



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Musikalische Darstellungsprinzipien in Tanzfilmen
Am Beispiel der Filme mit Fred Astaire und Ginger Rogers“

Verfasserin

Veronika Stöber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	3
2. DAS GENRE TANZFILM	5
2.1. Anfänge bis in die 30er Jahre und gesellschaftliche Einbettung	5
2.2. RKO	6
3. VORSTELLUNG DER FILME UND VERGLEICHENDE INHALTLICHE ANALYSE	8
3.1. Top Hat	8
3.1.1. Inhalt	10
3.2. Follow the Fleet	11
3.2.1. Inhalt	12
3.3. Vergleichende inhaltliche Analyse	13
3.3.1. Charaktere	13
3.3.2. Handlungsstruktur	16
3.3.3. Szenerien	20
4. VERGLEICHENDE MUSIKALISCHE ANALYSE	23
4.1. Komponist, Arrangeur und Interpreten	23
4.1.1. Irving Berlin	23
4.1.2. Max Steiner	25
4.1.3. Interpreten	27
4.2. Form der Arrangements	29
4.3. Komposition für den Film	47
4.4. Moment der Improvisation	51

4.5. Rhythmische Patterns	53
4.5.1. No Strings	53
4.5.2. Isn't This a Lovely Day	55
4.5.3. Top Hat, White Tie and Tails	57
4.5.4. Cheek to Cheek	59
4.5.5. The Piccolino	59
4.5.6. Let Yourself Go	61
4.5.7. I'd Rather Lead a Band	63
4.5.8. I'm Putting All My Eggs in One Basket	65
4.6. Musikalische Leitmotive	67
4.6.1. Begriffserklärung "Leitmotiv"	67
4.6.2. Einfluss der Motivtechnik Max Steiners	68
4.6.3. Analyse	69
4.6.3.1. Top Hat	69
4.6.3.2. Follow the Fleet	71
4.7. Sprache und Musik	75
4.8. Musikalische Zitate	85
5. ERGEBNISSE UND ZUSAMMENFASSUNG	88
6. BIBLIOGRAPHIE	90
ANHANG A	93
A.1. Sequenzprotokoll Top Hat	93
A.2. Sequenzprotokoll Follow the Fleet	104
A.3. Texte Top Hat	118
A.4. Texte Follow the Fleet	121
ABSTRACT	126
LEBENS LAUF	127

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit versucht anhand der zwei Produktionen *Top Hat* und *Follow the Fleet* aus der *Fred Astaire & Ginger Rogers* - Reihe musikalische Darstellungsprinzipien in Tanzfilmen mit Hilfe verschiedener Analysekriterien herauszufiltern. Die Musik in Tanzfilmen ist ein spezieller Teilaspekt der Gattung Filmmusik und soll als solcher in dieser Arbeit besondere Aufmerksamkeit erfahren. Die für die Beschäftigung mit dem Thema verwendete Literatur spricht mitunter den soziologischen Aspekt der Filme an und ist nicht spezifisch der Musik gewidmet. Die vorliegende Arbeit ist aus musikhistorischer Sicht zu sehen, in welcher der geschichtliche Prozess als Ordnungsprinzip gilt.

Anfänglich soll dazu bemerkt werden, dass bei der Analyse der Musik in Tanzfilmen meist die Partituren nicht zur Verfügung stehen, wie auch in diesem Fall. Daher muss eine auditive Analyse den notwendigen Grundstein legen, um eine detaillierte Auseinandersetzung mit den zu untersuchenden Elementen zu ermöglichen. Eine Besonderheit der hier bearbeiteten Filme ist, dass eben neben dem melodischen Raum und der Bildebene, auch noch jene des Tanzes zu berücksichtigen ist. Daher ist bei der musikwissenschaftlichen Betrachtung darauf zu achten, dass die jeweiligen Parameter Bild, Handlung und Tanz in die Untersuchung miteinzubeziehen sind. Die Musik kann zwar getrennt von ihrer filmischen Umgebung gehört werden, aber nicht ohne sie interpretiert werden.

Zunächst soll in Kapitel 2 das Genre Tanzfilm definiert und ein kurzer Abriss der Entwicklung des Tonfilms mit seiner gesellschaftlichen Einbettung gegeben werden. Außerdem soll der historische Werdegang der Produktionsfirma RKO aufgezeigt werden, um einen Einblick in die Entstehungsweise der zu untersuchenden Filme zu bekommen.

Um für die musikalische Analyse eine Basis zu schaffen, führt Kapitel 3 zunächst durch die Handlungen der Filme *Top Hat* und *Follow the Fleet*. Anschließend daran werden die Charaktere, Handlungsstrukturen und Szenerien der beiden Filme miteinander verglichen. Diese vergleichende inhaltliche Analyse soll zur besseren Übersicht der Grundstruktur der beiden Filme dienen.

Kapitel 4 gibt Auskunft über den Komponist, den Arrangeur und die verschiedenen Interpreten der beiden untersuchten Produktionen. In einem nächsten Schritt werden die Formen der Arrangements der in den Filmen verwendeten Kompositionen hervorgehoben und einander gegenübergestellt. Diesem vergleichenden Abschnitt folgen eine Abhandlung über die eigentliche kompositorische Arbeit und ein Blick darauf, welche Stücke speziell für die Filme geschrieben wurden.

Anschließend sollen die musikalische Analyse aus den verschiedensten Blickwinkeln die Arrangements betrachten und etwaige Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten aufdecken. Die unterschiedlichen Sichtweisen auf die Produktionen, sollen eine objektive Übersicht über die musikalische Struktur liefern. In diesem Sinne werden zunächst die Momente der Improvisation behandelt. Danach werden einzelne rhythmische Patterns in ihrer Entwicklung betrachtet. Ein weiterer Abschnitt dem musikalischen Leitmotiv in den Tanzfilmen gewidmet. Da auch die Sprache in Form des Gesanges in der Musik eine große Rolle spielt, soll auch dieser Aspekt genau betrachtet werden. Daran anschließend stehen die musikalischen Zitate im Mittelpunkt der Analyse, bevor die Ergebnisse in Kapitel 5 zusammengefasst werden.

2. Das Genre Tanzfilm

Für die vorliegende Arbeit wurde der Begriff des Tanzfilms als Bezeichnung des bearbeiteten Genres gewählt. Die im Rahmen dieser Abhandlung untersuchten Filme, entsprechen dem in der gängigen Literatur verwendeten Terminus *dance musical*. Dieser ist in folgender Definition bei Daniel Kingman zu finden:

„Closely related to the backstage musical was the dance musical. Both involved lavish production numbers, and since the dance musical was usually about a dancer, it furnished yet another glimpse of show business. Fred Astaire, who went to Hollywood in 1933, virtually created the genre, with his versatile talents as a singer and actor, as well as a dancer.”¹⁸

Wie bei der Definition von Kingman angedeutet, ist ein großer Teil der Entwicklung des Genres *Fred Astaire* zuzusprechen. Die Reihe von Produktionen mit *Ginger Rogers* entspricht demzufolge der Kategorisierung Kingmans. Der Begriff *dance musical* findet sich außerdem in dem Buch *The Hollywood Musical* von Ethan Mordden. Der Autor hebt in seiner Abhandlung besonders hervor, dass nicht der Einsatz des Tanzes an sich das Besondere sei, sondern seine Funktion als Ausdruck der einzelnen Charaktere und Darstellung der Handlung.¹⁹

2.1. Anfänge bis in die 30er Jahre und gesellschaftliche Einbettung

Mit der Premiere von *The Jazz Singer* im Oktober 1927 begann eine neue Ära für das Medium Film. Von nun an gewann die Verknüpfung der Musik mit den Dialogen für die folgenden Leinwandproduktionen schnell an großer Bedeutung. Hollywood war dabei, eine neue Kunstform zu entwickeln. In den Anfängen war die Arbeit mit den verschiedenen Soundsystemen noch durch technische Probleme gezeichnet und auch die Handhabung derselben erforderte einige Mühen. Die Musik wurde zunächst nur untergeordnet eingesetzt und oft sogar nur bei der Eröffnungs- bzw. Endsequenz. Der Glaube, man müsse den Einsatz der Musik durch im Film sichtbare Musikquellen unterstützen, hielt sich über eine lange Zeit hinweg. Aus dieser Sicht ist die Entwicklung des Tanzfilms eine logische Folgeerscheinung, denn in ihm war es

¹⁸ Kingman, Daniel: *American Music. A Panorama*. New York ²1990. S.306

¹⁹ Mordden, Ethan: *The Hollywood Musical*. London 1981. S.114

möglich, die Musik zu präsentieren, ohne dabei Instrumente an ungewöhnlichen Schauplätzen einzusetzen.

2.2. RKO

Für die Untersuchung im Rahmen dieser Arbeit wurden die Filme *Top Hat* und *Follow The Fleet* ausgewählt. Diese wurden von der Produktionsfirma *RKO* gedreht und vermarktet. Die Geschichte der *RKO* hat seinen Ursprung im Jahre 1921, in dem die Firma noch unter dem Namen *Robertson-Cole Productions* bekannt war. Schon damals befand sie sich in einer bedenklichen Situation und war über viele Jahre hinweg für reiche Männer eine Mittel zum Zweck, um Einfluss auf Hollywood ausüben zu können. Der damals an der Wall Street erfolgreiche Joseph P. Kennedy übernahm Mitte der 1920er Jahre die Geschäfte.²⁰ Die eigentliche Gründung des *RKO*- Konstrukts (Radio – Keith – Orpheum) ist im Oktober 1928 anzusetzen. Dazu führte die komplexe Fusionierung mehrerer Geschäfte, die Radio Corporation of America (RCA), das Film Booking Office (FBO) und eine Gruppe von Vaudeville Etablissements, das Keith – Albee – Orpheum wurden vereint in der *RKO*. Als Initiatoren dieser Verbindung gelten Joseph P. Kennedy und David Sarnoff, beide waren in Amerika als erfolgreiche Geschäftsmänner sehr bekannt. In ihren Funktionen bei der FBO (J.P. Kennedy) und RCA (D. Sarnoff) konnten sie die Fusionierung über die Bühne bringen.²¹ Der eigentliche Grund für die Geschäftsverbindungen der drei Firmen ist auf die vorangegangenen Vertragsschließungen der großen Studios (Paramount etc.) mit der Studiotechnikfirma Western Electric zurückzuführen. Dadurch fehlten der Radio Corporation of America weitere Interessenten und Abnehmer für ihr eigenes entwickeltes Soundsystem. Um RCA jedoch trotzdem die Vertreibung desselben ermöglichen zu können, wurde *RKO* gegründet.²²

Obwohl *RKO Pictures* ein für das damalige Hollywood kleines Studio war, mit weniger Produktionen im Jahresverlauf und nur einer geringen Anzahl ans Stars, fehlte es ihm nicht an Einfluss in der Filmszene. Vor allem im Bereich der Musicals war es

²⁰ Vgl. Bergreen, Laurence: *As Thousands Cheer. The Life of Irving Berlin*. New York 1996. S.340

²¹ Vgl. Bradley, Edwin M.: *The First Hollywood Musicals. A Critical Filmography of 171 Features, 1927 through 193*. Jefferson 1996. S.30f.

²² Vgl. Gomery, Douglas: *The Hollywood studio system: a history*, London 2005. S.56

richtungsweisend.²³ Durch die erfolgreiche Fusionierung gehörte *RKO* 1930 zu den *Big Five* Hollywoods, wie sie Douglas Gomery in seinem Buch zum *Hollywood studio system* bezeichnet.²⁴ In diese Gruppe gehörten Loew's, Paramount, Warners, Fox und *RKO*, die zu diesem Zeitpunkt bereits alle wichtigen Theater mit Soundsystemen ausgestattet hatten und zu großen Teilen auch besaßen. Dadurch war es ihnen vorbehalten welche Filme in den Vorstellungen gezeigt wurden. Obwohl die einschneidenden Ereignisse der großen Depression Einzug hielten, konnten die *Big Five* ihre dominante Stellung beibehalten.²⁵ Nichtsdestotrotz fand sich *RKO* mit 1933 in einer finanziellen Notlage wieder und musste die Geschäftsführung in die Hände einer New Yorker Bank übergeben. Die noch verbliebenen Mitarbeiter der Firma waren durch diese Umstände bereit, größere Risiken in ihren Produktionen einzugehen. Des Weiteren brachte die missliche Lage auch Lösungen und Ideen hervor. In dieser Zeit kam *Irving Berlin* zu *RKO* und genoss die familiäre Atmosphäre, die so ein kleines Studio mit sich brachte.²⁶ Mit *Berlin* als Komponist, *Ginger Rogers* und *Fred Astaire* als Stars der Show gelang es dem gerade erst eingesetzten neuen Produktionsleiter *Pandro S. Berman* *RKO* vor dem finanziellen Ruin zu retten. *Top Hat* und *Follow the Fleet* waren in dieser Zeit unter den ertragreichsten Filmproduktionen.²⁷

²³ Vgl. Hischak, Thomas S.: *The Oxford companion to the American musical*. New York 2008. S.625

²⁴ Gomery, a.a.O., S.57

²⁵ Ders. S.57,S.71

²⁶ Vgl. Bergreen, a.a.O., S.340

²⁷ Vgl. Gomery, a.a.O., S.72

3. Vorstellung der Filme und vergleichende inhaltliche Analyse

In diesem Abschnitt werden zunächst die beiden Filme *Top Hat* und *Follow the Fleet* mit den wichtigsten Rahmendaten und der jeweiligen Handlung vorgestellt. In diesem Zusammenhang dient die Auflistung der wichtigsten Darsteller und des Produktionsteams als Übersicht für die folgende vergleichende inhaltliche Analyse. Des Weiteren gibt die Aufzählung der eingesetzten Musiknummern einen ersten Einblick in die musikalische Analyse.

3.1. Top Hat

In der Reihe der gemeinsamen Filme von *Fred Astaire* und *Ginger Rogers* nimmt *Top Hat*, nach den erfolgreichen Vorgängern *Flying Down to Rio*, *The Gay Divorcee* und *Roberta* eine besondere Stellung ein. Das erste Mal traten sie gemeinsam in einem Film auf, der auf sie als Darsteller und Paar zugeschnitten war. Als Teile der Inspiration für Dwight Taylors Originaldrehbuch galten zwei Theaterstücke, *Scandal in Budapest* und *A Girl Who Dares*. Den größeren Einfluss auf die Geschichte rund um *Fred Astaire* und *Ginger Rogers* könnte jedoch die direkt vorausgegangene Filmproduktion *The Gay Divorcee* gehabt haben.²⁸

Die Dreharbeiten wurden in der Zeit von April bis Anfang Juni 1935 abgewickelt. Bevor es zur ersten öffentlichen Vorstellung am 6. September desselben Jahres kam, wurden inoffizielle Probeaufführungen mit Testpublikum durchgeführt. Diese führten unter anderem zu einer Verkürzung des Filmes um 20 Minuten, die aber 1940 wieder geändert werden sollte. *Top Hat* war einer der wenigen erfolgreichen Filme, bei dem eine Koppelung zu einer Doppelvorstellung nicht notwendig war um die Plätze der Kinotheater zu füllen. Trotz einiger Nominierungen bei den Academy Awards erlangte er keine Auszeichnungen.

²⁸ Vgl. Evans, Peter William: *Top Hat*. Oxford 2010. S.7 ff.

Jerry Travers	Fred Astaire
Dale Tremont	Ginger Rogers
Horace Hardwick	Edward Everett Horton
Alberto Beddini	Erik Rhodes
Bates	Eric Blore
Madge Hardwick	Helen Broderick
Liedertexte & Musik	Irving Berlin
Regisseur	Mark Sandrich
Produktion	Pandro S. Berman
Drehbuch	Dwight Taylor/ Allan Scott
Geschichte	Dwight Taylor
Musikalischer Leiter	Max Steiner
Choreograph	Hermes Pan
Künstlerischer Leiter	Van Nest Polglase

Tabelle 3.1

Die obige Tabelle 3.1 liefert die Übersicht der an *Top Hat* beteiligten Personen. Neben den wichtigsten Darstellern werden auch die Personen des Produktionsteams²⁹ aufgeführt. Die Reihung entspricht dabei jener, in der die Namen auch im Vorspann³⁰ erwähnt werden. Die anschließende Tabelle 3.2 zeigt, welche musikalischen Stücke für *Top Hat* ausgewählt und von wem die jeweiligen Nummern interpretiert wurden. Dabei wird eigens auch die Ouvertüre angeführt, die den musikalischen Rahmen des Filmintros darstellt. Die Auflistung der Kompositionen, mit der jeweiligen Sequenznummer, erfolgt in der Reihe ihrer erstmaligen Aufführung im Rahmen des Filmes als vollständiges Arrangement. Unberücksichtigt bleiben daher zunächst in dieser Übersicht die Wiederaufnahmen der Motive bzw. Phrasen der Kompositionen, sowie musikalische Zitate anderer Stücke. Diese werden in der musikalischen Analyse

²⁹ Die vorliegende Arbeit erhebt keinen Anspruch auf vollständige Aufzählung der beteiligten Personen. Für die Tabellen wurden nur die wichtigsten Darsteller und Mitarbeiter der Produktion ausgewählt, um eine übersichtlichere Darstellung zu gewährleisten.

³⁰ Grundlage für die Analysen der Filme war für die vorliegende Arbeit: *Fred & Ginger. The Collection*. DVD, Universal, o.O. 2006

ausführlich behandelt. Die Schreibweise der Titel folgt Laurence Bergreens Chronologie³¹, die das kompositorische Schaffen Berlins abzeichnet.

Nr	Titel	Interpret
2	Ouvertüre (Top Hat, White Tie and Tails, Cheek to Cheek, The Piccolino)	rein Instrumental
4	No Strings (I'm Fancy Free)	FA ³²
9	Isn't This a Lovely Day	FA+GR
13	Top Hat, White Tie and Tails	FA
20	Cheek to Cheek	FA+GR
27	The Piccolino	GR+FA

Tabelle 3.2

3.1.1. Inhalt

Der Amerikaner Jerry Traver ist in London, um am Theater unter der Leitung von Horace Hardwick aufzutreten. Schon beim ersten Aufeinandertreffen mit Dale Tremont im Hotel ist Jerrys Interesse geweckt. Sie bewohnt das Zimmer unter seinem und möchte sich über das laute nächtliche Treiben beschweren. Er umwirbt sie mit seinem Charme, davon fühlt sich Dale angesprochen. Durch ein Missverständnis verwechselt sie Jerry mit dessen Manager Horace und glaubt somit, er sei der Ehemann ihrer Freundin Madge. Von den Männern enttäuscht reist Dale nach Venedig. Zur selben Zeit tritt Jerry bei seiner Premiere auf und bittet Mr. Hardwick, einen Flug zu organisieren um seiner Angebeteten nach Italien zu folgen. Beim Abendessen im Hotel trifft Jerry die beiden Frauen zusammen an und macht Dale weiterhin den Hof. Sie versteht zunächst nicht, warum Madge sie mit ihrem „Mann“ tanzen lässt, kann aber auch nicht widerstehen. Nach Jerrys Liebesgeständnis versteht Dale die Welt nicht mehr und wendet sich verzweifelt an ihren Begleiter Mr. Alberto Beddini. Aus Trotz stürzt sie sich in eine Heirat mit Alberto und hofft, darüber Jerry zu vergessen. Dieser möchte sie aber unbedingt für sich gewinnen und lässt nicht von ihr ab, denn er hat mittlerweile

³¹ Vgl. Bergreen, a.a.O., S.587 ff.

³² Im Rahmen dieser Arbeit werden die Darsteller für die kommenden Tabellen und Analysen durch ihre Namensinitialen benannt.

erkennt, warum Dale sich nicht von ihm beeindrucken lassen möchte. Durch Madge hat sich das Missverständnis zumindest für ihn aufgeklärt. Jerry möchte mit Dale darüber sprechen, und sie fahren mit einer Gondel weg. Die anderen bemerken ihr Verschwinden und beginnen, sie zu suchen. Dale und Jerry erscheinen versöhnt wieder im Hotel, wo der Tisch für die eigentlich frisch Verheirateten gedeckt ist. Auch Mr Beddini, Horace und Madge Hardwick sind zurückgekehrt, und alle treffen aufeinander. Dabei klärt sich auch auf, dass Dale und Alberto gar nicht wirklich getraut worden sind. Jerry und Dale können daher ohne Bedenken zusammen sein.

3.2. Follow the Fleet

Nach dem großen Erfolg von *Top Hat* erschien als nächste RKO Produktion *Follow the Fleet*. In der gesamten *Fred Astaire* und *Ginger Rogers* Reihe wurde er im Fahrwasser seines Vorgängers zum finanziell zweiterfolgreichsten Film.³³

Bake Baker	Fred Astaire
Sherry Martin	Ginger Rogers
Bilge Smith	Randolph Scott
Connie Martin	Harriet Hilliard
Mrs. Iris Manning	Astrid Allwyn
Liedertexte & Musik	Irving Berlin
Regisseur	Mark Sandrich
Produktion	Pandro S. Berman
Drehbuch	Dwight Taylor/ Allan Scott
Vorlage „Shore Leave“	Hubert Osborne
Musikalischer Leiter	Max Steiner
Choreograph	Hermes Pan
Künstlerischer Leiter	Van Nest Polglase

Tabelle 3.3

³³ Vgl. Mueller, John: *Astaire Dancing. The Musical Films*. New York 1985. S.89

Nr.	Titel	Interpret
2	Ouvertüre (We Saw The Sea, Let Yourself Go, I'm Puttin all My Eggs in One Basket, Let's Face The Music and Dance)	rein Instrumental
3	We Saw The Sea	FA
5	Let Yourself Go	GR
7	Get Thee Behind Me, Satan	HH
17	I'd Rather Lead a Band	FA
24	But Where Are You?	HH
28	I'm Putting All My Eggs in One Basket	FA+GR
34	Let's Face the Music and Dance	FA+GR

Tabelle 3.4

3.2.1. Inhalt

Die Matrosen Bake und Bilge gehen mit ihrer Flotte in San Francisco an Land. Im Tanzlokal Paradise tritt Sherry Martin mit einer Band auf. Bake und sie treffen aufeinander. Sie kennen sich schon und sind früher miteinander aufgetreten. Bilge macht Bekanntschaft mit Sherrys Schwester Connie und begleitet sie in ihre Wohnung. Bake und Sherry freuen sich, einander wiederzusehen. Allerdings wird Sherry von dem Lokalbesitzer gekündigt, weil sie mit Bake am Tanzwettbewerb der Gäste teilgenommen und gewonnen hat. Bake verspricht, ihr zu einer neuen Stelle zu verhelfen. Bilge macht sich auf den Weg zurück zur Flotte und wird von Mrs. Manning mit dem Auto mitgenommen. Auf dem Schiff erfahren sie, dass die Flotte wieder ausläuft. Sherry und Connie sehen von ihrer Wohnung aus, dass die Schiffe weiterziehen. Bake und Bilge erzählen einander von ihren Erlebnissen an Land. Bilge ist Connie zu verbindlich und er hat auch nähere Bekanntschaft mit Mrs. Manning gemacht. Connie beschließt das von ihrem Vater geerbte Boot wieder zu renovieren. Sherry muss indes Aushilfsjobs annehmen. Bake gibt Tanzkurse an Board der Flotte und Bilge besteht in der Zwischenzeit seine Prüfungen zum Admiral.

Einige Monate sind vergangen, als die Flotte wieder in San Francisco einläuft. Bake hat Sherry Briefe geschrieben und möchte sich bei ihr entschuldigen. Connie erhofft sich einen Besuch von Bilge und möchte ihm von dem renovierten Schiff erzählen. Sherry kommt spät abends nach Hause und findet Connie schlafend vor. Connie gibt sich selbst die Schuld, weil sie Bilge nicht geschrieben hat. Sherry ist immer noch empört über Bakes schnelles Verschwinden und möchte ihm mit einem möglichen neuen Job bei Mr. Nolan zeigen, dass sie auch ohne ihn eine gute Arbeit bekommt. Bake sorgt aber unabsichtlich dafür, dass ihr das Vorsingen misslingt. Sherry rächt sich bei einer abendlichen Feier und rückt Bake bei einem seiner Vorgesetzten in schlechtes Licht. Connie erfährt enttäuscht von Bilges Verhältnis mit Mrs. Manning und möchte San Francisco verlassen. Davor muss sie aber noch die Schulden begleichen, die sie für die Renovierung des Bootes auf sich genommen hat. Bake organisiert eine Aufführung am Boot, um das Geld aufzutreiben und lädt auch Mr. Nolan dazu ein. Trotz Verbot entfernt sich Bake vom Schiff der Flotte und kommt gerade noch rechtzeitig zur Vorstellung. Bilge hat den Auftrag, ihn zu verhaften, er wartet aber damit sodass Connie das Geld doch noch bekommen kann. Bake und Sherry finden wieder zueinander und bekommen ein Angebot von Mr. Nolan. Bevor die Flotte wieder den Hafen verlässt, versöhnen sich auch Connie und Bilge.

3.3. Vergleichende inhaltliche Analyse

Für den folgenden Abschnitt stehen aus dem Sequenzprotokoll vor allem die Daten zur Handlung, dem Ort und den dort agierenden Personen im Vordergrund. Außerdem soll die inhaltliche Analyse als Basis für die detaillierte Auseinandersetzung mit den musikalischen Darstellungsprinzipien fungieren. Es finden sich jedoch auch schon hier Hinweise auf die Platzierung der Musik in den Filmen.

3.3.1. Charaktere

Im Zuge der genauen Betrachtung der jeweiligen Filmcharaktere wird das Verhältnis der Häufigkeit der Auftritte zur Gesamtsumme der Sequenzen in die Analyse miteinbezogen. Diese in Prozent angeführten Werte dienen dazu, die handelnden Personen transparent in Haupt- und Nebendarsteller einzuteilen und den Vergleich der beiden Filme objektiv zu gestalten. Die exakte Dauer der jeweiligen Filmabschnitte

bleibt dabei unberücksichtigt, da sie für diese Darstellung eine vernachlässigbare Größe ist. Erst in der musikalischen Analyse wird die zeitliche Begrenzung der einzelnen Sequenzen von Bedeutung. Außerdem sind die jeweiligen Intros, sowie Vorspann und Abspann aus der Berechnung ausgenommen. Sie dienen lediglich der Umrahmung der Filme und haben auf die Handlung keinen konkreten Einfluss. Die untergeordneten Rollen, wie *Mrs. Manning (Follow the Fleet)*, *Bates* und *Alberto Beddini (Top Hat)* werden am Ende dieses Kapitels eigens behandelt.

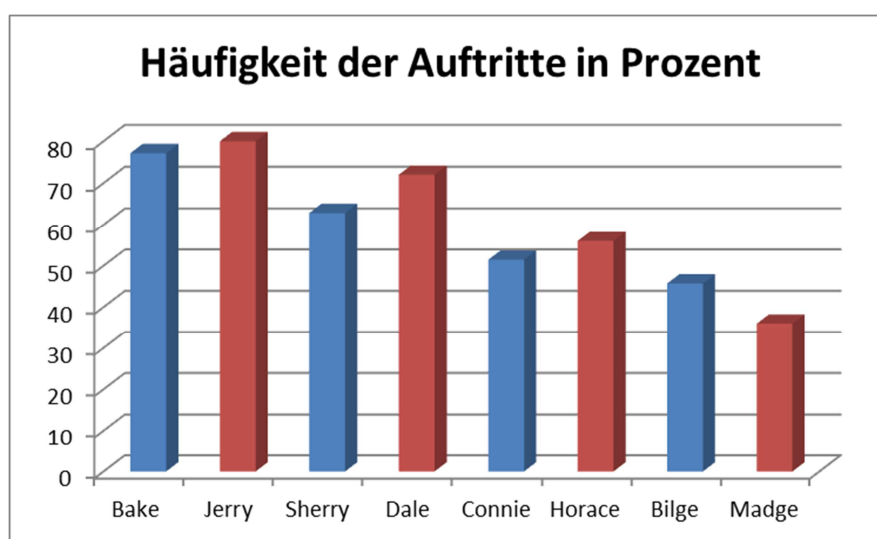


Abbildung 3.1

In Abbildung 3.1 ist die Dominanz der beiden Hauptdarsteller *Fred Astaire* und *Ginger Rogers* deutlich zu erkennen. Während die blauen Balken für *Follow the Fleet* stehen, verkörpern die roten Strukturen *Top Hat*. Vor allem *Fred Astaire* ist sowohl in *Top Hat*, als auch in *Follow the Fleet* omnipräsent. Auch *Ginger Rogers* ist nach dieser Aufteilung als Hauptdarstellerin zu bezeichnen. Dennoch zeichnet sich in der oben angeführten Abbildung ab, dass *Fred Astaire* eine dominantere Stellung einnimmt und *Ginger Rogers* trotz ihrer Funktion als Astaires Tanzpartnerin weniger häufig in den Filmen zu sehen ist. Ob sich diese Präsenz auch in der musikalischen Aufteilung widerspiegelt, soll die musikalische Analyse zeigen.

Die Nebendarsteller Edward Everett Horton, Harriet Hilliard, Randolph Scott und Helen Broderick fallen in der prozentuellen Aufstellung, wie man in Abbildung 3.1 erkennen kann, deutlich zurück. Jedoch scheint auch zwischen diesen Personen eine eindeutige Hierarchie auf. Edward E. Horton nimmt als Jerrys Begleiter von Beginn an

den Platz an seiner Seite ein, so wie auch Harriet Hilliard als Sherrys Schwester in *Follow the Fleet*. Diese beiden Darsteller sind in mehr als fünfzig Prozent des gesamten Films zu sehen. Randolph Scott ist zwar als Bilge prozentuell gesehen nicht so präsent wie Edwar E. Horton, nimmt aber gemeinsam mit Harriet Hilliard eine wichtige Stellung in der Handlung ein. Im Gegensatz dazu nimmt die Figur der Madge, gespielt von Helen Broderick nur eine untergeordnete Rolle ein. Das wird anschaulich durch die Häufigkeit der Auftritte in der Abbildung 3.1 sichtbar gemacht.

