

DIE MUSIK DER CHARTS IN DER ANALYSE

Methodendiskussion und Anwendung einer interdisziplinären Musikanalyse anhand des Songs Shape of You von Ed Sheeran

ANTON SCHREIBER

1 EINLEITUNG

Trotz der globalen, massenmedialen Verbreitung der Hit-Musik und den vielzähligen Erkenntnissen, die die Erforschung eines solchen Phänomens liefern könnten, ist die wissenschaftliche Untersuchung dieser Musik über lange Zeit vernachlässigt worden¹ und noch heute von Geringschätzung geprägt.² Diese mangelnde Erforschung aus dem Blickwinkel der Musikwissenschaft lässt sich bereits bezogen auf das größere Forschungsfeld der populären Musik allgemein erkennen. Auch in der Forschung dieses übergeordneten Feldes wurde die musikwissenschaftliche Betrachtung, hinsichtlich klanglicher Aspekte, vernachlässigt, während vor allem die Kulturwissenschaften die populäre Musik untersuchten.³ Auch für die Hit-Musik erschließen sich zunächst zahlreiche außerklangliche Erkenntnisinteressen, die mit der globalen und weitreichenden Wirkung dieser Musik in Verbindung stehen. Allerdings richtet sich das Interesse eines:iner Musikwissenschaftlers:in womöglich primär auf die klanglichen Gegebenheiten der Songs, die täglich im Radio oder auf Streaming-Plattformen gehört werden. Genau diese Auseinandersetzung mit dem ‚Klingenden‘ der populären Musik ist Aufgabengebiet der Musikanalyse, einer der wichtigsten Teildisziplinen der Musikwissenschaft. In Anbetracht der Milliarden von Hörenden aktueller Hit-Songs ergibt sich die Frage nach der musikalischen Beschaffenheit dieser Songs, die ein so großes Publikum ansprechen, sowie möglichen

außerklanglichen Gegebenheiten, die diesen Erfolg beeinflussen und womöglich mit der musikalischen Faktur in Verbindung stehen. Man könnte dabei sogar annehmen, dass keine andere Musik ein größeres Erkenntnisinteresse für die Musikwissenschaft verspricht: Durch eine zumindest retrospektive Betrachtung kann sie Aussagen über die größte Anzahl an Hörenden und ihrer Musik liefern. Es liegt also nahe, sich musikanalytisch mit den aktuell erfolgreichsten Songs zu beschäftigen. Anhand von Fragestellungen, die sich aus den Spezifika der Songs und ihrem Kontext ableiten, ließen sich so vielfältige Erkenntnisse erarbeiten. Daraus ergibt sich die Fragestellung, mit welchen Methoden populäre Hit-Musik analysiert werden kann, welche Probleme sich dabei ergeben, aber auch welche Perspektiven sich für die Musikwissenschaft und Musikanalyse ergeben, wenn dieser Analysegegenstand berücksichtigt wird. So soll in diesem Artikel eine exemplarische Musikanalyse des Songs Shape of You von Ed Sheeran präsentiert werden, welcher eine kurze Methodendiskussion voransteht. Dieser Song steht mit seinem globalen Erfolg und Rezeptionsradius für einen prototypischen Hit-Song, der unter genauer analytischer Betrachtung eine Vielzahl interessanter Informationen über die Hit-Musik widerspiegelt. Der Fokus dieses Artikels soll hierbei auf der angewandten Musikanalyse liegen. Die vorangehende Diskussion kann in diesem Rahmen die wichtigsten theoretischen Überlegungen zur Analyse populärer Hit-Musik nur umreißen. Ziel dieses Unterfangens ist es, die Möglichkeit der Musikanalyse kontemporärer Hit-Musik exemplarisch zu prüfen und den Nutzen abzuleiten, den die Musikwissen-

¹ Vgl. Middleton, *Studying popular music*, S. v.

² Vgl. Doehring, „Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik“, S. 24f.

³ Vgl. Hooper, „Thank You for the Music“, S. 29.

schaft durch die Erschließung dieses Desiderats ziehen könnte.

2 BEGRIFFSBESTIMMUNG

Um populäre Musik wie den Song *Shape of You* musikwissenschaftlich zu analysieren, muss man sich unweigerlich mit den Eigenheiten dieses Analysegegenstandes beschäftigen. Der Begriff der populären Musik aus dem sich die Hit-Musik und auch der Begriff der Popmusik ableiten, ist dabei einer der am schwierigsten zu greifenden Begriffe der Musikwissenschaft. Auf die bereits umfassende Definitionsdiskussion sei an dieser Stelle verzichtet und stattdessen auf die zusammenfassenden Arbeiten von Michael Fuhr und Richard Middleton verwiesen.⁴ Außerdem sei darauf hingewiesen, dass aus den Überlegungen über eine mögliche Definition der populären Musik oft eine Fokussierung auf den soziokulturellen Kontext dieser folgte, da eine klanglich orientierte Definition sich als unmöglich herausstellte.⁵ Die Definitionsproblematik erweitert sich für das Feld der hier zu untersuchenden Hit-Musik. Wie operationalisiert man Popularität und ab wann ist ein Song ein Hit? Auch wenn die Charts allgemein als Popularitätsmessung zu Rate gezogen werden, geben diese nicht an, ob die Musik nicht auch in anderen Medien stark verbreitet ist (man denke nur an TikTok-Videos und Memes, die millionenfach konsumiert werden).⁶ Neue Chart-Berechnungen, die versuchen, die meisten Distributionskanäle zu berücksichtigen, erlauben allerdings eine annähernde Schätzung über die Popularität von Songs.⁷ Außerdem sammeln Institutionen, wie die International Federation of the Phonographic Industry, zusammenfassende Daten über die Chart-Platzierungen der meisten Länder der Welt, was Rückschlüsse über die globale Di-

mension von Hit-Musik erlaubt.⁸ Von einer perfekten Operationalisierung der Popularität eines Songs kann allerdings trotz dieser Daten nicht ausgegangen werden. In der folgenden Analyse wird dieses Problem aber umgangen, da der Song *Shape of You* bis Anfang 2023 der meist-gestreamte Song auf der Streaming-Plattform Spotify war und so getrost von einem Hit-Song ausgegangen werden kann. In diesem Artikel kann keine eindeutige Arbeitsdefinition zum Begriff der populären Musik, der die Hit-Musik beinhaltet, gegeben werden. Dies verbietet sich anhand der erwähnten theoretischen Überlegungen, da eine nominale Definition nie alle Aspekte der populären oder Hit-Musik greifen kann. Stattdessen soll auf einen diskursiven Gebrauch des Begriffes verwiesen werden, der im alltäglichen Diskurs effektiv dazu dient, sich von populärer und ‚anderer‘ Musik zu unterscheiden.⁹

3 DIE PROBLEMATIK HERKÖMLICHER ANALYSEVERFAHREN

Unabhängig von diesen schwierigen Begriffsbestimmungen lässt sich kaum abstreiten, dass vor allem die Hit-Musik mit ihrem globalen Wirkungsradius für eine musikwissenschaftliche Betrachtung sehr interessant wäre. An erster Stelle dieser Untersuchung könnte die musikalische Analyse als „einer der wichtigsten Teile musikwissenschaftlicher Arbeit“ nach Dahlhaus und Eggebrecht stehen, indem sie Aussagen über die Musik durch die Musik selbst ermöglicht.¹⁰ Schafft man sich allerdings einen Überblick über die wichtigsten deutschsprachigen Publikationsorgane der Musikanalyse, stellt man fest, dass die musikanalytische Betrachtung von populärer Musik – geschweige denn von kontemporärer Hit-Musik – stark unterrepräsentiert ist.¹¹ Hervorzuheben ist einzig Ralf von Appens

⁴ Vgl. Middleton, *Reading Pop*, S. 1–19 und Fuhr, *Populäre Musik und Ästhetik*, S. 20–25.

⁵ Vgl. Wicke, „Populäre Musik als theoretisches Konzept“, S. 13 und Appen/Grosch/Pfleiderer (Hrsg.), *Populäre Musik*, S. 11.

⁶ Vgl. Hamm, *Putting Popular Music in its Place*, S. 128; Wicke, „Populäre Musik als theoretisches Konzept“, S. 11.

⁷ Vgl. Billboard, „Billboard Explains The Hot 100 Chart“, 1:18–1:24.

⁸ Vgl. „What We Do“, International Federation of the Phonographic Industry.

⁹ Vgl. Wicke, Art. „Populäre Musik“.

¹⁰ Dahlhaus/Eggebrecht, *Brockhaus Riemann Lexikon*, Bd. 2, Mainz/München: Schott/Piper 1989, S. 38, zit. nach Pfleiderer, „Musikanalyse in der Popmusikforschung“, S. 153.

