

MOSTLY THA VOICE? ZUM VERHÄLTNIS VON BEAT, SOUND UND STIMME IM HIPHOP

Dietmar Elflein

»A lot of rappers got flavor, and some got skills
But if your voice ain't dope then you need to
[chill...chill...]«¹

Die Dominanz des Stimmklangs über die Reimtechnik, die in obigem Zitat von Guru, dem Rapper des New Yorker HipHop Duos Gang Starr, behauptet wird, weist darauf hin, dass das Verhältnis von Beat, Sound und Stimme im HipHop von Beginn an ein mehrdimensionales, den konkreten Zusammenhang von Reimtechnik und Beatkonstruktion überschreitendes Phänomen ist.

Gleichzeitig deutet sich bei Guru ein Unterschied an zwischen der Stimme (dem Rap) einerseits und einem unbenannten Rest eines HipHop-Songs andererseits. Dieser unbenannte Rest soll hier als Beat bezeichnet werden. Ein Beat umfasst damit das Zusammenspiel aller hörbaren Elemente eines HipHop-Stückes, die nicht Teil des Rap sind. Joseph G. Schloss (2004: 2) definiert den HipHop-Beat dagegen als »musical collages composed of brief segments of recorded sound.« Die nicht von der Hand zu weisende Möglichkeit, dass nicht alle Elemente eines Beats bereits in Klangarchiven gespeichert sind, sondern manche auch neuerfunden und neueingespielt werden können, führt mich jedoch dazu, Beats nicht nur als die Summe von »segments of recorded sound« zu betrachten, sondern eine etwas weiter gefasste Definition zu wählen.

Eine methodische Trennung

Im Folgenden werden an Hand fünf ausgewählter Beispiele unterschiedliche Gestaltungsprinzipien und formale Gestaltungsweisen von HipHop-Beats dargestellt. Dabei soll auch herausgearbeitet werden, wann und wie die Stimme bzw. der Rap im HipHop Einfluss auf die Beatkonstruktion

1 Gang Starr: »Mostly tha Voice« (1994).

nehmen kann. Um dies leisten zu können, müssen in einem ersten Schritt wichtige allgemeine Konstruktionsmerkmale von HipHop-Beats beschrieben werden. Zunächst möchte ich jedoch methodisch begründen, warum Beats weitgehend isoliert von der Rap-Stimme analysiert werden sollten.

Guru benötigt im obigen Zitat beispielsweise überhaupt keinen Beat, um einen Rap zu beurteilen. Stimme und Beat werden vielmehr als voneinander unabhängig postuliert und bewertet. Schloss (2004: 2) spricht in diesem Zusammenhang von einer historisch herausgebildeten Arbeitsteilung von Rapper und DJ/Produzent. Damit stellt sich durchaus die Frage, inwieweit ein HipHop-Song im musikwissenschaftlichen Verständnis als Werk, also als »verräumlichtes, synchrones Ganzes [...] [eine] aus Teilen aufgebaute Gesamtheit, [ein] übergreifend organisierter Sinnzusammenhang, Funktions- und Relationsgefüge« (Redmann 2002: 81) verstanden werden sollte?² Bedeutet ein musikwissenschaftliches Ernstnehmen der von Schloss postulierten Arbeitsteilung nicht, dass insbesondere der Beat möglicherweise eine zunächst weitgehend unabhängige Einheit ist, die sich erst im Verlaufe des Produktionsprozesses bzw. der Live-Performance eines HipHop-Songs in ein jeweils konkretes Verhältnis zur Stimme setzt? Diese These wird durch den Umstand untermauert, dass HipHop-Maxisingles häufig auch sowohl eine Instrumental- als auch eine unbegleitete vokale A-Cappella-Version des Stückes beinhalten, Beat und Rap also sowohl gemeinsam als auch getrennt vorliegen.

Meist ist es die Stimme, die sich am Beat orientiert, wie es besonders im Kontext von HipHop-Battles (Elflein 2006: 18-29) deutlich wird, wenn die sich miteinander messenden Rapper jeweils über den gleichen Beat rappen.

Zudem geht es in Internetforen der HipHop-Online-Community, z.B. bei *rap.de* oder *mzee.com*, beim Thema Beats um vieles, aber nicht um den Rap. Dieser wird nur bezüglich der Wahl des richtigen Mikrophons oder Aufnahmeortes thematisiert. Die von Schloss dargestellte Arbeitsteilung zeichnet sich hier bereits auf einem Amateurlevel deutlich ab. Bezogen auf HipHop als Teil der globalen Unterhaltungsindustrie ändert sich nicht die Art der Arbeitsteilung, sondern nur ihre ökonomische Dimension. Ist ein Beatproduzent anfangs froh, wenn er überhaupt interessierte Rapper findet, so fließen bei Starproduzenten erkleckliche Summen pro Beat. Beats werden also im Allgemeinen kommerziell (vor-)produziert und von Rappern entweder von der Stange gekauft oder – bei entsprechenden monetären

2 Eine Übernahme eines derartigen Werkbegriffs für die Populärmusikforschung ist strittig. Oft wird in diesem Zusammenhang von einem provisorischen Werkbegriff gesprochen (Horn 2000). Die obige Definition von Werk impliziert die Notwendigkeit eines individuellen Schöpfers bzw. benötigt zumindest ein allen Beteiligten gemeinsames ästhetisches Ziel einer vermeintlich kollektiven Schaffensinstanz.

Möglichkeiten – auch exklusiv in Auftrag gegeben. Im Sinne der Arbeitsteilung wird der Rap in der Regel entweder ebenfalls vorproduziert und anschließend an den Beat angepasst oder direkt auf den Beat geschrieben. Daraus resultiert, dass auch bei exklusiv in Auftrag gegebenen Beats meist maximal individuelle Eigenheiten des Rappers, wie etwa sein Stimmklang, eine Rolle bei der Entstehung des Beats spielen.

Im umgekehrten, jedoch ebenfalls arbeitsteiligen Sinne beeinflusst die Stimme den Beat beispielsweise im Rahmen von unterschiedlichen (Re-) Mixen, die sich eben meist im Beat, nicht jedoch im Rap unterscheiden. Jay-Z hat von seinem *Black Album* (2003) die in der jüngeren HipHop-Geschichte vielleicht einflussreichste A-Cappella-Version veröffentlicht – verbunden mit einer expliziten Aufforderung zur Produktion von Remixen. Nicht nur im Zusammenhang der Multimillionen-Dollar-Industrie des US-amerikanischen HipHop kann dies als eine clevere Idee gelten, den musikalischen Nachwuchs der Beatproduzenten einem kostenlosen Vergleichstest zu unterziehen.³ Die Webseite *geocities.com* etwa verzeichnet 142 derartige Remixe, deren bekanntester wahrscheinlich das *Grey Album* des DJ Danger Mouse ist, das wegen der unerlaubten Verwendung von Samples aus dem *White Album* der Beatles für mediales und juristisches Aufsehen gesorgt hat (Rambaran 2005).⁴

Auch wenn Beat und Rap rezeptionsästhetisch im Flow zu einer Einheit verschmelzen,⁵ spricht deshalb viel für eine getrennte Analyse beider Phänomene: Solchermaßen fokussierte Analysen könnten zu einem vertieften Verständnis von HipHop-Songs beitragen und machen, wie die folgende Analysen zeigen werden, durch die profilierte Beschreibung des jeweils Eigenen die wechselseitige Beeinflussungen von Beat und Stimme überhaupt erst sichtbar. Die methodische Trennung von Beat- und Rap-Analyse ermöglicht es zudem, vokale Elemente, die im Rahmen der Beatkonstruktion Verwendung finden, unabhängig vom Rap zu betrachten. So können vokale Ausrufe (Public Enemy: »Fight the Power«, 1990), gesungene Melodiebögen (Kanye West: »Golddigger«, 2005; »Stronger«, 2007) oder auch Teile eines Raps (Eminem: »My Name Is«, 1999) ein integraler Bestandteil eines Beats sein.

