary Bridge bezeichnet man in einem Arrangement einen größeren, mit neuem musikalischen Material versehenen Teil, der beispielsweise nach der Wiederholung von Vers/Refrain eingeschoben wird. Als kurze, spannungssteigernde Einfügung zwischen Vers und Refrain steht mitunter die sogenannte ›Transitional Bridge‹.« (Wicke/Ziegenrucker 2001, 90)

88 »An optional section that may occur after the verse is the ›pre-Chorus‹. Also referred to as a ›build or ›Transitional Bridge‹, the pre-Chorus functions to connect the verse to the Chorus with intermediary material, typically using predominant or similar transitional harmonies.« [http://en.wikipedia.org/wiki/Song\\_structure\\_%28popular\\_music%29-Pre-Chorus](http://en.wikipedia.org/wiki/Song_structure_%28popular_music%29-Pre-Chorus)

### *Definition Prechorus*

Der ›Prechorus‹ ist ein relativ eigenständiger Formteil zwischen Verse und Chorus, der häufig der Vertonung des zweiten Strophen-Abschnitts dient. Seine Charakteristika sind ein harmonischer Kontrast zum Verse und eine Harmonik, die spannungssteigernd wirkt und den Chorus vorbereitet. Als Prechorus kann zum Beispiel die Verbindung von Verse und Chorus in *It's My Life* von Bon Jovi aufgefasst werden.

### *Definition Transitional Bridge*

Die ›Transitional Bridge‹ bereitet wie der Prechorus einen neuen Formabschnitt vor und hat ebenfalls spannungssteigernde Funktion. Sie ist vom Prechorus durch ihren transitivischen Charakter bzw. geringere Eigenständigkeit unterschieden. Als Transitional Bridge kann der markante Bläser-Abschnitt zwischen Verse und Chorus in *Du hast den Farbfilm vergessen* von Michael Heubach und Kurt Demmler bezeichnet werden.

### *Definition Erweiterung eines Formteils*

Eine ›Erweiterung‹ bezeichnet die Verlängerung eines Formteils (z. B. durch vorangestellte Begleittakte, nachgestellte Schlusstakte, eingeschobene Zwischentakte), die nicht auf der Ebene der Formbegriffe abgebildet wird. Auf subtile Weise wird zum Beispiel die Bridge in *Hey Jude* der Beatles von idealtypisch acht Takten auf zwölf Takte verlängert (zwei eintaktig auskomponierte Schlagzeug-Auftakte sowie eine zehn Viertel lange Rückleitung zum Verse).

## Probleme

Eine grundsätzliche Schwierigkeit kann auftreten, wenn ein Song nur zwei kontrastierende und sich wiederholende Formteile (Verse-Bridge oder Verse-Chorus) aufweist. Denn in diesem Fall muss – ohne die Möglichkeit zu einem Rekurs auf den Text oder der Orientierung an einer weiteren Relation – ein Begriff gewählt werden (Bridge oder Chorus). Das wiederum erfordert eine Begriffsbestimmung über die Zuordnung konkreter Eigenschaften (x wirkt gegenüber y wie ein Kontrast und nicht wie eine Steigerung, weil...). Ob ein Verse einem kontrastierenden Formteil neben- (Bridge) oder untergeordnet (Chorus) ist bzw. der mit einem Verse korrelierende Formteil angemessen als Bridge oder Chorus beschrieben werden sollte, lässt sich definitionslogisch nicht immer zweifelsfrei entscheiden. Die Gewöhnung zum Beispiel, den mit der Refrainzeile beginnenden Formteil in *Hotel California* der Eagles (1976) als Chorus zu bezeichnen, steht einem Nachdenken darüber im Wege, ob aufgrund der geringen Differenz in der Soundgestaltung sowie dem nur zweimaligen Erscheinen des Abschnitts die Bezeichnung Bridge nicht näherliegender ist (in Rahmen einer stark erweiterten Verse-Bridge-Form). Die Schwierigkeiten bei der Begriffswahl müssen dabei nicht als Mangel empfunden, sondern können auch als Chance begriffen werden, die Gründe und Vorzüge einer spezifischen Entscheidung offenzulegen und angemessen zu reflektieren.