¹¹ Nennenswert sind dabei nur folgende Artikel: Werner, „Ein kognitivistischer Ansatz zur Rhythmusanalyse von Popmusik“, Dreyer/Horn, „Schnittstellen zwischen *performance* und

und André Doehring's Arbeit, die sich mit *Hung Up* von Madonna einem Nummer-eins-Hit zuwendet, der zumindest im 21. Jahrhundert veröffentlicht wurde.¹² Dieses Desiderat könnte neben der Definitionsproblematik seinen Ursprung in der Methodik der Musikanalyse haben, die, vor allem durch ihre historische Genese bedingt, kaum auf populäre Musik im Allgemeinen oder Hit-Musik im Speziellen angewandt werden kann. So werden vor allem in englischsprachigen Musikanalysen populärer Musik die Probleme herkömmlicher Forschungs- und Analyseverfahren emergent, indem Methoden an populärer Musik der letzten fünfzig Jahren angewendet werden, die anhand hunderte Jahre alter Kunstmusik entwickelt wurden.¹³ Eine solche Analyse zielt meist darauf ab, zugrunde liegende Strukturen, wie z.B. Harmonieprogressionen oder Formschemata, aufzudecken. An dieser Stelle kann nicht auf die gesamte Genese der ‚klassischen‘ Musikanalyse eingegangen werden, welche in diesem Artikel als formell-strukturell bezeichnet wird. In Anbetracht der Hit-Musikanalyse sind aber die im Folgenden beschriebenen Entwicklungen wichtig zu erwähnen: Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden analytische Fragestellungen für didaktische Zwecke verwendet, um die „Meisterwerke-Ästhetik“ der analysierten Werke zu vermitteln.¹⁴ Unter diesem Prinzip wurde die Analyse fest an jenen ‚Meisterwerken‘ entwickelt. Entsprechend ein Werk nicht der Ästhetik oder den typischen Parametern dieser Werke, wurde es zwangsläufig abgewertet. „Was nicht in die Theorie paßte [sic!], wurde nicht ob der Unterschiedlichkeit untersucht, sondern einfach abqualifiziert.“¹⁵ Dieses Prinzip lässt sich bis zu den ersten Analysen populärer Musik nachverfolgen, in denen Musikpädagog:innen unter didaktischer Motivation die Minderwertigkeit des analysierten Jazz‘ und Schlagers aufzeigten. Dies war nicht nur intendiert, sondern schlicht unumgänglich, wenn man versuchte, diese Musik mit den herkömmlichen

musikwissenschaftlichen Methoden zu analysieren.¹⁶

Das wichtigste Medium der populären Musik ist die Tonaufnahme,¹⁷ sodass sich der analytische Blick von der Notation bzw. der Partitur und ihrer tief-erliegenden Strukturen hin zum Hörbaren richten sollte. Die notationsgebundene Vorstellung der Musikwissenschaft geht allerdings davon aus, dass das Erklingende, oder besser gesagt das Gehörte, mit dem schriftlich Gebundenen korreliere und vernachlässigt so den tatsächlichen auditiven Hörprozess. Diese Notationsgebundenheit verwehrt den Blick auf die individuelle Rezeption der Hörer:innen, die sich nur auf das klangliche Substrat konzentriert und nicht auf eine Notation, die bei populärer Musik, wenn vorhanden, dann meist nur in einer deskriptiven und nicht präskriptiven Form, zugrunde liegt. Es existieren also meist nur Notationen von Songs, die diese im Nachhinein deskriptiv festhalten, wie z.B. in Songbooks für bekannte Alben. Die präskriptive Notation aus der sich der Song als Aufnahme ergibt, bildet dagegen die Ausnahme. Für das Beispiel dieses Artikels finden sich auch eine Vielzahl an Songbooks mit verschiedenen Transkriptionen des *Songs Shape of You*, welche allerdings in keiner Weise den vollständigen Klang der Aufnahme repräsentieren können. Es kann davon ausgegangen werden, dass vor allem im Bereich der

Hit-Musik, zu der der Song gehört, die im Rahmen der globalen Musikdistribution funktioniert, strukturelle, notationsgebundene Parameter vom Großteil der Rezipient:innen dieser Musik nicht wahrgenommen oder aufgrund eines anderen kulturellen Musikverständnisses oder fehlender Ausbildung in der europäischen Musiktheorie nicht bekannt sind. Eine Musikanalyse populärer Musik – und allen voran eine Musikanalyse der Hit-Musik – beinhaltet also unweigerlich eine Kritik, Überarbeitung und Erweiterung der formell-strukturellen Analysemethodik der westlichen Musikwissenschaft. Versucht man diese Methoden unreflektiert zu übernehmen, wird gleichzeitig deren Vorstellungen

Analyse von Popmusik“.

¹² Vgl. Appen/Doehring, „Analyse populärer Musik. Madonnas *Hung up*“.

¹³ Vgl. Helms, „Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?“, S. 91f. u. S. 94.

¹⁴ Vgl. Gruber, Art. „Analyse“.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. Helms, „Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?“, S. 91.

¹⁷ Vgl. Doll, „Some practical issues in the aesthetic analysis of popular music“, S. 3.

vom Analysegegenstand und den Zielvorstellungen übernommen, nämlich die eines „Kunstwerks“,¹⁸ welche nicht auf Hit-Songs als Analysegegenstände übertragen werden können.

4 METHODENDISKUSSION

Die Methode, die in diesem Artikel zur Analyse des Songs *Shape of You* angewandt werden soll, orientiert sich an dem von Martin Pfeleiderer entwickelten Stufenmodell, das sich vorwiegend am Höreindruck des zu analysierenden Stückes orientiert. Pfeleiderer geht dabei davon aus, dass Hörer:innen weniger die strukturellen Zusammenhänge eines Stückes als zeitliche Abfolge, sondern eher die einzelnen Episoden eines Stückes in einem oberflächlicheren Hörprozess wahrnehmen.¹⁹ Darüber hinaus versucht Pfeleiderer den kulturell-außerklanglichen Kontext der Musik mit in die Analyse zu integrieren, indem er das Ziel der Musikanalyse wie folgt beschreibt:

„[Die Musikanalyse soll] Knotenpunkte des Klanggeschehens angemessen [...] beschreiben und dadurch einen Verstehensprozess im Hinblick auf das mannigfaltige Netz von kulturellen Beziehungen, in welches das Klangliche eingebettet ist, in Gang [...] bringen.“²⁰

Das Stufenmodell gliedert sich nach diesen Prinzipien in fünf Stufen. Zunächst soll das Klanggeschehen möglichst unvoreingenommen beschrieben werden, auch wenn dies aufgrund der Subjektivität des:der Analysierenden nie vollständig möglich sein wird. Daraufhin werden die ‚Verstehenshorizonte‘ des Stückes erschlossen, das heißt, die Hintergründe und Kontexte, die mit dem Analysegegenstand in Verbindung stehen, welche im Anschluss mit den deskriptiven Aussagen verknüpft werden sollen. Aus diesen Verknüpfungen ergeben sich im vierten Schritt hypothetische Interpretationsansätze, die

¹⁸ Damit ist der Werkbegriff gemeint, der sich v.a. im 19. Jhd. in der Musikästhetik ausprägte und sich auf notierte Stücke klassischer Musik bezieht. Vgl. Helms, „Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?“, S. 92.

¹⁹ Vgl. Pfeleiderer, „Musikanalyse in der Popmusikforschung“, S. 155.

²⁰ Ebd., S. 158.

auf das Klanggeschehen bezogen werden. Der letzte Schritt besteht schließlich in der Ausarbeitung der Analyse, wobei sowohl in den ersten Schritten vor, als auch während der Ausarbeitung, die Abfolge der fünf Stufen nicht streng eingehalten werden muss.²¹ Dieses Analysemodell stellt sich, besonders in Bezug auf die aktuelle Chart-Musik, als das am besten geeignete Verfahren dar, da es die dargelegten Problematiken mithilfe der hör- oder prozessorientierten Analyse zu lösen verspricht: Statt tieferliegende Strukturen zu analysieren, sollte Hit-Musik bezogen auf den Höreindruck analysiert werden, der für den Großteil der Rezipient:innen am wichtigsten ist.

Mit diesem Modell als Grundlage wird zudem davon ausgegangen, dass die Diversität des Analysegegenstandes einen interdisziplinären Analyseansatz erfordert.²² Auch wenn nicht alle Dimensionen der Hit-Musik in einer Analyse berücksichtigt werden können, sollte zumindest die eher herkömmliche klanglich-strukturelle Betrachtung der Musik stets im Kontext ihrer soziokulturellen Bedeutung betrachtet werden. Als dritte Analyseperspektive wird hier die musikpsychologische vorgeschlagen, welche sich durch ihre stark subjektorientierte Betrachtungsweise gut für einen prozessorientierten Analyseansatz eignet. Eine der wichtigsten Aspekte der strukturellen Musikanalyse ist die Analyse der Song-Form, die bei jeder Musikanalyse populärer Musik berücksichtigt werden sollte. Hier sei auf die umfassende Arbeit von Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild verwiesen, welche zeigt, dass die Song-Form teilweise wichtiger Träger semantischer Bedeutung sein und auch in ihrer historischen Genealogie interpretiert werden kann.²³ Anzumerken ist dabei, dass es sich bei der Song-Form meist nicht um tieferliegende, harmonisch bedingte Strukturen handelt, sondern um saliente Abschnitte, die z.B. durch den Wechsel des Instrumentariums auch den Höreindruck prägen. Um diese strukturell-formellen Analysen durchzuführen, eignen sich vor

²¹ Vgl. Pfeleiderer, „Musikanalyse in der Popmusikforschung“, S. 160.

²² Tagg, „Analysing popular music. Theory, Method, and Practice“, S. 40.