3 Jay-Z, der mit bürgerlichem Namen Shawn Carter heißt, ist zum Zeitpunkt des Erscheinens des *Black Albums* 2003 nicht nur als Künstler aktiv, sondern auch als Präsident (CEO) der zum Universal-Konzern gehörenden Schallplattenfirma Def Jam Recordings.

4 Die erzeugte Aufmerksamkeit erleichtert DJ Danger Mouse in der Folge den ökonomischen Durchbruch als Produzent mit den Gorillaz und Gnarls Barkley.

5 Vgl. den Beitrag von Oliver Kautny in diesem Band.

Einige musikhistorische Anmerkungen

Die mehrheitlich überlieferte Erzählung der HipHop-Geschichte (George 2002; Schloss 2004; Toop 2000) leitet die Entstehung des Beats aus den Mixkünsten eines New Yorker DJs mit karibischem Hintergrund ab. Der abwechselnde Gebrauch zweier Schallplattenspieler ermöglicht ihm die Verlängerung eines beliebigen Teils eines Musikstückes ins Unendliche. Zu diesem Zweck muss auf beiden Schallplattenspielern je ein Exemplar der gleichen Schallplatte liegen. Die zu verlängernde Phrase wird auf Schallplattenspieler 1 abgespielt. Anschließend wird zu Schallplattenspieler 2 gewechselt und der Vorgang wiederholt. Während Schallplattenspieler 2 läuft, muss die Nadel des Schallplattenspielers 1 wieder auf den Anfang der gewünschten Phrase zurückgesetzt werden, damit dieser wieder im Anschluss an Schallplattenspieler 2 zum Einsatz kommen kann. Die beständige Wiederholung des beschriebenen Vorgangs ermöglicht seine stete Verlängerung. Besonders gerne werden die Teile von Musikstücken verlängert, die sich beim Publikum des DJs sowohl großer Beliebtheit erfreuen als auch im Originalzustand (unbefriedigend) kurz erklingen. Da die DJs bei Tanzveranstaltungen auflegen, verwundert es nicht, dass es sich dabei häufig um von Rhythmus- und Perkussionsinstrumenten dominierte Phrasen gehandelt haben soll – um sogenannte Breaks. Über die isolierte Wiederholung derartiger Breaks wird aus diesen ein Beat oder auch Breakbeat.

Die für den HipHop-Beat grundlegenden Breakbeats sind also meist relativ kurz und wiederholen sich. Außerdem besteht ihre musikstilistische Grundlage zumeist, aber nicht ausschließlich, aus Tanzmusikstilen wie dem US-amerikanischen Funk der 1960er und 1970er Jahre.

Martin Pfeleiderer (2006: 295) beschreibt den Funk in seiner Studie über den Rhythmus in der populären Musik wie folgt: »Die Patterns von Bass, Gitarre, Bläser und Schlagzeug werden entschematisiert und ergänzen einander zu ineinander verzahnten Patternmodellen.« Er verdeutlicht dies am Beispiel von James Browns »Cold Sweat« aus dem Jahre 1967, dessen Grundbeat im folgenden Notenbeispiel notiert ist. Die Transkription ist nicht von Pfeleiderer übernommen, transkribiert aber den gleichen Ausschnitt des Stückes (Notenbeispiel 1). Die beschriebene Verzahnung der Patterns lässt sich hier sehr schön erkennen und an der Interpolation der Bläser-, Bass-, Gitarren-, Snare- und Hi-Hat-Patterns exemplarisch verdeutlichen: Zum einen doppelte Bläser und Gitarre 2 meist unterschiedliche Ausschnitte der von Bass und Gitarre 1 weitgehend synchron gespielten Linie. Zum anderen werden Akzente gezielt in die Lücken anderer Patterns gesetzt, so etwa der zweite Snare-Schlag in der ersten Hälfte des Grundbeats oder der gemeinsame Off-Beat-Akzent von Snare und Gitarre 2 zu Beginn der zweiten Hälfte des Gesamtpatterns. Zudem existiert auf der

zweiten und der siebten Achtel eine Generalpause, die nur von der den Puls legenden Hi-Hat nicht beachtet wird.

Notenbeispiel 1: James Brown »Cold Sweat« – Grundbeat

Diese Art des rhythmisch verzahnten Ensemblespiels im Funk wird im Hip-Hop von Beginn an nicht eins zu eins übernommen, sondern abstrahiert und den Notwendigkeiten des den Beat generierenden DJs angepasst. Im Breakbeat des HipHop-DJing ergänzen sich dementsprechend die Patterns der auf den verwendeten Schallplatten⁶ enthaltenen Instrumente und Sounds zu ineinander verzahnten Patternmodellen. Überträgt man dies auf die Beat-Produktion des HipHop-Produzenten, der wie eingangs dieses Aufsatzes bereits erwähnt, nicht nur Klangarchive (Schallplatten usw.), sondern bisweilen auch neueingespielte Sounds verwendet, so führt dies zu folgender Formulierung: *Die Patterns der verwendeten Instrumente und Sounds ergänzen einander zu ineinander verzahnten Patternmodellen.* Im weiteren Verlauf dieses Artikels bezeichne ich diese Methode der Beatkonstruktion als »Funkprinzip«. HipHop-Beats aus der Perspektive dieses ehemals exklusiv funkspezifischen, nun aber verallgemeinerten Rhythmusprinzips heraus zu verstehen, trägt der Tatsache Rechnung, dass im HipHop von Beginn an nicht ausschließlich Funkplatten, sondern auch Musikstücke anderer Genres Verwendung finden. Man denke nur an eine frühe Veröffentlichung der HipHop-Geschichte wie Afrika Bambaataas »Planet Rock« von 1982 und die darin enthaltenen Ausschnitte aus den Kraftwerk-Stücken »Trans Europa Express« (1977) und »Nummern« (1981), wobei von erstem die Melodie und von letzterem der Drumcomputer-Rhythmus genutzt wird. Ein anderes bekanntes Beispiel ist die Verwendung von Gitarrenriffs

6 Später werden natürlich auch andere Speichermedien genutzt.

und Beats aus dem Hard-Rock-Bereich. So bedienen sich beispielsweise die Beastie Boys, Boogie Down Productions oder auch LL Cool J in der Mitte der 1980er Jahre bei verschiedenen Stücken von AC/DC.⁷

Das Funkprinzip übernimmt vom Funk das Primat der Rhythmik, das James Brown in seiner Autobiographie wie folgt thematisiert: »Ich hatte gemerkt, dass meine Stärke nicht die Bläser waren, sondern der Rhythmus. Ich hörte alles, sogar die Gitarren, als wären sie Trommeln« (Brown/Tucker 1993: 163f.). Um dem Rechnung zu tragen, verzichten alle Transkriptionen dieses Artikels darauf, melodisch-harmonische Bewegungen abzubilden und konzentrieren sich stattdessen auf den Rhythmus.

Geht man in der Musikgeschichte noch weiter zurück und betrachtet die Entstehung der afroamerikanischen Musik aus musikethnologischer Perspektive, so stößt man auf eine Version der Geschichte, die vom Verbot der Nutzung von Trommeln für die Sklaven im US-amerikanischen Süden erzählt (Baily 2007: 18-20; Carles/Comolli 1974: 70-77; Jones 1963: 17-31). Das afrikanische Erbe sollte so aus mannigfaltigen Gründen unterdrückt und die Kommunikation unter den Sklaven erschwert werden. Der Musikethnologe John Miller Chernoff (1979: 55) charakterisiert dieses (west-)afrikanische Erbe: »[...] in essence, if rhythmic complexity is the African alternative to harmonic complexity, then the repetition of responsive rhythms is the African alternative to the development of a melodic line.« Miller Chernoffs sehr allgemeiner Befund unterstützt das rhythmische Primat des Funkprinzips. James Browns autobiographische Einlassung lässt sich auch als Folge des Trommelverbots deuten, das die US-amerikanischen Sklaven zwingt, Rhythmik mit anderen, für sie ungewohnten Mitteln zu erzeugen. Gleichzeitig werden viele musikalische Äußerungen wie etwa Arbeitslieder von Klatschen und stimmlichen Ausrufen begleitet, also ohne den Einsatz von Instrumenten rhythmisiert (Bartlett 2004).