Nachdem die agierenden Personen in Haupt- und Nebendarsteller aufgeteilt wurde, soll in einem nächsten Schritt auf die besonderen Charakteristika der Hauptprotagonisten eingegangen werden. Denn auf den ersten Blick könnten die beiden Figuren *Fred Astaires* nicht unterschiedlicher sein. Während Bake Kaugummi kauend in seinem Matrosenanzug etwas dümmlich anmutet, ist Jerry der Inbegriff eines Sirs mit Frack und Zylinder. Er wird von Beginn als Tänzer und Darsteller in die Handlung eingegliedert, während Bake erst nach einer Erklärung seiner Vergangenheit mit Sherry auch als solcher wahrgenommen wird. Auch in der Beziehung zur weiblichen Hauptdarstellerin finden sich unterschiedliche Handlungsweisen. Diese ergeben sich aber mitunter aus den unterschiedlichen Vorgeschichten der handelnden Personen. Bake und Sherry kennen einander von früher und sie hat ihn bereits einmal zurückgewiesen, als sie ihn nicht heiraten wollte. *Fred Astaire* zeigt eine scheue und verletzbare Seite als Bake Baker, die als Jerry Travers nicht vorhanden zu sein scheint. Als der erfolgreiche amerikanische Tänzer kommt er nach London. Er ist daher auch selbstbewusst und möchte Dale mit seinem Charme für sich gewinnen. In diesem Punkt sind die beiden Figuren vereint, denn der Witz und die Hartnäckigkeit bei der Eroberung der Angebeteten sind ihnen gemeinsam. Hinzu kommt die Darstellung der Figuren mit musikalischem Hintergrund und der Liebe zum Tanz als großer gemeinsamer Nenner.

Ginger Rogers tritt in beiden Figuren, Dale und Sherry, als grundsätzlich selbstbewusste junge Frau auf, die sich aber dem Charme des Tanzpartners nicht entziehen kann. Die unterschiedlichen Charakteristika, sind handlungsbedingt und ergeben sich vor allem durch die gemeinsame Vorgeschichte der beiden Hauptprotagonisten in *Follow the Fleet*. Dale ist schon nach dem ersten Treffen von Jerry beeindruckt, bleibt aber zurückhaltend und reserviert, ob der missverständlichen Gesamtsituation. Sherry

hingegen kann die Freudentränen nach dem ersten Wiedersehen mit ihrem ehemaligen Tanzpartner Bake kaum verbergen. Damit zeigt sie schon von Beginn an die sanfte Seite an sich und die Sehnsucht nach der Beziehung zu Bake.

Abschließend sollen die Figuren der Darsteller Astrid Allwyn, Erik Rhodes und Eric Blore noch kurz beleuchtet werden. Sie sind prozentuell gesehen in einem verschwindend geringen Bereich in den Filmen eingesetzt. Jedoch sind sie zum einen für die Verwicklungen und zum anderen aber auch für Aufklärung der Missverständnisse verantwortlich. *Mrs. Iris Manning*, *Bates* und *Mr. Alberto Beddini* entsprechen ihren gesellschaftlichen Klischees in vollen Zügen. Sie alle untermauern mit ihren Charakterzügen das Komödiantische der beiden Filme.

3.3.2. Handlungsstruktur

Die Abbildungen 3.2 und 3.3 zeigen sowohl die Dauer der jeweiligen Sequenz als auch die Unterlegung der Musik. Die rot gefärbten Balken stellen dabei die mit Musik gefüllten Abschnitte dar. Die Graphiken bieten somit eine systematische Aufgliederung und gute Übersicht über die Sequenzen mit oder ohne Musik. Sie bilden den Verlauf der jeweiligen Handlung graphisch ab.

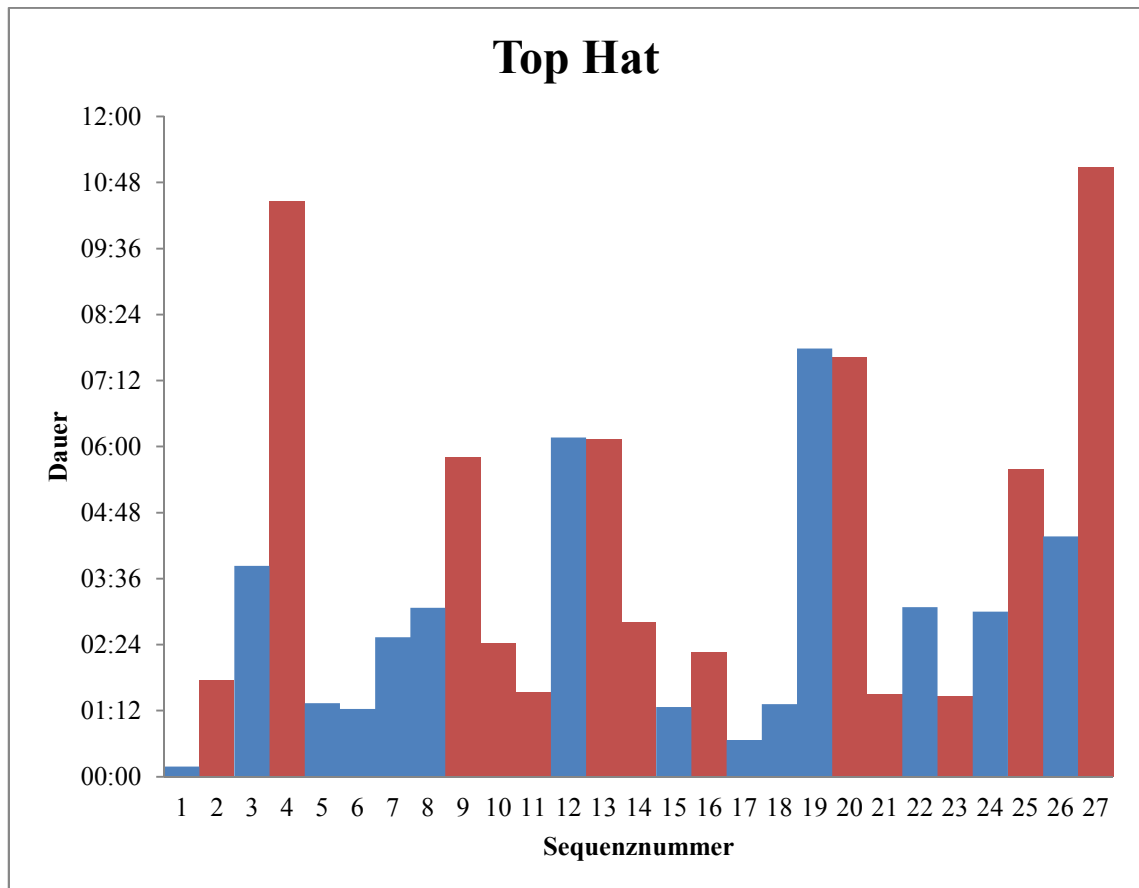


Abbildung 3.2

Die Abbildung 3.2 weist eine klare, flüssige Struktur auf, da sich die Sequenzen deutlich in ihrer Länge unterscheiden. Die Handlung des Filmes *Top Hat* weist eindeutige Handlungshöhepunkte auf, die durch ihr Dauer aus dem Ablauf hervorstechen. Für die folgende Betrachtung des Handlungs bogens wird der musikalische Vorspann ausgespart. Die Sequenzen 4 und 27 sind die wichtigsten Eckpunkte der Handlung. Zum einen umfassen diese Szenen das erste Aufeinandertreffen der beiden Hauptprotagonisten im Hotel und zum anderen die große gemeinsame Abschlussequenz des gesamten Darstellerensembles. In dieser lösen sich die vorangegangenen Missverständnisse auf, somit können Dale und Jerry zusammenfinden. In diese Rahmenhandlung eingebettet sind auch die folgenden Sequenzen handlungsspezifisch von Bedeutung. In Sequenz 9 kommen sich Jerry und Dale zum ersten Mal im gemeinsamen Tanz im Pavillon näher. Danach folgt in den Sequenzen 12 und 13 ein Umschwung ihrer Gefühle und der Beziehung zueinander, denn aus einem Missverständnis heraus denkt Dale er sei ein verheirateter Mann. Sie

reist enttäuscht nach Italien und nach erfolgreich absolviertem Auftritt folgt ihr Jerry. In Sequenz 19 wird die Verwechslung noch komplexer, da Dale beschließt dem angeblichen Ehebrecher eine Lektion zu erteilen. Jerry steigt auf ihr Spiel ein und führt sie dabei an der Nase herum. Darauf folgt die komplette Annäherung des Paares in Sequenz 20, bei der sich Dale ihm im Tanz anvertraut. Vor der Auflösung der Verwechslung, zeigt Sequenz 25 noch eine Reprise des ersten Aufeinandertreffens, bei der Dale sich wiederum durch die lauten Steppgeräusche aus dem darüber liegenden Zimmer gestört fühlt. Mit dem Unterschied, dass sie nun genau weiß, wer auf diesem Weg ihre Aufmerksamkeit erlangen möchte. Als Abschlussequenz dient, wie zuvor erwähnt, Sequenz 27 in der das Missverständnis der Verwechslung gelöst wird.

Bei dem Versuch die Struktur des Films durch die fünf Handlungsphasen – Problemfaltung, Steigerung der Handlung, Krise/Umschwung, Retardierung und Happy End/ Katastrophe- nach Werner Faulstich³⁴ zu erlangen, stößt man schnell an die Grenzen des Wahrnehmbaren. Die Möglichkeit diese Einteilung zu nutzen besteht zwar, wird der Handlungsstruktur oder *Komposition des Films*, wie sie Faulstich bezeichnet allerdings nicht gerecht. Vielmehr liefert unabhängig von der genauen musikalischen Analyse, die Betrachtung der mit Musik bestückten Einheiten des Films einen Hinweis auf die Organisation.

Die durch Musik gezeichneten Sequenzen werden in *Top Hat* durch immer längere werdende oder gleich lange narrative Abschnitte vorbereitet. Dadurch ergibt sich die leicht wellenförmige Graphik in Abbildung 3.2. Denn tatsächlich wird die Liebesgeschichte von Jerry und Dale vor allem in den Musikstücken erzählt: Vom ersten Aufeinandertreffen in *No Strings (I'm Fancy Free-* Sequenz 4) zum ersten gemeinsam Tanz in *Isn't This a Lovely Day* (Sequenz 9) und der Liebeserklärung in *Cheek to Cheek* (Sequenz 20), sowie zur endgültigen Zusammenführung des Paares in *The Piccolino* (Sequenz 27) als Abschluss der Handlung.

³⁴ Vgl. Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. München 2002. S.81f

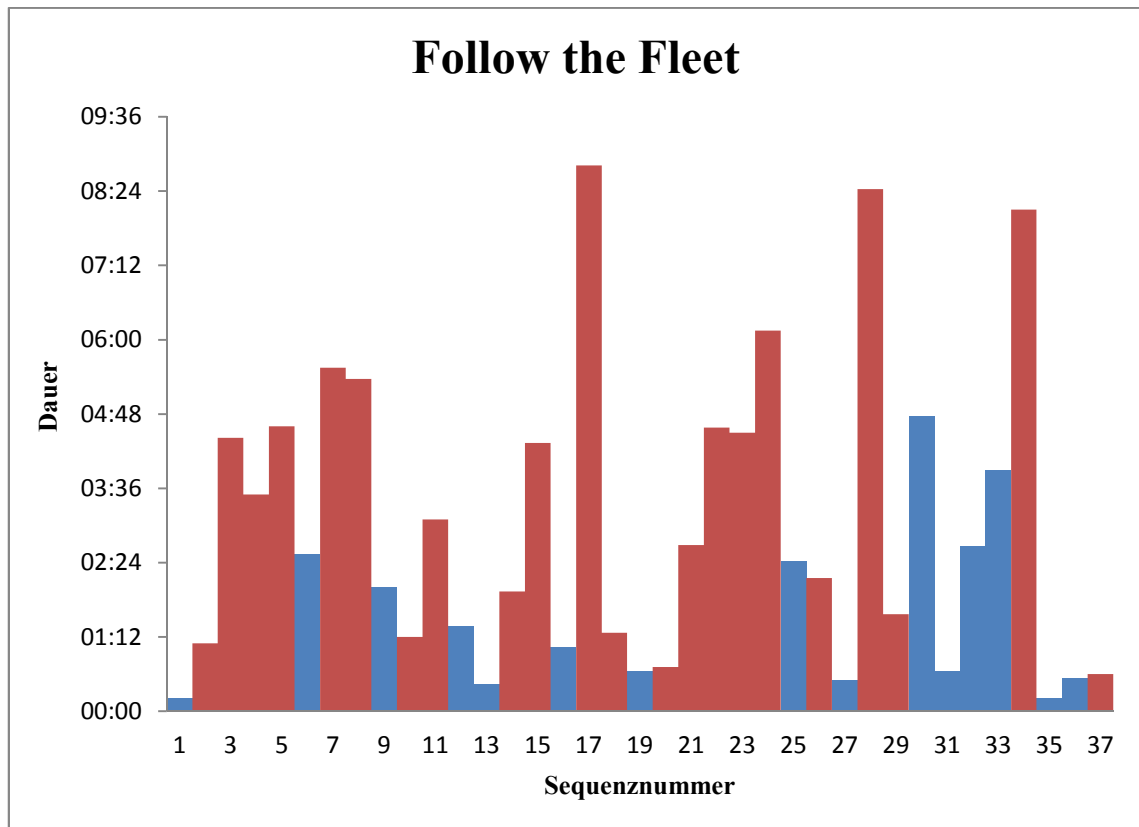


Abbildung 3.3

Abbildung 3.3 zeigt für den Film *Follow the Fleet* eine schnelle Abfolge und häufige Wechsel kürzere Sequenzen. Dies impliziert einen schnellen Rhythmus der filmischen Struktur, wodurch die diskontinuierliche Handlung abgebildet wird. An mehreren Punkten entstehen Gruppierungen von mittellangen Sequenzen, von denen nur eine einzige die Länge von sechs Minuten übersteigt. Außerdem stechen weitere drei Abschnitte auf Grund ihrer Dauer gegenüber den anderen heraus (Sequenz 17, 28 und 34). In Sequenz 17 spielt Bake mit einer Band am Schiff der Flotte und weckt das Interesse der Besucher an seiner Musik. Im letzten Drittel der Darstellung finden sich die anderen beiden herausragenden Sequenzen. Im ersten längeren Abschnitt (Sequenz 28) wird auf dem Schiff alles für die Vorstellung vorbereitet und geprobt. Sequenz 34 beinhaltet vor allem die große Abschlussequenz der Vorführung im Film.

Die Gruppierung der Sequenzen drei bis fünf beinhaltet die Einführung der handelnden Personen und weist auf die gemeinsame Vergangenheit der Hauptfiguren als Tanzpaar hin. Die Handlung entwickelt sich weiter in der Koppelung von Sequenz 7 und 8, da beide Paare einander näherkommen. Die nächste Gruppierung bildet die

Problementfaltung (Sequenzen 21-24), bei der Connie enttäuscht feststellen muss, dass sich Bilge für eine andere Frau interessiert und Sherrys Arbeitssituation durch Bake noch verschlimmert wird. Diese Gruppierungen entstehen durch mitverfolgen unterschiedlicher Handlungsstränge. Denn Connie und Bilge bilden als zweites Paar, neben Bake und Sherry, im Film die Nebenhandlung. Diese unterbricht oder kreuzt immer wieder die Haupthandlung und erzeugt dadurch den schnellen Rhythmus des Films.

In *Follow the Fleet* überwiegen die Abschnitte mit Musik und bilden Handlungsschwerpunkte aus, sie werden lediglich kurz durch rein gesprochene Szenen unterbrochen. Die Gruppierungen weisen immer mehrere musikalische und inhaltliche Themen auf. Im Gegensatz dazu zeigen die Sequenzen 28 und 34 mit den Stücke *I'm Putting All My Eggs in One Basket* und *Let's Face the Music and Dance* eine größere Einheit auf. Die Besprechung der genauen Platzierung der Kompositionen soll Teil der musikalischen Analyse sein.

Gesamthaft betrachtet haben die beiden Filme unterschiedliche Handlungsstrukturen und dadurch einen anderen Rhythmus. *Top Hat* führt also von Beginn an eine Haupthandlung rund um *Fred Astaire* und *Ginger Rogers* ein, die über die gesamte Filmdauer im Mittelpunkt des Geschehens stehen. Der Handlungsverlauf ist mit klaren Schnitten abgezeichnet und baut die Spannung bis zur abschließenden Sequenz auf. Demgegenüber stellt *Follow the Fleet* mit zwei Paaren einen Haupt- und Nebenstrang. Die unterschiedlichen Blickwechsel auf das jeweilige Paar führen zu einer schnelleren Abfolge mehrerer Sequenzen. Außerdem unterscheidet sich die erzählte Zeit, von wenigen Tagen bei *Top Hat* und mehreren Monaten bei *Follow the Fleet*.

3.3.3. Szenerien

Im folgenden Teil der vergleichenden inhaltlichen Analyse werden die verschiedenen Schauplätze der Handlung einer genauen Betrachtung unterzogen. Nicht nur die Gesamtanzahl der verschiedenen Stationen soll dabei eine Rolle spielen, sondern auch die Häufigkeit der Wechsel ist von Bedeutung. Eine Aufgliederung in für Musikpräsentationen übliche oder unübliche Szenerien führt zu einer überschaubaren Struktur und soll der Weiterverarbeitung in der musikalischen Analyse dienen.

Die beiden Orte an denen *Top Hat* spielt sind London und Venedig, wobei die Handlung überwiegend in Italien angesiedelt ist. Der Schauplatz London wird wiederum unterteilt in den Thackery Club, das Hotel (Foyer, Zimmer und Blumenladen), die Pferdekutsche, den Pavillon und das Theater. In der kurzen Sequenz 15 wird der Innenraum des Flugzeuges vorübergehend zur Spielstätte. In Venedig ist vor allem die Hotelanlage (Hochzeitsuite, Balkon etc.) mit all ihren Teilen Hauptschauplatz des Geschehens. Nur die Gondel entfernt die Figuren kurzfristig aus der Umgebung des Hotels. Der Ablauf der Schauplätze ist schlüssig und verläuft in Klarheit, ähnlich dem Verlauf der Handlungsstruktur. Die Fortführung zur nächsten Szenerie wird oft in der vorausgegangenen Sequenz angekündigt und ergibt sich dadurch wie von selbst. Da sich die handelnden Personen meist nur an einer Spielstätte, in unterschiedlichen Räumen befinden, nimmt der Zuschauer die Ortswechsel nicht bewusst auf. Ein Beispiel dafür sind die Bildwechsel beim ersten Treffen von *Fred Astaire* und *Ginger Rogers* im Hotel. Obwohl die Sequenz zwei verschiedene Zimmer zeigt, nimmt der Zuschauer es als ein großes Ganzes wahr. Für ihn ist in diesem Moment das Hotel die Szenerie, in der die Zimmer subsummiert werden. Diese Wahrnehmung gilt auch für die Hotelanlage in Venedig.

In einem nächsten Schritt werden die Szenerien an denen Musik gespielt wird, für den Film *Top Hat* in dafür übliche bzw. unübliche Spielstätten aufgeteilt. Jerry wird als Tänzer in die Handlung eingeführt, allerdings ist das Hotelzimmer von Mr. Hardwick kein legitimer Ort um spätabendlich zu steppen. Des Weiteren bildet der Pavillon der Konvention nach auch keine klassische Spielstätte für Musik und Tanz. Gegensätzlich dazu ist das Theater im Film für die Darstellung des Solotanzes zu *Top Hat*, *White Tie and Tails* mit Orchesterbegleitung geeignet. Auch die *Cheek to Cheek* und *The Piccolino* finden beim abendlichen Dinner im Hotel einen passenden Rahmen.

Die verschiedenen Schauplätze in *Follow the Fleet* lassen sich im Grunde auf zwei Kategorien herunterbrechen, an Land oder auf See. Der Schwerpunkt der Handlung liegt dabei an Land, in San Francisco wo die Flotte anlegt. Dort gelten als Spielstätten das Abendlokal Paradise (Garderobe etc), die Wohnung der Schwestern, Mr. Nolans Büro, Mrs. Mannings Haus, die S.S. Connie Martin und das Hafenbüro. Ähnlich dem Flugzeug aus *Top Hat* ist eine Straße in San Francisco eine

Verbindungsort und für kurze Zeit ein Schauplatz. Auf See gibt es als übergeordnete Kategorie, das Schiff der Flotte als Szenerie. In der Kabine, hoch auf dem Mast oder an Deck wird die Handlung abgewickelt. Die wiederholten Bild- bzw. Ortswechsel bereiten dem Zuseher Schwierigkeiten bei der Verfolgung der Handlung. Die Sprünge zwischen dem Schiff und dem Verlauf der Geschichte an Land, sind sehr häufig und abrupt. Dadurch entsteht kein kontinuierlicher Handlungsbogen und der filmische Rhythmus wirkt leicht abgehakt. Der Zuseher wird wie durch einen Slalom geführt, bis am Ende des Filmes die verschiedenen Handlungsstränge zusammengeführt werden und auf der S.S. Connie Martin zum Ende kommen.

Die Betrachtung der Spielorte in Bezug auf die Musik, ergibt auch für *Follow the Fleet* eine interessante Aufschlüsselung. Das Abendlokal in dem die Gäste tanzen können, bietet eine ideale Bühne für Musik. Ebenso Mr. Nolans Büro in dem eigens für das Vorsprechen von Talenten eine kleine Bühne integriert ist. Die weiteren Szenerien sind im Grunde unüblich für musikalische Gestaltung, werden aber durch die handlungsbedingte Situation erklärt. Denn Mrs. Mannings Haus wird durch das von ihr gestaltete Fest zur Bühne für ein Orchester das Tanzmusik spielt, sowie auch die S.S. Connie Martin für die abendliche Vorstellung zur Bühne umgestaltet wird. Diese Orte werden, wie auch das Schiff der Flotte, zu üblichen Musikschauplätzen gemacht und werfen für den Zuschauer keine Fragen auf.

Im Vergleich der beiden Filme miteinander ist es augenscheinlich, dass die Ortswechsel unterschiedlich vollzogen werden. In *Top Hat* gibt es einen kontinuierlichen Verlauf und gegensätzlich dazu findet in *Follow the Fleet* eine höhere Anzahl an unvorbereiteten Bildwechseln statt. Außerdem werden darin, die für Musik unüblichen Schauplätze natürlicher in die Handlung integriert und treten nicht stark in den Vordergrund. Die größere Anzahl an Szenerien hat *Top Hat*, wobei ein Großteil derer zu einem gemeinsamen Ort subsumiert wird. Die einzelnen Punkte spiegeln die unterschiedlichen Handlungsstrukturen der beiden Filme wieder.

4. Vergleichende musikalische Analyse

In diesem Abschnitt der Arbeit wird durch verschiedene Blickwinkel auf die Musik der Filme eine Übersicht der musikalischen Strukturen der bearbeiteten Filme gezeigt. Durch die vergleichende Analyse sollen Rückschlüsse auf die musikalischen Darstellungsprinzipien in Tanzfilmen gezogen werden. In der gängigen Literatur im Bereich Filmmusik werden vor allem die Funktionen der Musik und ihre Kompositionsweise für dramatische Handlungen aufgezeigt. In den Abhandlungen zum „klassischen Hollywoodfilm“ findet die musikalische Struktur der Tanzfilme von *Fred Astaire* und *Ginger Rogers* nur am Rande Beachtung, daher dient die folgende Abhandlung speziell zur Analyse der Musik im Tanzfilm.

4.1. Komponist, Arrangeur und Interpreten

Die Filme *Top Hat* und *Follow the Fleet* haben durch denselben Komponist (*Irving Berlin*) und Arrangeur (*Max Steiner*), eine große gemeinsame Basis in Bezug auf die Entstehung der Musik. Ein kurzer Abriss des musikalischen Schaffens Berlins und Steiners bietet einen Einblick in ihre Weise zu komponieren, zu arrangieren und Filmmusik zu gestalten. Die Kompositionen sind auf die Interpreten *Fred Astaire*, *Ginger Rogers* und *Harriet Hilliard* unterschiedlich verteilt. Dieser Unterschied soll Beachtung finden, da dies auch in Bezug auf das Arrangement der Musik wichtig erscheint.

4.1.1. Irving Berlin

Irving Berlin, der als Immigrant 1893³⁵ in die Vereinigten Staaten kam, begann seine musikalische Karriere in der *Tin Pan Alley* in New York. Dort arbeitete er zunächst als singender Kellner und war dafür zuständig, die zu verkaufenden Lieder - je nach Vorliebe des Interessenten abgewandelt - zu präsentieren. Nach der Veröffentlichung seines ersten eigenen Songs fand er eine Anstellung als Liedtexter in der *Ted Snyder Company*³⁶. In den folgenden Jahren arbeitete er an vielen Stücken, von denen sogar einige in Bühnenshows integriert wurden. Bei den meisten Kompositionen,

³⁵ Vgl. Bergreen, a.a.O., S.3

³⁶ Vgl. Elste, Martin: Irving Berlin. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Personenteil* 9. Kassel[u.a.] 1999. Sp1318 ff.

so auch *Alexander's Ragtime Band* (1911), der ihm auch international Anerkennung brachte, sind Musik und Text Berlin allein zuzuschreiben. Dies ist beachtenswert, da in dieser Zeit die Verbindung von Liedtexter und Komponist in einer Person unüblich war.³⁷

Als Komponist nimmt Irving Berlin in dieser Ära eine besondere Stellung ein, da er sich als Autodidakt das Spielen auf dem Klavier selbst beibrachte, ohne jegliche Vorkenntnisse in Musiktheorie erlangt zu haben. Außerdem konnte er weder Noten lesen, noch war er fähig, Gehörtes zu transkribieren. Dies sollte aber in weiterer Folge keine Schwierigkeit darstellen, da er für die Erarbeitung der Stücke in dieser Hinsicht unterstützt wurde. Berlin sang eine Melodie und diese wurde von einem Assistenten/einer Assistentin niedergeschrieben. Ebenso wurden die Harmonien hinzugefügt, für die er sich durch das Anhören der zuvor entwickelten Phrase entschied.³⁸

Hyland³⁹ schreibt zu Irving Berlin, er sei fähig musikalische Stücke jeglicher Art und für jeden Anlass zu schreiben, egal ob Walzer, Swing, Liebeslieder oder Ragtime. Aufgrund seiner mangelnden theoretischen Ausbildung in Bezug auf die Musik sei er daher eher dafür geeignet, einzelne Songs zu schreiben als eine vollständige Partitur. Seine Fähigkeit, die Gefühlswelt und Gedanken der amerikanischen Gesellschaft in seinen Kompositionen auszudrücken, beschreibt Hyland als sein größtes Talent. Außerdem profitierte Berlin seiner Meinung nach von den modischen Entwicklungen der Vorkriegszeit, wie z.B.: Ragtime. Des Weiteren beschreibt der Autor Berlins Prinzipien für die Phrasierung seiner Kompositionen, die vor allem dadurch entstanden, dass er selbst hin und wieder mit seinen Stücken auftrat. Denen zu Folge hatte ein Stück folgenden Kriterien zu folgen: „Easy to sing, easy to say, easy to remember“⁴⁰.

Für die folgende Analyse der Musikstücke ist außerdem noch eine weitere Besonderheit seines kompositorischen Schaffens hervorzuheben. Im Gegensatz zu den meisten seiner Kollegen, die sich an die standardisierte Struktur AABA eines populären Songs hielten,

³⁷ Hyland, William G.: *Song is ended. Songwriters and American Music, 1900-1950*. Oxford [u.a.] 1995. S. 24

³⁸ Vgl. Ders. S.23 ff.

³⁹ Vgl. Ders. S.27

⁴⁰ Vgl. Ders. S.30

wandte sich Irving Berlin bei vielen seiner Kompositionen davon ab und fügte andere Formteile hinzu.⁴¹

4.1.2. Max Steiner

Der 1888 in Wien geborenen Max Steiner wuchs im Kreise einer von Musik geprägten Familie auf. Er war schon als Kind mit der Musikerriege des damaligen Wiens bekannt, da sein Großvater die Leitung des Theaters an der Wien innehatte. Er erhielt Unterricht in Musiktheorie, Tonsatz und Dirigieren, sowie in Klavier und Orgel. Nachdem er im jugendlichen Alter von 15 Jahren sein Studium bereits abgeschlossen hatte, ging er schon 1906 nach London.⁴² Nach Beginn des ersten Weltkriegs, flaute die Nachfrage nach Max Steiners Leistung als Arrangeur und Dirigent ab und er war gezwungen, noch im Dezember desselben Jahres nach New York auszuwandern wo er nach einigen Anlaufschwierigkeiten, wie auch zuvor in seiner Londoner Zeit, ab 1916 am Broadway als Dirigent und Arrangeur arbeiten konnte. In den folgenden dreizehn Jahren arbeitete er für verschiedene Musicalproduktionen vor allem als Arrangeur, bevor er ab 1929 in Los Angeles Fuß fasste.