²³ Vgl. Appen/Frei-Hauenschild, „AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus“, S. 57f.

allem computergestützte Methoden, die durch die Veranschaulichung der Analyseergebnisse mittels computergenerierter Schaubilder eine Möglichkeit darstellen, die Probleme der herkömmlichen Analysepraktiken zu umgehen. Hierzu lässt sich am besten die von der Queen Mary University entwickelte, frei verfügbare Software *Sonic Visualiser* verwenden, die mehrere Analyseverfahren in einem Programm vereint. Spektrogramme und andere computerbasierte Darstellungen ermöglichen eine objektivere Repräsentation des Klanggeschehens und können zusätzlich aufgrund ihrer Vielfalt so ausgewählt werden, dass sie die für die Analyse relevanten Spezifika anzeigen. Damit geht der Vorteil einher, dass man mit dieser Darstellung Dinge abbilden kann, die konstituierend für den Höreindruck des Songs sind, – welcher in dieser Analysemethodik schließlich im Vordergrund steht – aber bisher nicht notiert werden konnten. Vor allem der ‚Sound‘ als „die Gesamtheit aller die sinnliche Qualität von Musik bestimmenden Faktoren“²⁴, muss zwangsläufig mit computergestützter Klanganalyse untersucht werden, um dessen Parameter zu erfassen. Dies reicht von der tatsächlich wahrgenommenen Tonhöhe bis zu den zahlreichen Spuren und ihren Effekten eines Songs, die die Wahrnehmung des Sounds konstituieren. Schließlich müssen diese klanglich analysierten Komponenten der Musik mit dem außerklanglichen Kontext verbunden werden, welcher auch als „Quartärkomponente“ nach Hermann Rauhe bezeichnet werden kann.²⁵ Dabei handelt es sich in der Analyse keineswegs um die ‚unwichtigsten‘ Analysegegenstände, da bei Bands wie Kiss das visuelle Auftreten der Gruppe teilweise wichtiger als ihre Musik angesehen werden kann.²⁶ Auch weiterführende Informationen über den kulturellen und sozialen Kontext können in der Musikanalyse von Relevanz sein:²⁷ So ergibt sich bei der

²⁴ Wicke/Ziegenrucker, Art. „Sound“, in: *Rock, Pop, Jazz, Folk. Handbuch der populären Musik*, 21985, S. 477, zit. nach Schneider, „Klanganalyse als Methodik der Populärmusikforschung“, S. 110.

²⁵ Rauhe, „Der Musikmarkt“, zit. nach Helms, „Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?“, S. 93.

²⁶ Vgl. Helms, „Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?“, S. 94.

²⁷ Vgl. Walser, „Popular music analysis: ten apothegms and four instances“, S. 31f.

Musikanalyse populärer Musik stets die Frage nach der Gesellschaft und Kultur, die die Entstehung der Musik beeinflussen sowie diese rezipieren. Popmusikforschung ist erst dann am aufschlussreichsten, wenn Text-Kontext Interaktionen betrachtet werden. Die Gefahr dieser Betrachtung ist allerdings, dass „die textuellen Spezifika populärer Musik“ in den Hintergrund treten, welche selbst aber auch relevant für das Auslösen der kulturellen Prozesse sind.²⁸ Deshalb ist auch die musikwissenschaftliche Musikanalyse weiterhin von Bedeutung, um diese Spezifika zu identifizieren, sodass jene dann mit den kulturell-soziologisch ermittelten Erkenntnissen über den Kontext verknüpft werden können. Besonders in der Analyse der populären Hit-Musik sollten all diese außermusikalischen Aspekte und Objekte mitberücksichtigt werden und die Analyse dieser Artefakte des kulturellen Gebrauchs auf die Struktur und Klangeigenschaften der Musik ausgeweitet werden.²⁹ Musikvideos und Live-Performances sind dabei gerade für Hit-Musik bedeutende Anhaltspunkte für die Analyse, da diese womöglich die wichtigsten nicht-klanglichen Informationen für diese global wirkende Musik liefern. Wie weit diese Analyse des Kontextes der Musik reicht und welche Aspekte des Kontextes betrachtet werden, muss von der Fragestellung und dem Analysegegenstand abhängig gemacht werden.

5 ANWENDUNG: SHAPE OF YOU VON ED SHEERAN

Als Ed Sheeran zu Beginn des Jahres 2017 den Song *Shape of You* veröffentlichte, stand er mit dieser Single-Veröffentlichung nicht nur kurz davor, sein Image als introvertierter, britischer Singer-Songwriter grundlegend umzukrempeln, sondern auch den größten kommerziellen Erfolg seiner noch jungen Karriere zu erzielen. Dabei handelt es sich bis Anfang 2023 um den Song, der auf der Streaming-Plattform Spotify die meisten Streams erreichen konnte (mit 3 345 855 776³⁰) und darüber hinaus

²⁸ Hemming, *Methoden der Erforschung populärer Musik*, S. 33f.

²⁹ Vgl. ebd., S. 43.

³⁰ Stand: 16.01.2023. Nun abgelöst von „Blinding Lights“ von The Weeknd mit 3.358.131.790

um die erfolgreichste Single des Jahres 2017 nach dem Global Music Report der IFPI.³¹ Eine musikalische Analyse kann zur Untersuchung dienen, inwiefern es sich bei dem von Dancehall und Tropical House beeinflussten Popsong um einen prototypischen Hit-Song der letzten fünf Jahre handelt. Darüber hinaus kann analytisch die stark repetitiv angelegte Songstruktur und die musikalische Organisation des Songs in Loops und Spuren aufgezeigt werden, wodurch dessen globaler Erfolg aus musikpsychologischer Perspektive kontextualisiert werden kann. So soll der Song hier unter der Fragestellung analysiert werden, wie die Song-Form und die repetitiv ausgelegte Produktion unter musikpsychologischer Betrachtung womöglich zu dessen globalen Erfolg beitragen. Daraus ergibt sich der methodische Ansatz, der sich vor allem auf die musikpsychologische Perspektive konzentrieren soll, um die Songstrukturen und den Aufbau zu deuten. Dafür müssen diese zu deutenden Strukturen aber zunächst mittels eher herkömmlicher struktureller Betrachtung mit Hilfe von computergestützten Verfahren herausgearbeitet werden. Eine Betrachtung des nicht-klanglichen Kontextes ist ebenfalls wichtig, um Ed Sheerans Rolle als Singer-Songwriter-Popstar der 2010er Jahre zu untersuchen. Außerdem kann eine genaue Untersuchung seines musikalischen Hintergrundes und seiner Live-Performances Aufschlüsse über die Loop-orientierte Struktur des Songs *Shape of You* geben.

Zunächst lohnt es sich, die Stimmen der Kritiker:innen zum Song zu betrachten, da diese Sheerans Image in der Popmusikindustrie bis zu diesem Zeitpunkt veranschaulichen. So schreibt Jeremy Gordon für die amerikanische Musikzeitschrift Spin:

„The [song], ‚Shape of You‘, is a plausible attempt at convincing us he has had sex ... a lot of it. It kind of slaps, though you can’t really picture Sheeran ever saying ‚put that body on me‘ to a real human woman. [...] He looks like he was pulled out of a

Streams.

³¹ IFPI, *Global Music Report 2018*. Allerdings wurden für diese Liste die Video-Streams ausgeschlossen, was bei einem Song, dessen Musikvideo zu diesem Zeitpunkt beinahe sechs Milliarden Aufrufe hatte, mitberücksichtigt werden sollte.

hedge row, writes occasionally intense songs about his ex-girlfriends that mildly cross the line into problematic territory“³²

Sheeran war vor dem Release der Single *Shape of You* und seinem Album ÷ (gesprochen *Divide*), aus dem die Single entnommen wurde, vor allem als romantischer Sänger bekannt. Dessen bis dato größten Erfolge *Thinking out Loud* und *Photograph* trugen als ruhige Liebesballaden wohl maßgeblich zu diesem Image bei. Dementsprechend ist es nicht verwunderlich, dass die am 6. Januar 2017 veröffentlichte Single des neuen Studioalbums ursprünglich nicht für Ed Sheeran selbst als Interpret gedacht war, sondern womöglich für Rihanna.³³ Der Song wurde als letzter des Albums aufgenommen, da bereits alle geplanten Songs für das Album eingespielt waren.³⁴ Später stellte Sheeran allerdings fest – so seine Aussage in einem Interview am Release Tag im BBC Radio –, dass vor allem der Text nicht zu Rihanna, sondern mehr zu ihm passen würde.³⁵ So wurde der für Sheeran untypische Song dennoch veröffentlicht und kann als ein erster Versuch des Künstlers gedeutet werden, sein altes Singer-Songwriter Image hin zu dem Image eines modernen Popstars zu wandeln.

Richtet man den Blick auf die klanglichen Gegebenheiten des Songs, der neben Sheeran von Johnny McDaid und Steve Mac (bürgerlicher Name: Steve McCutcheon) geschrieben wurde,³⁶ ist vor allem die Song-Form von Interesse. Diese folgt einem, für die Zeit der Veröffentlichung, relativ konventionellen Aufbau, gekennzeichnet durch Wechsel von Verse- und Chorusteilen, die von einer Bridge unterbrochen werden. Im ersten Verse des Liedes beschreibt Sheeran das Kennenlernen einer Person in einer Bar, mit der er den Abend verbringt und tanzt. Darauf folgt ein zum Refrain aufbauender

³² Gordon, „Ed Sheeran Releases Two New Songs“.

³³ Vgl. Weatherby, „Ed Sheeran Debated Giving Rihanna His New Song ‘Shape of You‘“.

³⁴ The New York Times, „Ed Sheeran’s ‚Shape of You‘“, 0:19–0:23.

³⁵ Vgl. Weatherby, „Ed Sheeran Debated Giving Rihanna His New Song ‘Shape of You‘“.

³⁶ The New York Times, „Ed Sheeran’s ‚Shape of You‘“.