Werden die Ebenen Text und Musik über eine spezifische Verwendung der Fachbegriffe entkoppelt, können Probleme aus der Bestimmung der Länge musikalischer Formteile (und auch Texteinheiten) erwachsen. Denn über welche Kriterien lässt sich sicher entscheiden, wann zwei aufeinander folgende Gestalten als konjunkt bzw. Einheit oder als disjunkt bzw. Reihung aufzufassen sind?

Darüber hinaus können Vorbehalte gegenüber den hier vorgeschlagenen Begriffsbedeutungen vorgebracht werden, weil diese nicht durch ausübende Musiker und Songwriter autorisiert sind.<sup>89</sup> Dieser Einwand allerdings ist vor dem Hintergrund eines konstruktivistischen Wissenschaftsverständnisses ohne Belang.

## Zusammenfassung und Ausblick

Die Verwendung der Formbegriffe mit der hier vorgeschlagenen Bedeutung ermöglicht eine sehr differenzierte Beschreibung von Pop-/Rockmusik seit 1950 bis in die heutige Zeit. Die auffälligste Differenz zur herkömmlichen Verwendung der Termini liegt darin, dass die englischsprachigen Begriffe ›Verse‹, ›Chorus‹, ›Headline‹, ›Intro‹, ›Outro‹, ›Bridge‹, ›Instrumental Solo‹, ›Interlude‹, ›Prechorus‹, ›Transitional Bridge‹ sowie ›Sectional-Verse‹ und ›Sectional-Refrain‹ für die Beschreibung der Musik reserviert werden, während ›Strophe‹, ›Refrain‹ und ›Refrainzeile‹ der ausschließlichen Beschreibung des Textes dienen. Die Begriffe wurden anhand der Standard-Formmodelle ›Verse-Form‹, ›Verse-Bridge-Form‹, ›Verse-Chorus-Form‹ und ›Verse-Chorus-Bridge-Form‹ veranschaulicht.

Unabhängig davon, ob sich die hier vorgeschlagene terminologische Differenzierung als anschlussfähig erweist oder nicht, ist für eine an musikalischen Phänomenen orientierte Diskussionen – insbesondere in pädagogischen Kontexten – eine Verständigung über das jeweils Gemeinte dringend geboten. Dabei könnte es sich als gewinnbringender erweisen, auf Fachbegriffe gänzlich zu verzichten und formale Abschnitte mit Buchstaben oder Zahlen zu kennzeichnen<sup>90</sup>, als in den Streit über eine Terminologie zu geraten, deren Verwendung den Eindruck von Beliebigkeit hinterlässt.

## Literatur

- Benzinger, Olaf (2002), *Rock-Hymnen: Das Lexikon*. Kassel u. a.: Bärenreiter.  
 Brackett, David (2000), *Interpreting Popular Music*, Berkeley, Los Angeles und London: Cambridge University Press.  
 Buhrdorf, Dieter (1997), *Einführung in die Gedichtanalyse* (= Sammlung Metzler), 2. Aufl. Stuttgart und Weimar: Metzler.

89 Everett schreibt in Bezug auf seine Analysen von Musik der Beatles: »Terms for structural sections to be employed in this book are ›verse‹, ›refrain‹, ›Chorus‹, ›bridge‹, ›solo‹, ›introduction‹, and ›coda‹. They are used here as the musicians themselves used them [...]«. (1999, 15)