Dazu verhalf ihm Harry Tierney, indem er bei der Vertragsverhandlung mit RKO zum Verkauf seines Broadwayerfolgs *Rio Rita* eine Forderung hinzufügte. Max Steiner solle seine Funktion als Arrangeur, wie zuvor beim Bühnenstück, auch bei der Produktion des Filmes übernehmen. Durch die Intervention Tierneys und den ihm vorausseilenden guten Ruf aus der Zeit in New York gelang es Steiner einen Jahresvertrag durch das Studio zu ergattern.⁴³ Zu Beginn dieser arbeitsreichen Zeit musste er die Produzenten noch von der enormen Wirkung der musikalischen Begleitung überzeugen, um mehr komponieren zu dürfen als die Unterlegung des Vor- und Abspanns. Dem damaligen Einwand, das Publikum könnte vom plötzlichen Auftreten der Musik, ohne Blick auf ein spielendes Orchester, irritiert sein, stellte Steiner die Fähigkeit der Musik; das Unbewusste anzusprechen entgegen. Davon sollte vor allem die Rezeption des

⁴¹ Vgl. Giddins, Gary: *Riding on a Blue Note. Jazz and American Pop*. Oxford [u.a.] 1981. S.152

⁴² Vgl. Rabenalt, Peter: *Filmmusik. Form und Funktion von Musik im Kino*. Berlin 2005. S.124

⁴³ Vgl. Ders. S.124; Vgl. Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Musik multimedial. Filmmusik. Videoclip, Fernsehen*. a.a.O. 2000. S.109 f.; Vgl. Thomas, Tony: *Filmmusik. Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik*. München 1995. S.68

jeweiligen Films profitieren. In *Bird of Paradise* (1932) lässt sich die erste Anwendung seiner Musik über längere Phasen des Films finden.⁴⁴

Max Steiner wird in der gängigen Literatur für die Weiterentwicklung des musikalisch begleiteten Hollywoodfilms eine bedeutende Rolle zugesprochen. Dabei werden oftmals sein kompositorisches Arbeiten für die Filme *King Kong* und *Gone With The Wind* (1939) exemplarisch für sein Schaffen herangezogen. In den angeführten Produktionen perfektioniert Max Steiner das *Underscoring* und die *Motivtechnik*, die nach Josef Kloppenburg auch als *Leitmotivtechnik* bezeichnet werden darf. Dieser führt als Beispiel das Tara-Motiv aus dem Film *Gone With The Wind* an.⁴⁵ Laut Kloppenburg ist Steiner als Begründer der bereits weiter oben angeführten Kompositionstechniken zu bezeichnen. Ebenso wie Erich Wolfgang Korngold und Alfred Newman, hat auch Steiner den Kompositionsstil für die Filmproduktionen Hollywoods stilbildend geprägt.⁴⁶ Im Gegensatz zu anderen Komponisten verwendete er vor allem Techniken wie die Verknüpfung, Mutation, Variante, Ableitung oder auch die Abspaltung, um seine Motive zu verarbeiten.⁴⁷

Als besonders charakteristisch für Steiners kompositorisches Arbeiten, hebt Roy M. Prendergast in seiner kritischen Abhandlung zur Filmmusik die Verbindung von Bewegung und Bild hervor, sowie die präzise Synchronisation der beiden. Dafür mitverantwortlich ist der durch Steiner entwickelte „click track“, durch dessen Einsatz ein solch hoher Grad an Genauigkeit erst möglich wurde.⁴⁸ Tony Thomas hebt in seinem Buch über die großen Filmkomponisten vor allem Steiners Fähigkeit, die „Rhythmen, die Charaktere und Handlungen in Hunderten von Filmen musikalisch treffend [zu] akzentuieren“⁴⁹ hervor.

Obwohl Max Steiner für die Filme *Top Hat* und *Follow The Fleet* nicht vorwiegend Melodien geschrieben, sondern vor allem als musikalischer Leiter fungiert hat, ist seine Art zu komponieren für die Analyse bedeutend. Ob sich seine Techniken

⁴⁴ Vgl. Kloppenburg, a.a.O., S.94

⁴⁵ Vgl. Ders. S.109f.

⁴⁶ Vgl. Ders. S.29f.

⁴⁷ Vgl. Ders. S.110

⁴⁸ Vgl. Prendergast, Roy M.: *Film Music: a neglected Art; a critical study of Music in Films*. New York 1992. S.43

⁴⁹ Thomas, a.a.O., S.66

der Motivtechnik und des Underscoring auch in den besprochenen Tanzfilmen wiederfinden, soll als Teil der Analyse beobachtet werden. Dies lässt mitunter Rückschlüsse darauf ziehen, welchen Einfluss er in seiner Rolle als Leiter der Musikabteilung bei RKO hatte.

4.1.3. Interpreten

Fred Astaire, *Ginger Rogers* und *Harriet Hilliard* sind die Interpreten der Kompositionen Irving Berlins und der Arrangements Max Steiners. Wie die vergleichende inhaltliche Analyse schon gezeigt hat, nimmt der Hauptdarsteller *Fred Astaire* eine exponierte Stellung ein. Er ist omnipräsent, was sich auch in der Aufteilung der musikalischen Stücke widerspiegelt. Bis auf die von *Harriet Hilliard* interpretierten Lieder *Get Thee Behind Me*, *Satan* und *But Where Are You?*, ist er in jeder Nummer integriert. Bei insgesamt zwei Drittel⁵⁰ der Kompositionen stellt *Astaire* als erster oder einziger das Thema gesanglich vor.

Die Ausnahmen sind in dieser Hinsicht *The Piccolino* und *Let Yourself Go*, da er hier nicht den gesanglichen Hauptpart übernimmt. Erstere Komposition wird als aufwendige Abschlussnummer in *Top Hat* durch *Ginger Rogers* stimmlich eröffnet und die zweite nimmt im gesamten *Astaire-Rogers-Zyklus* eine außergewöhnliche Stellung ein, da sie als einzige Nummer *Ginger Rogers* als Solistin in den Vordergrund stellt. Bei *Let Yourself Go* wird *Astaire* erst in Sequenz 8 Teil der Darstellung, wenn die beiden gemeinsam auf die Tanzfläche des Paradise gehen.

Betrachtet man nun nicht die gesamthafte Aufteilung, sondern die beiden Filme im Vergleich ergibt sich ein etwas anderes Bild der Verteilung der Stücke auf die einzelnen Darsteller. *Top Hat* ist stark mit *Fred Astaire* als Interpret verwoben, da erst im Finale des Films *Ginger Rogers* mit ihrem Gesang *The Piccolino* eröffnet. Im Gegensatz dazu werden in *Follow the Fleet* gleich drei Kompositionen durch die Interpretinnen präsentiert. Im Gesamtkonzept des Filmes unterstützen die weiblichen Stimmen als andere Klangfarben die kurzen Zwischenspiele und unterstreichen die Diskontinuität

⁵⁰ Die berechneten zwei Drittel beziehen sich auf die Gesamtzahl der in den Tabellen 4.2. und 4.4. angeführten musikalischen Nummern der beiden der Analyse zu Grunde liegenden Filme. Die Ouvertüren werden als eigenständige Strukturen unabhängig von den anderen Kompositionen betrachtet und werden für die mengenmäßige Berechnung der Anteile nicht herangezogen.

der Handlung, wie sie bereits in der inhaltlichen Analyse beschrieben wurde. Außerdem entsteht die unterschiedliche Verteilung hier mitunter handlungsbedingt und der weitere Handlungsstrang der Beziehung von Connie und Bilge wird dadurch tragfähiger und präsenter. Obwohl *Fred Astaire* auch in diesem Film omnipräsent ist, entsteht durch die weiblichen Interpretationen eine scheinbar größere Abwechslung für den Zuschauer.

Besonders bemerkenswert scheint bei näherer Betrachtung die eigentlich unterschiedlichen Interpretationen der jeweiligen DarstellerInnen. Sowohl *Ginger Rogers* als auch *Harriet Hilliard* passen sich bei ihren Stücken stark an die Phrasierung der musikalischen Begleitung an. Sie wirken gemeinsam als großes Ganzes und heben sich nicht maßgeblich von den Instrumenten ab, dies gilt vor allem für *Get Thee Behind Me*, *Satan* und *But Where Are You?*. Gegensätzlich dazu verhält sich *Fred Astaire* bei seinen gesanglichen Darbietungen, denn er versteht es, sich durch prägnante Phrasierungen und seinen rezitierenden Gesangstil vom instrumentalen Teppich abzuheben. Diese Eigenständigkeit ist vermutlich auf die enge Zusammenarbeit mit Irving Berlin zurückzuführen, der ihn sehr geschätzt und ihm in Bezug auf die Interpretation viel Freiheit gelassen hat.

4.2. Form der Arrangements

Um die einzelnen Prinzipien der musikalischen Darstellung besser begreifen zu können, sollen zunächst die Arrangements der Kompositionen näher betrachtet werden. Dazu ist in einem ersten Schritt die grobe Struktur des musikalischen Ablaufs des jeweiligen Filmes abzuzeichnen, um diesen in seiner Gesamtheit wahrzunehmen und die Großform des Musikgeschehens aufzuzeigen. Zu diesem Zweck werden die in der Tabellen 4.1 und 4.2 angemarkten Kompositionen herangezogen. Im Anschluss an diesen Überblick werden die einzelnen Stücke und ihre Arrangements detaillierter betrachtet, um in einem Vergleich etwaige Übereinstimmungen und Unterschiede sichtbar zu machen. Es sollen der musikalische Ablauf und die Struktur der einzelnen mit Tanz verbundenen Nummern darauf geprüft werden, ob sich gewisse Schemata abbilden. In weiterer Folge ist auch die Orchestrierung und Instrumentierung ein Bestandteil dieses Abschnitts. Für die Analyse kommt erschwerend hinzu, dass mehrere Personen an der Entstehung beteiligt waren und die einzelnen Arbeitsschritte sich dadurch nicht auf einen einzelnen Urheber zurückführen lassen. Außerdem wird nicht ausnahmslos zu klären sein, welche der unterschiedlichen Faktoren (Tanz bzw. Handlung), und in welchem Ausmaß sie auf die Musik gewirkt haben. Zu berücksichtigen ist ebenso, dass die Musikproduktion für den Tanzfilm einen anderen Weg beschreitet, als die sonst üblichen Abläufe für die gängigen Spielfilme⁵¹.

Die den Vorspann zu *Top Hat* begleitende Ouvertüre ist die musikalische Einführung und birgt in sich verschiedene Teile aus den Themen *Top Hat*, *White Tie and Tails*, *Cheek to Cheek* und *The Piccolino*. Diese Stücke werden im Verlauf der Handlung an bestimmten Eckpunkten platziert und nehmen verschiedene Funktionen ein. Diese Verarbeitung mehrerer filmmusikalischer Themen erinnert an die Eröffnung einer Operette oder Oper. Aus diesem Grund wurde die Bezeichnung Ouvertüre dafür gewählt. Für Hans Emons ist diese Konstruktion des Main-Title in seiner systematischen Beschreibung der Filmmusik der Tradition der Schauspielmusik, aber auch der Oper entnommen. Für ihn ist es auf Grund der fast vollständigen Bildunabhängigkeit „das einzige Residuum halbwegs autonomen Komponierens im

⁵¹ Im klassischen Hollywoodfilm war es üblich, die Musik im Nachhinein zu dem bereits abgedrehten Film zu komponieren. Die für die vorliegenden Tanzfilme nötige Arbeitsweise wird in Kapitel 4.3. ausführlicher erläutert.

Film.“⁵² Der Übergang zur nächsten musikalischen Einheit verläuft nicht fließend, da eine Unterbrechung (Sequenz 3) durch die Stille und flüsternden Gespräche im Thackery Club gegeben ist. Der nächste große musikalische Part ist *No Strings (I'm Fancy Free)*, in dem sich *Fred Astaire* erstmals im Film präsentiert und seine Figur Jerry eingeführt wird. Das erste getanzte Duett (*Isn't This a Lovely Day*) der beiden Hauptdarsteller folgt in der auch handlungsspezifisch wichtigen Sequenz 9. Darin wird die liebevolle Annäherung der beiden beschrieben. *Top Hat, White Tie and Tails* (Sequenz 13) ist die große Solotanznummer Astaires und wird mit einer Theateraufführung in die Handlung integriert. Der nächste musikalische Höhepunkt fällt wiederum mit einer für die Handlung wichtigen Begegnung (Sequenz 20) zusammen, das Stück *Cheek to Cheek* fungiert als vorübergehende Zusammenführung des Liebespaares Dale und Jerry. Das große musikalische Finale des Films ist *The Piccolino* vorbehalten. In dieser Komposition finden sie endgültig zusammen.

Die grobe musikalische Struktur des zweiten Films *Follow the Fleet* liefert ein ähnliches Bild wie *Top Hat*. Wiederum in einer Ouvertüre werden *We Saw The Sea*, *Let Yourself Go*, *I'm Putting All My Eggs in One Basket* und *Let's Face The Music and Dance* präsentiert und miteinander zu einem einheitlichen Stück verwoben. Der Übergang zu *We Saw The Sea* als eigenständiges Arrangement geht jedoch fließend. *Fred Astaire* singt immer abwechselnd mit und ohne Männerchor, von einem kleineren Ensemble begleitet. Der Filmtitel *Follow the Fleet* ist durch dieses erste Stück sofort erklärt und wiederum wird der Charakter Astaires dadurch in die Handlung eingeführt. Wenn die Matrosen in Sequenz 4 das Lokal betreten, spielt Tanzmusik als Hintergrund und unterstreicht die zuvor eingeblendete Aufschrift „Ballroom“. Hier werden bereits zwei weitere Themen als Tanzmusik vorgestellt, die zu einem späteren Zeitpunkt als gesamthafte Liedform auftreten. In Sequenz 5 wird *Ginger Rogers* Charakter Sherry mit dem von ihr vorgestellten Song *Let Yourself Go* eingeführt und in der rein instrumentalen Reprise der Komposition (Sequenz 8) folgt der erste gemeinsame Tanz von Sherry und Bake im Paradise. Dazwischen liegt eine separate musikalische Einheit, die von Harriet Hilliard interpretierte Ballade *Get Thee Behind Me, Satan* (Sequenz 7). Diese steht vollkommen für sich selbst und kommentiert die entstehende Verbindung zu

⁵² La Motte- Haber, Helga de - Emons, Hans: *Filmmusik: Eine systematische Beschreibung*. München 1980. S.153

Bilge und ist vor allem für den zweiten Handlungsstrang von Bedeutung. Das erste Tanzsolo *Fred Astaires, I'd Rather Lead a Band*, erfolgt in etwa der Mitte des Filmes (Sequenz 17) auf dem Schiff der Flotte. Es wird als Präsentation für Besucher in die Handlung integriert und an Deck inszeniert. Als nächster musikalischer Teil, der wieder zu *Harriet Hilliard* als Connie zurückführt, wird das Fest im Mrs. Mannings Haus genutzt. Dort tritt Connie mit dem Stück *But Where Are You?* (Sequenz 24) auf, und wird dabei von einem kleinen Orchester begleitet. Bald darauf folgt in Sequenz 28 das komödiantische Duett *I'm Putting All My Eggs in One Basket* von Rogers und Astaire als Probe für die bevorstehende Show auf der Connie Martin. Die große musikalische Abschlussnummer ist *Let's Face the Music and Dance* (Sequenz 34) Diese ist Teil der in den Film integrierten Aufführung und wird dadurch gerechtfertigt.

Bei einer Gegenüberstellung dieser musikalischen Abläufe der Filme kann man ein gewisses Schema herauslesen. In diesem Sinn dient die folgende Tabelle 4.1 als Vergleichsübersicht und Zusammenfassung der großen musikalischen Arrangements und gibt Aufschluss darüber, welche Kompositionen in weiterer Folge im Detail einander gegenübergestellt werden sollen. Um die Struktur auch in der Ouvertüre besser erläutern zu können, werden den jeweiligen Stücken Buchstaben zugeordnet.

Top Hat	Bezeichnung	Follow the Fleet
Ouvertüre (C, D, E)	Einführung	Ouvertüre (A, B, D, E)
No Strings (I'm Fancy Free)	A	We Saw The Sea
Isn't This a Lovely Day	B	Let Yourself Go
-	Zwischenspiel 1	Get Thee Behind Me, Satan
Top Hat, White Tie and Tails	C	I'd Rather Lead a Band
-	Zwischenspiel 2	But Where Are You?
Cheek to Cheek	D	I'm Putting All My Eggs in One Basket
The Piccolino	E	Let's Face the Music and Dance

Tabelle 4.1

In der obigen Tabelle 4.1 sind die Unterschiede der generellen Abläufe sichtbar gemacht. Durch die abweichende Anzahl an genutzten Kompositionen ergibt sich für die beiden Filme ein uneinheitlicher musikalischer Verlauf. Da die beiden Stücke von Harriet Hilliard in *Follow the Fleet* in Bezug auf die anderen Tanznummern kaum eine Rolle spielen und auch nur kurze Einheiten bilden, werden sie in der folgenden Analyse als Zwischenspiele bezeichnet und als solche am Ende dieses Abschnitts gesondert betrachtet.

Die Ouvertüren können auch als Einführung bezeichnet werden, weil sie in ihren Arrangements die Themen der in den Filmen teilweise später auftretenden Kompositionen aufgreifen und die Breite des Musikgeschehens veranschaulichen. Für die folgende Analyse werden jeweils die Kompositionen, denen der gleiche Buchstabe zugeteilt wurde, mit einander verglichen. Diese Zuteilung ist zum einen auf die Reihenfolge der Musikstücke in den Filmen zurückzuführen, zum anderen auf die Form des darin auftretenden Tanzes und die beteiligten Protagonisten. So werden *No Strings* und *We Saw The Sea* miteinander verglichen, weil beide als erstes Stück nach der Einführung platziert sind und jeweils durch *Fred Astaire* interpretiert werden. Auch die unter C angeführten Stücke *Top Hat*, *White Tie and Tails* und *I'd Rather Lead a Band* sind auf Grund desselben Darstellers vereint. Doch im Gegensatz zu den Themen unter A ist daran auch ein Ensemble an männlichen Tänzern beteiligt.

Für die nächsten Stücke wird ein weiteres Kriterium herangezogen. Denn *Let Yourself Go* nimmt zwar als einziges von *Ginger Rogers* gesungenes Solo eine besondere Rolle ein, es wird aber durch die instrumentale Reprise in Sequenz 8 vom Zuschauer mit dem ersten gemeinsamen Tanz des Paares in Verbindung gebracht und wirkt mit diesem als Einheit. Aus diesem Grund erscheint *Isn't This a Lovely Day* als angemessenes Pendant.

Die durch die Buchstaben D (*Cheek to Cheek/ I'm Putting All My Eggs in One Basket*) und E (*The Piccolino/Let's Face The Music and Dance*) in Tabelle 4.1 ausgewiesenen Arrangements haben die gleichen Darsteller als gemeinsame Grundlagen, sowie eine ähnliche Platzierung im Verlauf des Filmes. Außerdem sind diese Stücke als Tanzduette angelegt und könnten dadurch in ihrer musikalischen Darstellung Gemeinsamkeiten beinhalten. Nichts desto trotz werden die Arrangements E einem eigenständigen

Vergleich unterzogen, da sie sich als große Abschlussnummern von den Formen D abheben.

Die Ouvertüre im Vorspann von *Top Hat* ist eine Zusammenstellung aus fünf verschiedenen musikalischen Kompositionen, die verarbeitet und teils ineinander verwoben werden. Die bereits weiter oben erwähnten Themen sind Teile aus den Stücken des Filmes. Zwei weitere Melodien sind in das Arrangement integriert, wurden aber ursprünglich nicht für den Film geschrieben. Diese sind Irving Berlins *Alexander's Ragtime Band* (1911) und das Lied *London Bridge is Falling down*.⁵³ Während ersteres keine Verbindung mit der Handlung aufweist, könnte man dem zweiten, von außen zugeführten Thema, eine auf den Standort London hinweisende Rolle unterstellen. Die Konstruktion des Arrangements ist relativ komplex und soll im Folgenden näher erläutert werden. Den Einstieg der Ouvertüre bietet der Abgang des B-Teils der Komposition *Top Hat, White Tie and Tails*, der einmal zur Gänze und einmal zur Hälfte gespielt wird. Daran schließt der A-Teil von *Cheek to Cheek* an, der allerdings durch die Verknüpfung mit *Alexander's Ragtime Band* nicht vollständig gespielt wird. *The Piccolino* folgt danach mit zwei A-Teilen und geht wiederum über in die Formteile AAB aus *Top Hat, White Tie and Tails*. Mit dem Blick auf das Herrenensemble vor dem Thackery Club erklingt als Einwurf die Melodie zu *London Bridge is Falling down* und führt zugleich weiter in den letzten A-Teil der zuvor begonnenen Form. Das Arrangement endet mit einem Aufgang in Melodie und Dynamik bis zum *fortissimo* des Orchesters, das im Kontrast zum eingeblendeten *Silence* – Schild steht.

Für die um 39 Sekunden kürzere Ouvertüre aus *Follow the Fleet* werden vier verschiedene Kompositionen von Irving Berlin herangezogen. Zunächst beginnt das Arrangement mit einem zweitaktigen Marsch- Intro, diesem folgen die ersten sechs Takte des Stückes *We Saw The Sea*. Der anschließende viertaktige Übergang ist dem Verse⁵⁴ aus *Let Yourself Go* entnommen. Daran knüpfen zwei vollständige A-Teile (je 8 Takte) der Nummer *I'm Putting All My Eggs in One Basket* an. Als letztes musikalisches Thema erklingt der Formteil A' aus *Let's Face The Music and Dance*.

⁵³ Evans, a.a.O., S.44

⁵⁴ Als Verse einer Gesangsnummer wird der Teil bezeichnet, welcher der AABA Form vorangestellt wird. Dieser erscheint oftmals als eine Einheit von sechzehn Takten und führt als Intro in das Stück ein.

Abgerundet wird die Einführung des Films wiederum mit einem kurzen Zwischenteil, ähnlich dem Intro, der sofort in die erste Nummer Astaires überleitet.

Für die Arrangements der beiden Einführungen sind schon durch die Auswahl der Stücke unterschiedlichen Voraussetzungen geschaffen worden. Die Einwürfe aus *Alexander's Ragtime Band* und *London Bridge is Falling down* sind vollkommen unabhängig vom Film und bringen eine andere Klangfarbe und Melodik in das Arrangement mit ein. Im Gegensatz dazu verlässt man sich bei *Follow The Fleet* auf die Kompositionen des Films, da man hier auch aus einer größeren Zahl an Melodien auswählen kann. Außerdem ist die Struktur klarer nachvollziehbar, da die musikalischen Phrasen direkt aneinander gereiht sind. Die Abfolge, in der die Melodien auftreten, ist dieselbe, in der sie auch als vollwertige Stücke im Filmverlauf erscheinen. Im Gegensatz dazu wechseln die Themen in der Ouvertüre zu *Top Hat* häufiger und sind vielschichtiger ineinander verwoben. Bei der auditiven Analyse der beiden im Vergleich, sind allerdings die musikalischen Phrasen aus *Top Hat* prägnanter herauszuhören, da sie auch weniger Veränderung erfahren als etwa der Verse aus *Let Yourself Go*. Die Verwendung dieses Teils ist in der gesamten Bearbeitung der Melodien in den Einführungen eine Ausnahme. Generell wird in beiden Ouvertüren vor allem auf die eingängigen A-Teile der jeweiligen Kompositionen zurückgegriffen. Diese hört der Zuschauer in Verlauf der Filme viele Male in wiederholter Form, da sie in der oft zu Grunde liegenden 32-taktigen Liedform dreimal vollständig präsentiert werden. Diese Repetition steigert auch den Wiedererkennungswert der Stücke.

Die Instrumentierung kann in beiden Ouvertüren grundsätzlich aus derselben Grundgesamtheit an Instrumenten schöpfen, da, wie zu dieser Zeit durchaus üblich, ein Studioorchester zur Verfügung stand. Für die langen melodischen Klänge werden vor allem Streicher verwendet, die dadurch einen schönen Klangteppich legen. Für die schnelleren und abgehakten Läufe treten die Blechbläser hervor. Insgesamt werden die Stücke anders orchestriert als in ihren eigenständigen Arrangements, da bei vielen Tanz- bzw. Gesangsnummern kleinere Formationen von Nöten sind.

Die Arrangements unter A sollen als nächstes für einen Vergleich herangezogen werden, sie stellen den Hauptprotagonisten Jerry bzw. Bake in den Mittelpunkt. Bei der Analyse sollen auffällige Charakteristika hervorgehoben werden, daher besteht kein

Anspruch auf Vollständigkeit. Des Weiteren kann nicht für jede Komposition eine genaue Aufstellung der einzelnen Musikabschnitte erfolgen, da die auditive Analyse nicht in jedem Fall eindeutige Ergebnisse liefert. Das erste Arrangement des Films *Top Hat, No Strings (I'm Fancy Free)* ist nach Peter W. Evans „a conjunction of dialogue and music that illustrates perfectly the Astaire/Rogers films' characteristic integration of narrative and number.“⁵⁵ Die folgende Tabelle 4.2 zeigt eine Übersicht über die Struktur des Liedes.

Abschnitt	Musik	Form
Intro	Instrumental	AABA' Zwischenspiel AABA' BA' Zwischenspiel AABA' Generalpause
Thema	Gesang FA	Intro AABA' AABA'
Solo	Instrumental	AABA' AABA' AABA' AABA' AAB Stop A'
Coda	Instrumental	Zwischenspiel AA BA' BA Abgang (13:15) AA' Zitat AABA'

Tabelle 4.2

Die obige Tabelle unterteilt das Arrangement in die Großform Intro, Thema, Solo und Coda. Diese, aus der Popularmusik entlehnte Struktur, erleichtert den Blick auf das sonst sehr umfangreiche und komplexe Arrangement. Für die gesamte Form gilt, dass die Musik aus dem Off kommt, was bedeutet das kein Orchester im Bild zu sehen ist.

⁵⁵ Vgl. Evans, a.a.O., S.44

Im Gegensatz dazu sind Gesang und Stepptanz im On, da sie in die Handlung integriert sind.⁵⁶ In vielfältiger Weise werden die Phrasen variiert und auch unterschiedlich instrumentiert. Vor allem die rein instrumentalen Abschnitte der Großform greifen auf diverse Instrumentenkombinationen zurück, um die ursprünglichen musikalischen Phrasen immer wieder in neuem Gewand erscheinen zu lassen.

We Saw The Sea schließt in *Follow the Fleet* direkt an die Eröffnungssequenz an. Sowohl Gesang als auch instrumentale Begleitung sind in die Handlung integriert. Im Bild ist ein Ensemble nur mit einfacher Besetzung zu sehen. Das bedeutet die Instrumente sind zumindest optisch nicht chorisch besetzt sind. Allerdings erklingt ein weitaus größerer Klangkörper als im Film sichtbar, da gleich zu Beginn des Stücks zum Beispiel eine hohe Flöte erklingt, die nicht Teil des gezeigten Ensembles ist. Nach einem instrumentalen Vorspiel beginnt zunächst die Form mit dem ersten A-Teil, dessen ersten vier Takte durch einen aus Matrosen bestehenden Männerchor gesungen werden. In der zweiten Hälfte dieses Segments singt *Fred Astaire* die Antwortphrase. Im nächsten Abschnitt A' beginnt wiederum der gesamte Männerchor „We joined the Navy to do or die“ und gibt wiederum weiter an den Einzelsänger.

Über das ganze Arrangement hinweg ergibt sich dadurch immer wieder ein Frage - Antwort - Spiel zwischen *Fred Astaire* und dem Männerchor, wobei er trotzdem chorisch miteinstimmt. Der B-Teil des Gesangstücks bleibt als einziges Segment jedoch allein dem Hauptprotagonisten überlassen. Die gesamte Form ist durch die Teile A – A' – B – A – C – Zwischenspiel - A' gegeben und wird nur durch ein instrumentales Intro abgerundet. Besonders auffällig sind die zwölftaktigen A'- Abschnitte, da sie um vier Takte länger sind als alle anderen. Erwähnenswert ist auch, dass das Zwischenspiel weitestgehend dem Intro entspricht. Der musikalische Höhepunkt liegt aus der Sicht der Dynamik im C-Teil, welchen der Männerchor gemeinsam mit *Fred Astaire* fast zur Gänze bestreitet. Am Ende des Arrangements steht eine Fermate, die von Sängern und Instrumentalisten gleichermaßen gehalten wird.

Die Arrangements von *No Strings* und *We Saw The Sea* könnten nicht unterschiedlicher sein. Während die Komplexität des einen kaum erfassbar ist, durchläuft das andere nur ein einziges Mal seine komplette Form. Ebenso divergieren die Instrumentierungen, der

⁵⁶ Vgl. Faulstich, a.a.O., S.137

Bläuersatz spielt in der Komposition aus *Follow the Fleet* eine weitaus dominantere Rolle und unterstreicht die „militärische“ Grundstimmung des Stücks. Die Orchestrierung von *No Strings* ist weitaus vielseitiger und durchwachsener, außerdem sind die Streichinstrumente mannigfaltig eingesetzt.

Als nächstes Vergleichspaar werden die ersten gemeinsamen Tanzduette der Filme bearbeitet. In *Isn't This a Lovely Day* nähern sich die gerade erst bekannt gemachten Hauptprotagonisten einander an und „beschnuppern“ einander beim gemeinsamen Tanz. Hingegen bietet *Let Yourself Go* den Blick auf ein eingespieltes (Tanz-)Paar, das nur zu gerne an seine vergangene gemeinsame Zeit anknüpfen möchte. Die folgende Tabelle 4.3 zeigt den Ablauf des Liebesduetts aus *Top Hat*. Im Anschluss daran werden die Besonderheiten des Arrangements hervorgehoben.

Abschnitt	Musik	Form
Intro	Gesang FA	Verse
Thema	Gesang FA	ABAC
Variante 1	Instrumental	ABAC
Variante 2	Instrumental	ABAC
Variante 3	Instrumental	ABAC

Tabelle 4.3

Der Donner liefert das Stichwort für *Fred Astaire*, um einzusetzen und den sechzehntaktigen Verse als *Rubato-Intro* zu gestalten. Danach beginnt die gesamte Form, die aus der Abfolge A – B – A – C besteht. Diese singt er einmal als gesamte Struktur aus, bis danach der rein instrumentale Abschnitt anschließt, der den Tanz des Paares unterlegt und begleitet. Dieser wird, wie die obige Tabelle sichtbar macht, in verschiedenen Varianten wiedergegeben. Diese Veränderungen betreffen vor allem Phrasen des Themas und nicht die Form an sich. Als besonderes Merkmal dieses Arrangements stechen die verschiedenen Tempi der Varianten 1 – 3 heraus. Variante 1 ist im selben Tempo wie die gesungene Originalform. Wiederum eine Erhöhung der Spielgeschwindigkeit findet sich in Variante 2, die in der nahezu erreichten doppelten Metronom - Zahl in Variante 3 ihr Ende findet. Bei Blick auf das gesamte Arrangement kann man einen musikalischen Bogen darin erkennen. Dieser beginnt bei dem

rezitierten Rubato *Astaires*, geht zu Beginn der Form in das Ausgangstempo und steigert sich in der getanzten Form in einer erkennbaren Regelmäßigkeit.⁵⁷

Das Arrangement zu *Let Yourself Go* ist von vornherein auf zwei Abschnitte aufgeteilt (Sequenz 5 u. 8), soll aber in dieser Analyse wie bereits weiter oben erwähnt zusammengefasst werden. Der größte Teil wird rein instrumental bestritten, wie die Tabelle 4.4 zeigt.