Teil, der hier als Prechorus benannt werden soll,³⁷ in dem der Text deutlich sexualisierter wird und die Partnerin das lyrische Ich dazu aufruft „[to] put that body on me“.³⁸ Schließlich folgt der eigentliche Chorus mit der Hook „I’m in love with the shape of you“, welcher von einem Postchorus gefolgt wird, der bei abbauender Spannung mehrmals den Satz „I’m in love with your body“ sowie ein letztes Mal die Hook wiederholt.³⁹ Es folgt ein zweiter Verse, an den der Chorus-Ablauf mit Pre- und Postchorus anschließt. Die darauffolgende Bridge dient einem Spannungsabbau, was im Laufe der Analyse musikalisch weiter ausgeführt wird. Ebenso wirkt auch der Text reduziert, der nur aus einer Wiederholung des Satzes „Come on be my baby, come on“ besteht. Es schließt ein letzter, dritter Chorus an, der von einem weiteren Postchorus abgerundet wird. Der Songverlauf lässt sich mittels dem Programm Audio Timeliner wie folgt darstellen:

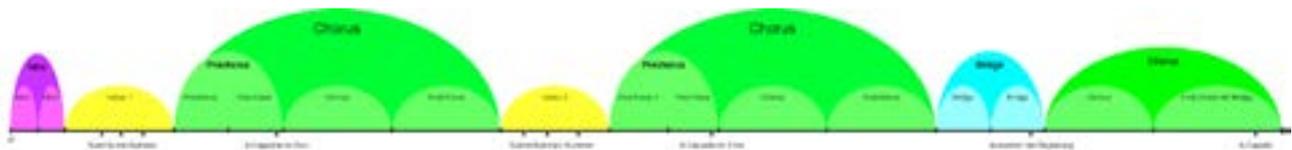


Abbildung 1: Aufbau des Songs Shape of You.⁴⁰

Es fällt bereits durch die überblicksartige Betrachtung des Songs auf, dass dieser zum Großteil von sich wiederholenden Formteilen geprägt ist. Von den 3:54 Minuten, die der Song in der Studiofassung dauert, nehmen die Verse (im Schaubild gelb) nur

³⁷ Der Prechorus weist hier musikalisch eine hohe Ähnlichkeit mit dem Verse auf, sodass es strenggenommen nicht evident ist in diesem Fall von einem Prechorus auszugehen, hier aber zur Vereinfachung so genannt werden soll.

³⁸ Der Text macht deutlich, dass es sich um Mann und Frau handelt, da diese dementsprechend mit „Boy“ oder „Girl“ angesprochen werden.

³⁹ Das Prinzip des Postchorus ist seit Ende der 2000er Jahre vermehrt in Chart-Musik zu verzeichnen (z.B. „Umbrella“ von Rihanna oder „Halo“ von Beyoncé) und kann als Mittel verstanden werden, bei abnehmender klanglicher Spannung, die Hook (d.h. meist der Titel des Songs) noch mehrmals zu wiederholen, um den Wiedererkennungswert zu steigern. Vgl. Appen/Frei-Hauenschild, „AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus“, S. 122.

⁴⁰ Diese Abbildung, sowie Abbildung 3 sind im Anhang in größerer Auflösung beigelegt. Das Programm *Audio Timeliner* dient zur Visualisierung von Strukturen und Formen in Musik und ist als Freeware erhältlich: „Audio Timeliner“, Brent Yorgason.

ca. 17% in Anspruch, wohingegen die Chorus-Strukturen (grün) mit über drei Minuten Dauer beinahe 75% des Songs bestimmen. Eine Analyse, die den Text stärker miteinbezieht, wäre denkbar, in diesem Artikel soll aber aus pragmatischen Gründen der Fokus auf den klanglichen, instrumentalen Komponenten des Songs liegen. Beispielsweise könnte der stark sexualisierte Text in Verbindung zum Verstehenshorizont des Images von Ed Sheeran gebracht werden, der sich mit diesem Song zum ersten Mal, statt einem romantischen Songtext, einem erotischeren – und auch problematischerem – Songinhalt zuwendet, der bei anderen Popstars nicht unüblich ist. Der Fokus dieser Analyse soll nun im Folgenden auf den Loops und Spuren liegen, die den größeren Formelementen zugrunde liegen, um deren Aufbau und Zusammensetzung mit musikpsychologischen Erkenntnissen zu verknüpfen.

Die wichtigste musikalische Struktur des Songs ist ein Ostinato eines Marimba-Klangs, das von einem Synthesizer gespielt wird. Dieses zieht sich, mit Ausnahme der Bridge, in einem Loop dauerhaft durch den Song. Der Ablauf bestimmt in seinem Aufbau die rhythmische, harmonische und zum Teil melodische Struktur des Songs mit. Aus diesem Grund sei an dieser Stelle kurz auf eine herkömmliche Analyse der harmonischen und melodischen Struktur dieses Loops zurückgegriffen. Am wichtigsten ist wohl der Tresillo-Rhythmus – auch bekannt als Rhythmus der Habanera –, der den 4/4-Takt des Songs in eine 3+3+2-Gruppierung von Achteln unterteilt, die sich durch den gesamten Song zieht und dessen Tanzcharakteristik maßgeblich mitbestimmt. Die Melodie und Harmonie des Loops folgen dieser Akzentuierung. Die repetitive Melodie des Ostinatos folgt dem harmonischen Loop dieser Spur, der durch die tieferen Frequenzen des Synthesizers bestimmt wird. Für die genaue Untersuchung dieser Harmonien ist die Betrachtung mittels eines *Peak Frequency Spectrograms* nötig, welches die Frequenzen mit

der größten Energie abbildet (vgl. Abb. 2). Die Melodie des Loops wird in dieser Form aber nur in den ersten beiden Wiederholungen beibehalten. Ab dem Einsatz des Gesangs wird bei der ersten Wiederholung des Loops das Ende des Melodieverlaufs variiert.

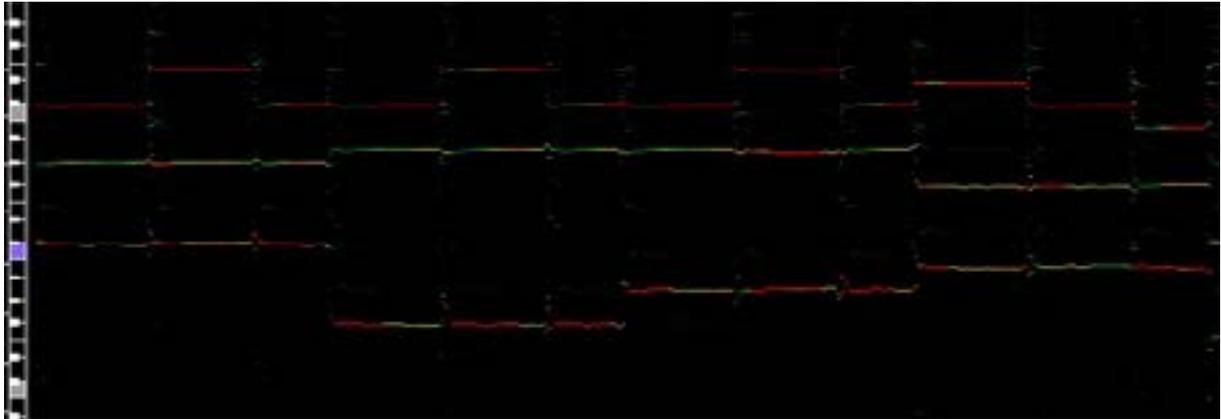


Abbildung 2: Peak Frequency Spectrogram des (ersten) Marimba-Loops. Das eingestrichene c ist links violett markiert.

Trotz dieser dreistimmigen Struktur ergibt sich ein homogener Höreindruck des Marimba-Loops. Dieser „kompakte Sound“, der in diesem Stück auch an vielen weiteren Stellen zu finden ist, wird in der populären Musikproduktion oft angestrebt.⁴¹ Für die nun folgende Analyse der sich zunehmend überlagernden Spuren eignet sich ein Verlaufsdiagramm (Abb. 5), das das Klanggeschehen durch horizontale Balken abbildet. Dabei bildet die x-Achse die Zeit und die y-Achse die verschiedenen Klangschichten ab und ähnelt so dem Interface von Sequenzer-Programmen, mit Hilfe derer die meisten Popsongs produziert werden.⁴² Der Vorteil dieser Darstellungsweise liegt in ihrer Neutralität gegenüber den oben geschilderten Problematiken herkömmlicher Notationen und Diagrammen und kann so produktiv für die Analyse einer globalisierten Musik herangezogen werden. Hemming bezeichnet Verlaufsdiagramme sogar als „vielseitigste Variante der textuellen Analyse populärer Musik“⁴³.

Der Verlauf des Songs ist bestimmt durch den Marimba-Loop, der sich mit Ausnahme der Bridge,

⁴¹ Hemming, *Methoden der Erforschung populärer Musik*, S. 80.

⁴² Vgl. ebd., S. 128.

⁴³ Ebd.

vollständig durch den Song zieht. Nach dessen einzelner Exposition setzt eine Perkussionsspur ein, die Sheeran nach Aussage seines Co-Writers Steve Mac eigenhändig auf seiner Gitarre improvisierte, da er zu ungeduldig war, die fertige Produktion eines Drum-Beats abzuwarten.⁴⁴ Aus dieser Schilderung

der Songwriter über die Produktion der ersten Spuren des Songs, lässt sich auch der experimentelle Charakter von Songproduktionen verdeutlichen, der für professionelle Produzenten typisch ist und als klares Unterscheidungsmerkmal vieler populärer Musik zu dem Kompositionsprozess klassischer Kunstmusik verstanden werden kann. So lässt sich allgemein in der Geschichte der populären Musik feststellen, dass musiktheoretische Grundlagen von den teils nicht ‚klassisch‘ ausgebildeten Musiker:innen erst durch Improvisation im Songwriting-Prozess entdeckt wurden, anstatt diese a priori für die Komposition anzuwenden.⁴⁵ Dies ist ein weiteres Argument gegen die Analyse populärer Musik mithilfe musiktheoretischer Prinzipien, die anhand einer anderen Musizierpraxis entwickelt wurden und den Musiker:innen der populären Musik teils gar nicht bewusst sind, sondern sich mehr durch Zufall auch in ihren Songs wiederfinden lassen. Songwriter McDaid schildert weiter, dass sie diese Gitarrenperkussion sofort als Loop aufnahmen.⁴⁶ Co-Writer Steve Mac führt weiter aus, wie Ed Sheeran über dieses Grundgerüst des Marimba- und

⁴⁴ Vgl. The New York Times, „Ed Sheeran’s ‚Shape of You‘“, 1:15–1:24.