Kehren wir zurück zur HipHop-Geschichtsschreibung, so findet sich eine der Wurzeln des Rap – wie auch des Gesangsstils Doo Wop – in gereimten Wettstreiten und Spielen, die spätestens seit den 1940er und 1950er Jahren in US-amerikanischen Großstädten wie New York alltäglich zu Gehör gebracht worden sein sollen. Die Straßenecke wird als Metapher für die soziale und räumliche Verortung dieser Wettstreite gebraucht. David Toop (2000: content) betitelt die ersten beiden Kapitel seines Standardwerkes *Rap Attack 3* nicht umsonst »On the Corner« und »Doo-Wop Hip-Hop«. Die Begleitung durch Klatschen und stimmliche Ausrufe entwickelt sich in diesem Zusammenhang weiter zur stimmlichen Nachahmung rhythmischer

7 In eckigen Klammern stehen im Folgenden die jeweiligen AC/DC-Samples. Beastie Boys: »No Sleep til Brooklyn« (1986) [»T.N.T.«]; Boogie Down Productions: »Dope Beat« (1987) [»Back in Black«]; LL Cool J: »Rock the Bells« (1985) [»Flick of the Switch«].

Patterns – von Beats. Daraus entsteht folglich die sogenannte Human Beat Box⁸, die unter geschickter Nutzung der akustischen Gegebenheiten eines Mikrophons unterschiedliche Becken- und Trommelklänge stimmlich imitiert und zu Beats gruppiert. Im Rahmen der postulierten Arbeitsteilung zwischen Beatproduzent und Rapper werden hier beide Aufgaben ausschließlich mit der Stimme erledigt und so die Mehrdimensionalität des Verhältnisses von Beat, Sound und Stimme im HipHop unterstrichen.

Wie der Name schon sagt, handelt es sich bei der Human Beat Box auch um stimmliche Nachahmungen der ersten, umgangssprachlich ebenfalls als Beat Box bezeichneten Drumcomputer. Zu Beginn der 1980er Jahre werden die ersten frei programmierbaren Maschinen dieser Art erstmals als eigenständige Musikinstrumente auf dem Markt gebracht, nachdem sie vorher mit vorprogrammierten Rhythmen versehen und vor allem als Teil oder Ergänzung von Heimorgeln angeboten worden waren. Diese Rhythmusmaschinen ermöglichen es wiederum einem HipHop-DJ, Variationen in einen Beat einzubauen, da er seine beiden Plattenspieler nun nicht mehr nur für die Kreation des potentiell endlosen Breakbeats benötigt – dies übernimmt die Beat Box. Die Plattenspieler können jetzt dafür genutzt werden, andere Elemente als Ergänzung und Variation in den Beat einzuführen. Spätere technische Innovationen wie Sampling und Harddiskrecording ersetzen im weiteren Verlauf der Geschichte zunehmend die Plattenspieler und sorgen für einen quantitativen Zuwachs an Variationsmöglichkeiten, ohne jedoch die Arbeitsweise zwangsläufig grundlegend zu verändern.

Damit ist das Feld abgesteckt, in dem sich Produzenten von HipHop-Beats bewegen. Deren Beats sind relativ kurz, selten wird eine Länge von vierundsechzig Pulsschlägen überschritten.⁹ Bei der Gestaltung dieser grundlegenden Einheit findet das Funkprinzip Anwendung. Patterns werden geschichtet, rhythmisch mit einander verzahnt, variiert und durch Pausen unterbrochen.

8 Z.B. Fat Boys: »Human Beat Box« (1984); Doug E. Fresh: »The Original Human Beat Box« (1985); Stetsasonic: »Faye« (1986).

9 Herbert Bruhn (2000: 235-241) unterteilt die zeitliche Organisation innerhalb eines Musikstückes in Puls, Metrum und Rhythmus, die jeweils als Invarianten verstanden werden. Als Puls wird die regelmäßige Wiederkehr eines akustischen Ereignisses bezeichnet, Metrum strukturiert einen Puls in schwere (betonte) und leichte (unbetonte) akustische Ereignisse, während ein Rhythmus als spezifische Organisation des Pulses in einem gegebenen metrischen Rahmen betrachtet wird.

Gang Starr/DJ Premier: »Mostly tha Voice«

»Mostly tha Voice« aus dem 1994 veröffentlichten Album *Hard to Earn* von Gang Starr ist ein gutes Beispiel für einen einfach gestalteten Beat, der vom rhythmischen Ineinandergreifen der verwendeten Patterns lebt. Die folgende Transkription zeigt den sechzehn Pulsschläge andauernden Beat.

Notenbeispiel 2: Gang Starr »Mostly tha Voice« – Grundbeat

Das Funkprinzip zeigt sich sehr schön im Verhältnis von Bass und Kick, die nur einmal, quasi als Markierung des Beatanfangs, parallel erklingen. Das Stück besteht im Wesentlichen aus Wiederholungen dieses Beats, der im Folgenden als Formteil »a« bezeichnet wird und im Verlauf des Stückes fünf verschiedene Variationen erlebt, die mit den Buchstaben »b-f« bezeichnet werden. Der formale Aufbau von »Mostly tha Voice« stellt sich dementsprechend wie folgt dar, wobei jeder Buchstabe sechzehn Pulsschläge entspricht und die arabischen Ziffern die Häufigkeit der Wiederholung des Formteils bezeichnen. Damit ist etwa »4a« identisch mit der Folge »aaaa« oder »3ab« entspricht beispielsweise der Reihung »aaab«. Beide Abschnitte haben eine Länge von vier mal sechzehn, also 64 Pulsschlägen:

4a 3ab 3ab² 3ac 3ac 3ab 3dc 6a 3ab 3dc 2aec 8a 3ac 4a 3ac 3ab 12f

Abbildung 1: Gang Starr »Mostly tha Voice« – Formalaufbau 1

Dem transkribierten Beat entspricht »a«. Variation »b« und »b²« subtrahieren den Bass in der zweiten Hälfte des Beats.¹⁰ Variation »c« addiert ein Saxophon, »d« addiert Scratch-Geräusche, während »e« eine Generalpause des Beats bezeichnet, die sechzehn Pulsschläge andauert. Variation »f« subtrahiert den Bass über die volle Länge von sechzehn Pulsschlägen.

Mit einer Ausnahme (6a) zeigt sich, dass jeweils vier Wiederholungen des Beats inklusive einer möglichen Variation grundlegend für den forma-

10 Variation »b« und »b²« unterscheiden sich in der Ausgestaltung des Rap.

len Aufbau des Stücks sind und deshalb zu einer größeren formalen Einheit zusammengefasst werden können. Aus ›4a‹ wird ›A‹, aus ›3ab‹ ›B‹ usw. Jeder Großbuchstabe der folgenden formalen Darstellung entspricht damit einer spezifischen Zusammenstellung von Grundbeatwiederholung und Variation desselben – mit einer jeweiligen Gesamtlänge von 64 Pulsen:

A B C D D B E 6a B E F A A D A D B G G G
--

Abbildung 2: Gang Starr »Mostly tha Voice« – Formalaufbau 2

Der formale Aufbau entspricht einer Reihung von mehreren Formteilen, von denen wiederum einer (›B‹) vom Rapper Guru quasi als Chorus genutzt wird. Der verwendete Text ist hier jeweils identisch und enthält den Titel des Songs. ›C‹ ist musikalisch identisch mit dem Chorus ›B‹, verwendet aber einen anderen Text. Als Mittel der Beatvariation fallen die vertikale Addition und Subtraktion von Klangschichten bzw. Instrumentalstimmen auf. Der Rap ist für die Einführung eines chorusartigen Formteils zuständig, der ansonsten nur als eine von mehreren gleichwertigen Beatvariationen erscheinen müsste.