Abschnitt	Musik	Form
Intro	Instrumental	AABA AABA
Thema	Gesang GR	Verse AABA AABA
A	Instrumental	AABA
B	Instrumental	Verse AABA
C	Instrumental	Verse Verse AABA
D	Instrumental	AABAAC

Tabelle 4.4

In Tabelle 4.4 sind die beiden Sequenzen, aus denen *Let Yourself Go* entnommen ist, zu einer Form zusammengezogen worden. Zunächst wird die Form ohne vorangestellten Verseteil in einem instrumentalen Intro vorgestellt. Dem folgt die gesangliche Interpretation der vollständigen Liedform durch *Ginger Rogers*, die bei der Wiederholung durch ein weibliches Sängerinnentrio unterstützt wird. Dadurch wird wiederum eine klangliche Veränderung erzeugt. In den daran anschließenden instrumentalen Abschnitten wird der musikalische Bogen durch kontinuierliche Zugabe weiterer Teile bzw. Takte entwickelt, wie in der obigen Tabelle deutlich zu sehen ist. Auf diese Weise wird nicht ausschließlich die 32-taktige Liedform variiert, sondern auch der in der Originalstruktur nur einmal auftretende Verse.

Die beiden Stücke unterscheiden sich zunächst durch die beiden Interpreten *Fred Astaire* und *Ginger Rogers*, die jedoch in den instrumentalen Abschnitten beide tanzend

⁵⁷ Vgl. Evans, a.a.O., S.60

gemeinsam agieren. Die musikalischen Bögen steigern sich kontinuierlich in ihrer Intensität. Dies geschieht durch die unterschiedlichen Mittel, Temposteigerung und Formverlängerung, die zu einem ähnlichen Ergebnis führen. Beide Stücke arbeiten sich hin bis zu einem finalen Höhepunkt.

In der Mitte der beiden Filme ist jeweils eine Solonummer von *Fred Astaire* mit einem Männerensemble angesetzt. *Top Hat, White Tie and Tails*, die auch als Inspiration für den Filmtitel gilt⁵⁸, ist als Theateraufführung in die Handlung integriert. Die musikalische Begleitung wird durch das vor der Bühne befindliche Orchester sichtbar und für den Zuschauer wahrnehmbar.

Abschnitt	Musik	Form
Intro	Instrumental	AABA‘ Verse ABA‘
Thema	Gesang FA	Verse AABA‘
Zwischenspiel	Instrumental	AABA‘
Solo	Instrumental	AABA‘ Verse AABA‘
Finale	Instrumental	AABA‘ AABA‘

Tabelle 4.5

Das Arrangement, welches allein durch *Fred Astaire* getragen wird, kann in die in Tabelle 4.5 beschriebenen Abschnitte gegliedert werden. Das instrumentale Intro des Gesamtkonzepts beinhaltet eine vollständige und eine um einen A-Teil verkürzte Form, diese sind durch den Verse voneinander getrennt. Danach folgt eine gesangliche Interpretation des Stücks, des Weiteren leitet in der Großform ein Zwischenspiel zum Solo über. In diesem wird *Astaire* durch seinen Stepptanz wiederum Teil des Orchesters. Der finale Abschluss der Struktur durchläuft weitere zwei Male die gesamte Form ohne Verse. Der musikalische Bogen verläuft in diesem Arrangement nicht

⁵⁸ Vgl. Ders, S.62

kontinuierlich aufsteigend bis hin zum Ende, sondern hat seinen Höhepunkt im Teil des Solos. Dies wird bildlich durch die Fokussierung auf *Fred Astaire* unterstützt.

Das große Solo für den als Matrosen gekleideten *Astaire* bietet zunächst bildlich einen Kontrast zu der eleganten „Show“ in *Top Hat*. Die tatsächlichen formalen Unterschiede sollen durch die folgende Aufschlüsselung zu Tage treten. *I'd Rather Lead a Band* wird in Tabelle 4.6 in seine Strukturteile aufgeschlüsselt.

Abschnitt	Musik	Form
Intro	Instrumental	8 Takte
Thema	Gesang FA	Verse AABA
Solo	Instrumental	AABA Abgang AAB(AA)
Variante 1	keine	AABA
Variante 2	keine	AAB
Finale	Instrumental	CA'

Tabelle 4.6

Bei *I'd Rather Lead a Band* führt ein kurzes achttaktiges Intro weiter zu der gesanglichen Präsentation des Themas. Nachdem *Fred Astaire* die Form einmal durchgesungen hat, steigt er wiederum über zwei weitere Abschnitte. Der erste Teil des Soloabschnitts verbleibt im ursprünglichen Metrum. Mit Abgang ist nicht nur ein melodischer, sondern auch eine Reduzierung des Tempos gemeint. In diesem Arrangement sind Tempowechsel ein wichtiges Mittel der musikalischen Gestaltung. Die in der Tabelle 4.6 in Klammer gesetzten A-Teile werden zum Beispiel in doppeltem Tempo gespielt und sollen aus diesem Grund hervorgehoben werden.

Die eigentliche Besonderheit dieses Arrangements sind die als Varianten 1 und 2 bezeichneten Abschnitte. Für diese Teile setzt die begleitende Musik vollkommen aus und nur die Steppgeräusche des Männerensembles und des Hauptdarstellers sind zu hören. Er gibt ihnen dabei ein Tempo vor, und die Geräusche der Steppschuhe geben dadurch das Metrum an. In Variante 1 tanzt *Fred Astaire* zu größten Teilen die rhythmische Phrasierung seines gesungen Textes, fügt aber immer wieder zusätzliche

Rhythmen hinzu. Die zweite Variante erfährt eine markante Steigerung durch das doppelte Tempo der steppenden Matrosen über welches der Solist weitere rhythmische Phrasen legt. Im Finale kommt wiederum die musikalische Begleitung hinzu und bringt das Stück mit einem dynamischen Anstieg zu Ende.

Die beiden Arrangements haben vergleichbare Grobstrukturen, unterscheiden sich aber in ihren Details auf vielschichtige Art und Weise. Besonders hervorstechend sind die beiden Varianten aus *I'd Rather Lead a Band*, die auch ohne instrumentelle Begleitung ein musikalisches Konstrukt bilden. Hier genügen die regelmäßigen Steppgeräusche der Matrosen, als zweite rhythmische Referenz um die darüberstehende musikalische Phrase *Astaires* auch als solche wahrzunehmen. Ein prägnantes Segment in *Top Hat*, *White Tie and Tails* ist die mehrmalige Verwendung des Verse-Teils. Dieser führt nicht nur zu einer größeren Anzahl an Takten, sondern erweitert auch die Harmonik und führt zu einer Klangfarbenerweiterung.

Im nun folgenden Abschnitt werden die beiden Tanzduette *Cheek to Cheek* und *I'm Putting All My Eggs in One Basket* gegenübergestellt. Beide sind in den jeweiligen Filmen in der zweiten Hälfte der Handlung angesiedelt, unterscheiden sich jedoch in ihrer handlungsspezifischen Funktion. Inwiefern sich auch ihre formalen musikalischen Abschnitte voneinander abheben, ist Teil der folgenden Strukturanalyse.

Abschnitt	Musik	Form
Intro	Instrumental	AABBCA
Thema	Gesang FA	AABBCA
Zwischenspiel	Instrumental	D
Variante	Instrumental	AABBCA CA

Tabelle 4.7

Wie aus der oben dargestellten Tabelle 4.7 hervorgeht, kann man *Cheek to Cheek* in drei große Abschnitte unterteilen. Das Zwischenspiel ist sehr kurz und hat im Gesamtkonzept des Arrangements eine rein überleitende Funktion. Die Struktur beginnt mit einer rein instrumentalen Version des Stücks. Danach folgt ein weiterer Teil, bei dem die Gesangsstimme im Vordergrund steht. In dem großen dritten Abschnitt wird

zur ursprünglichen Liedform eine Wiederholung der Teile C und A hinzugefügt. Dies erscheint jedoch als minimale Variante des Formteils. Prinzipiell ist, die dem Arrangement zu Grunde liegende Songform eine für diese Zeit unübliche und auch sehr komplexe Abfolge⁵⁹. Drei verschiedene Teile werden in ihr verarbeitet und führen zu einer speziellen Struktur, welche sich auch in der Anzahl der Takte von den anderen Stücken der beiden Filme abhebt.⁶⁰

Das Arrangement zu der Komposition *I'm Putting All My Eggs in One Basket*, ist in der vorliegenden Analyse das einzige, in dem die beiden Hauptdarsteller *Fred Astaire* und *Ginger Rogers* jeweils eine gesangliche Interpretation präsentieren. Dieser Aspekt soll hier daher besonders hervorgehoben werden. Außerdem spielt *Fred Astaire* als Solist eine Version des Stücks mit Verzicht auf den Verse (AABA) am Klavier, bevor die eigentliche Tanznummer beginnt. Diese Interpretation ist angelehnt an die Technik des *stride piano*, wie sie Joachim Ernst Berendt in seiner Abhandlung *Das Jazzbuch* beschreibt.⁶¹ Für den Vergleich wird diese als instrumentales Intro bezeichnet und als solches in der folgenden Tabelle angeführt.

Abschnitt	Musik	Form
Intro	Klavier	Vorspiel AABA
Thema	Gesang FA	Vorspiel Verse AABA
	Gesang GR	AABA
Variante	Instrumental	AABA AABA AABA
Finale	Instrumental	AABA A'

Tabelle 4.8

⁵⁹ Vgl. Decker, Todd: *Music Makes Me: Fred Astaire and Jazz*. Berkeley 2011. S.74f.

⁶⁰ Vgl. Evans, a.a.O., S.71, Vgl. Bergreen, a.a.O., S.344f.

⁶¹ Den Stil *stride piano* bezeichnet Berendt folgendermaßen: „So nannte man einen Stil, dessen wesentliches Kennzeichen in einem ständigen swingenden Wechsel zwischen der auf eins und drei gespielten Baßnote und einem auf zwei und vier gespielten Akkord liegt. Im Wechsel zwischen tiefer Baßnote und höher liegendem Akkord ist ein weiter Schritt – ein *stride*, daher dieser Name.“ Berendt, Joachim Ernst: *Das Jazzbuch*. Frankfurt am Main¹¹2004. S.355

Neben den bereits erwähnten interessanten Aspekten aus Intro und Thema sollen des Weiteren die Charakteristika der noch in Tabelle 4.8 aufgelisteten Abschnitte, Variante und Finale, näher erläutert werden. Zunächst ist die mehrmalige Wiederholung der Form (AABA) zu bemerken. In dieser wird das musikalische Thema auf die verschiedenen Instrumentengruppen, sowohl chorisch als auch solistisch verteilt und wechselt durchgehend ab. Außerdem wird der gesamte Abschnitt der Variante im selben Tempo gespielt, welches allerdings schneller ist als das ursprüngliche. Im Finale ist ein unvorbereiteter Wechsel auf einen Walzerrhythmus integriert, der den Aspekt des Paartanzes in den Vordergrund rückt.

Gemeinsam ist den nun beschriebenen Arrangements als einziger Aspekt das instrumentale Vorspiel, in dem die Form einmal wiedergegeben wird. Den vorausgegangen Beschreibungen zur Folge sind *Cheek to Cheek* und *I'm Putting All My Eggs in One Basket* zwei nicht nur formell sehr unterschiedlich angelegte musikalische Präsentationen, sondern nehmen auch in der Handlung divergierende Funktionen ein.

Die beiden aufwendigen finalen Arrangements der beiden Filme *Top Hat* und *Follow the Fleet* sollen nun vergleichend analysiert werden. *The Piccolino* ist als *production number*⁶² geplant und als Höhepunkt ans Ende des Filmes gesetzt, wo auch die Wirrungen der Handlung gelöst werden. Irving Berlin hat zu diesem Stück eine besondere Beziehung, wie der folgende Kommentar belegt. „I love it, the way you love a child that you've had trouble with. I worked harder, on 'Piccolino' than I did on the whole score.”⁶³ Diese intensive Arbeit Berlins scheint vor allem auch auf die Gesamtlänge von über elf Minuten (Sequenz 27) des gesamten Arrangements zurückführbar. Im Gegensatz dazu ist das dramatisch angelegte *Let's Face The Music and Dance* um ca. drei Minuten kürzer. Außerdem wirkt es weitaus weniger pompös, da eine Tanzformation und die zusätzlichen Gesangstimmen fehlen. Das Stück ist als

⁶² Rick Altman erklärt den Begriff *production number* folgendermaßen: “[...], every musical involves two separate and seemingly mutually exclusive approaches to life: the real world, in which the diegetic track alone is heard, and the ideal world, represented by the film's production numbers, in which only the music track is heard, all diegetic noise having been removed (except for rhythmical sounds like taps). In one case sound is produced by activity; in the other, movement obeys the rhythm of the music. In between, diegetic music provides a bridge, for it obeys the laws both of *natural causality* (moving the mouth produces sounds) and of *rhythmical causality* (music produces rhythmical movement).” Altman, Rick: *The American Film Musical*. Bloomington²1989. S.65

⁶³ Zitiert nach Bergreen, a.a.O., S.345

Theatervorführung im Film, als ein „short dramatic film“ gestaltet, wie es bei Todd Decker beschrieben wird.⁶⁴

Abschnitt	Musik	Form
Intro	Instrumental	AA Zwischenspiel AABA
Thema	Gesang GR	AABAC
Variante 1	Gesang Chor	AABAC
Variante 2	Instrumental	AABAC
Reprise	Instrumental	AABA AABAC AABA CD

Tabelle 4.9

Tabelle 4.9 zeigt den formellen Ablauf zum Arrangement *The Piccolino*. Bevor die musikalische Form zum ersten Mal im Intro auftritt, erklingen zwei A-Teile und ein Zwischenspiel, das zur eigentlichen Struktur des Liedes überleitet. Den gesanglichen Part übernimmt in diesem Lied *Ginger Rogers*. Diese Interpretation dieses Stücks bleibt in *Top Hat* als einzige der fünf verarbeiteten Kompositionen der weiblichen Hauptprotagonistin überlassen. Nachdem sie das Thema vorgestellt hat, übernimmt ein Chor die Melodie und variiert sie auf unterschiedliche Weise. Eine Abwechslung in der Klangfarbe wird auch durch das Abwechseln von männlichen und weiblichen Stimmen erreicht. Während das Ensemble singt, bleibt auch der bildliche Fokus auf der großen Formation an Tänzern. Dieser Blickwinkel wird in Variante 2 verändert, nachdem *Fred Astaire* und *Ginger Rogers* beginnen, gemeinsam zu tanzen. In der instrumentalen Reprise werden die unterschiedlichsten Formteile wiederholt, bis die beiden Tänzer gemeinsam die Treppe herunterkommen und ein weiteres Mal die Originalstruktur zur Intensivierung nutzen. Hin zum C-Teil, dem abschließenden Höhepunkt, führt ein melodischer Aufgang. Als Nachsatz ist in diesem Arrangement der Teil D zu bezeichnen, der an das Ende des Filmes noch einmal die Anfangsmelodie aus *Cheek to Cheek* setzt.

⁶⁴ Vgl. Decker, a.a.O., S.66

Abschnitt	Musik	Form
Intro	Instrumental	Variante AA Zwischenspiel
Thema	Gesang FA	AABA‘
Variante	Instrumental	AABA‘
Coda	Instrumental	ABA‘

Tabelle 4.10

In Tabelle 4.10 findet sich der formelle Ablauf zu *Let's Face The Music and Dance* aus dem Film *Follow the Fleet*. Bei diesem Arrangement sticht vor allem das überdurchschnittlich lange Intro heraus. In diesem werden zunächst die pantomimisch dargestellten Bühnenabläufe musikalisch unterlegt und teilweise verstärkt gekennzeichnet. Diese Art der instrumentalen Filmmusik erscheint als Rückblende auf die Zeit des Stummfilms, in der die Bilder mitunter durch kleine Orchester ihre dramatischen Züge erhielten. Besonderes Augenmerk sei in dem Intro auch auf die beiden A-Teile gelegt, in denen der Bass eine wichtige Rolle spielt. Dieser spielt als Begleitung die Viertelnoten und unterstreicht durch diesen Rhythmus das Schreiten der handelnden Personen. *Fred Astaire* stellt das Thema mit seiner gesanglichen Interpretation dar. Dabei wird er, wie auch schon in anderen Kompositionen, durch die instrumentale Doppelung der Melodie unterstützt. In diesem Fall wurden die Streicher für diese Art der parallelen Instrumentierung vorgesehen. Prinzipiell dominieren die Streicher im gesamten Arrangement und erst im Coda-Teil unterstützen auch die Bläser die Dynamik.

Die beiden Abschlussarrangements der Filme sind, wie auch die meisten vorangegangenen Vergleiche gezeigt haben, unterschiedlich aufgebaut. Obwohl die originalen Liedstrukturen ähnlich aufgebaut sind, entstehen zwei unterschiedliche musikalische Verläufe. Besonders auffällig ist der mit Chor gesungene Teil aus *The Piccolino*, der im musikalischen Bogen eine merkbare Veränderung bewirkt. Dasselbe gilt für die spezielle Untermalung des ersten Teils von *Let's Face the Music and Dance*, der als kleine Ouvertüre dem Arrangement eine besondere Note verleiht. Als Gemeinsamkeit

der beiden Präsentationen sei an dieser Stelle die durch Streicher dominierte Instrumentierung hervorgehoben.

Am Ende dieses Kapitels sollen auch noch die rein auf die weibliche Darstellerin *Harriet Hilliard* fokussierten Arrangements Beachtung finden. Dazu gehören die beiden Balladen *Get Thee Behind Me, Satan* und *But Where Are You?*. Diese wurden im Rahmen der Gegenüberstellung der verschiedenen Stücke als Zwischenspiele bezeichnet. Diese Einteilung ist bei Betrachtung des gesamtmusikalischen Konzepts des Filmes auf die Kürze der Arrangements, sowie auf das Fehlen des Tanzaspektes zurückzuführen. Den beiden Kompositionen liegt im Prinzip die Grundform der 32-taktigen Struktur A – A – B - A zu Grunde. Diese wird, im Gegensatz zu allen anderen Verarbeitungen der Themen, nicht wiederholt oder variiert. *Get Thee Behind Me, Satan* beginnt mit einem langsamen Klavierintro, dem ein einziger Formverlauf mit Gesang folgt. Dieses vereinfachte Arrangement steht im völligen Kontrast zu den Solos und Duetten von *Astaire* und *Rogers*, die viel aufwendiger gestaltet sind. Ebenso ist die zweite Ballade *But Where Are You?* einzuordnen. Bei dieser wird das instrumentale Intro von einer Streichergruppe übernommen, darauf folgt wiederum das Thema in der gesungenen Variante. Danach folgt ein instrumentaler A- Teil als Zwischenspiel und ein weiterer B - A Komplex, der zweite Teil der Liedform mit *Harriet Hillards* Gesang. Dieses Arrangement ist etwas aufwendiger als die erste Ballade, bei weitem aber nicht so komplex wie die anderen Verarbeitungen der verschiedenen Themen. Den beiden Stücken ist die Instrumentierung durch überwiegenden Einsatz der Streichergruppe gemein.

4.3. Kompositionen für den Film

Das Studiosystem der 1930er Jahre hatte eigene *music departments*⁶⁵, in denen die Abläufe und Aufgaben geteilt waren. Doch die damals übliche Arbeitsweise, bei der die Filmmusik erst nach dem abgeschlossenen Dreh entstand, konnte man für die Produktion eines Tanzfilmes nicht nutzen. Für diese war es notwendig, die Musik im Vorhinein zu komponieren, anzupassen und zu arrangieren. In diesem Kapitel soll geklärt werden, welche Stücke speziell für die Filme *Top Hat* und *Follow the Fleet*⁶⁶ geschrieben wurden und auf welche Weise diese Kompositionsarbeit geleistet wurde.

Irving Berlin brachte bereits einige fertige Kompositionen vom Broadway mit nach Hollywood, jedoch sollte nur eine dieser Songmelodien in den Film *Top Hat* integriert werden. Der Autor des Drehbuchs, Dwight Taylor, hatte zeitgleich eine Version des Skripts fertiggestellt. Im Rahmen dieses Konzeptes wurden auch potentielle Stellen für den Einsatz von Musik von ihm vorgeschlagen. Diese Möglichkeiten, Musik in den Film zu integrieren, standen in vielen Produktionsbesprechungen zur Diskussion, an denen auch Irving Berlin teilnahm, um sich durch das Drehbuch Inspirationen für seine kompositorische Arbeit zu holen.⁶⁷

Mark Sandrich erzählte in einer dieser Sitzungen, dass es eine bestehende Choreographie gibt, die *Fred Astaire* gerne wiederholt einsetzen möchte. Es handelte sich dabei um eine Nummer, für die *Astaire* mit Spazierstock, Zylinder und Frack auftreten musste. Ebenso gekleidet war das männliche Tänzerensemble, das ihn im Verlauf des Tanzes scheinbar bedrohte. Die Choreographie gipfelte darin, dass der Solist den Spazierstock als Waffe benutzend das Ensemble besiegt. Der Steptanz half diesen Eindruck auch akustisch zu vermitteln. Die beschriebene Tanzformation fand ursprünglich in einem Bühnenstück mit dem Titel *Smiles* (1930) Verwendung, das jedoch nicht den gewünschten Erfolg mit sich brachte. Die dafür genützte Komposition

⁶⁵ Vgl. Prendergast, a.a.O., S.35ff.

⁶⁶ Die gängige Literatur gibt kaum Aufschluss darüber unter welchen Bedingungen die Kompositionen zu *Follow the Fleet* entstanden sind. Daher wird in diesem Abschnitt vor allem die Arbeit an den Kompositionen zu *Top Hat* dargestellt. Allerdings liegt die Vermutung nahe, dass sich Berlin in ähnlicher Weise für seine Songmelodien inspirieren ließ, da das Produktionsteam und die Strukturen rund um den Komponisten gleich blieben.

⁶⁷ Vgl. Jablonski, Edward: *Irving Berlin. American Troubadour*. New York 1999. S.168f.

Say, Young Man of Manhattan stammte aus der Feder von Vincent Youman.⁶⁸ Bei Irving Berlin löste diese Vorstellung, die Inspiration für den Titel *Top Hat, White Tie and Tails* aus.⁶⁹

Ein weiteres Beispiel für die inspirierende Zusammenarbeit des Produktionsteams in den bereits angesprochenen Sitzungen zum Film, ist die Komposition *No Strings (I'm Fancy Free)*. Denn Dwight Taylor verhalf mit seiner Charakterisierung, der von *Fred Astaire* verkörperten, männlichen Hauptfigur als Tänzer mit „no yens, no yearnings“ zur Einleitung des Stücks, wo eben diese Phrase zu Beginn gesprochen wird.⁷⁰

Das im Film dem Solo *Astaires* folgende Tanzduett *Isn't This a Lovely Day*, in dem er mit *Ginger Rogers* dem Regen trotzt, war das einzige Stück der fünf verwendeten Kompositionen Berlins, das ursprünglich für eine andere Bühnenshow (*More Cheers*) gedacht und daher zunächst in einem anderen Kontext entstanden ist. Irving Berlin, der die Komposition bereits aus New York mitbrachte, bearbeitete sie jedoch so für den Einsatz in *Top Hat* um, dass sie sich in den neuen Rahmen der Geschichte gut einfügen ließ.⁷¹

Eine weitere Nummer aus *More Cheers* verhalf Berlin dazu, das zweite Tanzduett in *Top Hat* musikalisch zu unterlegen. Eine musikalische Phrase aus der Komposition *Moon Over Napoli* sollte Berlin dabei behilflich sein. Die Abfolge der ursprünglichen Notensequenz verlief stufenweise aufsteigend und unterlegte ursprünglich den Text „when a dark – eyed maid invited me to `See Naples and Die“⁷². Berlin bearbeitete die Intervalle der Melodie so um, dass daraus schlussendlich die heute durch die Textzeilen *And my heart beats so that I can hardly speak* bekannte aufsteigende Linie des A - Teils aus *Cheek to Cheek* entstand.⁷³

Die Entstehungsweise dieser heute weltweit bekannten Melodie ist außerdem in zweierlei Hinsicht bemerkenswert. Die erste Besonderheit besteht darin, dass der Song

⁶⁸ Vgl. Ders., S.169

⁶⁹ Vgl. Hyland, a.a.O, S.202

⁷⁰ Vgl. Jablonski, a.a.O., S.169

⁷¹ Vgl. Furia, Philip: *Irving Berlin. A Life in Song*. New York 1998. S.171

⁷² Zitiert nach: Ders. S.176

⁷³ Vgl. Ebenda

innerhalb nur eines Tages entstand, wobei es sich auf Grund Berlins Rufs als ‚Nachtarbeiter‘ sehr wahrscheinlich eher um eine Nacht als einen Tag handelte.⁷⁴ Zum anderen ist hervorzuheben, dass Berlin für diese Komposition sehr eng mit *Astaires* Korrepetitor Hal Borne zusammenarbeitete. Da Berlin, wie bereits in Kapitel 4.1.1. beschrieben, des Notenlesens nicht mächtig war, gestaltete sich ihre Zusammenarbeit folgendermaßen: Borne saß am Klavier, Berlin sang zu seiner Begleitung, spielte dann zwischendurch selbst ein paar Akkorde und so entstand schließlich der mittlerweile als Standard zu bezeichnende Titel *Cheek to Cheek*.⁷⁵

Die erste Präsentation der neuen Nummer veranlasste den Choreographen Hermes Pan zunächst zu keinerlei Begeisterung. Berlins Gesang war scheinbar nicht dazu geeignet, die Melodie in all ihrem späteren Glanz zu präsentieren. Da dem Komponisten aber großes Vertrauen und Respekt entgegengebracht wurde, hoffte man darauf, dass die orchestrierte Version einen anderen Eindruck hinterlassen würde. Tatsächlich fühlte sich im Endeffekt der Komponist selbst durchaus in seiner Arbeit bestätigt, als er das Arrangement für den Film hörte. Seine zunächst ganz einfache und unprätentiöse Melodie wurde von Max Steiner zu einer zwar musikalisch aufwendigen, aber dennoch leicht und sensibel klingenden Filmversion weiter bearbeitet. Beide Künstler – Berlin durch seine ursprüngliche Komposition und Steiner durch die geschickte Orchestrierung – profitierten von einander und trugen gemeinsam zum Erfolg der Nummer bei, die Pan dann schlussendlich als ‚magisch‘ bezeichnete.⁷⁶

Auch die Komposition, die Berlin für die große Finalnummer in *Top Hat* vorgesehen hatte, stieß bei Pan anfangs auf harsche Kritik. Grund dafür war, dass *The Piccolino* textlich seiner Meinung nach ein „Song über einen Song“⁷⁷. Dem Verständnis des Choreographen nach sollte *The Piccolino*, die Ensemblenummer am Ende des Films, aber thematisch einen Tanz in den Mittelpunkt stellen.⁷⁸ Diese Anregung ist ein weiteres Beispiel dafür, wie eng das Produktionsteam in der Vorbereitung zusammenarbeitete und wie viele Ideen und unterschiedliche Zugänge in die Arbeit an dem Film eingebracht wurden und schließlich zum Erfolg *Top Hats* beitrugen.

⁷⁴ Vgl. Furia, a.a.O., S.176; Vgl. Bergreen, a.a.O., S.344

⁷⁵ Vgl. Hyland, a.a.O., S.202

⁷⁶ Vgl. Bergreen, a.a.O., S.345f. bzw. Hyland, a.a.O., S. 202

⁷⁷ Jablonski, a.a.O., S.170

⁷⁸ Vgl. Ders., S. 170

Ein weiteres besonderes Merkmal der Vorgehensweise Berlins war der Umstand, dass der Komponist zum Arbeiten vor allem an den Melodien diejenigen Stunden bevorzugte, die die Gäste des Hotels Beverly Wilshire an sich als Nachtruhe verstanden, führte dazu, dass er nach diversen Beschwerden im Penthouse untergebracht wurde. Dort verweilte er oft über zwölf Stunden ohne Unterbrechung, nicht einmal durch eine Mahlzeit zwischendurch ließ er sich während der intensiven Arbeitssituation ablenken. Die meisten Kompositionen zu *Top Hat* entstanden in dieser Umgebung, so auch die später für *Follow the Fleet* verwendete Nummer *Get Thee Behind Me, Satan*.⁷⁹

Nachdem Berlin seine Kompositionen für den Film fertiggestellt hatte, wäre für ihn die Arbeit an *Top Hat* an sich abgeschlossen gewesen. Dennoch verweilte er in Hollywood, um auch die Aufnahmen seiner Werke mitzuverfolgen. Es war dem Künstler wichtig, dass der Dirigent seine musikalischen Ideen richtig umsetzte und daher demonstrierte Berlin oft selbst am Klavier, wie er seine Komposition verstanden haben wollte. Dieser perfektionistisch anmutende Zugang Verband Berlin mit dem Hauptdarsteller *Fred Astaire* und war möglicherweise für das erfolgreiche Ergebnis ein maßgeblicher Faktor.⁸⁰

⁷⁹ Vgl. Bergreen, a.a.O., S.344f.

⁸⁰ Vgl. Ders. S. 346

4.4. Moment der Improvisation

Der Aspekt der Improvisation ist in den beiden bearbeiteten Tanzfilmen *Top Hat* und *Follow the Fleet* besonders wichtig und tritt in den verschiedenen Arrangements auf. Die Tänze sind ausgelegt auf Vermittlung von Unbeschwertheit und Spontanität der Protagonisten, daher soll in diesem Abschnitt der Arbeit das Augenmerk auf den Moment der Improvisation gelegt werden.

Eines der größten Probleme der frühen Tonfilmproduktion war es, die eingesetzte Musik richtig zu platzieren. Diese Schwierigkeit scheint in den bearbeiteten Filmen durch das Genre Tanzfilm gelöst worden zu sein. Mit den beiden Hauptfiguren, die im Bereich Tanz und Gesang ausgebildet sind, muss nicht näher erklärt werden warum derjenige oder diejenige beginnt sich mit der Musik im Einklang zu bewegen. Dennoch bringen die spontanen Einsätze des Tanzes an verschiedenen Stellen der Handlung den Zuschauer zum Denken, besonders in Bezug auf die Szenerie, in der die Musik genutzt wird. Denn ein Hotelzimmer, ein Pavillon (*Top Hat*) oder aber auch ein Schiff (*Follow the Fleet*), sind nicht die für eine Aufführung üblichen Schauplätze. Besonders an diesen Orten ergibt der Tanz gemeinsam mit der Musik und dem Gesang einen Moment der Improvisation für den Zuschauer. Die scheinbar spontan erfundenen Schrittfolgen und weiteren Bewegungen ergeben zusammen mit der Melodie der einzelnen Kompositionen ein großes Gesamtbild. Die besondere Qualität der Improvisation, spontan und locker zu sein, macht einen großen Teil der beschwingten Stimmung der Filme aus.