⁴⁵ Vgl. Hemming, *Methoden der Erforschung populärer Musik*, S. 77.

⁴⁶ Vgl. The New York Times, „Ed Sheeran’s ‚Shape of You‘“, 1:24–1:28.

Percussionsloops innerhalb weniger Minuten mehr und mehr Spuren übereinander lagerte.⁴⁷ Diese Aussagen bekräftigen den Eindruck, dass dieses Grundgerüst aus Marimba-Loop und der Gitarrenpercussion konstituierend für den Verlauf und die Faktur des gesamten Songs sind. Klanglich betrachtet folgt die Percussion dem Tresillo-Rhythmus des Grundloops, indem auf dem Korpus der Gitarre auf dem ersten Beat geklopft wird und die synkopischen Schläge zwei und drei durch ein abgedrücktes *Strumming* der Saiten erzeugt werden. Diese Percussion wird für eine Wiederholung des Marimba-Loops exponiert gezeigt, bevor der Gesang Sheerans mit dem ersten Verse beginnt. Der Gesang fällt mehr durch seinen rhythmischen Kontrapunkt zum synkopischen Grundrhythmus als durch seine Melodie auf. Dabei singt Sheeran den Text sehr schnell (man könnte es annähernd als 16-tel Noten beschreiben) und relativ repetitiv vorwiegend auf einer Tonhöhe, sodass vor allem der schnelle Rhythmus seines Gesangs gegen den Rhythmus des Grundloops wirkt: „Ed goes completely against [the rhythm], he’s almost a percussion with it. And that keeps the pace up.“⁴⁸ Die eher minimalistische Struktur des Verses wird ergänzt durch ein Sample eines Summens, das nach jedem Vers kurz einsetzt. Im Prechorus wird die Dichte des Gesangs weiter verstärkt, indem zunächst die Gesangsmelodie von weiteren Stimmspuren Sheerans in tieferen Lagen und nach zwei Loops auch in höheren Lagen ergänzt wird. So ergibt sich wiederum durch die Überlagerung mehrerer Spuren ein neuer Höreindruck, der in diesem Fall beinahe einem ganzen Chor entspricht. Zum Ende des Prechorus wird der Übergang zum ersten Chorus durch eine Art ‚Drop‘ – also dem Aussetzen vorheriger Spuren zur Verstärkung des nachfolgenden Klimax, wenn ein neuer Abschnitt beginnt – gestaltet, wobei jede instrumentale Spur für die zweite Hälfte des Grundloops aussetzt und man nur noch den verstärkten Gesang, gefolgt von dem Summen, das nun durch weitere Stimmspuren wie ein Chor klingt, hört (Abb. 3).

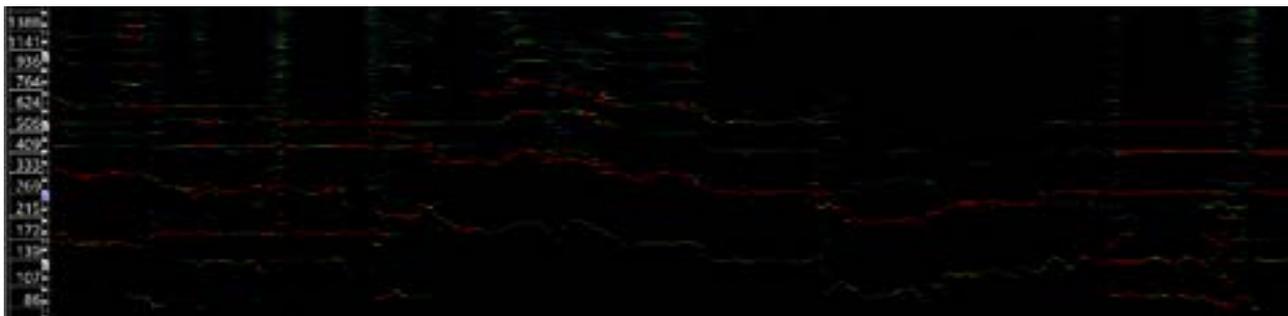


Abbildung 3: Peak Frequency Spectrogram mit Aussetzen der Instrumentalspuren vor Chorus (rot markiert).

Durch diesen Drop wird das Einsetzen des Chorus betont, der die gleichen Tonspuren wie die vorherigen Teile besitzt, zuzüglich einer Spur mit Claps, die den Tresillo-Rhythmus unterstützen. Der eigentliche Höhepunkt der übergeordneten Chorus-Struktur wird im Postchorus erreicht. Untypischerweise wird im Song Shape of You lediglich zum Ende dieses Abschnittes der letzte Satz des Chorus wiederholt und dagegen die musikalische Dichte des Songs enorm verstärkt. Dafür setzt ein weiterer Chorgesang ein, der den Vokalisieren-artigen Vers „Oh I Oh I Oh I Oh I“ singt, begleitet von Hits eines Mellotron-Synthesizer⁴⁹, der mit einem Klang von Pizzicato-Streichern sowohl den ersten und zweiten Beat des Tresillo-Rhythmus als auch die Grundharmonie des Songs unterstützt. Diese komplementäre Spur in den tieferen Frequenzlagen lässt sich anhand des *Melodic Range Spectrogram* (hier in logarithmischer Darstellung) veranschaulichen:

⁴⁷ Vgl. ebd., 1:28-1:38.

⁴⁸ Ebd., 1:53-2:02.

⁴⁹ The New York Times, „Ed Sheeran’s ‚Shape of You‘“, 6:06-6:08.

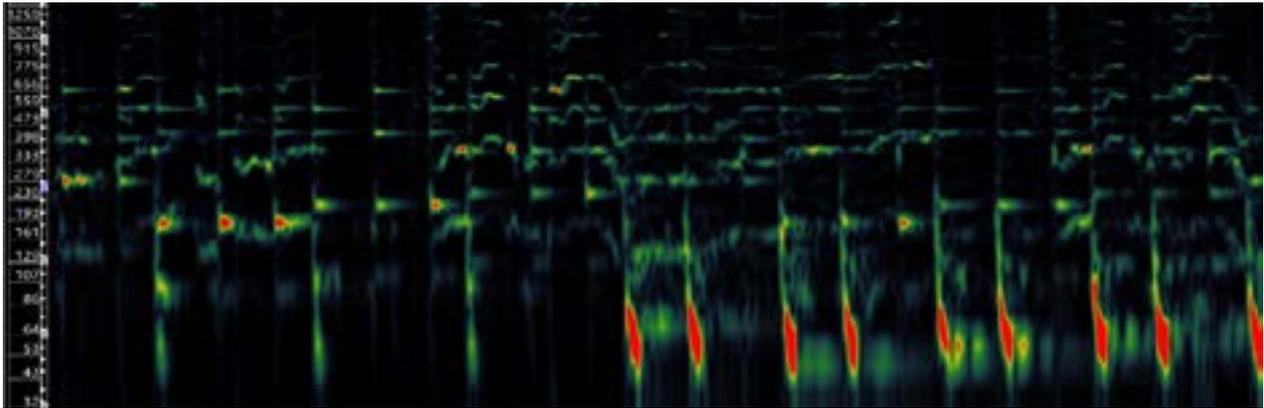


Abbildung 4: Melodic Range Spectrogram des Übergangs von Chorus zu Postchorus.

Um die zunehmende klangliche Dichte des Songs wieder abzubauen, besitzt der zweite Verse dieselben drei Spuren wie der erste. Er unterscheidet sich allerdings dadurch, dass ein kurzer Drop der Instrumentalspuren in der Mitte des Verses zum Text „fill up your plate“, ähnlich wie im Prechorus eingebaut wurde. Der folgende zweite Prechorus führt wiederum eine neue Spur in Form einer aufsteigenden Basslinie ein, die, wie viele der anderen Spuren, sowohl Harmonie als auch Rhythmus unterstreicht. Nach dem Drop wird zum zweiten Chorus (wieder ohne die neue Basslinie) eine weitere Spur eingeführt, die diesmal als hohe, repetitive E-Gitarre die Höhen des Songs ergänzt. Der Postchorus führt wieder Chor und Mellotron ein, nun allerdings durch die bereits eingeführte Bass- und E-Gitarrenspur ergänzt.

Bis zu diesem Punkt wurden zehn verschiedene Spuren sukzessiv hinzugefügt. Durch eine meist exponierte Aufführung der Spuren bei ihrem ersten Auftreten, werden sie für die meisten Hörer:innen klar erkennbar gemacht. Darauf bezogen sagt Mc-Daid über die Produktion: „[...] it’s so minimal that every time something new does come in [...] you hear it.“⁵⁰ Der größte Effekt dieses Aufbaus wird nun durch die Bridge erreicht, die zunächst nur aus den verstärkenden Gesangsspuren und den Tresillo-Claps besteht. Am auffälligsten ist dabei, dass der grundlegende Marimba-Loop zum ersten Mal für eine längere Passage aussetzt. Nach dieser radikalen Reduktion setzt in der zweiten Hälfte der

⁵⁰ The New York Times, „Ed Sheeran’s ‚Shape of You‘“, 5:45–5:50.