Gang Starr nutzt insgesamt wenige, ausgesuchte vertikale Schichten und bleibt damit nahe an den für einen DJ plus Beat Box auch außerhalb eines Tonstudios umsetzbaren Möglichkeiten. Im Gegensatz zu dieser relativen Sparsamkeit der verwendeten gestalterischen Mittel sind die Bomb-Squad-Produktionen, z.B. für Public Enemy, bekannt für die exzessive vertikale Schichtung von Klängen und Instrumentalstimmen, bei dem der Schallplattenspieler des DJs nur noch eines von vielen verwendeten Instrumenten ist. Bomb-Squad-Produktionen sind bereits mehrfach Gegenstand musikwissenschaftlicher Analyse gewesen. Sie werden deshalb hier nur gestreift, ergänzend sei auf die entsprechende Literatur verwiesen (Walser 1995; Krims 2000). Der von Robert Walser ausführlich analysierte Song »Fight the Power« von Public Enemy verfügt in dem von ihm transkribierten Ausschnitt (1995: 201) über dreizehn gleichzeitig erklingende vertikale Schichten. Darunter finden sich vier unterschiedliche vokale Ausrufe und drei Snaredrums, die darauf hindeuten, dass drei verschiedene Beats zumindest ausschnittsweise parallel abgespielt werden. Chuck D, Rapper bei Public Enemy, bestätigt dies im Interview mit Mark Dery (2004: 414), allerdings bleiben die von ihm genannten Beats – möglicherweise auch aus juristischen Gründen – nicht wirklich nachvollziehbar.¹¹ Adam Krims' (2000: 93-122) Analyse des ebenfalls von der Bomb Squad produzierten

11 Beispielsweise decken sich die Angaben von Chuck D nur teilweise mit den in der englischen Version von *Wikipedia* und den auf der auf derartige Fragen spezialisierten Internetseite *the-breaks.com* gemachten Angaben.

Songs »The Nigga Ya Love to Hate« von Ice Cube beschreibt sieben unterschiedliche vertikale Schichtungen, die wiederum aus bis zu elf Schichten bestehen können (ebd.: 109f.), sowie vierundzwanzig Auftakte und Zusätze (ebd.: 105-108).

Snoop Dogg/The Neptunes: »Drop It Like It's Hot«

Der von den Neptunes produzierte Hit des Jahres 2004 »Drop It Like It's Hot« von Snoop Dogg arbeitet dagegen mit wenigen vertikalen Schichten. Verglichen mit dem vorangegangenen Beispiel von Gang Starr ist der Beat ausgefeilter gestaltet und präsentiert zwei weitere Formen der Beatvariation – die horizontale und die auditive Variation. Zudem erweist die Neptunes-Produktion durch zwei unterschiedliche Gestaltungsweisen der Human Beat Box ihre Reverenz.

Das Stück basiert auf einem zweiunddreißig Pulsschläge langen Beat, der analog zu »Mostly tha Voice« von Gang Starr in der vierten Wiederholung variiert wird.

Notenbeispiel 3: Snoop Dogg: »Drop It Like It's Hot« – Grundbeat

Der Sampler erklingt als perkussive, aber trotzdem tonal definierte menschliche Stimme – die erste Bezugnahme zur Human Beat Box. Die Transkription zeigt eine Einheit von zweiunddreißig Pulsschlägen, die sich aus zwei, mit Ausnahme der Perkussionsschicht, rhythmisch identischen Teilgruppen von halber Länge bildet. Diese Gruppierung erfolgt aufgrund zweier gegenläufiger, sich regelmäßig abwechselnder, melodischer Bewegungen der Samplerschicht. Bei Gang Starr ist der Bass in analoger Weise aus zwei Teilgruppen halber Länge zusammengesetzt. Das Funkprinzip manifestiert sich auch bei »Drop It Like It's Hot« beispielhaft im Verhältnis der Kick zur nicht zum Schlagzeug gehörigen Schicht – hier: anstelle des Basses der Sampler. Beide fallen nur in einem Schlag zusammen.

Die Variation des Grundbeats in der vierten Wiederholung ist dadurch charakterisiert, dass die Kick durch einen zweiten, vom ersten deutlich

unterscheidbaren Snareklang ersetzt wird. Diese klangliche Art der Beatvariation soll als auditiv bezeichnet werden und unterteilt im vorliegenden Beispiel den Beat in zwei formale Varianten ›a‹ und ›b‹. Beide formalen Varianten erklingen durch die Addition bzw. Subtraktion von Schichten in mehreren vertikalen Variationen. So wird z.B. immer wieder ein Synthesizer addiert – als Fläche in ›a‹ bzw. mit einer melodischen Wendung in ›b‹. Formal bedeutsamer ist die Subtraktion der Samplerschicht bei gleichzeitigem Fehlen des Synthesizers in beiden formalen Varianten ›a‹ und ›b‹, die, wiederum unterstützt durch den Rap, eine Differenzierung in Vers und Chorus entstehen lässt. Der Chorus wird zudem über eine weitere Variation vom Vers abgesetzt. Die mittels eines Sinustones tonal definierte Kick wird in Formteil ›a‹ des Chorus’ zweimal transponiert. Da Schlagzeugklänge unterschiedlicher Tonhöhe auch als von unterschiedlichen Trommeln erzeugte Klänge betrachtet werden können, kann die Transponierung der Kick ebenfalls als auditive Variation begriffen werden. Die Arbeit mit tonal definierten Schlagzeugklängen nimmt zudem, in diesem Beispiel bereits zum zweiten Male, die Tradition der Human Beat Box wieder auf – ähnlich der vokalen Grundlage des Samplers. Dieser Formteil ›a‹ des Chorus’ wird für die folgende formale Analyse zur besseren Unterscheidung vom Vers in ›c‹ umbenannt.

Formal ergeben sich damit die beiden aus jeweils vier Grundbeats bestehenden Einheiten ›3ab‹ und ›3cb‹ für Vers (V) und Chorus (C), mit deren variierter Wiederholung das Stück gestaltet wird. Es ergibt sich folgende Struktur:

I V(instr) C V V C V V C V V C V(instr) O

Abbildung 3: Snoop Dogg: »Drop It Like It’s Hot« – Songstruktur

Das Intro (I) besteht aus der vierfachen Wiederholung der ersten beiden Kickimpulse des transkribierten Grundbeats. Das Outro (O) wiederholt den Grundbeat dreimal, währenddessen der Song ausgeblendet wird. Während der Chorus immer identisch erklingt, werden alle acht Verse unterschiedlich variiert (Abbildung 4).

Der transkribierte Grundbeat (Notenbeispiel 3) wird in Abbildung 4 als ›a‹ oder ›b‹ bezeichnet, je nachdem ob der Kick- oder der zweite Snaresound erklingt. Formteil ›c‹ unterscheidet sich von ›a‹ durch die Subtraktion der Samplerschicht. Sowohl ›a‹ als auch ›b‹ existieren in sechs unterschiedlichen Varianten. Der abschließende instrumentale Vers verbindet Elemente von Vers und Chorus, da zwar einerseits die Samplerschicht wie im Chorus subtrahiert wird, andererseits aber die Kick nicht transponiert wird, sodass insgesamt der klangliche Eindruck des Verses

dominant bleibt. Zudem erinnert die Gestaltung der in Notenbeispiel 3 grafisch notierten Perkussionsschicht mehr an den Vers als an den Chorus. Diese Perkussionsschicht ist aus mehreren Samples zusammengesetzt und hat einen schleifenden Charakter. Sie wird bei gleichbleibendem Klang mehrfach rhythmisch variiert, eine Praxis, die als horizontale Variation bezeichnet werden soll.

Formelement	Binnenstruktur	Kommentar
Chorus	$c^2 c^3 b^3$	c^2 und c^3 : Transponierung der Kick b^3 : Subtraktion des Samplers
Vers 1 (instr)	$a^2 a a^2 b^2$	a^2 : Addition des Synthesizers b^2 : Addition des Synthesizers
Vers 2	$a a a b$	
Vers 3	$a a a^3 b^2$	a^3 : Reduktion auf Hi-Hat (Pulse 9-16)
Vers 4	$a^2 a a b^4$	b^4 : Reduktion auf Snare 1 und 2
Vers 5	$a^2 a a b^2$	
Vers 6	$a a a b^5$	b^5 : Stille während der Pulse 13-16
Vers 7	$a a a^4 b^2$	a^4 : Teilweise Subtraktion der Kick
Vers 8 (instr)	$a^5 a^6 a^5 b^6$	a^5 : plus Synthesizer minus Sampler a^6 : minus Sampler b^6 : plus Synthesizer minus Sampler

Abbildung 4: Snoop Dogg: »Drop It Like It's Hot« – Varianten des Grundbeats

Sowohl Snoop Dogg als auch Gang Starr verzichten im Chorus auf Variationen. Der Formteile reihende Aufbau vom »Mostly tha Voice« erlaubt unvariierte Wiederholungen auch außerhalb des Chorus'. Dagegen führt die zusätzliche musikalische Trennung von Vers und Chorus bei »Drop It Like It's Hot« zu einer Annäherung an formale Standards der Popmusik, die anscheinend durch die Vermeidung von Wiederholungen im Vers wieder konterkariert werden muss.