Die Improvisation ist in den oftmals wiederholten Formteilen ein wichtiger Aspekt der Konzepte der Arrangements. Denn sowohl die Solotänze als auch die Duette haben lange, rein instrumental begleitete Abschnitte, in denen der Tanz als solches improvisiert erscheint. Dies ist zumeist handlungsbedingt, da es für den Zuschauer so aussieht, als würden *Ginger Rogers* und *Fred Astaire* zum ersten Mal aufeinander treffen und sofort gut miteinander in ihren Bewegungen harmonieren. Die beiden übernehmen in ihren Steptänzen eine Funktion als Instrument eines Orchesters und sind in das Ensemble eingebunden. In dieser Hinsicht nimmt der Zuschauer die getanzten Abschnitte audiovisuell als Teil der Musik wahr und verbindet damit die im Jazz angewandte Improvisation über einen vorgegebenen Formverlauf. Auch Todd

Decker stellt in seiner Beschreibung zu dem ersten gefilmten Solotanz *Astaires, Musik makes me*, fest, dass er die musikalischen Pausen des Stücks zur Improvisation nützt und in dieser Hinsicht wie ein Jazzmusiker in einer Band agiert.⁸¹

⁸¹ Vgl. Decker, a.a.O., S.3

4.5. Rhythmische Patterns in Musik und Tanz

Die Rhythmik spielt in den Filmen *Fred Astaires* generell eine große Rolle, mit seinem Stepptanz scheint er ein Schlagwerk eines Orchesters ersetzen zu können. Die rhythmischen Patterns⁸² gelten auch als musikalische Darstellungsprinzipien und sollen in diesem Kapitel im Vordergrund stehen. Im folgenden Teil der vergleichenden musikalischen Analyse werden besonders einprägsame rhythmische Motive, die als Pattern benannt werden, aus den verschiedenen Kompositionen⁸³ herausgefiltert. Dabei wird vor allem auf die verschiedenen Einsätze im Verlauf der Arrangements geachtet, um etwaige Wiederholungen oder Veränderungen erkennen zu können.

4.5.1. No Strings

Die erste auf den Bereich Rhythmik untersuchte Komposition ist *No Strings (I'm Fancy Free)*. Die Beschränkung auf nur einzelne Patterns soll die detailgetreuere Darstellung im Rahmen dieser Arbeit ermöglichen. Daher wird aus diesem Stück die markante zweitaktige rhythmische Bewegung des B-Teils als exemplarisches Beispiel herangezogen, diese wird in der folgenden Abbildung 4.1 gezeigt.



Abbildung 4.1

Die Abbildung 4.1 zeigt das ursprüngliche Pattern, wie es im instrumentalen Teil des Arrangements mit der Hilfe von gedämpft spielenden Blechbläsern vorgestellt wird. Die erste Abänderung der rhythmischen Phrase ist in der Wiederholung des Gesangsabschnitts zu finden und wird von den Klarinetten mitgetragen. Dabei werden nur die auf den dritten und vierten Schlag kommenden Viertelnoten gegen eine synkopische Bewegung ausgetauscht. Der Rhythmus der ersten Variante (Min. 8:27) wird in Abbildung 4.2 gezeigt.

⁸² Da die jeweiligen Partituren zu den bearbeiteten Filmen nicht zu Verfügung standen, wurden die wichtigsten rhythmischen Phrasen transkribiert.

⁸³ An dieser Stelle sei angemerkt, dass die Stücke *We Saw The Sea*, *Get Thee Behind Me*, *Satan* und *But Where Are You?* nicht auf die Rhythmik untersucht wurden, da es in diesen Arrangements keine längeren Tanzeinheiten gibt. Des Weiteren wurde *Let's Face The Music and Dance* nicht berücksichtigt, auf Grund des mangelnden Stepptanzes.



Abbildung 4.2

Die nächste Variante (Min. 9:45) des Patterns wird von der Gruppe der Blechbläser übernommen und findet sich am Beginn des Soloteils *Fred Astaires* wieder. Während die Instrumente die in den Abbildungen 4.3 – 4.5 zu sehenden Rhythmen spielen, steppt *Fred Astaire* seine eigene Variante darüber und passt sich nur bei der zweiten Wiederholung dem Pattern der Abbildung 4.4 an.



Abbildung 4.3

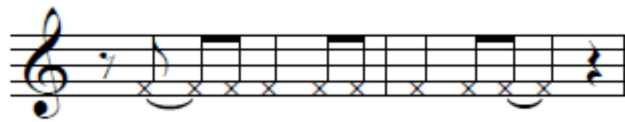


Abbildung 4.4



Abbildung 4.5

Durch die immer wieder veränderten Rhythmen wird der Zuschauer von der gleichbleibenden Harmonie der Begleitung abgelenkt und nimmt die Melodie als immer wieder neuen Moment wahr. Im nächsten Formverlauf (Min.10:19) wird das ursprüngliche Pattern wiederum durch die Klarinetten gespielt. Dasselbe gilt für den folgenden B-Teil (Min 10:48), in dem die Trompeten den Anfangsrhythmus spielen. In diesem Abschnitt betont *Fred Astaire* in seinem Tanz immer die Synkope des zweiten Taktes der Phrase, in dem er mit seinem Fuß die Tischplatte berührt. Der nächste Einsatz der Rhythmik (Min. 11:20) ist eine Kombination aus dem ersten Takt des originalen Patterns und dem zweiten Takt der zweiten Variante (Abb. 4.3) bzw. dem zweiten Takt des sechsten Taktes derselben Variante (Abb. 4.5), wie die folgenden Abbildung 4.6 zeigt.



Abbildung 4.6

Im nächsten Teil des Arrangements wird wiederum das ursprüngliche Pattern durch den Bläsersatz wiedergeben, allerdings in einem wesentlich schnelleren Tempo. (Min. 12:20). Das letzte Mal erscheint die einprägsame Rhythmik in der instrumentalen Begleitung der Schlafliedversion wieder in ihrer ursprünglichen Abfolge am Ende der Sequenz. Dabei betont *Fred Astaire* in seinem Tanz auf dem Sand vor allem die Synkopen.

4.5.2. Isn't This a Lovely Day

Bei der Untersuchung der Komposition *Isn't This a Lovely Day* auf den Aspekt der Rhythmik konnte kein signifikantes Pattern, wie das zuvor bei *No Strings* entdeckt werden, das als solches in unterschiedlicher Art und Weise variiert wird. Die Rhythmik bleibt weitestgehend gleich im Formverlauf, dabei werden im Tanz der beiden Hauptdarsteller *Ginger Rogers* und *Fred Astaire* immer andere Teile der instrumental gespielten Melodie speziell betont. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die jeweiligen synkopierten Melodieabschnitte gelegt. Diese soll an den folgenden Beispielen näher erläutert werden.

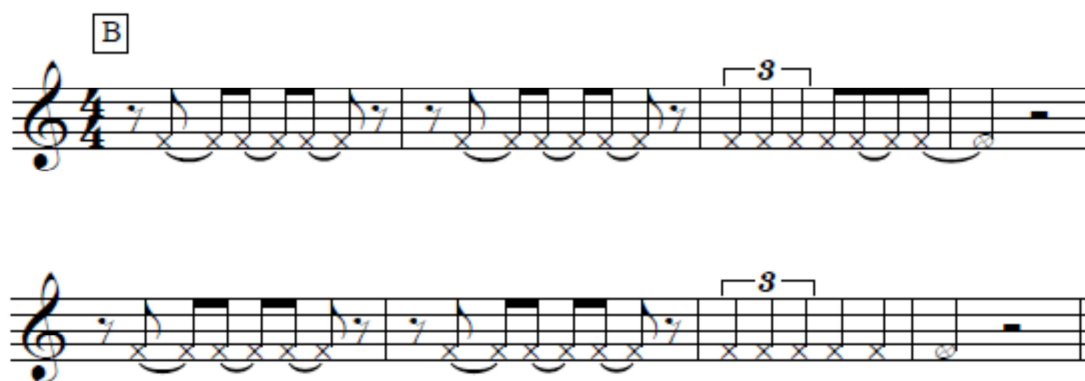


Abbildung 4.7

Abbildung 4.7 zeigt den rhythmischen Verlauf des B-Teils der Komposition *Isn't This a Lovely Day*. Aus dieser Grundgesamtheit wird zunächst der siebenten Takt durch den Stepptanz *Fred Astaires* hörbar gemacht (bei 25:46). Im darauf folgenden Takt erwidert

Ginger Rogers mit einem aus Achteltriolen bestehenden Pattern. Das nächste Vorkommen einer Verdoppelung einer rhythmischen Figur ist im anschließenden A-Teil (26:03) zu finden, in welchem der sechste Takt gesteppt und gleichzeitig durch Streicherinstrumente gespielt wird. Die folgende Abbildung 4.8 gibt Aufschluss über die Rhythmik des Abschnitts A.

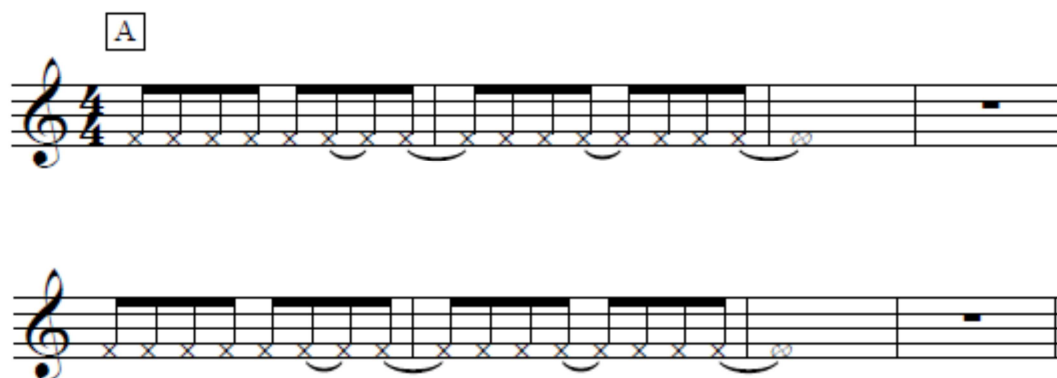


Abbildung 4.8

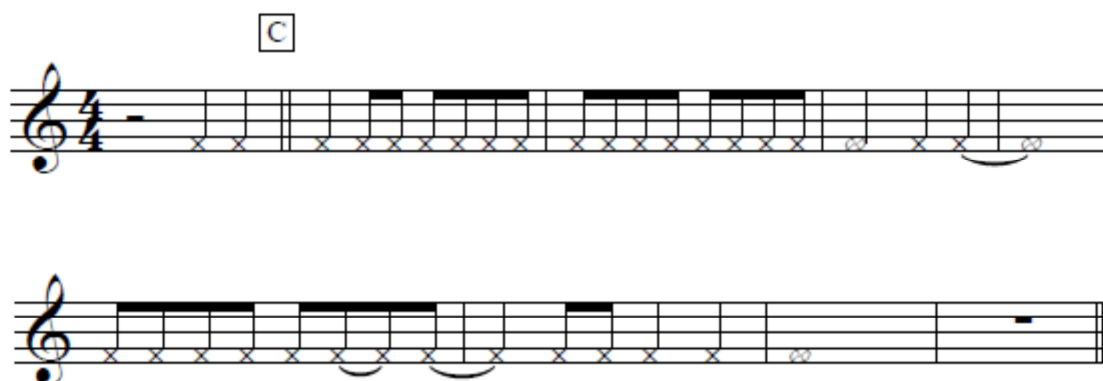


Abbildung 4.9

Die oben angeführte Abbildung 5.9 zeigt den rhythmischen Ablauf des C-Teils und zeigt, das in den nächsten Beispielen verwendete Pattern. Zunächst werden die ersten vier Takte, des Abschnitts durch Steptanz betont, wobei statt der abschließenden ganzen Note noch eine kurze rhythmische Figur von *Fred Astaire* und *Ginger Rogers* hinzugefügt wird (bei 26:07). Im nächst auftretenden C-Teil (bei 26:59) wird wiederum die erste rhythmische Phrase zweifach vertont. Auf diese Art wird auch die Rhythmik in den Takten 5 und 6 verstärkt hörbar.

4.5.3. Top Hat, White Tie and Tails

In der filmischen Vorstellung von *Top Hat, White Tie and Tails* ist nach Todd Decker vor allem bemerkenswert, dass der Formteil B im gesamten getanzten Teil von *Fred Astaire* rhythmisch hörbar gesteppt wird.⁸⁴ Dies soll durch die anschließende Untersuchung anhand der Rhythmik wie folgt gezeigt werden. Außerdem soll sie die Dominanz des Patterns in dem für den Film gestalteten Arrangement zu Tage bringen. Zum ersten Mal wird der eingängige Rhythmus des B-Teils im instrumentalen Intro präsentiert, beginnend mit dem zweiten Takt. Abbildung 4.10 zeigt den rhythmischen Verlauf des Abschnitts auf.⁸⁵

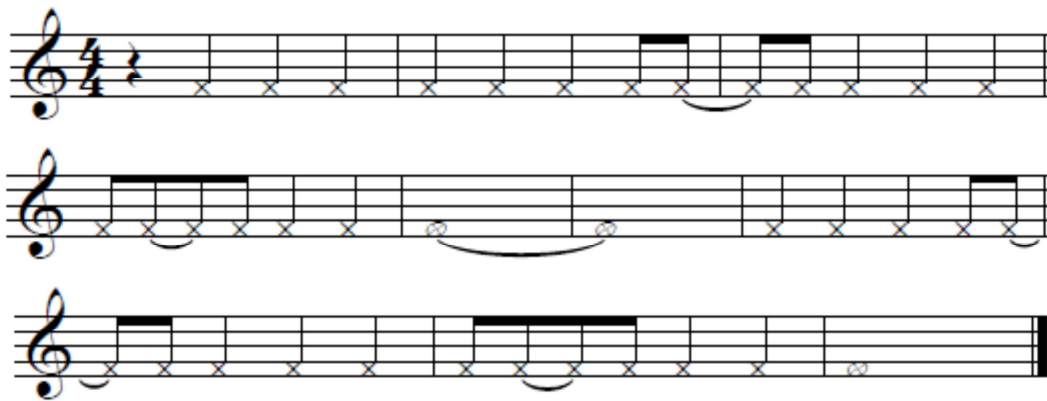


Abbildung 4.10

Zu Beginn der Szene ist ein Fragment (Takt 2) des rhythmischen Patterns zu hören. Danach wird es, wie bereits angedeutet, als Formteil der Folge AABA‘ im Intro hörbar. Beim ersten Mal spielen tiefe Blechbläser die Phrase und bei dem zweiten Vorkommen gegen Ende des instrumentalen Vorspiels werden dafür die höher klingenden Holzbläser eingesetzt. Noch bevor *Fred Astaire* die Bühne des Theaters betritt, erklingt das rhythmische Pattern bereits zum dritten Mal. Hier wird es deutlich lauter als zuvor präsentiert, da man im Gegensatz zuvor in dieser Einstellung einen eindeutigen Blick auf das Orchester hat, und es zusätzlich als Auftrittsmusik für den Hauptprotagonisten verwendet wird. In der nun folgenden gesanglichen Interpretation wird der B-Teil mit dem Text vorgestellt und wird dabei von einem Teil des Orchesters unterstützt. An dieser Stelle wird die Rhythmik des Patterns nur durch Musik und Sprache ausgedrückt,

⁸⁴ Vgl. Decker, a.a.O., S.9f.

⁸⁵ Das dargestellte Pattern wurde von Todd Decker S.10 übernommen, der in seinem Beispiel auch die dazugehörige Melodie abbildet.

nicht aber durch den Tanz. Allerdings sind an den Stellen der vorkommenden ganzen Noten zusätzliche Steppgeräusche zu sehen bzw. zu hören, die eine Art Kommentar zu dem gesungenen Text abgeben. Dem folgend erscheint das rhythmische Pattern (Min. 41:23) wiederum in der ursprünglichen Form, wird dieses Mal jedoch gesteppt hörbar und durch das Orchester mitgetragen. Zuerst steppt *Fred Astaire* die rhythmische Abfolge und gleich daran anschließend tanzt das männliche Ensemble. Am Ende dieser Schrittfolge setzt der Hauptdarsteller erneut mit seinem Steptanz eine Art Antwort bzw. Kommentar.

Im instrumental begleiteten Soloabschnitt des Arrangements liegt der Hauptfokus aus der Sicht des Zuschauers auf den stark mit Synkopen durchsetzten Steppgeräuschen des Tänzers. In dem für die Untersuchung herausgefilterten B-Teil der Form (Min. 41:57), betont er in der ersten Hälfte des Patterns den Rhythmus in seiner ursprünglichen Gestalt, wie sie auch von ihm gesungen wurde. Dieser Teil wird durch Klarinette und Streicher unterstützt, welche dieselbe Phrasierung spielen. Die zweite Hälfte dieses B-Teils wird jedoch nur teilweise in dem Steptanz *Astaires* wiedergegeben. Aus dem Orchester erklingt durch Trompeten, die mit einem Dämpfer gespielt werden, die ursprüngliche rhythmische Abfolge, während durch den Tänzer zusätzlich Synkopen eingefügt bzw. betont werden. Hier wird zum ersten Mal im Verlauf des Arrangements der Grundrhythmus des Patterns maßgebend verändert. In der nächsten Wiederholung des B-Teils (42:36) kommt es zu einer neuen Variante der Zusammensetzung der Steppgeräusche und der Musik. Denn hier wird die erste Hälfte des Patterns ausschließlich vom Orchester präsentiert und erst der anschließende zweite Teil wird zusätzlich durch den Tänzer mitgetragen. Diese Variante wird auch in dem daran anschließenden Finalteil des Arrangements verwendet (Min. 43:11). In der letzten Abfolge der Form AABA‘ erfährt die Präsentation des B-Teils eine weitere Veränderung, denn obwohl in diesem abschließenden Chorus die Steppgeräusche *Fred Astaires* eine dominante Rolle einnehmen, wird das rhythmische Pattern nur leise im Hintergrund hörbar instrumental gespielt. Wie die nähere Betrachtung des Arrangements gezeigt hat, ist die prägnante rhythmische Abfolge zwar immer präsent, wird jedoch durch unterschiedliche Mittel hörbar gemacht. Die dadurch erscheinenden Varianten des gehörten Patterns entstehen aber nicht wie in *No Strings* durch die

Abänderung des eigentlichen Rhythmus, sondern durch die verschiedenen Kombinationen der Medien Musik und Tanz.

4.5.4. Cheek to Cheek

Cheek to Cheek ist in *Top Hat* das zweite Tanzduett der beiden Hauptdarsteller und richtet grundsätzlich nicht das Augenmerk auf die rhythmisch hörbare Unterlegung der Musik durch die Steppgeräusche. Diese sind in der lieblichen Grundstimmung des Stückes, die viele runde Bewegungen mit sich bringt, nicht so gefragt, wie die in zum Beispiel *No Strings* oder *Top Hat, White Tie and Tails*. Dennoch kann man bei näherer Betrachtung die Betonung zweier Phrasen durch den Tanz feststellen. Die ersten hörbaren Steppgeräusche sind im zweiten A-Teil der Form (bei 1:05:09) zu finden. Hier wird die Achtelbewegung der instrumental gespielten Melodie, die an die ersten vier Takte des Abschnitts anschließt, durch die Tanzschritte *Fred Astaires* und *Ginger Rogers* und die dazugehörigen Steppgeräusche verdoppelt. Der daran anschließende B-Teil bringt eine weitere rhythmische Abfolge, die auch durch die hörbaren Tanzschritte betont wird. Dabei wird das zu dem Text *As dancing cheek to cheek* gehörige Pattern (bei 1:05:40) durch das tanzende Paar wiedergegeben. Außer an diesen beiden markanten Stellen, sind keine weiteren rhythmisch spezifischen Übereinstimmungen in zu finden.

4.5.5 The Piccolino

Das letzte aus *Top Hat* zu untersuchende Arrangement ist *The Piccolino* das ans Ende des Filmes gesetzt ist. Die Komposition ist in einem 2/4 Takt⁸⁶ geschrieben und hat als besonders einprägsames Pattern gleich zu Beginn die in Abbildung 4.11 gezeigte Rhythmik.



Abbildung 4.11

⁸⁶ Evans, a.a.O., S.80

Die in Abbildung 4.11 gezeigte rhythmische Figur ist sehr prominent im Arrangement zu *The Piccolino* eingesetzt und ist einer der markantesten musikalischen Teile des Stücks. Gleich zu Beginn (bei 1:27:12) des instrumentalen Intros leitet sie als rhythmisches Pattern den A-Teil ein, an dessen Ende (bei 1:27:28) sie ein weiteres Mal gesetzt wird. Zunächst vor allem durch rhythmusgebende Instrumente vorgestellt, wird sie beim zweiten Auftreten aus verschiedenen einzelnen Stimmen des Orchesters zusammengesetzt. Dass sich das Pattern nicht eindeutig einer Satzgruppe oder einzelnen Instrumenten zuordnen lässt, ist in dem Film *Top Hat* eine Besonderheit und soll deshalb an dieser Stelle hervorgehoben werden.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Untersuchung ist die mehrmalige Aneinanderreihung der rhythmischen Figur als ein Mittel zur Überleitung zu anderen Abschnitten des Arrangements. Diese längere Abfolge des Patterns ist das erste Mal als Zwischenspiel (ab 1:28:01) im instrumentalen Intro zu hören und fungiert als Auftrittsmusik der vielen Paare der Tanzformation. Diese tanzen den Formverlauf AABA und bei jedem Auftreten des A-Teils wird die rhythmische Figur an das Ende der Phrase gesetzt. Dabei werden häufig tiefe Töne und die Pauke zur Vertonung des Patterns verwendet. Der nächste Teil des Arrangements wird von *Ginger Rogers* gesanglich interpretiert und durchläuft die gesamte Grundstruktur des Liedes, was wiederum zu einem dreimaligen Einsatz der Figur führt. Durch den zusätzlichen Abschnitt C kommt diese jedoch eine weiteres Mal vor (bei 1:30:35). An dieser Stelle ist sie an das Ende der textlichen Phrase - *And danced to strains of the new melody* – gesetzt. Nach dem von Gesang getragenen Abschnitt folgt eine weitere Überleitung (ab 1:30:41) in der Gestalt vieler aneinander gereihten Figuren derselben Rhythmik. Anschließend daran folgt der durch den Chor gesungenen Teil, der ebenso wie die anderen Abläufe der Form das rhythmische Pattern präsentiert. Dazu ist anzumerken, dass es nur instrumental wiedergegeben wird, aber nicht durch die Tanzschritte der agierenden Tanzpaare.

Die Steppgeräusche gemäß der Rhythmik der Figur in Abbildung 4.11, sind zum ersten Mal hörbar, wenn *Ginger Rogers* und *Fred Astaire* beginnen, gemeinsam zu tanzen (ab 1:32:35).⁸⁷ An dieser Stelle wird wiederum das wiederholte Pattern als Überleitung in

⁸⁷ Die dabei verwendete Einstellung der Kamera, welche rein auf die Bewegungen der Beine der beiden ausgerichtet ist, erinnert den Zuschauer an dieselbe Optik des Vorspanns des Films. Vgl. Evans, a.a.O., S.83

den nächsten Teil verwendet. Besonders bemerkenswert ist die Darstellung der rhythmischen Figur am Ende ersten A-Teils der getanzten Form (bei 1:33:07). Hier wird die unterschiedliche Dynamik der Rhythmik betont durch die zuerst sehr laute und dann wiederum sehr leise Instrumentalmusik, die mit den Bewegungen und den Geräuschen des Tanzes einhergeht. Diese spezielle Verdoppelung in Musik und Tanz wird ebenso bei der nächsten Wiederholung des A-Teils genutzt (1:33:23). Anschließend an den folgenden Einsatz des Patterns (1:34:01), erneut am Ende der dritten Wiederholung des Abschnitts A, folgt eine weitere Abänderung der Präsentation der Figur. Sie wird mehrere Male hintereinander hörbar durch die Geräusche des Stepptanzes und nur durch diesen, da an dieser Stelle auf die instrumentale Verdoppelung verzichtet wird.

Am Ende des getanzten Teils des Arrangements (ab 1:34:59) wird von dem mehrmaligen Aneinanderreihen des rhythmischen Patterns Gebrauch gemacht. Dabei wird durch die Verdopplung der Geräusche des Tanzes nur das erste Auftreten der Figur betont und ist danach nur noch in ihren Bewegungen sichtbar. Auf diese Weise werden *Fred Astaire* und *Ginger Rogers* wieder zurück zu ihren Plätzen geleitet und die musikalische Nummer beendet.

4.5.6. Let Yourself Go

Let Yourself Go ist das erste Stück aus *Follow the Fleet*, das in Bezug auf den Zusammenhang von Rhythmik in Musik und Tanz untersucht werden soll. Hier ist besonders anzumerken, dass in jedem der Formteile verschiedene Takte betont werden, wie anhand der folgenden Beispiele gezeigt werden soll.

Zunächst beginnt der Tanz von *Ginger Rogers* und *Fred Astaire* als Gesellschaftstanz und die begleitende Musik stellt die gesamte Struktur der Komposition vor. Die erste Betonung eines rhythmischen Patterns ist im B-Teil (25:02) zu finden, wenn der Tanz beginnt, in eine Choreographie überzugehen. An dieser Stelle werden die Takte 5 und 6 des in Abbildung 4.12 gezeigten Abschnitts rhythmisch durch die Musik und die Geräusche des Stepptanzes betont, wobei in Takt 5 die ersten beiden Achtelnoten noch nicht in die getanzte Rhythmik miteinbezogen werden.



Abbildung 4.12

Obwohl im Verlauf des Arrangements immer nur einzelne Patterns der unterschiedlichen Formteile in Musik und Tanz verdoppelt werden, soll die gesamte Rhythmik der Abschnitte gezeigt werden. Dies vermittelt einen besseren Überblick über die gesamte musikalische Phrase.

Das nächste Beispiel für eine Betonung eines rhythmischen Patterns ist dem anschließenden A-Teil (bei 25:14) zu entnehmen. Die Rhythmik der durch Musik und Tanz vertonten Takte 5 und 7 ist der folgenden Abbildung 4.13 zu entnehmen. Besonders anzumerken ist das Pattern in Takt 7, da es den Text *Let yourself go* unterlegt und damit den Titel der Komposition bzw. die inhaltliche Aussage des Stücks.



Abbildung 4.13

In diesem Arrangement wird auch der Verseteil in den getanzten Abschnitt eingebaut. In diesem sechzehntaktigen Verlauf ergibt sich nicht nur im gezeigten Bild ein Abwechseln der verschiedenen Paare, sondern auch eine musikalische Frage - Antwort – Konzeption durch den Einsatz der Steppgeräusche bei *Fred Astaire* und *Ginger Rogers*. Des Weiteren werden auch verschiedene Instrumentengruppen (Holz- bzw. Blechbläser) eingesetzt, um dieses Prinzip auch in dieser Weise zu unterstreichen.

Abbildung 4.14 gibt Aufschluss über das rhythmische Pattern der ersten vier Takte (ohne Auftakt) des Verseteils somit kann auf die einzelnen betonten Phrasen hingewiesen werden.

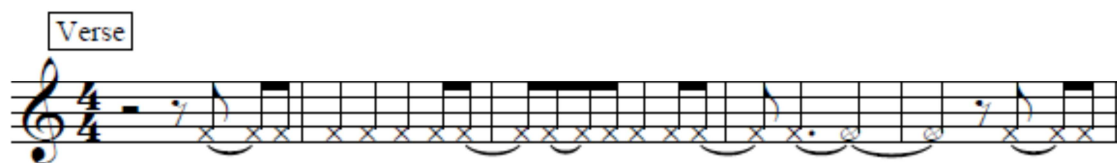


Abbildung 4.14

Von der in Abbildung 4.14 gezeigten Rhythmik werden an zwei aufeinanderfolgenden Stellen (bei 25:19 u. 25:30), jeweils der Klang der ersten beiden Takte des Verseteils durch den Steptanz verdoppelt. Die anschließenden Takte werden im Tanz durch weitere rhythmische Phrasen erweitert, wobei das ursprüngliche Pattern weiterhin durch die instrumentale Begleitung hörbar ist. Im weiteren Verlauf des Arrangements kann man zwei unterschiedliche Arten von Schema erkennen. In zwei Abschnitten des Formteils A (ab 26:02 u. 26:53) liegen die Verdoppelungen durch Musik und Tanz in den Takten 2, 4 und 6, während die rhythmischen Patterns der B – Teile (bei 26:25 u. 27:04) in den Takten 1, 3 und 5 betont werden. Abschließend sei zu *Let Yourself Go* angemerkt, dass *Ginger Rogers* in ihrer Tanzversion bei dem Vorsprechen den A- Teil der Form (ab 57:53), weitestgehend mit ihrem Steptanz akustisch vertont.

4.5.7. I'd Rather Lead a Band

Das in diesem Teil analysierte Stück *I'd Rather Lead a Band* arbeitet mit dem Prinzip, zweierlei verschiedener Rhythmen, präsentiert durch Musik und Tanz, übereinander zu legen. Des Weiteren wird in diesem Arrangement mit der Verwendung unterschiedlicher Tempi gearbeitet, wie die folgende Beschreibung zeigen soll.

Zunächst stellt *Fred Astaire* die rhythmischen Patterns der Teile A und B durch seinen Gesang vor und wird dabei stellenweise durch das begleitende Orchester in derselben Phrasierung unterstützt. Die folgenden Abbildungen 4.15 und 4.16 zeigen die ursprünglichen rhythmischen Figuren der Patterns im A- bzw. B-Teil der Komposition Berlins.