Bridge eine akustische Gitarre ein, die die Grundharmonie mit Akkorden im Tresillo-Rhythmus wieder aufnimmt, sowie noch eine weitere Spur mit zusätzlichen Gesangsspuren. So wird, auch ohne den Grundloop, der treibende Rhythmus durch die Claps und die Harmonie durch die Gitarre aufrechterhalten. Nach dieser kurzen Steigerung, erzeugt durch die neuen Spuren, folgt ein letzter Drop, in dem ein weiteres Mal nur noch der Gesang zu hören ist, der den letzten Vers der Bridge singt. Der anschließend einsetzende Chorus bringt schließlich alle bisher exponiert vorgestellten Spuren wieder zurück, inklusive den Melotron-Hits, die bisher nur im Postchorus auftraten (vgl. hierzu das Verlaufsdiagramm, Abb. 5). Dieser Höhepunkt des Songs wird schließlich durch die Integration der Bridge-Melodie in den Chorus erreicht, die nun zusammen mit all jenen Spuren erklingt, die in der Bridge ausgesetzt haben. Über diese Bridge-Melodie singt Sheeran mit zunehmenden Verzerrungen den Text des Postchorus „I’m in love with your body“, um schließlich a capella mit zusätzlichen Stimm Spuren die Hook „I’m in love with the shape of you“ zu wiederholen, womit der Song endet. Bei der hier vorgeschlagenen Analyse der einzelnen Spuren des Songs muss berücksichtigt werden, dass eventuell weitere Spuren existieren, die hier aber nicht erkannt wurden. Allerdings sind diese hier vorgestellten Spuren die am besten hörbaren und so für die prozessorientierte Analyse anhand des Höreindrucks gut geeignet.

Wie können nun diese Beschreibung und Analyse des Klanggeschehens mit dem Kontext und der Fragestellung des Songs verknüpft oder in der Terminologie des Stufenmodells nach Pfeleiderer Inter-

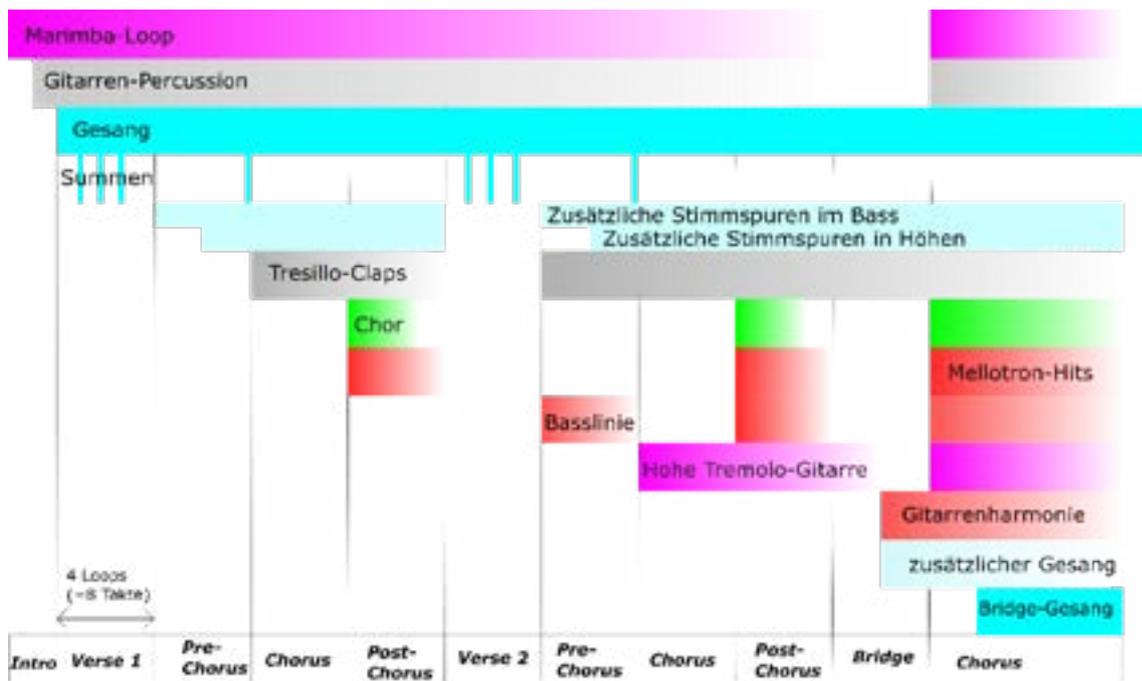


Abbildung 5: Verlaufsdigramm des Songs *Shape of You*.

pretationsansätze erschlossen werden? Zunächst wurde die repetitive Struktur des Songs evident, die auf der exponierten Einführung von sich wiederholenden Spuren in Loop-Form beruht. Dabei stellte diese Analyse eher eine oberflächliche Betrachtung des Songverlaufes dar, wobei die genauere computergestützte und strukturelle Untersuchung des grundlegenden Marimba-Loops auch auf die weiteren Elemente ausgeweitet werden könnte. Die isolierte Betrachtung würde aber in diesem Songbeispiel durch die zunehmende Überlagerung der Spuren erschwert werden. Stattdessen kann die hier vollzogene Analyse exemplarisch für einen Analyseansatz populärer Musik stehen, der ohne eine fokussierte Betrachtung harmonisch-melodischer Strukturen funktioniert. Die wichtigste Erkenntnis dieser Betrachtung ergibt sich aus dem Songverlauf, der oben ausführlich beschrieben und im Verlaufsdigramm zusammengefasst wurde. Als erster Verbindungspunkt dieser klanglichen Analyse mit dem Kontext des Songs bietet sich die Betrachtung von Ed Sheerans Aufführungspraxis als Singer-Songwriter an. So ist dessen Ursprung als Akustikünstler, der seine frühen Songs mittels Loop-Maschinen aufführte, deutlich in der Produktion des Songs zu erkennen, den Sheeran auch bei Liveauftritten meist Solo nur mit seiner Akustikgi-

tarre und einem Loop-Pedal aufführt.⁵¹ Ob ihm mit diesem Welterfolg ein Imagewandel hin zu einem herkömmlicheren Popstar gelang, müsste in weiteren kulturwissenschaftlich orientierten Analysen untersucht werden. Bemerkenswert ist allerdings in diesem Kontext, dass sich auch Sheerans neuestes Album = (gesprochen: *equals*) zunehmend von einem akustischen zu einem im Studio produzierten Klang orientiert.

Aufschlussreicher jedoch ist die hier vorgestellte Analyse für die Betrachtung des Songs aus einer musikpsychologischen Perspektive. Die repetitive Loop-Struktur steigert den Anteil an sich wiederholenden kleinen und großen Formteilen, sodass sich jedes exponierte Element zunächst dem:der Zuhörenden einprägt, bevor dessen Relevanz durch zunehmende Wiederholung und Überlagerung von weiteren Spuren abnimmt. Dies kann aus psychologischer Perspektive als Habituation verstanden werden, was eine abnehmende Reaktion des Subjekts auf einen sich wiederholenden Reiz beschreibt.⁵² Dadurch ist das Interesse an den einsetzenden neuen Loops zunächst sehr hoch und nimmt

⁵¹ Vgl. u.a. BBC Radio 1, „Ed Sheeran – Shape of You (The Biggest Weekend)“.

⁵² Vgl. Huron, „A Psychological Approach to Musical Form“, S. 9.

im Songverlauf ab, was im Verlaufsdiagramm durch den Farbverlauf illustriert wird. Der Effekt dieser Mechanismen lässt sich schließlich beim Einsatz des zweiten und dritten Chorus' betrachten, wo die bereits bekannten Spuren nach vorheriger Reduktion wieder einsetzen. An dieser Stelle werden dem:der Hörenden die Spuren erneut präsentiert, der:die diese womöglich vorher antizipiert und wiedererkennt. Forschungen, die das Erleben von Gefallen bzw. Freude (engl. *pleasure*⁵³) untersuchten, können für das Erleben jener Gefühle an diesen Stellen des Songs herangezogen werden. In diesen Forschungen wurde ein Mechanismus befriedigender Antizipation und Wiedererkennung nachgewiesen, wenn sich eine Vorhersage als korrekt herausstellte.⁵⁴ Darüber hinaus zeigten musikpsychologische Studien erhöhte Aktivitäten im primären auditiven Kortex (und anderen auditiven Arealen), wenn unerwartete Pausen in bekannte Songs eingefügt wurden, was die Antizipation der bekannten Klänge belegt.⁵⁵ Elizabeth Margulis nimmt in diesem Kontext an: „Repetition [...] encourages embodiment. And this embodiment contributes to musical pleasure.“⁵⁶ Eine weitere Theorie, die für den positiv-hedonischen Effekt des Songs spricht, ist die der Verarbeitungsflüssigkeit (engl. *processing fluency*), die besagt, dass bereits bekannte Reize präferiert werden, da die vereinfachte kognitive Verarbeitung den Reizen selbst attribuiert wird.⁵⁷

Diese Befunde, ebenso wie die Übertragbarkeit dieser Effekte auf den Song *Shape of You*, müssten dabei natürlich noch in weiteren Studien und genau auf diesen Song bezogen überprüft werden. In der hier vorgestellten theoretischen Überlegung lässt sich aber feststellen, dass diese Mechanismen zur Perfektion bei dem Song *Shape of You* wirken. So wird mit der Bridge die höchste Spannung erzeugt, indem beinahe alle bekannten und den Song konstituierenden Instrumentalspuren, allen voran der Marimba-Loop, ausgesetzt werden, was man

⁵³ Margulis, *On Repeat*, S. 10.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 12.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Vgl. Huron, „A Psychological Approach to Musical Form“, S. 17.