In den vorangegangenen Beispielen konnte ich bereits drei Ebenen der Beatvariation im HipHop aufzeigen: die vertikale, die auditive und die horizontale. Als vertikale Variation wird die Addition und/oder Subtraktion von Soundschichten bzw. Instrumentalstimmen bezeichnet. Eine auditive Variation entspricht einer deutlichen Änderung des Klanges innerhalb einer Schicht bei Beibehaltung der Rhythmik bzw. die Übernahme des rhythmischen Verlaufs einer Schicht durch eine andere. Dagegen bezeichnet die horizontale Variation eine Änderung der Rhythmik bei Beibehaltung des Klanges, also innerhalb einer Schicht bzw. Instrumentalstimme. Diese Variationen des Beats entstehen im Rahmen der HipHop-internen Arbeitsteilung unabhängig vom Rap. Für die Assoziation bestimmter Varianten des

Beats mit Formteilen wie Vers oder Chorus ist dagegen vor allem der Rap zuständig. In »Mostly tha Voice« von Gang Starr wird dies besonders deutlich, während die Konstruktion der Beatvarianten durch die Neptunes bereits von vorneherein eine stärkere Unterteilung in verschiedene Formteile vornimmt.

Eine vierte Ebene der Beatvariation ist dagegen nicht unabhängig vom Rap denkbar und soll deshalb auch als textgebundene Variation bezeichnet werden. Bei »Drop It Like It's Hot« manifestiert sie sich in der musikalischen Begleitung der Textzeile »You should think about it, take a second«. Der Beat wird hier auf eine Hi-Hat reduziert, die das Ticken eines Sekundenzeigers imitiert und in einen hellen Glockenklang mündet. Die textgebundene Beatvariation setzt die textliche Aussage unmittelbar in Klang um. Sie ist hier Teil des dritten Verses, erklingt nach knapp 80 Sekunden und entspricht Formteil »a³« in der obigen Tabelle. Textgebundene Variationen werden dementsprechend nachträglich in einen bereits existenten Beat eingebaut und konterkarieren die arbeitsteilige Struktur des HipHop durch die Betonung der künstlerischen Zusammenarbeit von Rapper und Produzent. Gang Starr müssen diese Zusammenarbeit als stabiles Duo eines Rappers und eines Produzenten möglicherweise nicht extra betonen.

Eminem/Dr. Dre: »My Name Is«

Ein weiteres Beispiel für eine derartige textgebundene Variation findet sich im ersten gemeinsamen Hit von Eminem und Dr. Dre »My Name Is« aus dem Jahr 1999. Auf Eminems Ausruf »Stop the tape« folgt eine Generalpause des Beats, auf die mit den Zeilen »this kid needs to be locked away, Dr. Dre don't just stand there, operate!« reagiert wird. Es ist schließlich ein an Gruselfilme gemahnender Synthesizerklang zu hören, der die Zeilen »I'm not ready to leave, it's too scary to die« illustriert.

Diese Variation folgt im formalen Aufbau von »My Name Is« auf den zweiten Chorus und imitiert damit möglicherweise den meist als Bridge bezeichneten Mittelteil eines Standard-Popsongs, der im Normalfall ebenfalls nach dem zweiten Chorus bzw. vor dem letzten Vers eingeführt wird (Middleton 1999: 150; Moore 1993: 52). Dass diese Stelle im Stückablauf von Dr. Dre und Eminem für ihre textgebundene Variation absichtlich gewählt wurde, zeigt wiederum ein Blick auf die Anwendung des Funkprinzips in »My Name Is« sowie die formale Struktur des Stückes.

Der zweiunddreißig Pulsschläge lange Grundbeat des Stückes ist stark reduziert und besteht aus den Schichten Kick, Snare, Hi-Hat und Bass, wobei nur der Bass die regelmäßige Bewegung in Vierteln, bzw. vier Pulse langen Einheiten aufbricht. Die folgende Transkription zeigt neben dem

Grundbeat sechs weitere Schichten, die als vertikale und auditive Variationen zum Einsatz kommen.

Notenbeispiel 4: Eminem »My Name Is«

Die beiden Achteln zu Beginn der Hi-Hat-Figur könnten als eine horizontale Variation der Viertelbewegung interpretiert werden, die über die Einklammerung der zweiten Achtelnote angedeutet werden soll. Der notierte Verlauf von Turntable 2 wird im gesamten Song mehrfach horizontal variiert – die Transkription entspricht dem Anfang des Stückes. Der zugrundeliegende Klang ist perkussiver Natur und wird mit Scratch-Techniken manipuliert. Turntable 1 bringt Eminems Stimme mit dem Text »Hi – what – who – Slim Shady« zu Gehör, die Sechzehntel entsprechen Scratch-Geräuschen. »My Name Is« ist damit ein Beispiel dafür, dass auch ein Teil des Rap unter bestimmten Bedingungen integraler Bestandteil des Beats werden kann. Wichtig dafür erscheint die eindeutige Identifikation dieser zusätzlichen Instanz der Stimme des Rappers als manipulierbares, artifizielles und wiederholbares Element. Die Scratch-Geräusche zwischen den den Äußerungen »who« und »Slim Shady« leisten genau dies.

Die Transkription zeigt deutlich die dem Funkprinzip eigentlich widersprechende dominante Stellung der regelmäßigen Bewegung in Einheiten von mindestens vier Pulsen. Es entsteht der Höreindruck eines regelmäßigen Backbeats (Pfleiderer 2006: 163; 219-226)¹², der vor allem im Bass und E-Piano 2 variiert wird. Turntable 1 markiert die Gesamtlänge

12 Der Backbeat entsteht laut Pfeleiderer durch das alternierende Spiel von Kick und Snare, wobei die Kick die erste und die Snare die zweite Zählzeit des Grundpulses betont (ebd.: 219f). Er entspricht auch dem »Standard Rock Beat« bei Allan F. Moore (1993: 38).

von zweiunddreißig Pulsen, Turntable 2 hat dagegen eher verzierenden, durch die diversen horizontalen Variationen fast schon improvisatorischen Charakter und wird deshalb in den folgenden Aussagen zur formalen Struktur bewusst ausgeblendet.

Der nur aus Kick, Snare und Bass bestehende Grundbeat wird ohne die Variation in der vierten Wiederholung wiederholt, welche die bisher besprochenen Beispiele kennzeichnete. Die Gesamtzahl der Wiederholungen bleibt jedoch durch vier bzw. zwei teilbar. Im Verlauf des Stückes werden mehrere vertikale und horizontale Variationen des Grundbeats aneinandergereiht und ergeben so eine sich dreimal wiederholende Folge der Formteile 4a 2b2b² 2c2c² mit »a« als Grundbeat. Diese werden von einem Intro und einem Outro gerahmt, die jeweils aus der vierfachen Wiederholung von zwei Variationen von »c«, »c³« und »c⁴«, bestehen. Mit einer finalen Rückkehr zu »a« wird das Stück ausgeblendet.