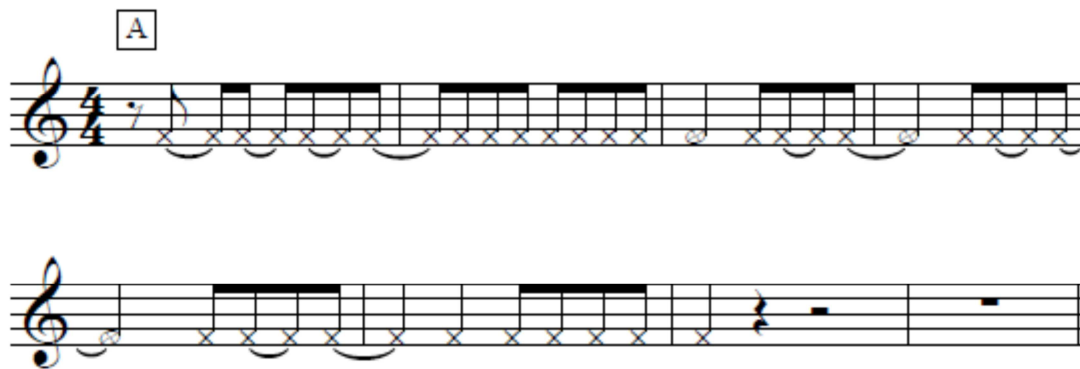


Abbildung 4.15



Abbildung 4.16

Die in den Abbildungen 4.15 und 4.16 gezeigten Rhythmen werden in dem folgenden instrumental gespielten Teil, besonders durch die Blechbläser, wiedergegeben. *Fred Astaire* hingegen fügt durch seinen Stepptanz im ersten A-Teil (ab 47:33) dieser Abfolge zusätzliche Synkopen, vor allem in den Takten 3, 4 und 5, hinzu. In den anschließenden Formteilen (ab 47:43; 47:52) sind besonders die zusätzlichen von ihm eingebauten rhythmischen Patterns in den letzten beiden Takten der Phrasen zu bemerken. In dem darauf folgenden A-Teil ist das Grundpattern aus Abbildung 4.15 weitestgehend durch Musik und Tanz hörbar. Durch eine Temporeduzierung (ab 48:08) und einer damit einhergehenden absteigenden Melodielinie wird zu der nächsten Formabfolge übergeleitet.

Die nächsten beiden A-Teile des Arrangements präsentieren die Grundrhythmik rein instrumental und der Solist steppt eine andere Abfolge mit zusätzlichen Achtelbewegungen darüber. Der folgende Formteil B wird von *Astaire* dazu genützt, das Tempo auf die doppelte Geschwindigkeit zu bringen. Die begleitende Band setzt genau in diesem Metrum, in dem die Form abschließenden B-Teil (ab: 48:59) ein und

hält dieses solange bis das männliche Ensemble der Tänzer vollständig zu sehen ist. Danach folgt eine Generalpause für die Musik und ein, rein durch die Geräusche der steppenden Matrosen und des Solisten getragenen, rhythmischer Formverlauf.

In diesem Abschnitt (ab 49:12) „dirigiert“ *Fred Astaire* seine „Band“ (Tanzensemble) und lässt sie Viertelnoten als eine Basis für sein dazu getanzt Solo steppen. An dieser Stelle wird von ihm vor allem die ursprüngliche rhythmische Struktur der Teile A und B verwendet. Der abschließende A-Teil (ab 51:02) setzt dieses Prinzip zwar fort, wird aber bald durch die doppelte Geschwindigkeit des Ensembles unterbrochen und leitet zum Wiedereinsatz der Musik über. In diesem gesteigerten Tempo findet das Arrangement auch seinen Abschluss.

4.5.8. I'm Putting All My Eggs in One Basket

I'm Putting All My Eggs in One Basket ist das letzte Stück, das in Bezug auf den Zusammenhang von Rhythmik und Tanz untersucht werden soll. Obwohl hier nur wenige Übereinstimmungen bzw. Verdoppelungen zu finden sind, werden die rhythmischen Figuren des A- bzw. B-Teils in den Abbildungen 4.17 und 4.18 gezeigt.

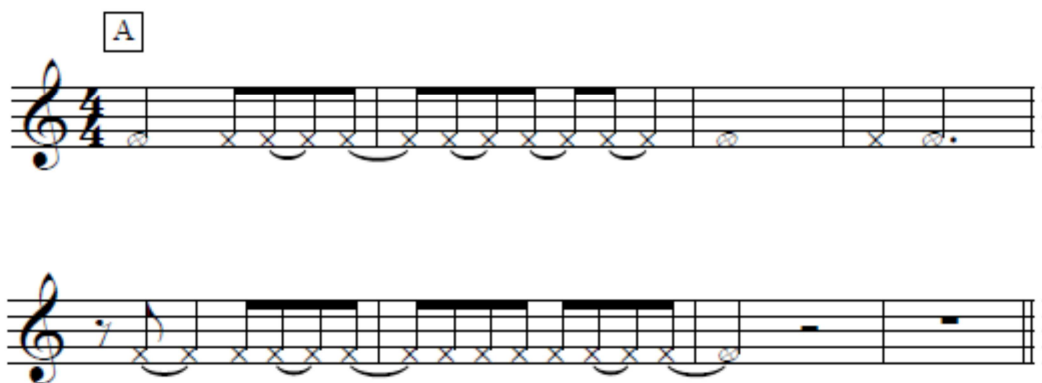


Abbildung 4.17

Die in den Abbildungen 4.17 und 4.18 sichtbare ursprüngliche Rhythmik wird sowohl durch den Gesang *Fred Astaires*, als auch durch den *Ginger Rogers* wiedergegeben. Danach übernimmt das Orchester diese Grundpattern und variiert sie auf verschiedene Art und Weise. Dabei wird nur an wenigen Stellen der melodische Rhythmus durch die Geräusche des Steppens verstärkt. Ein Beispiel für solch eine Verdoppelung durch Musik und Tanz ist in einem der ersten getanzten A-Teile der Form zu finden (bei 1:23.50). An dieser Stelle werden durch den Tanz *Fred Astaires* auch die ersten beiden

Takte dieses Abschnittes durch das Steppen vertont. Ebenso wird zu einem anderen Zeitpunkt des Arrangements mit dem Übergang von Takt 5 in 6 des A- Teils verfahren. (bei 1:25:26; 1:25:40).

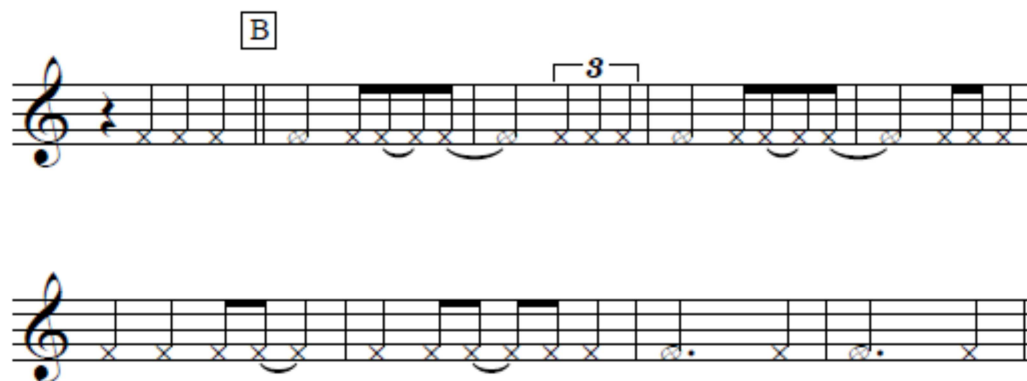


Abbildung 4.18

Die in Abbildung 4.18 sichtbare Rhythmik des B-Teils der Form, wird im Verlauf des Arrangements kein einziges Mal durch Tanz und Musik dargestellt. Sie wird lediglich im Gesang bzw. durch die verschiedenen Instrumente des Orchesters wiedergegeben.

4.6. Musikalische Leitmotive

Der Begriff des Leitmotivs ist im Zusammenhang mit Verarbeitung von Themen seit Richard Wagner in vielfältiger Weise verwendet worden. Welche Definition im Rahmen der vorliegenden Arbeit verwendet wird, soll zu Beginn dieses Analyseabschnitts geklärt werden. Anschließend an die Begriffserklärung führt dieses Kapitel durch die Leitmotive der beiden Filme *Top Hat* und *Follow the Fleet*.

4.6.1. Begriffserklärung „Leitmotiv“

Die Verwendung des Begriffs des Leitmotivs wurde in der Musikgeschichte immer wieder speziell betrachtet, da die reinste Form dessen ursprünglich bei Wagner zu finden ist. Aus der Literatur zur Filmmusik sollen besonders die Thesen von Helga de la Motte-Haber und Peter Rabenalt hervorgehoben werden, in welchen die Anwendung des Leitmotivs im Film kritisch hinterfragt werden. Dabei ist zu beachten, dass beide Autoren ihr Augenmerk auf den klassischen Hollywoodfilm gelegt haben und nicht speziell auf das in dieser Arbeit bearbeitete Genre Tanzfilm. Jedoch sind diese Betrachtungen auch in Bezug auf den hier bearbeiteten Kontext richtungsweisend. Helga de la Motte-Haber beschreibt die Verwendung des Leitmotivs in den Filmen Hollywoods in ihrer systematischen Beschreibung folgendermaßen:

„Hollywoods Komponisten haben selten auf Leitmotive verzichtet. Denn nicht nur als Materialvorrat und zeitsparendes Selbstzitat, sondern auch indem es Variationstechniken verfügbar machte, löste das Leitmotiv die Frage, wie zu komponieren sei, und genügte einem Bewußtsein, das in musikalischen Verknüpfungen und Zusammenhängen, nicht aber in den filmischen Kategorien des Schnitts und der Montage zu denken gelernt hatte.“⁸⁸

Helga de la Motte- Haber kritisiert also die Komponisten Hollywoods insofern, als die Anwendung des Leitmotivs nicht an das Medium Film mit seinen verschiedenen Arbeitstechniken angepasst wird. Des Weiteren unterstreicht sie die Vorbildwirkung Wagners auf den klassischen Hollywoodfilm in Bezug auf die Leitmotivtechnik.⁸⁹ Rabenalt sieht auch das Leitmotiv als solches in Verwendung der damaligen Filmkomponisten, kritisiert in diesem Kontext aber auch die Anwendung desselben folgendermaßen:

⁸⁸ La Motte-Haber, Helga de - Emons, Hans, a.a.O., S.109

⁸⁹ Vgl. Dies. S.169

„Tatsächlich kann man oft nur von vereinfachten Formen der Anwendung des Leitmotivs im Film sprechen, insbesondere, wenn es sich nicht um entwicklungsfähige Motive, sondern um einprägsame Songmelodien handelt, die selbst kaum mehr entwickelt oder verändert werden wollen und können und dadurch über oftmals wiederholte (Beg-)Leit-Funktion nicht hinausgelangen.“⁹⁰

Nach Rabenalt tritt das Leitmotiv demzufolge nur in vereinfachter Form auf, da es den eingängigen Songmelodien an Entwicklungsfähigkeit mangelt. Er kritisiert weiter die Tatsache, dass die nur schwer veränderbaren musikalischen Phrasen nicht mehr als eine (*Beg*)*Leit-Funktion* übernehmen. Diese Problematik ist im Rahmen der folgenden Analyse von besonderer Bedeutung, da es sich beim verwendeten musikalischen Ausgangsmaterial um ebensolche Songmelodien bzw. -formen handelt. Jedoch ist dabei zu bedenken, dass der Tanzfilm durch seine rhythmische Determinierung keinerlei Erwartungshaltung einer symphonischen Verarbeitung an die jeweiligen musikalischen Themen stellt.

4.6.2. Einfluss der Motivtechnik Max Steiners

Eine weitere Vorüberlegung zur Anwendung des Leitmotivs in den Filmen *Top Hat* und *Follow The Fleet* ist der Einfluss Max Steiners als musikalischer Leiter der beiden Produktionen. Welche speziellen Ideen der musikalischen Entwicklung der ursprünglichen Kompositionen auf ihn zurückzuführen sind, kann auf Grund der mangelnden Einsicht in die genauen Abläufe der Entstehung der Arrangements nicht restlos geklärt werden. Jedoch steht seine Mitwirkung an der Weiterverarbeitung der Themen Irving Berlins außer Frage. Daher ist seine Arbeitsweise für die Komposition von Filmmusik und insbesondere die von ihm verwendete Leitmotivtechnik bei der folgenden Analyse zu berücksichtigen.

Die Motivtechnik von Max Steiner wird von Josef Kloppenburg in seinem Handbuch zur Musik des 20. Jahrhunderts genauer behandelt und folgendermaßen definiert:

„Mit dieser Technik – sie wird vielfach auch Leitmotivtechnik genannt – werden die Personen oder Begebenheiten der Handlung von Komponisten mit markanten musikalischen Figuren versehen; diese Motive festigen ihre Beziehung zum musikalisch Bezeichneten im Verlauf des Films und können

⁹⁰ Rabenalt, a.a.O., S.128

in dieser vom Zuschauer gelernten Verbindung innerhalb der filmischen Narration dramaturgische Aufgaben wie Rückverweise oder Antizipationen übernehmen. Dazu gehört auch das Anzeigen von Befindlichkeitsveränderungen und Situationsveränderungen, ohne daß [sic!] das Gemeinte sichtbar ist. Diese Technik exemplifiziert Steiner in vielen seiner Kompositionen für den Film; [...]“⁹¹

Die hier von Kloppenburg beschriebene Art der Leitmotivtechnik soll als Grundlage für die Analyse dienen. Denn wie er weiter in seinem Buch so prägnant zusammenfasst, schafft es Max Steiner „die Veränderung der Befindlichkeit einer Person durch die entsprechenden Veränderungen der Charakteristik seines Leitmotivs“⁹² darzustellen. Durch welche Mittel diese Weiterentwicklung der verschiedenen Motive erreicht wird, und ob dadurch gewisse Schemata abgezeichnet werden, soll die folgende Analyse klären.

4.6.3. Analyse

Zunächst sei darauf hingewiesen, dass für die Analyse die Situation, in welcher das jeweilige Motiv angewandt wird ebenso von Bedeutung ist, wie die darin handelnden Personen, da diese auch Verbindungen zu Gefühlen, Ideen etc. ausweisen.

Es sei an dieser Stelle bereits vorweggenommen, dass die Intensität der Verwendung der Leitmotivtechnik in den beiden Filmen eine sehr unterschiedliche ist. Dies spiegelt sich auch in den Abbildung 3.2 und 3.3 wieder, in denen die mit Musik versetzten Sequenzen deutlich gekennzeichnet sind. In *Follow The Fleet* wurde wesentlich mehr musikalisches Material verwendet, was nicht nur an den zwei zusätzlichen Kompositionen *Get Thee Behind Me*, *Satan* und *But Where Are You?* liegt, sondern vor allem an der Weiterverarbeitung der ursprünglichen Themen. In einem ersten Schritt soll jedoch die Anwendung von Leitmotiven in *Top Hat* behandelt werden.

4.6.3.1. Top Hat

Für den Film *Top Hat* standen fünf Kompositionen zur Weiterentwicklung bzw. –verarbeitung zur Verfügung, in denen jeweils wiederum zumindest zwei verschiedene musikalische Phrasen (A- bzw. B-Teil) die Grundlage bilden. Aus dieser

⁹¹ Kloppenburg, a.a.O., S.44

⁹² Vgl. Ders. S.32

Grundgesamtheit werden Motive aus drei verschiedenen Kompositionen als Leitmotive verwendet. Diese sind aus den folgenden Kompositionen, *Isn't This a Lovely Day*, *Top Hat*, *White Tie and Tails* und *Cheek to Cheek* entnommen. In der Funktion des Leitmotivs kommt als erstes *Isn't This a Lovely Day* in Sequenz 10 vor. Dieses wird auch im Verlauf des Films am häufigsten eingesetzt. Darin singt *Ginger Rogers* am Ende der Szene, nachdem Alberto das Zimmer verlassen hat, die ersten drei Takte des A-Teils der Komposition, mit dem Text „Isn't this a lovely Day“. In diesem Moment verweist das Motiv auf die Situation im Pavillon und auf die beginnende Annäherung der beiden Hauptdarsteller. Das Motiv an sich ist nicht in Rhythmus oder Tonverlauf verändert, sondern dadurch, dass *Ginger Rogers* es interpretiert. Denn in der ursprünglichen Vorstellung des Themas, singt *Fred Astaire* das Stück für sie. Gleich anschließend in Sequenz 11 werden der A-Teil und der ursprüngliche Formverlauf fortgesetzt, immer noch mit dem Rückverweis auf Sequenz 9. Bis zum Einsatz des zweiten A-Teils bleibt die Stimmung der Musik lieblich und romantisch, denn erst dann kommt es zur Verwechslung von Mr. Hardwick und Jerry. Der nun viel langsamer gespielte A- Teil gibt die Befindlichkeitsveränderung bei *Ginger Rogers* an, sowie die Zweifel, die in ihr aufkommen. Als *Fred Astaire* wieder im Bild erscheint, erfolgt ein Wechsel des Metrums zum Originaltempo und lässt den Zuschauer auf etwas Gutes hoffen und zugleich an die positive Emotion des Tanzduetts erinnern. Mit Beginn des abschließenden C-Teils wendet sich Dale ab und möchte Jerry aus dem Weg gehen, die eingesetzten Streicher unterstreichen den abwärts verlaufenden Melodiebogen. In Sequenz 14 wird wiederum auf *Isn't This a Lovely Day* zurückgegriffen, jedoch bleibt es nicht bei einem einzigen Teilabschnitt der Form. In diesem Fall kann man nicht nur von einem Leitmotiv sprechen, da sich nicht ein einziges Motiv weiterentwickelt. Vielmehr wäre die Bezeichnung Leitthema zu wählen welche als solche auch im Rahmen dieser Arbeit gebraucht wird. In dieser Szene denkt Dale an bzw. spricht über Jerry, den sie mit Horace Hardwick verwechselt hat, und erinnert sich wieder an ihren gemeinsamen Tanz. Ein weiteres Mal wird das Leitthema in Sequenz 23 eingesetzt, um auf Dales Gedanken an Jerry, in der Szene auf dem Balkon, hinzuweisen.

Top Hat, *White Tie and Tails* ist das zweite Stück im Film, das an mehreren Stellen eingesetzt wird. In Sequenz 14 ist das Leitthema gekennzeichnet durch eine Veränderung der Instrumentierung. Die Melodie wird durch Streicher übernommen und

die Gitarren- und Mandolinenklänge unterstreichen den Schauplatzwechsel nach Venedig. Außerdem wird damit auf das folgende Eintreffen der beiden Männer Horace und Jerry vorgegriffen. Eine ähnliche Verarbeitung des Themas erfolgt in Sequenz 16, in der wiederum der Standort Italien durch die zupfenden Saiteninstrumente angedeutet wird und Fred Astaire mit dem Flugzeug eintrifft. In dieser Szene erklingt die Melodie als Auftrittsmusik zu seinem Charakter Jerry, der ebenso wie in seinem getanzten Solo zu *Top Hat, White Tie and Tails* in den Vordergrund rückt.

Das letzte Stück aus *Top Hat*, das als Leitmotiv bzw. Leitthema genutzt wird, ist *Cheek to Cheek* aus Sequenz 20. Gleich in der anschließenden Szene auf dem Balkon werden je zwei A- und B-Teile der ursprünglichen Form in einem langsameren Tempo gespielt. In Bezug auf den Charakter Jerry ist es ein Rückverweis auf den gemeinsamen Tanz mit Dale und seine romantischen Gefühle für sie, die er auch an dieser Stelle weiter hegt. Kontrastierend wirkt die Melodie jedoch für die durch *Ginger Rogers* verkörperte Dale, denn sie hat gegensätzliche Emotionen in dieser Situation.

4.6.3.2. Follow the Fleet

Für *Follow The Fleet* ergibt sich für die Verwendung der Leitmotivtechnik ein anderes Bild, das nun im folgenden Abschnitt durch die Analyse der einzelnen verwendeten musikalischen Phrasen erläutert werden soll. Das häufige Einsetzen von Musik in diesem Film lässt auf eine mehrmalige Wiederholung einiger Themen schließen. Welche das sind, wird sich in folgender Abhandlung zeigen. Aus der Grundgesamtheit (7 Stücke) der für den Film ausgewählten Kompositionen werden ausnahmslos alle Themen im Sinne einer Leitmotivtechnik eingesetzt.

Das einprägsame Thema *We Saw The Sea* soll hier als erstes aus den verschiedenen Sequenzen herausgefiltert werden. Gleich nachdem das Thema in dem vollständigen Arrangement in Sequenz 3 vorgestellt wird, erklingt es erneut am Ende der Szene, als die Matrosen mit dem Motorboot in Richtung Land fahren. In diesem musikalischen Rückblick lassen die Männer die See hinter sich. Als nächstes findet sich das Motiv, welches unbedingt mit den Matrosen in Verbindung steht, in Mitten der Sequenz 7 (bis 19:45 Min). Hier verändert sich das Thema durch den Schauplatz und ist mit einem Foxtrott Rhythmus dem *Ballroom* angepasst. Außerdem wird Connies Vorhaben, einen

Matrosen anzusprechen, durch die Musik vorweggenommen und auch das miteinhergehende Interesse der Männer wird dadurch ausgedrückt. In seiner ursprünglichen Form wird das Leitthema aus *We Saw The Sea* in Sequenz 15 eingesetzt, die Flotte ist wieder ausgelaufen und auf See. Der Standortwechsel des Schiffs wird durch das Motiv angezeigt und der Zuschauer kann erahnen, dass die folgenden Szenen mit den Matrosen an Board zusammenhängen. *We Saw The Sea* ist in dem Film ein ständiges Kennzeichen für die Marineflotte. So auch in Sequenz 18, in der Connie das Motiv hört und glücklich feststellt, dass die Schiffe wieder im Hafen einlaufen und das Warten auf Bilge ein Ende hat. In Sequenz 20 und 34 wird das Leitmotiv aus *We Saw The Sea* erneut verwendet, um zum einen die Fahrt an Land, zum anderen das abermalige in See stechen musikalisch zu hinterlegen.

Let Yourself Go tritt im Gesamtverlauf des Films wiederholt auf. Erstmals ertönt es, als Bake und Sherry das Paradise verlassen wollen, zuvor aber noch vom Manger aufgehalten werden (Sequenz 10). Hier erinnert das Thema an die zuerst ausgelassene Stimmung des Tanzwettbewerbs. Meist wird der B-Teil des Stücks eingesetzt, so auch in Sequenz 14, in der *Harriet Hilliard* die Phrase singt. Dies kann man als Rückverweis auf den gemeinsamen Abend von Connie und Bilge betrachten und zugleich als Befindlichkeitsveränderung. Connie hat ihrer Stimmung freien Lauf gelassen, in dem sie sich umgezogen hat und mit Bilge ins Gespräch gekommen ist, diese Ungezwungenheit findet sich in diesem Leitmotiv wieder. *Let Yourself Go* wird auch als Leitmotiv in Bezug auf den damit verbundenen Tanz eingesetzt und erhält dadurch noch andere Platzierungen im Verlauf des Films. Zum Beispiel in Sequenz 15, in welcher Bake einen Tanzkurs an Deck des Schiffs abhält. Das letzte Mal wird das Motiv in Sequenz 22 verarbeitet und variiert. Hier erfährt es im Verlauf der Szene eine mannigfaltige Veränderung passend zu den Bewegungen *Ginger Rogers*. Dabei kommt hier vor allem der A-Teil zum Tragen und holt dem Zuschauer ihren ersten Auftritt in Erinnerung.

Ein weiteres wichtiges Leitmotiv ist *Get Thee Behind Me, Satan*, das die Beziehung von Connie und Bilge vertont. Nach dem *Harriet Hilliard* das Stück in Sequenz 7 gesungen hat, wird es in Sequenz 11 erneut instrumental verarbeitet. Hier wird das Leitmotiv dazu genutzt den veränderten Schauplatz anzuzeigen, aber vor allem wird dabei wieder auf

das Paar des zweiten Handlungsstrangs, Bilge und Connie hingewiesen. Dies ist ein weiteres Beispiel dafür, wie ein Leitmotiv/Leitthema eine Beziehung zweier Protagonisten charakterisieren kann. In Sequenz 21 tritt das Motiv wieder in Erscheinung und antizipiert mit seinen leisen Streicherklängen die Enttäuschung Connies darüber, dass Bilge nicht zu ihr gekommen ist. Das nächste Aufeinandertreffen der beiden wird wiederum durch das gleiche Leitthema musikalisch unterstrichen (Sequenz 23) und obwohl Connie nicht mehr im Bild zu sehen ist, erklingt es weiter in einer dem Rahmen angepassten Tanzversion, so lange Bilge sich mit Bake darüber unterhält. Dieses Leitthema charakterisiert immerzu nur eine Beziehung, nämlich jene von Connie und Bilge. Dadurch kann der Zuschauer, selbst ohne das Bild zu sehen, erkennen, welcher Handlungsstrang gerade im Mittelpunkt des Geschehens ist.

Gleich anschließend soll hier das zweite von *Harriet Hilliard* gesungene Thema *But Where Are You?* besprochen werden. Dieses erklingt schon vor der gesanglichen Interpretation einmal in Sequenz 23 als instrumentale Tanzversion. Diese Anwendung der Melodie kann hier im Sinne Rabenalts als einprägsame Songmelodie und vereinfachtes Leitmotiv gesehen werden. Es scheint aber, als würde es sich hier nicht aus der reinen Begleitfunktion herausentwickeln. In Sequenz 24 wird Connies emotionaler Zustand mit den dafür genutzten A-Teilen beschrieben. Auf der Suche nach Sherry entdeckt sie Bilge mit Mrs. Manning und es wird ihr bewusst, dass er sie angelogen hat. Die Enttäuschung darüber wird durch dieses mit dominantem Streicherklang versetzte Leitmotiv ausgedrückt. Ein letztes Mal findet die Melodie als weiterer Rückverweis auf die große emotionale Verletzung Verwendung. Connie spricht mit Kapitän Hicky, der meint, sie sollen sich keine Sorgen machen. Gerade diese besorgten Gedanken unterstreicht das Leitmotiv in dieser Szene. Damit wird dem Zuschauer vermittelt, dass Connies Gedanken immer noch bei Bilge sind.

Die Kompositionen *I'd Rather Lead a Band* und *I'm Putting All My Eggs in One Basket* werden in dem Film ähnlich angewandt. Die beiden Themen erklingen gleich in der vierten Sequenz als instrumentale Tanzversion und festigen damit die Verbindung dieser unterschiedlichen Leitmotive mit der Aktion Tanz. Dies greift vor auf den folgenden Einsatz der beiden Lieder in den Sequenzen 17 (*I'd Rather Lead a Band*) und

28 (*I'm Putting All My Eggs in One Basket*), in denen die Hauptprotagonisten zu größten Teilen tanzen.

Ein weiterer Spezialfall aus der Sicht der Leitmotivtechnik ist die große Abschlussnummer *Let's Face The Music and Dance*. In der instrumentalen Vorbereitung auf die Songform wird das Leitmotiv in mannigfaltiger Weise entwickelt. Max Steiner verwendet hier vor allem das Underscoring, indem er den Inhalt und die Bewegungen der Handlung musikalisch nachvollzieht.⁹³ Darin verarbeitet er aber auch ein Leitmotiv der daran anschließenden Komposition und antizipiert die negative Emotion der folgenden Szene.

⁹³ Vgl. Decker, a.a.O., S.66

4.7. Sprache und Musik

Behandelt man das Thema Sprache und Musik, gibt es viele verschiedene Teilaspekte, die man untersuchen kann. Das große Spektrum, das die Verbindung der beiden Faktoren mit sich bringt, wird in den behandelten Filmen noch durch den Tanzausdruck erweitert. Dieser bringt eine weitere Ebene neben der textlichen und musikalischen Darstellung. In diesem Abschnitt der Arbeit steht vor allem die Entfaltung der Sprache in der Musik im Mittelpunkt. Dabei wird auf Veränderungen der Melodien geachtet, sowie auf die unterschiedliche Instrumentierung der Texte⁹⁴. Außerdem wird in der Analyse besonders drauf Wert gelegt, ob Sprache und Musik einen Kontrast bilden oder einander in der Tragfähigkeit ihrer Aussage unterstützen.

Die folgende Analyse beginnt mit dem Blick auf *Top Hat* und *No Strings (I'm Fancy Free)* als ersten musikalischen Schwerpunkt. Die Form des Stücks wurde schon in einem früheren Kapitel erläutert und wird für den zu betrachtenden Teilaspekt der Sprache in der Musik in drei verschiedene Bereiche⁹⁵ unterteilt:

1. Instrumentale Hintergrundmusik
2. Gesangliche Interpretation
3. (Stepp-)Tanz

Diese Kategorisierung der einzelnen Teilbereiche dient dazu, die unterschiedlichen sprachlichen Aspekte gezielter voneinander zu trennen und dadurch eine strukturierte Übersicht zu erlangen. Unter instrumentaler Hintergrundmusik wird die oftmals als Intro bezeichnete musikalische Einführung der jeweiligen Komposition verstanden, sowie jegliche weitere Musik, die unter einen gesprochen Inhalt gelegt wird. Der zweite Punkt - gesangliche Interpretation - beschränkt sich auf die durch *Fred Astaire*, *Ginger Rogers* und *Harriet Hilliard* gesungenen Teile der Arrangements. Ebenso wird mit den durch (Stepp-)Tanz dominierten musikalischen Abschnitten verfahren.

Ein weiterer wichtiger Punkt in Betrachtung von Sprache und Musik ist auch die Dynamik, die aber vor allem bei der instrumentalen Hintergrundmusik nicht zu tragen

⁹⁴ Die im folgenden Abschnitt angeführten Textpassagen der einzelnen Kompositionen sind der *Fred & Ginger. The Collection DVD* entnommen bzw. vom Film transkribiert und befinden sich zum Vergleich im Anhang.