als Spontanerholung von den bereits habituierten Reizen interpretieren kann.⁵⁸ Auch wenn diese Spontanerholung vermutlich zu kurz ist, führen die neuen Spuren womöglich zu einer Deshabituation, was eine verstärkte Reaktion auf einen neuen Stimulus beschreibt und die Habituation des vorherigen Stimulus abschwächt.⁵⁹ Schließlich wird durch das Einsetzen aller dieser bereits bekannten Spuren im dritten Chorus nicht nur klanglich ein Höhepunkt im Sinne eines Drops erreicht, sondern zusätzlich durch den vorherigen Songaufbau dem:der Hörenden die Befriedigung gegeben, alle bereits bekannten Spuren, aber auch deren Gesamtklang in ihrer Kombination, wiederzuerkennen. Darüber hinaus kann man annehmen, dass die bereits eingeführten Loops nach der Theorie der *processing fluency* zusätzlich ein positiv-hedonisches Gefühl auslösen, da sie bereits bekannt sind und leichter verarbeitet werden. Ed Sheeran beschreibt dies so: „It kind of builds and builds and builds and then drops and builds and builds and builds and then drops and then at the end, it has a moment which I quite like: [spielt den Übergang von Bridge zum Chorus]“.⁶⁰ Johnny McDaid sagt analog über den Songaufbau: „You don't really notice it happening but it's happening underneath, and you just get this feeling of tension, release, tension, release.“⁶¹

Die Analyse des Songs *Shape of You* zeigte auf, wie dieser in seiner prototypischen Song-Form eines Hits-Songs nicht nur Ed Sheerans Image als Sänger von akustischen Liebesballaden veränderte. Es konnte auch herausgearbeitet werden, wie dessen Aufführungspraxis mit Loop-Pedalen sich in der Faktur wiederfand und wie diese mittels musikpsychologischer Theorien, bezogen auf die globale Popularität des Songs, interpretiert werden kann. Inwiefern diese musikpsychologischen Phänomene mit dem enormen Erfolg des Songs zusammenhängen, lässt sich aufgrund der zahlreichen außer-klanglichen Variablen nicht mit Klarheit sagen.

⁵⁸ Dabei handelt es sich um die Abnahme des Habituationseffekts, wenn der habituierte Reiz für längere Zeit aussetzt. Vgl. Huron, „A Psychological Approach to Musical Form“, S.10.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ The New York Times, „Ed Sheeran's ‚Shape of You‘“, 6:39–7:00.

⁶¹ Ebd., 7:00–7:07.

Auch Sheeran selbst sagt über die Produktion des Songs, dass er nicht wisse, was einen erfolgreichen Popsong ausmache.⁶² Dies beweist wiederum den experimentellen Charakter der Hit-Musikproduktion, welcher trotz aller musikindustriellen Mechanismen auch von der Musikwissenschaft nicht ihr künstlerischer Anspruch abgesprochen werden sollte.

6 FAZIT

In der Anwendung der oben vorgeschlagenen Methode zeigte sich, dass der Song *Shape of You* ohne die Verwendung ungeeigneter Analysemethoden, wie der Funktionsanalyse sowie ohne problematische Darstellungsmethoden, wie der westlichen Musiknotation analysiert werden konnte. Die strukturell-formell orientierte Musikanalyse wurde zwar in ihrer aus der Kunstmusik bekannten Form weitgehend umgangen, allerdings stellte sich vor allem die Analyse der Song-Form – und damit einer zugrunde liegenden Struktur – als essenziell für das Verständnis des Songs dar. Außerdem zeigte sich, dass trotz des Verzichts auf aus der Kunstmusik stammenden Analysemethoden, die Kerncharakteristika musikwissenschaftlicher Analyse weiter bestehen blieben. So wurde auch in dieser Musikanalyse das Grundprinzip der Analyse, als „ein Zergliedern oder Auflösen der musikalischen Struktur in einfachere Einheiten oder Elemente, deren Funktion innerhalb der Gesamtstruktur sodann beschrieben wird“ beibehalten.⁶³ Für dieses Beispiel zeigte sich, dass die Zergliederung in einzelne Spuren und musikalische Elemente dazu diente, den größeren, sich stets steigernden Aufbau des Songs, zu verstehen. Die Schwäche der postulierten Methode liegt aber in der bereits erwarteten Schwierigkeit, jede Perspektive einer interdisziplinären Analyse ausreichend zu beherrschen, sowie diese zufriedenstellend in der Analyse anzuwenden.⁶⁴ Vor allem die musikpsy-

⁶² Vgl. The New York Times, „Ed Sheeran’s ‚Shape of You‘“, 8:06–8:10.

⁶³ Pfeleiderer, „Musikanalyse in der Popmusikforschung“, S. 154.

⁶⁴ Vgl. Helms, „Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?“, S. 96; vgl. Tagg, „Analysing popular music“, S. 44.

chologischen Überlegungen über den Song stellen eine theoretische Hypothese dar, die durch Experimente weiterführend untersucht werden sollte. Die von Pfeleiderer vorgeschlagene Analyse anhand des Hörprozesses im Rahmen eines Stufenmodells ließe sich produktiv auf den Song anwenden und somit vor allem die Problematiken der herkömmlichen musikwissenschaftlichen Analyse umgehen. Zum Schluss lässt sich sogar annehmen, dass die vorgeschlagene Analysemethode ebenso für klassische Kunstmusik geeignet wäre. Es wäre denkbar, z.B. einen Sonatensatz nicht anhand dessen typischer Form – die in den meisten Fällen dem proklamierten Formideal gar nicht entspricht – und der damit verbundenen harmonischen Progressionen zu analysieren, sondern den Fokus auf den prozeduralen Verlauf des Klanggeschehens zu richten und dieses auch mit computergestützten und musikpsychologischen Analysen zu verknüpfen. Auffallend ist, dass die Literaturrecherche für die Analyse des Songs sich in erster Linie auf Internetquellen, bestehend aus Interviews des Künstlers und der Produzenten, sowie Kritiken und Artikeln von Popmusikzeitschriften beschränken musste. Insgesamt lässt sich die fehlende Literatur zu diesem Musikanalysegegenstand in erster Linie durch die Aktualität des Songs erklären. Betrachtet man allerdings den Forschungsstand zur Analyse populärer Musik über mehrere Jahre hinweg, wird deutlich, dass die erfolgreichste Chart-Musik bisher, unabhängig ihres Veröffentlichungsdatums, gemieden wurde. Dies kann im Umkehrschluss als weiteres Argument für die vermehrte Berücksichtigung der kontemporären Hit-Musik verstanden werden, da der Mangel wissenschaftlicher Musikanalysen die weitere Forschung hemmt. Dennoch distanziert sich die Forschung über Musik des Mainstreams weiterhin von dieser Musik, was bereits 1982 von Tagg beobachtet wurde und sich in der Recherche für diesen Artikel auch für die aktuelle musikwissenschaftliche Forschung bestätigte.⁶⁵ Diese Vorurteile deutet Tagg als die Tendenz der Forschenden, Weltanschauungen, die oft in der Musik des Mainstreams kodiert sind, durch Gegenbeispiele zu widerlegen.⁶⁶ Daher ist es nicht überraschend,

⁶⁵ Vgl. Tagg, „Analysing popular music“, S. 63.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 64.

dass die Musikanalyse populärer Musik meist die Chart-Musik gemieden und sich eher speziellerer, künstlerischer Musik zugewendet hat: „Dasjenige Repertoire wird behandelt, das man kennt und – in aller Regel – wertschätzt.“⁶⁷ In diesem Ausschluss der Hit-Musik sowie bestimmter Genres wie der Electronic Dance Music (EDM) reproduzieren sich nach André Doehring die Geschmacksmuster der gebildeten, akademischen Musikwissenschaftler:innen in einer „Distinktion nach unten“⁶⁸ in Abgrenzung von einer Musik der „niederen“ sozialen Schichten.⁶⁹

Dabei könnte sich die Musikanalyse als Disziplin weiterentwickeln, wenn sich vermehrt diesem Thema zugewandt wird, indem sie um einen großen Anteil neuer Analysegegenstände und methoden erweitert würde. Statt, wie in der Musikanalyse meist üblich, das Allgemeine aus dem Besonderen abzuleiten, könnte der Blick auf explizite Mainstreammusik das Besondere im Allgemeinen herausarbeiten und so wichtige Rückschlüsse auf die musikalischen Eigenheiten der global populärsten Musik erlauben. Die Analyse dieser Musik kann somit „ein Mittel zur Erforschung des menschlichen Umgangs mit (populärer) Musik sein“⁷⁰, indem sie wie keine andere Disziplin das Klingende der Musik untersucht.⁷¹ „So kann sie dazu beitragen, Einsichten in das Funktionieren unserer Kultur und in die Prozesse ihrer Veränderung zu gewinnen.“⁷² Frank Riedemann betont zudem im Kontext der computergestützten Musikanalyse, dass aus diesen wissenschaftlichen Erkenntnissen über die populäre Musik wiederum eine theoretisch fundierte Basis für das Songwriting und die Produktion von Hit-Musik geschaffen werden kann.⁷³ Denn „es ist und bleibt eine genuin musikwissenschaftliche Aufgabe, angemessene

Zugänge in die Welt der Pop-Sounds zu finden.“⁷⁴ Allen voran würde die Musikanalyse kontemporärer Hit-Musik dazu dienen, mit musikwissenschaftlicher Expertise die aktuell erfolgreichste und am meisten rezipierte Musik zu erforschen, um weitere Verstehenshorizonte zu erschließen und mit diesen Rückschlüssen eventuell die Anerkennung der Musikwissenschaft als Forschungsdisziplin stärken.