90 Ein Verfahren, das auch in der Forschung angewandt wird. Vgl. hierzu Elflein 2010, 97 ff.



- Caplin, William E. (1998): *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press.
- Clark, Suzannah, »Refrain«, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23058>
- Covach, John (2005), »Form in Rock Music. A Primer«, in: *Engaging Music: Essays in Music Analysis*, hg. von Deborah Stein, New York: Oxford University Press, 65–76.
- (2009), *What's That Sound. An Introduction to Rock and its History*, 2. Aufl. New York und London: Norton.
- Elflein, Dietmar (2010), *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal*, Bielefeld: Transkript.
- Everett, Walter (1999), *The Beatles As Musicians. Revolver Through the Anthology*, New York: Oxford University Press.
- (2001), *The Beatles as Musicians. The Quarry Men through Rubber Soul*, New York: Oxford University Press.
- (2009), *The Foundation Of Rock*, New York: Oxford University Press.
- Forte, Allen (2001), *Listening to Classic American Popular Songs, Vocal Interpretations by Richard Lalli, with Pianist Gary Chapman*, New Haven: Yale University Press.
- (1995), *The American Popular Ballad of the Golden Era, 1924–1950*, New Jersey: Princeton University Press.
- Grimm, Jacob / Wilhelm Grimm, Moritz Heyne, Rudolf Hildebrand, Matthias Lexer und Friedrich Ludwig Karl Weigand (1984), *Deutsches Wörterbuch*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Grove Music Online. Oxford Music Online*, »Chorus (ii)«. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05687>
- »Out-Chorus«. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J341400>
- Harris, Paul (2009), »U2's Compositional Process: Sketching *Achtung Baby* in Sound«, *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24/2, 137–162.
- Helms, Dietrich (2003), »Auf der Suche nach einem neuen Paradigma. Vom System Ton zum System Sound«, in: *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics – Stories – Tracks* (= Texte zur Populären Musik 1), hg. von Thomas Phleps und Ralph von Appen, Bielefeld: Transkript, 197–228.
- Hofmann, Bernhard G. (2002), *Arrangement & Orchestration*, Neustadt und Wied: Alfred.
- Kaiser, Ulrich (2006a), *Lamentobass. Ein musikalischer Topos von Monteverdi bis zu den Eagles* (= Applaus. Musikmachen im Klassenverband 24, Spielheft Klasse 8–13), Stuttgart u. a.: Klett.
- (2006b), *Lamentobass. Ein musikalischer Topos von Monteverdi bis zu den Eagles* (= Applaus. Musikmachen im Klassenverband 24, Lösungen), Stuttgart u. a.: Klett. <http://www.klett.de/sixcms/list.php?page=suche&modul=produktdetail&isbn=A01817-17782200>

- (2007), *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W.A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Kernfeld, Barry / Dean Allan F. Moore, »Blues progression«, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41276>
- Kühn, Clemens (1987), *Formenlehre der Musik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Kramarz, Volkmar (2007), *Die Pop-Formeln. Die Harmoniemodelle der Hitproduzenten*, Bonn: Voggenreiter.
- Middleton, Richard (1993), »Popular Music Analysis and Musicology: Bridging a Gap«, *Popular Music* 12/2, 177–190. Wiederabdruck in: *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, hg. von Richard Middleton, New York: Oxford University Press 2000, 104–121.
- Moore, Allen F. (2001), *Rock. The Primary Text. Developing a Musicology of Rock. Second Edition* (= Ashgate Popular and Folk Music Series), Hants und Burlington: Ashgate.
- Owens, Thomas (1988), »Forms«, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J154400>
- Pfleiderer, Martin (2006), *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld: Transcript.
- Pollak, Allan W., »Notes on ... Series«, [http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/AWP/awp-notes\\_on.shtml](http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/AWP/awp-notes_on.shtml)
- Rappe, Michael (2010), *Under Construction*, 2 Bde., Köln: Dohr.
- Ratz, Erwin (1968), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien: Universal Edition.
- Schönberg, Arnold (1967), *Fundamentals of Musical Composition*, London: Faber & Faber.
- Schönberger, Martin (2006), »Populäre Musik als Gegenstand musikalischer Analyse. Billy Joels New York State Of Mind«, *ZGMTH* 3/1, Hildesheim u. a.: Olms, 107–125.
- Scheurer, Timothy E. (1996), »The Beatles, the Brill Building, and the Persistence of Tin Pan Alley in the Age of Rock«, *Popular Music and Society* 20/4, 89–102.
- Stephenson, Ken (2002), *What To Listen For in Rock. A Stylistic Analysis*, New Haven und London: Yale University Press.
- Urban, Peter (1979), *Rollende Worte. Die Poesie des Rock. Von der Straßenballade bis zum Popsong*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Wicke, Peter / Kai-Erik Ziegenrucker und Wieland Ziegenrucker (2001), *Handbuch der Populären Musik*, 4. Aufl. Mainz u. a.: Schott.