Formelement	Binnenstruktur	Kommentar
Intro	4c ³	c ³ : plus Turntable 1 und E-Piano 2
Vers 1 und 2	4a	
Vers 3	2a ² 2a	a ² : textgebundene Variation
Pre-Chorus 1-3	2b2b ²	b: plus E-Piano 1 b ² : plus E-Piano 1 und Synthesizer
Chorus 1-3	2c2c ²	c: plus Turntable 1 E-Piano 2 und 3 c ² : plus Turntable 1, Synthesizer E-Piano 2 und 3
Outro	4c ⁴	c ⁴ : plus Synthesizer, E-Piano 1 und 2
Fade out	4a	

Abbildung 5: »My Name Is« – Varianten des Grundbeats

Formteil »b« unterscheidet sich vom Grundbeat »a« durch die Addition von E-Piano 1, das in »c« horizontal variiert wird (E-Piano 2 und 3). Außerdem wird in »c« Turntable 1 addiert. Die Einleitung »c³« unterscheidet sich von »c« durch die Subtraktion von E-Piano 3. Die Formteile »b2« und »c²« variieren das akustische Geschehen über die Addition der Synthesizerschicht. Im abschliessenden instrumentalen Chorus »c⁴« werden Elemente von Pre-Chorus und Chorus durch die Verwendung von E-Piano 1 und 2 gemischt. Eine Praxis, die an die abschliessende Vermischung von Elementen aus Vers und Chorus bei »Drop It Like It's Hot« erinnert. Formteil »c« wird durch den Rap und Turntable 1 als Chorus identifizierbar. Die textgebundene Variation ersetzt anschließend an den zweiten Chorus die ersten beiden Wiederholungen von »a«.

Mit der dreimaligen Wiederholung einer Folge von drei Formteilen inklusive deren Variationen nach dem zweiten Chorus nähert sich »My

Name Is« weitgehend der Struktur eines Standard-Popsongs mit Vers, Pre-Chorus, Chorus und Bridge nach dem zweiten Chorus an. Dem entspricht auch der Beginn des Stückes mit dem Chorus und die abschließende Wiederholung des Chorus' als eine Art Play-out. Zudem findet das Funkprinzip zwar Anwendung, wird aber durch die Dominanz des regelmäßig fortschreitenden Grundbeats eher verzierend in den Hintergrund gerückt. Ein Bemühen der Protagonisten um einen über die HipHop-Szene hinausgehenden Erfolg bildet sich damit formal und rhythmisch ab. Im Vergleich zu »Drop It Like It's Hot« und »Mostly tha Voice« existiert auch eine relativ geringe Anzahl an Binnenvariationen des Grundbeats. Dies wird jedoch sowohl durch die verschiedenen Einwürfe von Turntable 2 als auch durch eine die Hauptstimme permanent begleitende und kommentierende zweite Stimme ausgeglichen.

Jay-Z/Timbaland: »Dirt off Your Shoulder«

»Dirt off Your Shoulder« aus dem 2003 veröffentlichten *Black Album* von Jay-Z hat ebenfalls eine sich dreimal wiederholende dreiteilige >abc<-Struktur. Der Produzent Timbaland abstrahiert das Funkprinzip jedoch noch etwas stärker als dies in den zuvor analysierten Beispielen der Fall war.

Notenbeispiel 5: Jay-Z: »Dirt off Your Shoulder«

Er verzahnt nicht nur einzelne Schichten, sondern auch zwei verschiedene Kompositionsmodelle miteinander und lässt »Dirt off Your Shoulder« als eine Synthese der bisherigen Beispiele erscheinen. Der Beat hat die bekannte Länge von zweiunddreißig Pulsen. Wie die Transkription zeigt, besteht er analog zu »Mostly tha Voice« und »Drop It Like It's Hot« aus

zwei identischen Hälften, die durch die Schichten Perkussion 2 sowie Synthesizer 2 und 3 zu einer größeren Einheit von zweiunddreißig Pulsen verbunden werden.

Die grundlegende formale Reihung des Stückes lässt sich mit folgender Formel zusammenfassen: >4a2b4c<. Der Grundbeat >a< besteht aus den Schichten Kick 1, Snare, Percussion 1 und 2 sowie Synthesizer 1 und 2. Kick 2 vollzieht die horizontale Variation des Beats in der jeweils vierten Wiederholung, die völlig regelmäßig das komplette Stück durchzieht. Formteil >b< unterscheidet sich von >a< durch die Addition von Synthesizer 3. In >c< wird noch eine zusätzliche, nicht notierte Perkussionsschicht addiert, die als Kombination aus vertikaler und auditiver Variation die Impulse der Kick doppelt.

Durch die mehrfache Wiederholung des Stücktitels im Rap fungiert >c< in bekannter Weise als Chorus. Da Formteil >b< im Rahmen der Abfolge >4a2b4c< nur einmal wiederholt wird, während die Formteile >a< und >c< je viermal erklingen, entsteht eine noch eindeutigere Analogie zu einer Pop-songstruktur (mit der Abfolge von Vers, Pre-Chorus und Chorus) als bei »My Name Is« von Eminem (Abbildung 5). Die zum Chorus hinleitende und damit untergeordnete Funktion des Pre-Chorus wird durch die Halbierung der Wiederholungen von >b< unterstützt.

Gleichzeitig überlagert sich dieses Kompositionsmodell mit dem Modell der Reihung von Beat-Vierergruppen, die den Beat stets in der vierten Wiederholung variieren. Die Überlagerung entsteht nun dadurch, dass die grundlegenden Formteile beider Kompositionsmodelle eine unterschiedliche Länge haben. Eine Abfolge von Vers, Pre-Chorus und Chorus (4a2b4c) benötigt zehn Grundbeats, das reihende Modell basiert dagegen auf der vielfachen Wiederholung einer Einheit von vier Grundbeats. Die Überlagerung beider Strukturen führt deshalb zur Verschiebung der regelmäßig alle vier Grundbeats durchgeführten horizontalen Variation der Kick (>K1< und >K2<) gegenüber den Formteilen >a<, >b< und >c<.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
a	a	a	a	b	b	c	c	c	c	a	a	a	a	b	b	c	c	c	c
K1	K1	K1	K2	K1	K1	K1	K2	K1	K1	K1	K2	K1	K1	K1	K2	K1	K1	K1	K2

Abbildung 6: Jay-Z: »Dirt off Your Shoulder« – Überlagerung der beiden Kompositionsmodelle

Wie sich an der Übersicht (Abbildung 6) deutlich erkennen lässt, geht der eigentlich formal abschließende Charakter der Variation >K2< durch die Überlagerung verloren.

Die formale Struktur von »Dirt off Your Shoulder« lässt sich wie folgt beschreiben:

I V/C VpC VpC VpC C (instr) Payout

Abbildung 7: Jay-Z: »Dirt off Your Shoulder« – Songstruktur

Der Song beginnt a-cappella mit einem von Jay-Z halb gesprochenen, halb gerufenen Satz (I). Es folgt ein Teil, den ich mit >V/C< bezeichne und der den Chorus-Rap mit dem Beat des Verses kombiniert. Im Zentrum des Songs steht die dreifache Kombination aus Verse, Pre-Chorus und Chorus (VpC). >C (instr)< ist schließlich ein auf dem Chorus basierendes, als vermeintlicher Schluss konzipiertes, instrumentales Zwischenspiel, an das sich ein instrumentales Payout anschließt, das mit einer Länge von sechs Beats inklusive Ausblendung verhältnismäßig lang geraten ist.