Bezogen auf die Fragestellung dieses Artikels lässt sich also festhalten, dass Hit-Musik wie der Song *Shape of You* auch ohne herkömmliche strukturorientierte Musikanalyse analysiert werden kann. Stattdessen ließ sich ein eher interdisziplinär und am Hörprozess orientierter Ansatz erfolgreich an dem Song anwenden. Damit konnte das Problem umgangen werden, die aufnahmegebundenen Spezifika der Musik nicht erfassen zu können. Schließlich ließen sich zudem eine Vielzahl an Chancen herausarbeiten, die sich der Musikwissenschaft und Musikanalyse eröffnen würden, wenn sie sich verstärkt der Hit-Musik zuwenden würden. Trotz aller kommerziellen Interessen ist auch die Musik der Charts Kunst und menschliches Ausdrucksmittel und spiegelt damit Themen wider, die weit über die klangliche Eigenheit der Musik hinausgehen. Gelingt es der Musikwissenschaft, sich die populäre Musik und vor allem die kontemporäre Hit-Musik als Gegenstand der Musikanalyse anzueignen, könnte sich ein großes Feld neuer Erkenntnisse, aber auch Forschungsbereiche ergeben. Als wissenschaftliche Disziplin, die sich das Ziel setzt, möglichst alle musikalischen Phänomene zu erforschen, kann die Musikwissenschaft mit der Musikanalyse als eine ihrer Kernkompetenzen nicht weiterhin diejenige Musik umgehen, die von der Mehrheit der Menschen rezipiert wird.

⁶⁷ Doehring, „Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik“, S. 24.

⁶⁸ Ebd., S. 25.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Appen/Doehring, „Analyse populärer Musik“, S. 222.

⁷¹ Vgl. Appen/Doehring, „Analyse populärer Musik“, S. 222.

⁷² Vgl. ebd.

⁷³ Riedemann, „Computergestützte Analyse und Hit-Songwriting“, S. 44.

⁷⁴ Wicke, „Popmusik in der Analyse“, S. 108.

KURZBIOGRAFIE ANTON SCHREIBER

Anton Schreiber studiert seit dem WS 2022/23 in Hannover Musikwissenschaft und Musikvermittlung mit dem Schwerpunkt systematische Musikwissenschaft. Seinen Bachelor hat er in Halle mit Musikwissenschaft als Hauptfach und Psychologie als Nebenfach abgeschlossen. Außerdem konnte er während seines Bachelors ein Erasmus-Semester in Paris an der Sorbonne verbringen und hat zwischen Bachelor und Master ein Praktikum am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik in Frankfurt absolviert. Neben der Musikpsychologie interessiert sich Anton sehr für populäre Musik. Letzteres hatte sich vor allem während der Arbeit an seiner Bachelorarbeit, aus der auch der Großteil des hier veröffentlichten Artikels stammt, herausgebildet.

„Mich begeistert die Möglichkeit für uns Studierende, Arbeiten in diesem Magazin veröffentlichen zu können und etwas mehr über die Forschungen anderer angehender Musikwissenschaftler:innen zu erfahren.“

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

Audiovisuelle Quellen

BBC Radio 1: „Ed Sheeran – Shape of You (The Biggest Weekend)“, veröff. am 26.05.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Svtr-p4mrQ8>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Billboard: „Billboard Explains The Hot 100 Chart“, veröff. am 01.09.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=PynJOOjefSg>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

The New York Times: „Ed Sheeran’s ‚Shape of You‘: Making 2017’s Biggest Track | Diary of a Song“, veröff. am 20.12.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=ZpMNJbt3QDE>, letzter Zugriff: 13.10.2022.

Sekundärliteratur

Appen, Ralf von/Doehring, André: „Analyse populärer Musik. Madonnas Hung up“, in: *Populäre Musik. Geschichte, Kontexte, Forschungsperspektiven* (= Kompendien Musik 14), hrsg. von Ralf von Appen/Nils Grosch/Martin Pfeleiderer, Laaber: Laaber 2014, S. 219–240.

Appen, Ralf von/Frei-Hauenschild, Markus: „AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus“, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38), hrsg. von Dietrich Helms/Thomas Phleps, Bielefeld: transcript 2012, S. 57–124.

Doehring, André: „Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik“, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38), hrsg. von Dietrich Helms/Thomas Phleps, Bielefeld: transcript 2012, S. 23–42.

Doll, Christopher: „Some practical issues in the aesthetic analysis of popular music“, in: *The Routledge Companion to Popular Music Analysis. Expanding Approaches*, hrsg. von Ciro Scotto/Kenneth Smith/John Brackett, London: Routledge 2019, S. 3–14.

Dreyer, Hubertus/Horn, Pascal: „Schnittstellen zwischen *performance* und Analyse von Popmusik. Performative Produktionsprozesse in Pink Floyds Album *Wish You Were Here* und Jordan Rudess’ Coverversion von Genesis’ *Dance on a Volcano*“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14/1 (2017), S. 133–159.

Fuhr, Michael: *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*, (=Texte zur populären Musik 3), Bielefeld: transcript 2007.

Hamm, Charles: *Putting popular Music in its place*, Cambridge: Cambridge University Press 1995.

Helms, Dietrich: „Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?“, in: *Musikwissenschaft und populäre Musik* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19), hrsg. von Helmut Rösing/Albrecht Schneider/Martin Pfeleiderer, Frankfurt: Peter Lang

2002, S. 91–103.

Hemming, Jan: *Methoden der Erforschung populärer Musik* (= Systematische Musikwissenschaft 1), Wiesbaden: Springer 2016.

Hooper, Giles: „Thank You for the Music“, in: *The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches*, hrsg. von Ciro Scotto/Kenneth Smith/John Brackett, London: Routledge 2019, S. 29–44.

Huron, David: „A Psychological Approach to Musical Form. The Habituation-Fluency Theory of Repetition“, in: *Current Musicology* 96 (2013), S. 7–35.

„What we do“, <https://www.ifpi.org/about-us/what-we-do/>, International Federation of the Phonographic Industry, letzter Zugriff: 12.10.2022.

International Federation of the Phonographic Industry: *Global Music Report 2018. Annual State of the Industry*, London 2018, https://www.musikindustrie.de/fileadmin/bvmi/upload/06_Publicationen/GMR/GMR2018.pdf, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Margulis, Elizabeth Hellmuth: *On Repeat. How Music Plays the Mind*, Oxford: Oxford University Press 2014.

Middleton, Richard: *Studying popular music*, Milton Keynes: Open University Press 1990.

Middleton, Richard: *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford: Oxford University Press 2000.

Pfleiderer, Martin: „Musikanalyse in der Popmusikforschung. Ziele, Ansätze, Methoden“, in: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, hrsg. von Christian Bielefeldt/Udo Dahmen/Rolf Großmann, Bielefeld: transcript 2008, S. 153–171.

Rauhe, Hermann: „Der Musikmarkt“, in: *Musik im Netzwerk von Wissenschaft und Praxis: ausgewählte Schriften*, hrsg. von Andreas Eckardt, Mainz:

Schott 2000, S. [Seitenangabe unbekannt].

Riedemann, Frank: „Computergestützte Analyse und Hit-Songwriting“, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38), hrsg. von Dietrich Helms/Thomas Phleps, Bielefeld: transcript 2012, S. 43–57.

Schneider, Albrecht: „Klanganalyse als Methodik der Populärmusikforschung“, in: *Musikwissenschaft und populäre Musik* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19), hrsg. von Helmut Rösing/Albrecht Schneider/Martin Pfeiderer, Frankfurt: Peter Lang 2002, S. 107–130.

Tagg, Philip: „Analysing Popular Music. Theory, Method, and Practice“, in: *Popular Music* 2 (1982), S. 37–67.

Walser, Robert: „Popular music analysis: ten apothegms and four instances“, in: *Analyzing Popular Music*, hrsg. von Allen F. Moore, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 16–38.

Werner, Tobias: „Ein kognitivistischer Ansatz zur Rhythmusanalyse von Popmusik. Rhythmische Dissonanzverhältnisse im Song *Around the World* der Red Hot Chili Peppers“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 15/2 (2018), S. 193–208.

Wicke, Peter: „Populäre Musik als theoretisches Konzept“, in: *Popscriptum* 1 (1992), S. 6–42, https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20904/pst01_wicke.pdf?sequence=1&isAllowed=y, letzter Zugriff: 13.10.2022.

Wicke, Peter: „Popmusik in der Analyse“, in: *Acta musicologica* 75 (2003), S. 107–126.

Internetquellen

„Audio Timeliner“, <https://www.singanewsong.org/audiotimeliner/>, Brent Yorgason, letzter Zugriff: 07.02.2023.

Gordon, Jeremy: „Ed Sheeran Releases Two New Songs. Isn't so Bad“, in: *Spin.com* (06.01.2017), <https://www.spin.com/2017/01/ed-sheeran-relea->

[ses-two-new-songs-isnt-so-bad/](#), letzter Zugriff: 13.10.2022.

Weatherby, Taylor: „Ed Sheeran Debated Giving Rihanna His New Song ‚Shape of You‘“, in: *Billboard* (01.06.2017), <https://www.billboard.com/music/pop/ed-sheeran-new-song-shape-of-you-rihanna-interview-7647615/>, letzter Zugriff: 13.10.2022.

Lexikonartikel

Gruber, Gerold: Art. „Analyse“, in: *MGG Online*, 1994–2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/398977>.

Wicke, Peter: Art. „Populäre Musik“ in: *MGG Online*, 1997–2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13286>.

Abbildung 3: Peak Frequency Spectrogram mit Aussetzen der Instrumentalspuren vor Chorus (rot markiert).

Abbildung 4: Melodic Range Spectrogram des Übergangs von Chorus zu Postchorus.

Abbildung 5: Verlaufsdiagramm des Songs Shape of You.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Aufbau des Songs Shape of You.

Abbildung 2: Peak Frequency Spectrogram des (ersten) Marimba-Loops. Das eingestrichene c ist links violett markiert.

