

Arrangieren: Handwerk und Inspiration – eine Einführung am Beispiel des Gospelsongs „Wake me, shake me“

Prof. Christoph Hempel, Hannover

Zielsetzung der Methodenerläuterung

Am Beispiel des Gospelsongs „Wake me, shake me“ sollen exemplarisch die **Arbeitsschritte bei der Entwicklung eines Arrangements für Chor** sowie geeignete **Satztechniken** unterschiedlicher Art gezeigt werden:

1. Analyse der Vorlage: **Stil – Form – Melodie** (Gibt es Besonderheiten?)
2. Konzeption des Arrangements: **Tonart – Stil – Groove – Planung des Ablaufs – Besetzung** (Welche Gestaltungselemente können aus dem Original übernommen werden?)
3. Harmonische Analyse (Muss evtl. eine **Reharmonisation** vorgenommen werden?)
4. Satztechnische Ausarbeitung der einzelnen Abschnitte (u.a. **Voicings**)

Hinweise



Noten

Das fertige Arrangement erscheint zeitgleich und vom selben Autor verfasst als **Musik-Praxis-Beitrag** (IV/B, Arrangement 27, „Wake me, shake me“ – ein Jazz-Arrangement für Stimme und Vokalensemble). In diesem Beitrag befindet sich neben dem Leadsheet (**Notenbeispiel 1**) auch ein Blatt mit dem Songtext.



Klangbeispiele

trad. (Gospelsong): „Wake me, shake me“

1. Gesungene Melodie mit Rhythmusgruppen-Play-back
= **Klangbeispiel 1** CD 24, Track 15
(zusätzlich im ROM-Teil: **15_Wake_me_Kb01_vocPB.aif**)
2. Rhythmusgruppen-Play-back (Arr.: Christoph Hempel)
= **Klangbeispiel 22 und 23** CD 24, Track 37–39
(„soundfähige“ MIDI-Files zum Verändern: CD 24, Track 40–47
Wake_me_Playback_Chorus.MID [1 Chorus] /
Wake_me_Playback_Gesamt.MID [gesamt])
3. Gesamtaufnahme des Chor-Arrangements mit dem Jazzchor Vivid Voices, Hannover (Leitung: Thomas Posth)
= **Klangbeispiel 24** CD 24, Track 48–55
4. Aufnahme mit John LD Frazier (gekürzt)
= **Klangbeispiel 25** CD 24, Track 56/57

CD-Empfehlung

LD Frazier/Scott Stroman/Eclectic Voices: „I was there when the spirit came“ (Frazier, Stroman, Creese, Levett; Eclectic Voices, Stroman). 33 Records 33WM135. 2005.

2. Konzeption des Arrangements

Bevor die erste Note geschrieben wird, sollten einige konzeptionelle Einzelheiten geklärt werden:

a) Tonart

Die Tonart ist im Prinzip beliebig, die Wahl der Tonart hängt aber von einigen Eigenschaften des geplanten Arrangements ab. Zu berücksichtigen sind z.B. folgende Aspekte: Soll der Chorbass oft die Harmoniegrundtöne singen? Soll die Melodie überwiegend vom Sopran gesungen werden? Soll das gesamte Arrangement in einer Tonart stehen oder ist eine effektvolle Modulation zwischen den Formabschnitten geplant? Gibt es unter den Musikern Anfänger, die nur mit „leichten“ Tonarten zurechtkommen?

b) Stil, rhythmischer Groove

An welchem Stil soll sich das Arrangement orientieren: Swing, Blues, Black Gospel, Jazz, Jazzrock, Funk, Rock-Ballade, A-cappella-Spiritual? Es gibt im Handel Aufnahmen von Gospelsongs in allen Stilrichtungen, und man sollte solche Aufnahmen als Beispiele heranziehen; meist stellen sich dabei neben der stilistischen Orientierung auch schon Ideen für Einzelheiten des Arrangements ein. Im Fall von „Wake me, shake me“ wurde als Stilvorbild ein swingender Blues in mittlerem Tempo mit leichtem Jazz-Einschlag gewählt.

c) Besetzung

Bei Chorarrangements ist vorab zu klären: Sollen Solisten (ggf. aus dem Chor) eingesetzt werden und in welchem Umfang? Soll der Chor unbegleitet singen, ist eine Klavierbegleitung geplant, oder soll eine komplette Rhythmusgruppe mitspielen? Gibt es einen Mitspieler (Orgel, vielleicht sogar einen Bläser), der ein Instrumentalsolo spielen könnte? Beim vorliegenden Arrangement sind Solisten vorgesehen, die allerdings ähnliche Passagen wie der Chor singen und daher aus dem Kreis des Chores kommen können. Die Soloparts können wahlweise von einer Frauen- oder Männerstimme (ggf. im Wechsel) gesungen werden.