⁹⁵ Die angeführten Bereiche sollen als Leitfaden der Analyse dienen und im folgenden Abschnitt für alle ausgesuchten musikalischen Einheiten angewandt werden.

kommt, da der gesprochene Text immer deutlich lauter zu hören ist. *No Strings* beginnt mit Instrumentalmusik und darüber wird der Dialog von Horace und Jerry gelegt. Holzbläser und Streicher teilen sich die achttaktigen musikalischen Phrasen des A-Teils auf und bewirken dadurch einen Frage – Antwort – Effekt, der im Folgenden auch als Call & Response Prinzip⁹⁶ bezeichnet wird. Für den B-Teil der Form wird auf diese Art der Instrumentierung verzichtet. Peter W. Evans schreibt zu diesem Teilbereich des Stücks folgendes:

„In retrospect, and after the addition of the lyrics, one of its functions is to offer ironic commentary not only on Horace’s relationship with Madge – a couple bound somewhat uncomfortably together through matrimony – but also on futile resistance to love.“⁹⁷

Der Autor schreibt der Musik die Funktion eines ironischen Kommentars zu, geht dabei aber nicht näher auf spezielle Veränderung in der Instrumentierung, Dynamik oder anderen musikalischen Parametern ein. Jedoch ist die Auslegung durch die Verbindung des gesprochenen Dialogs mit dem Text des Liedes und dessen allgemeine Aussage zu erklären. Die gesangliche Interpretation ist geprägt von der Doppelung der Melodie durch verschiedene Instrumente, wobei jeweils die A-bzw. B-Teile nur einer Satzgruppe zugeteilt werden. *Fred Astaire* legt seinem Gesang eine besonders rhythmische Phrasierung zugrunde, die jedoch nicht eindeutig durch die Instrumente wiedergegeben wird. Besonderen Wert in der Betonung werden im Text auf die Worte *fancy*, *romancy*, *free* und *me* gelegt, sie bilden mit längeren Tönen jeweils das Ende einer musikalischen Phrase und treten somit besonders hervor. Im letzten Teilbereich der getanzten Version von *No Strings* erhält die Musik vor allem auf Grund des Tanzes Variationen, jedoch nicht in Bezug auf den vorgestellten Text. Die Musik an sich erhält ab diesem Zeitpunkt gewisse Inspiration aus dem gesprochenen Text. Ein Beispiel dafür ist die von Jerry angekündigte *Attack*, die sich in der Musik sofort, durch hohes Tempo und den dominanten Einsatz der Blechbläser widerspiegelt. Diese direkte Umsetzung von Wort und Musik ergibt sich auch bei dem Abgang der Melodie, wenn Jerry zunächst erfreut von der jungen Dame erzählt, aber mit den Worten „*and she wants to sleep*“ endet. Ein letzter wichtiger Punkt im Zusammenhang mit der Sprache ist in *No Strings* die

⁹⁶ Der Begriff des Call & Response Prinzip ist aus dem Bereich der Jazzmusik entlehnt und stammt ursprünglich aus der afrikanischen Musik. Dieses Schema wurde in den 1930er Jahren im Jazz bei großen Orchesterbesetzungen auf die unterschiedlichen Satzgruppen angewandt. Vgl. Berendt, a.a.O., S.33

⁹⁷ Evans, a.a.O., S.45

Erklärung Jerrys für das Ausleeren des Sandes, er bezeichnet sich selbst als „official sandman“ und im Gleichklang erklingt die Schlafliedversion der Melodie.

Ebenso erzählerisch eingeleitet wie *No Strings* ist auch *Isn't This a Lovely Day*, und beide Kompositionen sind auf die Handlung bezogen. Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Stücke ist die Doppelung der Melodie, wenn *Fred Astaire* singt. In diesem Fall werden die musikalischen Phrasen der A- und B- Teile nicht dominant durch eine Instrumentengruppe vertreten, sondern es ergibt sich ein fließender Wechsel, der den musikalischen Bogen abrundet. Im ersten gesungenen Verseteil werden vor allem die Phrasen *It's a lovely day* und *It's a lovely day and everything's ok* hervorgehoben. Erreicht wird das durch die instrumentale Doppelung der dazugehörigen Melodie. Die gesangliche Interpretation *Fred Astaires* hebt einige Wörter bzw. Wortgruppe hervor, die sich meistens am Ende einer musikalischen Phrase befinden. Beispiele dafür sind die einander reimenden Abschlüsse *caught in the rain* und *got to remain*, sowie *a break for me* im B- Teil der Komposition. In diesem Arrangement sticht die Umsetzung des Textes *Let the rain pitter patter* (C-Teil) in der Musik heraus, da die Notenwerte - egal ob in der gesanglichen Interpretation oder in der getanzten Version - einem tröpfelnden Regen entsprechen. In dieser Art und Weise wird das trappeln des Wassers wiederholt dargestellt. Für die bereits im Kapitel der Leitmotive besprochenen anderen Sequenzen, in denen das Thema Verwendung findet, kann keine besondere Verbindung zum Text hergestellt werden. In diesen Fällen stehen die Emotion und die Verarbeitung der Melodie im Vordergrund.

Das nächste Stück *Top Hat White Tie and Tails* (Sequenz 13) ist von Grund auf rhythmisch angelegt, damit sind vor allem der Verse und der B-Teil gemeint. Schon in dem rein instrumentalen Teil des Arrangements zu Beginn der Sequenz wird die Melodie zum Text wiedergegeben. Ebenso, wie auch schon in den zuvor besprochenen Stücken, wird in dem Teil der gesanglichen Interpretation *Fred Astaire* durch verschiedene Instrumente unterstützt. Dabei werden die unterschiedlichen melodischen Phrasen durch Abwechseln verschiedener Satzgruppen variierend gestaltet. Dieses, sich langsam abbildende, Schema der Sprachinstrumentierung soll auch in den weiteren Stücken untersucht werden. Der Titel des Stücks wird auch im Text besonders hervorgehoben und ist im ersten A-Teil sehr präsent, in dem *top hat, white tie* und *tails*

ans Ende der jeweiligen musikalischen, sowie textlichen Phrase gesetzt sind. Die generelle rhythmische Phrasierung des Textes ist in diesem Arrangement der Komposition von großer Bedeutung, denn sie findet sich auch in manchen Teilen der „Melodie“ des Stepptanzes wieder. Im von *Fred Astaire* getanzten, rein instrumental begleiteten, Teil des Arrangements tritt die Bedeutung des Textes in den Hintergrund und die Musik erhält die Funktion der Begleitung und Unterlegung der Bildsprache. Dies ist auch darauf zurück zu führen, dass das Stück *Top Hat, White Tie and Tails* nicht mit der Handlung direkt in Zusammenhang steht. Denn einzig und allein im Verseteil der Komposition (*I just got an invitation through the mails*) lässt sich, noch ausgehend vom Text, eine Verbindung zum aktuellen Verlauf der Geschichte ziehen. In Bezug auf die weiteren Vorkommen der Komposition (Sequenz 14 und 16), kann darauf hingewiesen werden, dass sich die Sprache bzw. der Text als solche nicht widerspiegeln. Jedoch im Rückblick auf die Ouvertüre scheint der Einsatz der Melodie des B-Teils, mit Blick auf die tanzenden Beine der beiden Hauptprotagonisten, den Text desselben (*I'm steppin out my dear etc.*) als Untertitel zur Musik zu verwenden.

Cheek to Cheek bezieht sich in seinem Text auf den Handlungsverlauf und führt diesen auch weiter. Die romantische Liebeserklärung *Fred Astaires* an *Ginger Rogers* hat nicht nur einen speziellen Formverlauf, sondern auch bestimmte Textpassagen, die musikalisch hervorstechen. Besonders anzumerken ist im instrumentalen Teil des Arrangements, dass die beiden gemeinsam zu tanzen beginnen, wenn der C- Teil mit der musikalischen Phrase – *Dance with me* – beginnt. Die liebliche Grundstimmung des Stücks soll im Folgenden näher erläutert werden.

Der leichtfüßig angelegte Streicherklang der Melodie unterstreicht den Text *Heaven, I'm in Heaven* und lässt ihn wie einen Seufzer erklingen, wie Todd Decker die musikalische Figur beschreibt.⁹⁸ Peter W. Evans hebt vor allem die Betonung des Wortes *Heaven* am Anfang der Phrase folgendermaßen hervor: “[...] without pick- up notes for the words ‘I’m in’ to emphasize the single exclamatory word ‘Heaven!’, and the changes of key.”⁹⁹ Des Weiteren wird bei ihm auch *speak* als Endnote der Phrase und gleichzeitig höchste Note des A-Teils hervorgehoben.¹⁰⁰ Ein ähnlicher Moment

⁹⁸ Vgl. Decker, a.a.O, S.75ff., Vgl. dazu auch Altmann, a.a.O, S.173

⁹⁹ Vgl. Evans, a.a.O., S.71

¹⁰⁰ Vgl. Evans, a.a.O., S71

entsteht bei der Textpassage *highest peak*, die durch einen weiteren hohen Ton für *Fred Astaire* kaum erreichbar scheint.¹⁰¹

Die abschließende *production number* des Films, *The Piccolino*, hat kaum einen textlichen bzw. inhaltlichen Bezug auf den Verlauf der Handlung. Sie weist nur durch ihren folkloristischen italienischen Klang und die Bemerkung der – *Adriatic waters Venetian sons and daughters* – auf den Standort Venedig hin.¹⁰² In dem anfänglich instrumentalen Abschnitt wird die spätere gesangliche Phrasierung des Textes bereits durch die Streichinstrumentierung hörbar. Bemerkenswert in Bezug auf den Text ist, dass dieser zweimal gesungen wird, einmal durch *Ginger Rogers* und dann durch einen Chor. Von dieser Wiederholung eines Liedtextes wird in *Top Hat* sonst nur in *No Strings* Gebrauch gemacht. Die zweite gesungene Version, mit sowohl weiblichen als auch männlichen Stimmen besetzt, übernimmt nicht die komplette Melodie. Es ergibt sich dadurch eine dynamische Steigerung, die nicht nur durch die Menge der Stimmen, sondern auch mit der Hilfe höherer Töne erreicht wird. Außerdem werden die Wörter *Come* und *Dance* durch schleifende Tonbewegungen verziert und klingen dadurch auch länger nach, als die kürzer phrasierte Version von *Ginger Rogers*.

Generell gilt für die Kompositionen aus *Top Hat*, dass auf die Semantik der Texte im Verlauf der Arrangements weniger Rücksicht genommen wird, als auf die Phrasierung derselben. Das betrifft vor allem *Top Hat*, *White Tie and Tails* und *The Piccolino*, da diese beiden Stücke nicht so sehr mit der Handlung rund um Jerry und Dale verwoben sind.

We Saw The Sea vermittelt als Eröffnungssequenz in *Follow the Fleet* sofort die Standortumgebung auf See und die Stimmung der Matrosen. Der Text der Komposition übernimmt hier die Einleitung in das Handlungsgeschehen. Es wird von dem Leben an Board erzählt, dem unbedingten Willen, wieder nach Hause zu Segeln, an Land zu gehen und wieder die *girls upon the village green* zu sehen. Die Musik an sich unterstreicht die Umgebung der Marinesoldaten, was vor allem durch die dominierenden Bläuersätze, aber auch durch den geraden Marschrhythmus erreicht wird. Hier entwickelt sich ähnlich der Instrumentierung bei anderen Stücken, ein Call &

¹⁰¹ Vgl. Furia, a.a.O., S.174ff.

¹⁰² Vgl. Ders., a.a.O., S.178f.

Response Prinzip in der Stimmenverteilung. Zunächst durch den Männerchor eingeleitet, übernimmt *Fred Astaire* ab den zweiten 4 Takten des A-Teils den Gesang. Dieses Abwechseln von Vorsänger und Chor zieht sich in variierter Weise durch die gesamte Komposition hindurch. Dabei entsteht eine dynamische Steigerung bis hin zum C- Teil, in dem alle gemeinsam sich auf das Heimkommen freuen (*Sailing, sailing home again*). Diese Stelle ist besonders stark durch die Lautstärke betont.

Betrachtet man nun die musikalische Umsetzung einzelner Wörter bzw. Phrasen, sticht die mehrmalige Wiederholung des Frage und Antwort – *And what did we see? We saw the sea* – heraus. Genau an dieser Verszeile, wird das Call & Response Prinzip gezeigt. Von derselben Tonhöhe ausgehend, bewegt sich die Frage bei der letzten Note der Phrase nach oben, während die Antwort mit einem tieferen Abschlusston versehen wird. Prinzipiell übernimmt die Musik in diesem Arrangement eine teilweise den Text und die damit verbunden Geschichte kommentierende Funktion. Ein Beispiel dafür sind die Einwürfe in den sprachlichen Pausen bei – *But we didn't do[] and we didn't die[]* – die mit einer Art Tusch ein Rufzeichen als Betonung hinzufügen. Damit wird eine musikalische Bestätigung ausgedrückt, welche die Aussage *Fred Astaires* unterstützt bzw. verstärkt. Ein ähnlicher Effekt ist auch am Ende des B-Teils zu finden – *Because the Admiral has never been to sea*. Hier nimmt der musikalische Abschluss eine bestätigende Rolle ein. Eine weitere Besonderheit dieses Abschnitts ist die trillernde Bewegung einer hohen Flöte, die scheinbar als ein Merkmal des Admirals verwendet wird, da ihr nur in diesem Teil des Arrangements eine besonders präzise Rolle zugeteilt wird.

Der letzte Teil des Stücks bringt zwei weitere Beispiele der musikalischen Kommentierung des Textes hervor. Zum einen den Einwurf nach der Anmerkung – *For they taught us how to do the Sailor's Hornpipe* - in dem die „Hornpipe“ erklingt und als solche dargestellt werden soll. Hier wird Doppeldeutigkeit des Wortes ausgenutzt, da damit sowohl ein Instrument als auch ein Tanz gemeint sein kann.¹⁰³ Als weiterer musikalischer Effekt in Bezug auf die Sprache ist die für – *awful sick of sea* – verwendete Fermate auf dem letzten Wort *sea*, welche die Unendlichkeit der hohen See

¹⁰³ Vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/Hornpipe>

widerspiegelt und gleichzeitig ironisch auf die dadurch entstehende Langeweile der Matrosen verweist.

Das komplette Gegenteil zum militärischen Ambiente in der Eröffnungssequenz bietet die Präsentation der Komposition *Let Yourself Go* in dem Abendlokal Paradise. Der Text vermittelt Lebensfreude und lockere Umgangsformen und versetzt den Zuschauer der damaligen Zeit damit in eine entspannte, nicht von der Depression geplagte Welt. Das Motto der Komposition *Let Yourself Go* findet jeweils am Ende der A-Teile und zu Beginn des B-Teils Platz. Die häufige Wiederholung der Phrase unterstützt die ausgelassene Stimmung und fasst die anderen textlichen Aussagen in einem zusammen. Eine musikalische Steigerung wird bei Wiederholung der gesanglichen Interpretation durch einen Anstieg der Lautstärke und durch den zusätzlichen Einsatz eines weiblichen Sängerinnentrios erreicht. Sowohl – *Come get together* – und – *Come hit the timber* –, die Anfangsphrasen der ersten beiden A- Teile, werden durch den Gesang dieser Damen verstärkt betont.

Die Tanzversion mit *Ginger Rogers* und *Fred Astaire* erhält durch die Musik den durchgehenden Untertitel *Let Yourself Go*, der über die ganze Dauer hinweg auch den Tanz mit dem Text kommentiert. Die Begleitung der Band wieder immer intensiver und ausgefallener, je länger die beiden miteinander tanzen.

Get Thee Behind Me, Satan ist im Filmverlauf die nach *Let Yourself Go* eingesetzte Komposition und bildet einen Kontrast zur hektischen Umgebung des Paradise Ballrooms. Das langsame Klavierintro nimmt die sanfte Stimmung der Ballade bereits vorweg. *Harriet Hilliard* singt von der Versuchung, dem Mann nicht widerstehen zu können und kommentiert damit ihre beginnende Verbindung zu Bilge. Mit der romantischen Musik zum Text wird der emotionale Zustand der Darstellerin ausgedrückt. Die Sprache an sich wird durch die Musik vor allem begleitet und die Melodie dabei gedoppelt. Besondere Auffälligkeiten und Betonungen bestimmter Phrasen treten bei dem Stück nicht in den Vordergrund. Die weitere Verwendung der Melodie im Film wurde bereits im Kapitel zur Leitmotivtechnik näher erläutert. Darauf bezogen kann aus der Verbindung von Sprache und Musik nur die Funktion der Kommentierung angeführt werden. Denn die Zerrissenheit der Figur, die im Text

sichtbar wird, schwingt bei dem wiederholten Einsatz der damit verbundenen Melodie immer unterschwellig mit.

Das große Solostück *Fred Astaires, I'd Rather Lead a Band*, ist von Grund auf zu großen Teilen auf die rhythmische Phrasierung des Textes ausgelegt. Im sechzehntaktigen Verse werden die folgenden unterstrichenen Silben bzw. Wörter im Gesang besonders betont, dies wird zusätzlich durch gleichzeitig einsetzende Bläser unterstützt:

I haven't ambitions for lofty positions

That wind up with the wealth of the land

I'll give you the throne that a king sat on

For just a small baton

Diese Art der Doppelung wird im B-Teil auf die gesamte gesungene Phrase erweitert, in dem die Bläser eine noch dominantere Position zugeteilt bekommen. Prinzipiell werden, ähnlich vielen der bereits analysierten Stücke, die Endungen der musikalischen bzw. textlichen Phrasen in den A- Teilen betont. Sowie zum Beispiel das sich reimende Paar – *large industry* – und – *Not for me*. Ebenso wird in den anderen beiden A- Teilen verfahren. Die dreifache Wiederholung des Titels des Songs – *I'd Rather Lead a Band* - jeweils am Ende der Form wird mit dem darauffolgenden musikalischen Einwurf, kommentiert und dadurch auch bestätigt. Dies ist nicht nur eine Art instrumentales Rufzeichen, sondern wird gleichzeitig auch als Hinweis auf die spielende Band genutzt. Damit ist gemeint, dass die eingespielten Melodien an eine Jazzband erinnern.

Das der gesungenen Interpretation folgende Tanzsolo nimmt zunächst keine Rücksicht auf den textlichen Inhalt. Dabei wird aber trotzdem die Phrasierung des Textes weiter in der Musik verwendet, unter anderem, um den Formverlauf anzuzeigen. Erst als die Gruppe an Matrosen im Bild erscheint, kommt es zu einer Verbindung des Textes mit der „Musik“ des Steptanzes. Denn *Fred Astaire* beginnt das männliche Ensemble mit seinen Bewegungen zu führen und leitet sie an, in einem gewissen Tempo zu steppen. Das dadurch entstehende Metrum bietet für ihn den Taktgeber und er

beginnt die Phrasierung der Melodie bzw. des Textes darüber zu tanzen, wie eine weitere Form nur mit einer anderen Art von Sprache.

Die Grundaussage des Textes der zweiten Ballade in *Follow the Fleet, But Where Are You?*, ist mit dem Inhalt der Handlung gekoppelt. In diesem Lied wird die Geschichte von Bilge und Connie zwar nicht weitergeführt, sondern nur der emotionale IST-Zustand der weiblichen Protagonistin wird dadurch für den Zuschauer genauer beschrieben. Die Phrase – *but where are you* – wird im Verlauf des Arrangements immer in den letzten Takten des A-Teils eingesetzt. Zum einen werden durch diese Textpassage Connies aufkommende Zweifel an der Verbindung zu Bilge unterstrichen und gleichzeitig die eigentliche Frage gestellt, warum sie diesen Abend allein verbringen muss. Prinzipiell ist der Text über die durch Streicherklänge dominierte instrumentale Begleitung gesetzt. Es gibt keine einprägsamen Beispiele für die kommentierende Funktion der Musik in diesem Arrangement. Dennoch sei an dieser Stelle auf die Wiederholung des Textes der Teile B und A‘ hingewiesen, die auch in der Musik eine (geringe) dynamische Steigerung hervorruft. Diese musikalische Veränderung ist vor allem auch auf den Einsatz der Klarinette, zur Doppelung der weiblichen Stimme im B-Teil zurückzuführen. Dadurch erscheint eine neue Klangfarbe in diesem Abschnitt des Formverlaufs. Die rhythmische Phrasierung des Textes ist in dieser Interpretation *Harriet Hilliards* nicht so prägnant synkopiert, wie die durch *Fred Astaire* gesungenen vorausgegangenen Stücke. Nichts desto trotz lassen sich bestimmte Betonungen des Textes hervorheben. Diese sind vor allem bei den Worten mit den Vokalen *I* und *U* zu finden. Beispiele des ersten A-Teils sind in diesem Sinn – *high, blue, I, you* – und erfahren ihre musikalische Betonung vor allem durch den Gesang und nicht durch die begleitende Instrumentalmusik.

Eine besondere Stellung nimmt, in der Behandlung des Bereichs Sprache und Musik, das Stück *I'm Putting All My Eggs in One Basket* ein. Dieses ist in beiden Filmen das einzige Arrangement, bei dem sowohl *Ginger Rogers*, als auch *Fred Astaire* stimmlichen eingesetzt werden. Die Aufteilung ist jedoch nicht gleichmäßig, da der männliche Hauptdarsteller noch zusätzlich zur Form AABA den davor liegenden Verse interpretieren kann. Dieses gesangliche Intro ist musikalisch zweigeteilt in einen rezitierenden, freien Abschnitt und einen den Grundrhythmus vorbereitenden Abschnitt.

Die stimmliche Interpretation *Fred Astaires* lässt diese Unterteilung in diese Details hörbar machen. Zum ersten rezitierenden Teil dieses Verse gehören die textlichen Passagen – *I’ve been a roaming Romeo, my Juliets have been many* – und – *Too many irons in the fire, is worse than not having any*. Der zweite Teil unterstreicht durch die Phrasierung der Textpassagen – *But now my roaming days have gone* – und – *I’ve had my share and from now on* – das dem Stück zu Grunde liegenden Metrum. Besonders markant in dem nun folgenden Gesangsteil ist die synkopierte Betonung von – *all my eggs*- und – *all my love* – in den A-Teilen der Form. Diese Art der Phrasierung wird auch im Gesang *Ginger Rogers* sichtbar und ist bei ihrer Interpretation auf dieselben Aussagen des Liedes beschränkt.

Generell ist das Lied in eine Probe für die im Film folgende Aufführung integriert, dennoch lässt der Text Schlüsse auf die innige Beziehung der beiden Charaktere Bake und Sherry zu. Jedoch nimmt die folgende instrumentale Version nur eine den Tanz begleitende Funktion ein. Die Aussagen des Textes sind nur noch über die teilweise ähnlich phrasierten Melodiebögen hörbar, werden jedoch nicht weiter kommentiert oder unterstützt durch die variierenden Entwicklungen der Musik.

Die letzte, in Bezug auf die Sprache in der Musik, zu analysierende Nummer ist *Let’s Face The Music and Dance*. Die instrumentale Einleitung ist sehr dramatisch gestaltet und lässt nur nach der erstmaligen Vorstellung des Textes durch *Fred Astaire*, rückblickend die teilweise eingesetzten musikalischen Phrasen der Melodie in Verbindung mit der Aussage des Liedes setzen. Exemplarisch für die Verwendung der Semantik des Liedtextes als Kommentierung der Musik, ist das Einsetzen der Musik zu – *There may be trouble ahead* – als *Fred Astaire* am Roulettetisch alles verliert und ihn die Frauen enttäuscht zurücklassen. Diese musikalische Ankündigung verweist auf die daran anschließenden Bilder, in denen der Hauptprotagonist von den passierenden Menschen ignoriert wird und gewillt ist, sich umzubringen. Die Phrase wird auch an einer weiteren Stelle, der noch rein instrumentalen Musik, eingesetzt, wenn *Ginger Rogers* die Pistole sieht und versucht nach ihr zu greifen. Die dadurch entstehende Spannung der Musik, löst sich erst als *Fred Astaire* beginnt, zu singen und die guten Dinge des Lebens aufzuzählen. Besonders hervorgehoben sei an dieser Stelle die Betonung des Wortes *dance* am jeweiligen Ende der A-Teile.

4.8. Musikalische Zitate

Die Filme *Top Hat* und *Follow the Fleet* bestehen hauptsächlich aus den Melodien Irving Berlins und den daraus entstandenen musikalischen Arrangements der Gesangs- bzw. Tanznummern. Trotzdem wird in der Musik nicht vollkommen auf musikalische Zitate verzichtet. Dieser Abschnitt beschäftigt sich zunächst damit, was überhaupt unter dem Begriff 'musikalisches Zitat' verstanden wird und wie er in der Literatur definiert wird. Des Weiteren werden die nach diesen Richtlinien ausgesuchten Melodien näher beschrieben und es wird versucht, dem Einsatz derselben eine Funktion im Film zuzusprechen.

In Zofia Lissas Werk *Ästhetik der Filmmusik* werden eine Reihe von verschiedenen Arten von musikalischen Zitaten vorgestellt. Für die Bearbeitung dieser Filme wird die dort unter Punkt 2 beschriebene Funktion eines Zitates benötigt:

„2. Ein musikalisches Zitat kann eine gewisse Verbindung zum Inhalt der Szene haben, in der es angeführt wird; [...]“¹⁰⁴

Diese Feststellung soll für die folgende Analyse der musikalischen Zitate richtungsweisend sein und dazu dienen, die Funktion der eingesetzten Melodien besser identifizieren zu können. Zofia Lissa beschreibt in ihrer Abhandlung weiter die Problematik, den Unterschied zwischen der Verwendung von kurzen Motiven zur Funktion der Assoziation und dem tatsächlichen musikalischen Zitaten zu erkennen, wie folgt:

„Zitate kurzer melodischer Fragmente, etwa von Volksmotiven oder Motiven aus revolutionären Liedern, können kaum als Zitate im eigentlichen Sinne gelten. Sie heben sich nicht als solche aus dem klanglichen Ablauf hervor, sondern dienen ihm vielmehr als musikalischer Stoff, der assoziationsmäßig belastet ist und damit indirekt zur Charakterisierung einer Szene beitragen kann. Eine scharfe Grenze zwischen dem musikalischen Zitat und der Ausnutzung bekannter Motive für Charakterisierungszwecke läßt sich jedoch nicht ziehen.“¹⁰⁵

Die Autorin grenzt dadurch den Rahmen eines musikalischen Zitates weiter ab, lässt aber gleichzeitig die Möglichkeit offen, auch ein kurzes Motiv als ein Zitat zu kategorisieren, da die eindeutige Unterscheidung nur schwer zu treffen ist. Als ein

¹⁰⁴ Lissa, Zofia: *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin 1965. S.309

¹⁰⁵ Dies. S.311

weiteres wichtiges Kriterium führt Zofia Lissa an, das ein Zitat nur als solches definiert werden darf, wenn es „der Filmzuschauer als Zitat *erkennt*“.¹⁰⁶

Für die nun anschließend besprochenen musikalischen Zitate werden in dieser Arbeit die Kriterien Zoffia Lissas folgendermaßen angewandt: Zunächst ist das Kriterium der Erkennung durch den Zuschauer eine Voraussetzung für die Auswahl der Zitate. In einem weiteren Schritt wird untersucht, ob eine Verbindung mit dem Inhalt besteht. Danach soll abschließend geklärt werden, welche möglichen Assoziationen das jeweilige Zitat hervorruft.

In *Follow the Fleet* konnten keine musikalischen Zitaten anhand der obigen Kriterien herausgefiltert werden, daher werden im Folgenden nur die aus *Top Hat* entnommen Stellen behandelt. Die ersten beiden musikalischen Zitate sind dem Arrangement zu entnehmen. Hier sei zunächst *Alexander's Ragtime Band* angeführt, dass als musikalisches Zitat klassifiziert werden kann. Das bereits 1911 erschienene Stück war zum Zeitpunkt der Premiere von *Top Hat* (1935) allorts bekannt. Es kann aus diesem Grund davon ausgegangen werden, dass das Stück den Zuschauern von damals ein Begriff war. Irving Berlin war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung in Amerika sehr bekannt für seine Liedkompositionen. Außerdem weist die Verwendung des Stücks auf ihn als Komponist der übrigen Kompositionen des Filmes hin und wirkt wie eine darunter gesetzte Unterschrift.¹⁰⁷

Die weiteren Schritte der Untersuchung führen in Bezug auf *Alexander's Ragtime Band* zu keinem speziellen Ergebnis, da weder eine Verbindung zum Inhalt des Filmes vorhanden ist, noch das Stück durch einen Assoziation zur näheren Charakterisierung einer Szene beitragen kann.

Das nächste musikalische Zitat ist das Lied *London Bridge is Falling Down*. Dieses ist wiederum verwoben in die Ouvertüre und am Ende dieser deutlich herauszuhören. Der als Singspiel verwendete Kinderreim hat seinen Ursprung im Mittelalter und war im 19. Jahrhundert in den Vereinigten Staaten und Großbritannien sehr beliebt und verbreitet.¹⁰⁸ Peter W. Evans bezeichnet es als eine “fusion of

¹⁰⁶ Dies. S.312

¹⁰⁷ Vgl. Evans, a.a.O, S.44

¹⁰⁸ Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/London_Bridge_Is_Falling_Down

American and English traditions announcing the film's transatlantic theme."¹⁰⁹ Er sieht also darin eine Verbindung des Auftretens des amerikanischen Tänzers Jerry Travers mit dem als Standort gewählten London.

In diesem Fall besteht eine Verbindung zum Inhalt der Szene, denn die Melodie *London Bridge is Falling Down* kündigt den Standort London schon im Voraus an. Des Weiteren scheint der Fall der assoziativ belasteten Melodie, wie ihn Lissa beschreibt, gegeben.¹¹⁰ Der Zuschauer verbindet also mit dem gehörten Kinderreim Großbritannien und damit auch London als anfänglichen Spielort.

Die Schlafliedversion der Komposition *No Strings (I'm Fancy Free)* in Sequenz 4, bei der *Fred Astaire* seinen Tanz auf dem mit Sand bestreuten Boden fortsetzt, bietet wiederum ein musikalisches Motiv als Zitat. Dieses ist das *Rock – A – Bye – Baby – Motiv* und dem Zuschauer vermutlich als Schlaflied und Kinderreim bekannt.¹¹¹ Das Stück steht in unbedingter Verbindung mit dem Handlungsverlauf und bezieht sich auf die von *Ginger Rogers* gewünschte Nachtruhe. Dieser kommt *Fred Astaire* als ihr persönlicher *Sandman* nach und tanzt sie in den Schlaf. Bei diesem Lied ist auch davon auszugehen, dass der Zuschauer es als Volksweise kennt und mit dem Einschlafen in Verbindung setzt. Diese Assoziation ist hier sicherlich gewünscht und durch das musikalische Motiv hervorgerufen.