Formelement	Binnenstruktur	Kommentar
V/C	3a a ²	a ² : Kick 2 ersetzt Kick 1
Vers 1	a ³ 2a a ²	a ³ : textgebundene Variation bei Puls 12
Vers 2	a a ² 2a ⁴	a ⁴ : mehrere textgebundene Variationen
Vers 3	d a ⁵ a ⁶ a ²	d: >a< in halber Geschwindigkeit und eine Oktave tiefer (Puls 1–16) a ⁵ : textgebundene Variation bei Puls 21 a ⁶ : Stille (Pulse 1-3 und 9–11); Subtraktion von Kick und Snare (Puls 25-32)
Pre-Chorus 1	2b	
Pre-Chorus 2	b b ²	b ² : Kick 2 ersetzt Kick 1
Pre-Chorus 3	b b ³	b ³ : horizontale Snarevariation (Puls 29-32)
Chorus 1	c c ² 2c	c ² : Kick 2 ersetzt Kick 1
Chorus 2	3c c ²	
Chorus 3	c c ² 2c	
C/In	2c d ²	d ² : >a< in halber Geschwindigkeit und eine Oktave tiefer (Puls 1-32)
Payout	a ⁷ a ⁸ a ⁹ 3a	a ⁷ : vierfache Wiederholung der Pulse 1 bis 4 in der ersten Hälfte; Kick 2 ersetzt Kick 1 in der zweiten Hälfte; horizontale Snare- und Synthesizervariation bei Puls 23 a ⁸ : Addition eines Vocal-Samples (Puls 11-16); horizontale Snarevariation (Puls 13-16); Subtraktion von Kick und Snare (Puls 25-32) a ⁹ : Addition eines Vocal-Samples (Puls 11-16)

Abbildung 8: Jay-Z: »Dirt off Your Shoulder« – Varianten des Grundbeats

Abbildung 8 zeigt, dass sich analog zu »Drop It Like It’s Hot« die reihende Binnenstruktur jenseits des Chorus’ nicht wiederholt. Die Überlappung der

beiden Kompositionsmodelle »Reihung« und »Popsong« führt bei Timbaland darüber hinaus zu einer Variation der Binnenstruktur des Chorus' im zweiten Chorus. Wie wichtig die permanente Variation der Binnenstruktur des Beats im HipHop zu sein scheint, unterstreicht die Gestaltung der drei Pre-Chorusse. Die Überlappung der beiden zugrundeliegenden Kompositionsmodelle resultiert in einer Variation im zweiten Pre-Chorus. Um eine dem ersten Pre-Chorus analoge Binnenstruktur im dritten Pre-Chorus zu vermeiden, wird die zusätzliche Variation ›b³‹ eingeführt.

Es finden sich hier erheblich mehr textgebundene Variationen als in den bisher besprochenen Beispielen, allerdings erreicht nur ›a⁴‹ eine Länge, die mit den Variationen der anderen Beispielen vergleichbar wäre. Die Wörter »fifty-two cards«, »fifty-bars« oder »fifty-two cars« werden – nicht unbedingt subtil – mit illustrierenden Klängen unterlegt: So hört man hier das Mischen eines Kartenspiels oder die Geräusche von Automotoren. Jene Stelle nach dem zweiten Chorus bzw. vor dem letzten Vers, die man mit einer Bridge vergleichen könnte, nutzt auch Timbaland analog zu Eminem und Dr. Dre für eine formale Variation. Allerdings erfolgt bei »Dirt off Your Shoulder« keine textgebundene, sondern eine rein instrumentale Variation (›d‹) (Abbildung 8, siehe Vers 3). Jay-Z und Timbaland zeigen, dass Beatkonstruktion und formaler Aufbau des resultierenden Stückes nicht voneinander zu trennen sind. Die Verschränkung der beiden verwendeten Kompositionsmodelle beeinflusst die Beatkonstruktion und -Variation direkt.

Eminem/Eminem: »The Way I Am«

Der Beat des von Eminem selbst produzierten Stückes »The Way I Am« von seinem zweiten, 2000 erschienenen Album *The Marshall Mathers LP* beruht ebenfalls auf der Verschränkung zweier Ebenen (Notenbeispiel 6).

Allerdings handelt es sich hier nicht um die Verschränkung zweier Kompositionsmodelle, sondern um zwei Beats, die um einen Puls versetzt angeordnet sind und gleichzeitig erklingen. Der Beat von »The Way I Am« hat eine Länge von vierundsechzig Pulsen. Snare, Sampler/Bass und Chimes bzw. Glockenspiel gruppieren sich zu Teilbeat 1, während der um einen Puls verschobene Teilbeat 2 aus Kick, Piano und Hi-Hat besteht. Die Anordnung der Schichten in der Transkription folgt dieser Unterteilung in zwei Beats. »The Way I Am« hat eine zweiteilige Vers-Chorus-Struktur, die wiederum dreimal wiederholt und von einem Intro und Outro gerahmt wird. Der Vers ist jeweils dreimal so lang wie der Chorus. Intro und Outro weisen die gleiche Länge auf wie der Chorus, entsprechen jedoch musikalisch dem Vers. Der musikalische Hauptunterschied zwischen Vers und

Chorus liegt in der Kombination einer vertikalen und auditiven Variation, bei der der Bass im Chorus von einer klanglich an eine verzerrte E-Gitarre erinnernden Samplerschicht gedoppelt wird. Das den Vers und Teilbeat 2 mitbestimmende Piano rückt im Höreindruck in den Hintergrund, sodass der Chorus von Teilbeat 1 dominiert wird. Der Rap von Eminem stellt die Verzahnung der beiden zueinander verschobenen Beats zusätzlich aus, indem er sich im Vers an Kick und Piano von Teilbeat 2 orientiert und im Chorus am zu Teilbeat 1 gehörigen Sampler.

The image displays two systems of musical notation for the song 'The Way I Am' by Eminem. Each system consists of six staves, labeled from top to bottom: Chimes, Sampler / Bass, Snare, Hi Hat, Piano, and Kick. The notation is written in a standard musical staff format with various note values, rests, and articulation marks. The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system, marked with a '3' above the first staff, shows a continuation of the pattern with some variations in the piano and kick parts.

Notenbeispiel 6: Eminem: »The Way I Am«

Fazit

Gang Starr reicht die Variation des Grundbeats in der vierten Wiederholung als musikalisch strukturierendes Element ihres Songs aus. Für die zusätzliche Unterscheidung eines Chorus vom Rest ist allein der Rap verantwortlich. Eminem und Dr. Dre stellen die Variation des Grundbeats zugunsten eines an eine dreiteilige Popsong-Struktur angelehnten Aufbaus des Stückes zurück. Die fehlende Grundbeatvariation wird durch die Einführung einer zweiten, den Rap kommentierenden Stimme aufgefangen. Snoop Dogg und die Neptunes arbeiten ebenfalls mit einer eindeutigen Vers-Chorus-Struktur, passen diese aber der Notwendigkeit der Variation des Grundbeats in der vierten Wiederholung an. Jay-Z und Timbaland betrachten die

Beatvariation in der vierten Wiederholung und eine dreiteilige Popsongstruktur als von einander unabhängige Strukturelemente, die sie nach dem Funkprinzip ineinander verzahnen. Eminem verschränkt bei seinem ersten veröffentlichten selbst produzierten Beat zwei Teilbeats, von denen einer um einen Puls verschoben ist, und zeigt somit seine Beherrschung des Funkprinzips, während er die Variation in der vierten Wiederholung des Beats – vielleicht auch als gelehriger Schüler von Dr. Dre – ignoriert. Die Gemeinsamkeiten dieser fünf unterschiedlichen Beats unterstreichen die Bedeutung des Funkprinzips für die Konstruktion von HipHop-Beats. Zugleich tragen die HipHop-Beats zu einem Formaufbau der HipHop-Songs bei, der an eine Popsong-Struktur erinnert. In allen analysierten Beispielen lassen sich Elemente finden, die als Einleitung, als dreimalige Wiederholung von Vers und Chorus sowie als ein abschließendes Outro interpretiert werden können, wenn auch bei Gang Starr die Verslängen, oder besser die Abstände zwischen den einzelnen Chorussen, viel stärker variieren als in den anderen Beispielen. In der Konsequenz werden vers- und chorusartige Strukturen benutzt, ohne dass deswegen strukturell von Popsongs gesprochen werden kann. Die Grundlagen der Beatkonstruktion ist nicht harmonische Fortschreitung, sondern die variierte Wiederholung relativ kurzer ineinander verzahnter Schichten unter dem Primat der Rhythmik. Die Länge der untersuchten Beats beträgt zwischen sechzehn und vierundsechzig Pulsen. Sie werden im Lauf eines Stückes sehr oft wiederholt, zwischen achtundzwanzig und zweiundachtzig Mal für den längsten bzw. kürzesten Beat.