Die Entscheidung, ob eine Rhythmusgruppe eingesetzt werden soll, ist für die Satztechnik des Chorsatzes wichtig: Wenn eine Rhythmusgruppe mitspielt, werden die Männerstimmen entlastet, weil keine Akkordgrundtöne gesungen werden müssen; man kann sogar auf eine Bass-Stimme ganz verzichten. In Notenbeispiel 2 sorgt der Chorbass für die Präsenz der Akkordgrundtöne; außerdem ist die Harmonie vollständig im Chorsatz vorhanden. Hier ist keine Rhythmusgruppe nötig:

CD 24, Track 16

Be-cause I got to get to hea-ven in a due time
Be-cause I get to heav'n in a due time

G7 C7 C#dim7

Notenbeispiel 2 / Klangbeispiel 2: 4-stimmiger Chorsatz (Leadsheet Takt 4).

Beitrag 9

S 7

CD 24, Track 21

Notenbeispiel 6 / Klangbeispiel 6: Reharmonisierung (Takt 1/2 Leadsheet).

In Takt 4, Zählzeit 3 wurde ein G7-Akkord eingeschoben, der dominantisch zum folgenden C7 wirkt. Er erlaubt eine Stimmführung g – f – e:

CD 24, Track 22

Notenbeispiel 7 / Klangbeispiel 7: Reharmonisierung (Takt 4/5 Leadsheet).

Der verminderte Septakkord in Takt 6 ist ein funktionsfreier Durchgangsakkord (*passing chord*). Er ermöglicht, eine chromatische Linie (*guide line*) im Bass zu schreiben, während die übrigen Töne von C7 liegen bleiben. In Takt 7 wurde ein **Dominant-Quartsextvorhalt** eingefügt. Die Melodie hat deshalb ein h statt eines b:

CD 24, Track 23

Notenbeispiel 8 / Klangbeispiel 8: Reharmonisierung (Takt 6/7 Leadsheet).

Am Anfang des B-Teils (Strophe) wird wieder die Tonikaparallele e-Moll verwendet und hier zusätzlich durch die Zwischendominante H-Dur eingeleitet, was eine chromatische *guide line* d – dis – e erlaubt. Damit der zweitaktige Harmoniewechsel beibehalten wird, gibt es im zweiten Takt der Strophe (Leadsheet Takt 14) wieder einen Durchgangsakkord von Em nach G/D. Dieser Akkord, ein Es-Dur-Septakkord, ist funktionsfrei und dient nur dazu, drei Stimmen gleichzeitig eine effektvolle chromatische Linie zu ermöglichen. Im Arrangement wird dies durch eine markante rhythmische Figur hervorgehoben:

CD 24, Track 24

Notenbeispiel 9 / Klangbeispiel 9: Reharmonisierung am Beginn der Strophe (Takt 13/14 Leadsheet).

Beim Unisono wird die in der Akkordfolge enthaltene Möglichkeit einer chromatischen Linie ausgenutzt, beim zweistimmigen Satz hört man die Tritonus-Parallelen, die sich durch die Septakkordfolge ergeben. Notenbeispiel 19 zeigt eine weitere Möglichkeit für den Fall, dass genügend Männerstimmen vorhanden sind: Im sogenannten *spread voicing* (to spread = spreizen) singt die Unterstimme die Harmoniegrundtöne und die oberen Stimmen Terz- und Septimton. In diesem Fall sollte der Solopart von einer Frauenstimme übernommen werden.

Die Satztechniken von Notenbeispiel 17, 18 und 19 können auch kombiniert werden:

CD 24, Track 32

Be-cause I got to get to hea-ven in a due time to
get to hea-ven, get to hea-ven, get to hea-ven,
G G7 C7 C#dim7

Notenbeispiel 17 / Klangbeispiel 17: Riff unisono (Leadsheet Takt 4–6).

CD 24, Track 33

Be-cause I got to get to hea-ven in a due time to
get to hea-ven, get to hea-ven, get to hea-ven,
G G7 C7 C#°7

Notenbeispiel 18 / Klangbeispiel 18: Riff im 2- bzw. mehrstimmigen Satz (Leadsheet Takt 4–6).

CD 24, Track 34

Be-cause I got to get to hea-ven in a due time to
get to hea-ven, get to hea-ven, get to hea-ven,
G7 C7 C#dim7

Notenbeispiel 19 / Klangbeispiel 19: Riff im *spread voicing* (Leadsheet Takt 4–6).