Fünf Arten der Beatvariation konnten festgestellt werden: die auditive, vertikale, horizontale und textgebundene Variation sowie die Kombination von vertikaler und auditiver Variation. Diese Binnenvariationen erscheinen im HipHop als essentiell für die Qualität eines Beats und somit auch für die eines Songs. Sowohl bei den Neptunes als auch bei Timbaland unterscheiden sich alle Verse und (sofern vorhandene) Pre-Chorusse in der Binnenstruktur, Timbaland variiert sogar den Chorus. Die Binnenvariation schafft die notwendige Abwechslung mittels derer ein Beat zu einem Stück ausgebaut wird. Im Prinzip beruht ein HipHop-Stück auf einem durch Binnenvarianten modifizierten Breakbeat.

Einzig die textgebundenen Variationen des Beats reagieren direkt auf den Textinhalt des Rap. Sie dienen der Betonung der künstlerischen Zusammenarbeit von Rapper und Produzent. Außerdem beeinflusst der Rap die strukturelle Einteilung in Vers und Chorus, die musikalisch – siehe das Beispiel Gang Starr – nicht immer eindeutig sein muss. Darüber hinaus soll ein Beat (inspirierende) rhythmische Orientierungsmarker für den Rap bieten – im einfachsten Falle durch eine oder mehrere der Backbeat-Snares, ferner durch eine Puls legende Schicht, häufig auch durch einen von der

Kick markierten Anfang des Beats oder schließlich durch eine markante Stelle innerhalb eines Samples, wie im zweiten Eminem-Beispiel. Das Verhältnis zwischen Rap und Beat bildet, aus dem Blickwinkel der Beatanalyse betrachtet, die historische Arbeitsteilung von Rapper und (Beat-)Produzent ab.

Literatur

- Baily, John (2007). »Paul Oliver's Contribution to Ethnomusicology.« In: *Popular Music*. Jg. 26, H. 1, S. 15-22.
- Bartlett, Andrew (2004). »Airshafts, Loudspeakers, and the Hip Hop Sample: Contexts and African American Musical Aesthetics.« In: *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Hg. von Murray Forman und Mark Anthony Neal. New York u.a.: Routledge, S. 393-406.
- Brown, James/Bruce Tucker (1993). *James Brown. The Godfather of Soul*. St Andrä-Wörtern: Hannibal.
- Bruhn, Herbert (2000). »Kognitive Aspekte der Entwicklung von Rhythmus.« In: *Rhythmus – ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Katharina Müller und Gisa Aschersleben. Bern: Huber, S. 227-244.
- Carles, Philippe/Jean-Louis Comolli (1974). *Free Jazz. Black Power*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Chernoff, John Miller (1979). *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. University Of Chicago Press.
- Dery, Mark (2004). »Public Enemy: Confrontation.« In: *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Hg. von Murray Forman und Mark Anthony Neal. New York u.a.: Routledge, S. 407-420.
- Elflein, Dietmar (2006). »Das Leben eines Gs – aktuelle Schnittmuster im deutschen Hip Hop.« In: *Cut and Paste – Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart*. Hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps (= *Beiträge zur Populärmusikforschung* Bd. 34). Bielefeld: transcript, S. 11-30.
- George, Nelson (2002). *XXX. Drei Jahrzehnte Hip Hop*. Freiburg: Orange Press.
- Horn, David (2000). »Some Thoughts on the Work in Popular Music.« In: *The Musical Work*. Hg. von Michael Talbot. Liverpool: Liverpool University Press, S. 14-34.
- Jones, LeRoi (1963). *Blues People. The Negro Experience in White America and the Music that Developed from It*. New York: William Morrow and Company.

- Krims, Adam (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Middleton, Richard (1999). »Form.« In: *Key Terms in Popular Music and Culture*. Hg. von Bruce Horner und Thomas Swiss. Malden u.a.: Blackwell, S.141-155.
- Moore, Allan F. (1993). *Rock: The Primary Text*. Aldershot u.a.: Ashgate.
- Pfleiderer, Martin (2006). *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: transcript.
- Rambarran, Sharadai (2005). »99 Problems« But Danger Mouse Ain't One: An Insight Into the Conflicting Issues Surrounding *The Grey Album*.« Schriftliche Fassung eines Vortrages auf der Konferenz The Art Of Record Production, Westminster University London. Online unter: <http://www.artofrecordproduction.com/content/view/26/52/> (Zugriff: 23.4.2008).
- Redmann, Bernd (2002). *Theorie und Methodologie der Musikanalyse*. Laaber: Laaber.
- Schloss, Joseph G. (2004). *Making Beats – the Art of Sample-based Hip Hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Toop, David (2000). *Rap Attack 3. From African Jive to Global Hip Hop*. London: Serpent's Tail.
- Walser, Robert (1995). »Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy.« In: *Ethnomusicology*. Jg. 39, H. 2, S. 193-217.

Tonträger

- AC/DC (1977). »TNT.« Auf: *High Voltage*. Atco, 36142.
- AC/DC (1980). »Back in Black.« Auf: *Back in Black*. Atco, 16018.
- AC/DC (1983). »Flick of the Switch.« Auf: *Flick of the Switch*. Atco, 7801001.
- Afrika Bambaataa (1982). *Planet Rock* (12''). 21 Records/Metronome, 0930.087.
- Beastie Boys (1986). »No Sleep til Brooklyn.« Auf: *License to Ill*. Def Jam Recordings, DEF 450062 1.
- Beatles (1968). *White Album*. Apple, SMO 2051/52.
- Boogie Down Productions (1987). »Dope Beat.« Auf: *Criminal Minded*. Bad Boy Records, BB 4787 JBM.
- Brown, James (1967) »Cold Sweat.« Auf: *Cold Sweat*. King Records/Polydor, PD 1020.
- Danger Mouse (2004). *Grey Album* (keine reguläre Veröffentlichung).
- Eminem (1999). »My Name Is.« Auf: *The Slim Shady LP*. Aftermath Entertainment/Interscope Records, IND-90287.

- Eminem (2000). »The Way I Am.« Auf: *The Marshall Mathers LP*. Aftermath Entertainment/Interscope Records, 490629-2.
- Fat Boys (1984). »Human Beat Box.« Auf: *Fat Boys*. Sutra Records, SUS 1015.
- Fresh, Doug E. (1985) »The Original Human Beat Box.« Auf: V.A.: *Electro 6*. Street Sounds, CDELECST 6.
- Gang Starr (1994). »Mostly tha Voice.« Auf: *Hard to Earn*. Chrysalis, 7243 8 28435 1 1.
- Ice Cube (1990). »The Nigga Ya Love to Hate.« Auf: *AmeriKKKa's Most Wanted*. Priority Records/Island Records, 211 045.
- Jay-Z (2003). »Dirt off Your Shoulder.« Auf: *Black Album*. Roc-A-Fella Records, 0602498611210.
- Kraftwerk (1977). »Trans Europa Express.« Auf: *Trans Europa Express*. Kling Klang/EMI, 1C 064-82 306.
- Kraftwerk (1981). »Nummern.« Auf: *Computerwelt*. Kling Klang/EMI, 1C 064-46 311.
- LL Cool J (1985). »Rock the Bells.« Auf: *Radio*. Def Jam Recordings, 527 352-2.
- Public Enemy (1990). »Fight the Power.« Auf: *Fear of a Black Planet*. Def Jam Recordings/CBS, 466281 1.
- Snoop Dogg (2004). »Drop It Like It's Hot.« Auf: *R&G (Rhythm & Gangsta): The Masterpiece*. Doggystyle/Star Trak/Geffen Records, 0602498648414.
- Stetsasonic (1986). »Faye.« Auf: *On Fire*. Tommy Boy Records/WEA, 254574-1.
- West, Kanye (2005). »Golddigger.« Auf: *Late Registration*. Roc-A-Fella Records, 0602498850534.
- West, Kanye (2007). »Stronger.« Auf: *Graduation*. Roc-A-Fella Records, 60251741220.

Internet

- <http://www.geocities.com/REMIXALBUMS/> (Zugriff: 30.6.2008).
- http://en.wikipedia.org/wiki/Fear_of_a_Black_Planet#Partial_list_of_samples (Zugriff: 30.6.2008).
- <http://the-breaks.com/search.php?term=fight+the+power&type=7> (Zugriff: 30.6.2008).