Prinzipiell wird also in der musikalischen Konzeption der beiden Filme weitgehend auf den Einsatz musikalischer Zitate und der dadurch verbundenen Assoziationen verzichtet. Allerdings können die bereits in dem Kapitel zur Leitmotivtechnik besprochenen Stellen des Filmes, an denen die Eigenkompositionen wiedergegeben werden, teilweise als musikalische Eigenzitate gesehen werden. Das kann jedoch nur zur einer Klassifizierung als Zitat führen, wenn das Thema in seiner ganzen Form bereits vorgestellt wurde bzw. die Melodie in seiner ursprünglichen Gestalt (Phrasierung, Instrumentierung etc.) erhalten bleibt. Als Beispiel dafür könnte man *We Saw The Sea* nennen, das im Verlauf des Filmes viele Male wiederholt wird. Dies soll jedoch in dieser Arbeit nicht weiter untersucht werden, da die Melodien schon als Leitmotive kategorisiert worden sind.

¹⁰⁹ Ders. S.44

¹¹⁰ Vgl. Lissa, a.a.O., S.311

¹¹¹ Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Rock-a-bye_Baby

5. Ergebnisse und Zusammenfassung

Die beiden in der vorliegenden Arbeit analysierten Filme *Top Hat* und *Follow the Fleet* haben auf den ersten Blick wenig gemein, sogar gegensätzlich verhalten sich die Strukturen ihrer Handlung und die Arrangements der einzelnen Stücke sind grundsätzlich unterschiedlich. Die vorausgehende Abhandlung arbeitet sich von der großen Gesamtheit tiefer hinein in Details. Dabei werden vor allem verschiedene Arten, den Tanz darzustellen, sichtbar. Diese musikalischen Darstellungsprinzipien sind denen der Umsetzung der Sprache angepasst. Dazu zählen Rhythmus, Dynamik, Harmonie und Melodie. Diese sind in vielschichtiger Weise verändert und angepasst.

Die durchgeführte vergleichende inhaltliche Analyse der beiden Filme *Top Hat* und *Follow the Fleet* hat gezeigt, dass sich die dominante Präsenz *Fred Astaires* nicht nur in der berechneten Häufigkeit der Auftritte widerspiegelt, sondern auch in der Aufteilung der Musikstücke. Des Weiteren wurde festgestellt, dass die Unterschiede der Charaktere, der Struktur des Films und der Szenerien vor allem handlungsbedingt sind. Gemeinsam sind den Filmen jedoch der Tänzer als Hauptfigur bzw. die Fähigkeit, für Musikpräsentationen unübliche Schauplätze in für den Zuschauer erklärbare umzuwandeln, und diese dadurch annehmbar in die Handlung zu integrieren.

Die vergleichende musikalische Analyse hat sich anhand mehrerer Parameter mit den einzelnen musikalischen Abschnitten der Filme auseinandergesetzt. Dabei tritt besonders die Omnipräsenz *Astaires* in den Vordergrund, wie bereits auch die inhaltliche Analyse gezeigt hat, sowie seine besondere Interpretation der Kompositionen durch seinen rezitierenden Gesangsstil und die synkopische Phrasierung der Melodien.

Obwohl die Formen der Arrangements in ihren Einzelabschnitten verschieden bearbeitet wurden, zeigen ihre Grobstrukturen ähnliche Formansätze. Dabei wird zumeist das Thema instrumental vorgestellt, bevor die gesangliche Interpretation folgt. Daran anschließend unterlegt ein instrumentaler Abschnitt die Solotänze oder Duette. Die Spannungsbögen werden jedoch durch verschiedene musikalische Mittel erreicht. Eine Gemeinsamkeit ergibt sich jedoch in der Betrachtung der Instrumentierung, die ein Abwechseln verschiedener Instrumentengruppen im Melodieverlauf zeigt.

Als besonders wichtiger Aspekt der Tanzfilme stellt sich die Rhythmik heraus, die in der gesamten musikalischen Struktur der Produktionen eine große Rolle spielt. Ausgesprochen präsent werden Synkopen in Musik, Gesang und Tanz eingesetzt. Besonders auffällig sind zudem die rhythmischen Verdoppelungen durch die Steppgeräusche.

In Bezug auf die musikalischen Leitmotive, konnte gezeigt werden, dass diese vor allem in *Follow the Fleet* verwendet werden und dabei aus der Grundgesamtheit der Kompositionen schöpfen. Die Motive in beiden Filmen verweisen weitestgehend auf die Gefühlswelt der Protagonisten bzw. die Beziehungen der Figuren zueinander.

Die Untersuchung der Verbindung von Sprache und Musik hat ergeben, dass die Veränderungen in der Melodie vor allem durch Instrumentierungen vollzogen werden. Des Weiteren steht die Semantik der Texte eher im Hintergrund und verliert neben der Rhythmik an Bedeutung.

Abschließend ist anzumerken, dass auf musikalische Zitate weitestgehend verzichtet wird, und die Musik fast vollständig eigens für die Filme komponiert und in weiterer Folge arrangiert wurde.

6. Bibliographie

ADORNO, Theodor W. /EISLER Hanns: *Komposition für den Film*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006

ALTMANN, Rick: *The American Film Musical*, Bloomington: Indiana University Press, ²1989

BERENDT, Joachim Ernst: *Das Jazzbuch*, Frankfurt am Main: Fischer, ¹¹2004

BERGREEN, Laurence: *As Thousands Cheer. The Life of Irving Berlin*, New York: Da Capo Press, 1996

BRADLEY, Edwin M.: *The First Hollywood Musicals. A Critical Filmography of 171 Features, 1927 through 1932*, Jefferson [u.a.]: McFarland & Company, 1996

BULLERJAHN, Claudia: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner, 2001

DAUBNEY, Kate: *Max Steiner's Now, Voyager: A Film Score Guide*. Westport: Greenwood Press, 2000

DECKER, Todd: *Music Makes Me: Fred Astaire and Jazz*, Berkeley [u.a.]: University of California Press, 2011

ELSTE, Martin: Irving Berlin. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Personenteil 9*, Kassel[u.a.]: Bärenreiter, 1999

EVANS, Peter William: *Top Hat*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2010

FEHR, Richard – VOGEL, Frederick G.: *Lullabies of Hollywood. Movie Music and the Movie Musical 1915-1992*, Jefferson [u.a.]: McFarland, 1993

FAULSTICH, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002

FURIA, Philip: *Irving Berlin. A Life in Song*, New York: Schirmer, 1998

GIDDINS, Gary: *Riding on a Blue Note. Jazz and American Pop*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 1981

- GOMERY, Douglas: *The Hollywood studio system: a history*, London: British Film Institute, 2005
- GORBMAN, Claudia: *Unheard melodies: Narrative film music*, London: BFI Publishing, 1987
- HAMM, Charles: *Irving Berlin. Songs from the Melting Pot: The Formative Years, 1907-1914*, New York [u.a.]: Oxford University Press, 1997
- HISCHAK, Thomas S.: *The Oxford companion to the American musical*, New York [u.a.]: Oxford University Press, 2008
- HYAM, Hannah: *Fred and Ginger. The Astaire-Rogers Partnership 1934-1938*, Brighton: Pen Press Publishers, 2007
- HYLAND, William G.: *Song is ended. Songwriters and American Music, 1900-1950*, Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 1995
- JABLONSKI, Edward: *Irving Berlin. American Troubadour*, New York: Henry Holt, 1999
- KALINAK, Kathryn: *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1992
- KINGMAN, Daniel: *American Music. A Panorama*, New York: Schirmer Books, ²1990
- KLOPPENBURG, Josef (Hrsg.): *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Musik multimedial. Filmmusik. Videoclip, Fernsehen*, a.a.O. : Laaber, 2000
- LA MOTTE-HABER, Helga de - EMONS, Hans: *Filmmusik: Eine systematische Beschreibung*, München: Hanser, 1980
- LARKIN, Colin [Hrsg.]: *The Encyclopedia of Popular Music, Vol. I*, London: Macmillan, ³1998
- LISSA, Zofia: *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin: Henschel, 1965
- MIDDELTON, Richard: *Studying Popular Music*, Philadelphia [u.a.]: Open University Press, 1990

- MORDDEN, Ethan: *The Hollywood Musical*, London: David & Charles, 1981
- MUELLER, John: *Astaire Dancing. The Musical Films*, New York: Wings Books, 1985
- OTT, Dorothee: *Shall we Dance and Sing? Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2008
- POLLACH, Andrea [Hrsg.]: *Singen und Tanzen im Film*, Wien: Zsolnay, 2003
- POWELL, Neil: *The Language of Jazz*, Manchester: Carcanet Press, 1997
- PRENDERGAST, Roy M.: *Film Music: a neglected Art; a critical study of Music in Films*, New York [u.a.]: Norton, ²1992
- RABENALT, Peter: *Filmmusik. Form und Funktion von Musik im Kino*, Berlin: Vistas, 2005
- RIDDLE, Peter H.: *The American Musical. History & Development*, Kanada: Mosaic Press, 2003
- STOCK, Walter: *Film und Musik: eine Dokumentation über Musikfilm und Filmmusik*, Aachen: Bundesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung, ²1982
- THIEL, Wolfgang: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin: Henschel Kunst u. Gesellschaft, 1981
- THOMAS, Tony: *Filmmusik. Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik*, München: Wilhelm Heyne Verlag, 1995

DVD:

Fred & Ginger. The Collection. DVD, Universal, o.O. 2006

INTERNET:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Hornpipe> (abgerufen am 3.12.2012)

http://en.wikipedia.org/wiki/London_Bridge_Is_Falling_Down

(abgerufen am 3.12.2012)

http://en.wikipedia.org/wiki/Rock-a-bye_Baby (abgerufen am 3.12.2012)

Anhang A

A.1. Sequenzprotokoll Top Hat

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
1	00:00	0:11		A Radio Picture -Intro			
2	00:11	1:45		Vorspann: Sieben Personen gekleidet mit Frack, Lackschuhen und Stock werden von der Körpermitte abwärts gezeigt. Fred Astaire und Ginger Rogers werden namentlich genannt und erscheinen tanzend nacheinander im selben Einstellungsformat. Danach wird als Hintergrund ein Zylinder verwendet, der sich am Ende als Hut eines älteren Herrn herausstellt. Dieser steht mit einer Gruppe von Männern. Sie unterhalten sich und gehen in den Thackery Club. Hinweisschild: „ <i>Silence must be observed in the club rooms</i> “			Ouvertüre aus <i>Cheek to Cheek</i> , <i>The Piccolino</i> , <i>Top Hat</i> , <i>White Tie and Tails</i> <i>Alexander's Ragtime Band</i> – Motiv <i>London Bridge is Falling Down</i> - Motiv
3	1:56	3:50	Thackery Club	Der Ober serviert Getränke. Er klirrt dabei mit den Gläsern und entschuldigt sich. Jerry Traver verhält sich zu laut, alle anderen Männer fühlen sich gestört. Er wartet im Clubraum auf Horace Hardwick. Dieser erscheint verspätet und möchte einiges mit Jerry besprechen. Jerry steppt ein Signal und die Männer sind aufgeregt. Horace zieht ihn Weg.	Horace Jerry	FA steppt einen „Tusch“ zu seinem Abgang bei Minute 4:37	

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
4	4:46	10:28	Hotelzimmer Mr. Hardwick	Jerry und Horace betreten das Hotelzimmer. Horace möchte das Jerry über Nacht bleibt. Er hat ein Problem mit seinem Butler Bates. Dieser betritt den Raum und möchte Horace den Mantel abnehmen, dieser tut dies jedoch selbst. Bates stellt sich Jerry vor und nimmt ihm Hut und Stock ab. Bates verlässt den Raum. Horace und Jerry unterhalten sich. Jerry beginnt zu singen und tanzt/steppt durch den ganzen Raum. Im Zimmer darunter wird Dale von dem Lärm geweckt. Die Geräusche von oben werden lauter und sie beschwert sich bei der Direktion des Hotels. Der Manager ruft bei Horace an und gibt die Beschwerde weiter. Horace verlässt das Zimmer. Nachdem ein Teil vom Deckenverputz herunterfällt, geht Dale wütend hinauf.	Bates Dale Horace Jerry	Solo FA	<i>No Strings (I'm Fancy Free)</i> <i>Rock- A- Bye-Baby-</i> Motiv
5	15:14	1:20	Blumenladen im Hotel	Jerry bestellt Blumen für Dale Tremont und legt eine Nachricht bei. Die Angestellten unterhalten sich darüber.	Jerry		
6	16:34	1:14	Hotelfoyer	Dale steigt aus dem Fahrstuhl aus. Jerry spricht Dale an er möchte sich entschuldigen und sie zu den Stallungen bringen. Sie verneint und geht zur Rezeption. Danach verlässt sie das Hotel und steigt in die Pferdekutsche.	Dale Jerry		

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
7	17:48	2:32	Pferdekutsche	Dale fragt den Fahrer ob die Fahrt nicht schneller geht. Sie sprechen miteinander, aber Dale erkennt erst nach den Steppgeräuschen, dass Jerry der Kutscher ist. Er bringt sie zu den Stallungen.	Dale Jerry	FA Steppsignal Pferdegalopp	
8	20:20	3:04	Rennbahn/ Pavillon	Dale reitet mit dem Pferd und ein Unwetter kommt auf. Sie sucht Schutz im Pavillon. Jerry kommt mit der Kutsche dazu und möchte sie wieder mitnehmen. Er geht mit einem großen Schirm zu ihr. Sie will aber lieber dort warten. Jerry zieht seinen Mantel aus und gesellt sich zu ihr. Dale erschrickt bei dem Donner und umarmt Jerry. Er setzt sich neben sie.	Dale Jerry		
9	23:24	5:48	Pavillon	Jerry beginnt zu singen und zu tanzen. Dale kommt hinzu.	Dale Jerry	Duett FA und GR	<i>Isn't This a Lovely Day</i>
10	28:12	2:25	Hotelzimmer Dale	Dale betritt ihr Hotelzimmer und berichtet Alberto von „Adam“. Er möchte, dass sie mitkommt nach Italien und erinnert sie an ihr Abkommen. Sie verbittet sich seine Einmischung in ihr Privatleben. Ein Telegramm von Madge Hardwick wird gebracht. Dale beschließt nicht abzureisen und Alberto verlässt aufgebracht das Zimmer. Dale packt aus und singt vor sich hin.	Alberto Dale		Gesang GR am Ende der Szene den ersten Melodieteil von <i>Isn't This a Lovely Day</i>
11	30:37	1:32	Hotelfoyer	Dale gibt an der Rezeption Bescheid, dass	Dale		Instrumental

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
				Alberto und sie bleiben werden. Sie fragt nach Mr. Hardwick und ist geschockt darüber das er ihr „Adam“ sein soll. Der Mann an der Rezeption erklärt wer Mr. Hardwick ist, nur sie erkennt ihn nicht und geht näher ran. Horace gibt seine Sachen Jerry weiter, sodass Dale die beiden verwechselt. In dem Glauben Jerry sei Mr. Hardwick, gibt Dale ihm eine Ohrfeige.	Horace Jerry		<i>Isn't This a Lovely Day</i>
12	32:09	6:10	Hotel	Dale will nun doch abreisen. Horace fragt Jerry nach dem Vorfall, aber er ist sich keiner Schuld bewusst. Dale ist wütend auf die Männer, dennoch kann sie Mr. Beddini von der Reise nach Italien zu Mrs. Hardwick überzeugen. Mr. Hardwick will verhindern, dass Jerry in die Schlagzeilen kommt und erzählt dem Manager, dass sie eigentlich Bates geohrfeigt hat. Daraufhin verstehen sich Horace und Bates wieder. Bates soll Dale folgen und alles über sie herausfinden. Horace möchte die Angelegenheit regeln, aber Jerry möchte es selbst klären. Dale reist mit Alberto ab und Bates folgt ihnen im nächsten Taxi. Jerry betritt das leere Hotelzimmer und die Reinigungsdamen berichten ihm von Dales Abreise. Horace holt ihn ab, da die Show schon in einer Stunde beginnt.	Alberto Bates Dale Horace Jerry		

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
13	38:19	6:08	Theater	Das Orchester spielt und die Show beginnt. Hinter der Bühne unterhält sich Horace mit Jerry. Er möchte wissen wo Dale hingereist ist, was er durch das Telegramm von Madge an Horace erfährt. Horace soll ein Flugzeug nach Italien besorgen, während dessen tritt Jerry auf. Die Herren in der Loge sind begeistert von Jerrys Auftritt.	Horace Jerry	Solo FA mit Chorus (Tanzgruppe)	Gesang FA <i>Top Hat, White Tie and Tails</i>
14	44:27	2:48	Venedig	Dale und Alberto kommen auf den Platz und verabschieden sich. Bates verfolgt Dale weiterhin. Dale trifft sich mit Madge. Diese möchte von dem Treffen mit ihrem Mann erfahren. Dale erzählt von der Anbahnung mit ihm. Madge ist davon nicht erschüttert, aber überrascht welche Wirkung ihr Mann auf andere hat. Bates schwimmt an ihnen vorbei.	Alberto Bates Dale Madge		Instrumental <i>Top Hat, White Tie and Tails</i> <i>Isn't This a Lovely Day</i>
15	47:15	1:16	Flugzeug	Horace möchte herausfinden wer Dale wirklich ist. Jerry möchte sie nur finden. Horace warnt ihn vor den Frauen und erzählt von einer Frau namens Violet, die ihn geküsst hat. Madge weiß nichts davon.	Horace Jerry		
16	48:31	2:16	Venedig Anlage	Madge strikt und Dale liest, die beiden erwarten das Flugzeug mit dem Horace anreist. Madge macht sich auf den Weg, aber Dale ist unsicher ob sie mitkommen soll. Horace und Jerry sind angekommen.	Dale Horace Jerry Madge		Instrumental <i>Top Hat, White Tie And Tails</i>

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
				Dale sieht Jerry zuerst und flüchtet aus der Situation. Er ist enttäuscht, dass er sie nicht rechtzeitig erreicht. Madge entschuldigt Dale und möchte dafür ein gemeinsames Essen arrangieren. Horace und Jerry müssen gemeinsam in der Hochzeitssuite übernachten.			
17	50:47	0:40	Venedig Anlage	Alberto spricht Horace an und warnt ihn. Er will nicht, dass sich ihre Wege wieder kreuzen. Horace ist überrascht über die Drohung.	Alberto Horace		
18	51:27	1:19	Venedig Anlage	Horace und Madge treffen zufällig aufeinander. Horace möchte mehr über Dale erfahren, da er sie noch nie getroffen hat. Madge macht ihn mit Andeutungen über ein Treffen im Park nervös. Er entschuldigt sich und möchte sich nach der Reise frisch machen.	Horace Madge		
19	52:46	7:47	Hotelzimmer Venedig	Horace hastet in die Hochzeitssuite und erzählt Jerry von seinem Gespräch mit Madge. Horace befürchtet Madge hat etwas über Violet herausgefunden und sein Leben wurde bedroht. Gleichzeitig möchte Dale von Madge erfahren, was ihr Mann gesagt hat. Dale ruft in Horace Suite an um ihm eine Lektion zu erteilen. Jerry geht an den Apparat. Jerry erzählt Horace, der sich	Dale Horace Jerry Madge		

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
				gerade badet, dass Dale hinauf in ihre Suite kommt. Horace befürchtet Dale könnte Jerry brüskieren. Jerry lässt Dale herein und die beiden unterhalten sich. Dale behauptet sie hätten sich früher schon einmal in Paris getroffen. Jerry weiß, dass das nicht möglich ist, steigt aber auf ihr Spiel ein und bringt Dale dazu weinend zu flüchten. Horace betritt das Zimmer und sieht seine Befürchtung bestätigt. Jerry möchte sie heiraten, aber Horace möchte zuvor mehr über die Frau herausfinden. Dale erzählt mittlerweile Madge von der Begegnung. Diese wundert sich was Dale in ihrem Mann sieht. Horace geht aus dem Zimmer und flüchtet wieder zurück als er Alberto am Gang sieht.			
20	1:00:33	7:37	Venedig Anlage	Beim Abendessen treffen Dale, Madge und Jerry wieder aufeinander. Madge freut sich und möchte das Dale und Jerry miteinander tanzen. Dale versteht sie nicht, gibt aber nach und tanzt mit Jerry, immer noch in dem Glauben er sei Madges Ehemann.	Dale Jerry Madge	Duett FA u GR	Instrumental & Gesang FA <i>Cheek to Cheek</i>
21	1:08:10	1:30	Balkon	Nach dem Ende ihres Tanzes, geht Dale auf den Balkon. Jerry folgt ihr und möchte eine Erklärung, weil sie sich nie in Paris getroffen haben. Dale meint zu wissen wer er ist, das macht für Jerry jedoch keinen	Dale Jerry		Instrumental <i>Cheek to Cheek</i>

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
				Unterschied. Er macht ihr einen Heiratsantrag. Fassungslos darüber ohrfeigt ihn Dale. Jerry freut sich darüber, dass sie ihn liebt.			
22	1:09:40	3:05	Hotelzimmer Venedig	Dale packt ihre Sachen und möchte abreisen. Sie erzählt Madge von dem Heiratsantrag. Madge sagt sie kümmert sich um alles. Es läutet und Horace kommt herein. Madge geht auf ihn zu. Horace hat ein blaues Auge und weiß nicht warum. Er unterhält sich mit Jerry und bittet Bates ein Steak zu besorgen. Bates besorgt ein warmes Steak und gibt es Horace auf sein verletztes Auge. Horace erschrickt darüber und schaut zu Jerry.	Dale Bates Horace Jerry Madge		Glocke
23	1:12:45	1:28	Balkon	Dale geht raus auf den Balkon. Alberto kommt hinzu und erzählt von der Begeisterung der Leute über sein Kleid, das sie trägt. Alberto möchte Dale nicht traurig sehen und bietet ihr an sie zu heiraten. Dale willigt ein, aber nur unter Bedingung es umgehend zu tun. Bates geht ihnen nach.	Alberto Bates Dale		Instrumental <i>Isn't This a Lovely Day</i>
24	1:14:13	3:00	Hotelzimmer Dale/Madge	Jerry und Horace sollen die Hochzeitssuite für ein frisch vermähltes Paar abgeben. Horace möchte sein Gewissen erleichtern und von seinem Seitensprung erzählen. Jerry, Horace und Madge sprechen	Horace Jerry Madge		

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
				miteinander. Das Telefon läutet. Dale erzählt sie hat Alberto geheiratet. Jerry erfährt davon. Es klärt sich auf, dass Dale ihn die ganze Zeit über mit Horace verwechselt hat. Jerry möchte zu ihr und Horace kann ihn nicht davon abhalten.			
25	1:17:13	5:35	Hochzeitssuite	Alberto gefällt die Suite und er bittet den Angestellten sein Frau herzuführen. Jerry provoziert Alberto, der will klären wer Anspruch auf das Zimmer hat. Horace will Jerry holen, dieser geht aus dem Zimmer. Alberto beschwert sich, dass ein Mann in seinem Zimmer ist. Jerry und Horace sind im Zimmer über der Hochzeitssuite. Als Alberto wiederkommt, ist niemand mehr da. Dale und er ziehen sich um und treffen aufeinander. Jerry beginnt zu steppen und stört die beiden dadurch. Dale möchte, dass es aufhört und Alberto geht mit seinem Degen zu dem obigen Zimmer. Als Jerry ihn kommen hört bittet er Horace mit dem Steppen weiterzumachen und Alberto aufzuhalten. Dale ruft in der Zwischenzeit bei Madge an und bittet ihre Mann vor Alberto zu retten. Alberto fordert Horace mit dem Degen heraus. Jerry überrascht Dale im Zimmer und möchte mit ihr sprechen. Horace versucht Alberto das	Alberto Dale Horace Jerry Madge	Steppen FA ähnlich dem ersten Aufeinander- treffen (Nr. 4)	Alberto singt

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
				Missverständnis zu erklären, aber erst Madge kann ihrem Mann helfen.			
26	1:22:48	4:22	Gondel/ Hotelanlage	Dale und Jerry klären die Verwechslung auf. Bates fliegt aus der Gondel heraus. Alberto entschuldigt sich bei Horace, der diese auch annimmt. Bates kommt hinzu und erzählt, dass Jerry und Dale rausdriften. Madge schlägt vor sie zu retten. Madge, Horace und Alberto suchen die beiden mit einem Motorboot. Dabei geht ihnen das Benzin aus. Jerry und Dale sind mit dem Boot an Land zurückgegangen. Dale möchte mit Alberto sprechen. Bates gibt Jerry Bescheid, dass die anderen sie suchen und nicht an diesem Abend zurückkehren werden. Bates beleidigt einen Polizisten, der ihn verhaftet.	Alberto Bates Dale Horace Jerry Madge		
27	1:27:10	11:48	Venedig Anlage	Dale und Jerry sitzen an dem ursprünglich für das frisch vermählte Paar gedeckten Tisch. Jerry möchte den Abend genießen. Ein Ensemble an Tanzpaaren zeigt eine Formation. Dale und Jerry tanzen gemeinsam.	Dale Jerry	Formation wird getanzt; Duett FA und GR	Instrumental <i>The Piccolino</i> Gesang GR + Chor

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
	1:35:27			Alberto, Madge und Horace kommen mit einem Fischerboot zurück. Madge warnt Dale und Jerry vor Alberto. Ein Hotelangestellter klärt Horace über Bates Verhaftung auf. Jerry, Dale und Madge besuchen Alberto auf seinem Zimmer. Jerry möchte die Geschichte für Alberto aufklären. Horace kommt mit Bates hinzu und dieser erzählt wie er Dale verfolgt hat. Dale und Alberto waren nie verheiratet.	Alberto Horace Madge		Instrumental <i>The Piccolino</i>
	1:38:15			Dale und Jerry schreiten gemeinsam die Treppe hinunter und tanzen miteinander.	Dale Jerry		Reprise <i>The Piccolino</i>
28	1:38:58			Abspann			

A.2. Sequenzprotokoll Follow the Fleet

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
1	00:00	0:13		A Radio Picture- Intro			
2	00:13	1:06		Vorspann: Bilder von Schiffen, Teilen der Flotte und Anker als Hintergrund			Ouvertüre aus <i>We Saw the Sea</i> <i>Let Yourself Go</i> <i>I'm Putting All My Eggs in One Basket</i> <i>Let's Face the Music and Dance</i>
3	1:19	4:25	Schiff	Die Matrosen sind auf See. Bake singt und eine Band spielt. Bilge berichtet von dem freien Tag in Frisco (San Francisco)	Bake Bilge		Band spielt <i>We Saw the Sea</i> Gesang FA und Männerchor
	4:02			Bake und Bilge kommen in die Kabine. Bake steppt automatisch zu einem gesungenen Signal. Kollegen sprechen über ihre Vergangenheit. Bake wollte Sherry heiraten, aber sie lehnte ab. Bake möchte von Bilge das Foto zurück und stößt ihn dabei um. Aufruf zum Landgang.	Bake Bilge		Signal: Matrose singt (4:04)
	5:30			Die Matrosen fahren mit dem Motorboot an Land. Bilge möchte nicht wieder eine Lehrerin kennenlernen. Bake befürchtet, dass Sherry nicht mehr mit ihm spricht.			<i>We Saw The Sea</i>

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
4	6:24	3:30	Lokal Paradise	Bake trennt sich von den anderen Matrosen und möchte Sherrys Telefonnummer über die Auskunft herausfinden. Connie lernt Bakes Kollegen Bilge kennen.	Bake Bilge Connie		Instrumental <i>I'd Rather Lead a Band</i> (-7:48) <i>I'm Putting All My Eggs in One Basket</i> (-9:54)
5	9:54	4:36	Paradise	Connie besucht Sherry in ihrer Garderobe. Sie sprechen über ihr Pech mit Männern. Connie lässt sich schminken und neu einkleiden.	Connie Sherry		Instrumental <i>Let Yourself Go</i>
	12:37			Sherry hat ihren Auftritt. Bake geht zur Tanzfläche und bemerkt überrascht, dass Sherry singt. Er geht ihr nach.	Bake Sherry		Gesang GR <i>Let Yourself Go</i>
6	14:30	2:32		Bake spielt mit der Flöte ein Signal. Sherry steppt automatisch dazu und erkennt sofort, dass es Bake ist. Sie sagen einander, dass sie sich vermisst haben. Sherry fragt ob er ihren Brief bekommen hat. Sie sprechen über die nicht stattgefundenene Hochzeit, necken sich gegenseitig.	Bake Sherry	Sherry steppt zum Signal	Signal: <i>Flötenmelodie</i> (14:41)
7	17:02	5:33	Paradise Garderobe	Connie ist ohne Brille und mit einem neuen Kleid wie verwandelt. Sie will einen Matrosen ansprechen und fragt ob es dafür Regeln gibt.	Connie		
	17:43			Bake und Sherry beschließen Freunde zu bleiben. Connie betritt den Tanzsaal und	Bake Bilge		Instrumental <i>We Saw The Sea</i>

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
				macht Bilge auf sie aufmerksam. Er spricht sie an, erkennt sie aber nicht von vorher. Sie flirten miteinander. Connie soll beim Hinterausgang auf ihn warten, dabei singt sie.	Connie Sherry		(- 19:45) Klavierintro zu Gesang HH(19:53) <i>Get Thee Behind Me, Satan</i>
8	22:35	5:22		Sherry fragt in der Garderobe	Bake Sherry		
	22:46		Paradise Tanzsaal	Ein Tanzwettbewerb wird angekündigt und gestartet. Bake und Sherry kommen dazu und beginnen zu tanzen. Bake sagt im Frühling endet sein Dienst und dann beginnen sie wo sie aufgehört haben. Nur wird sie ihn fragen, ob er sie heiraten will. Der Manager des Lokals tippt sie an. Erst da wird ihnen bewusst, dass sie am Wettbewerb teilnehmen. Allerdings darf Sherry als Angestellte nicht mitmachen, aber sie gewinnen dennoch.	Bake Sherry	Paartanz	Instrumental <i>Let Yourself Go</i> Signal: Matrose pfeift (24:28)
9	27:55	2:00	Wohnung	Connie und Bilge sind zusammen in ihrer Wohnung. Sie klärt ihn darüber auf wer sie wirklich ist und das sie Musik unterrichtet.	Bilge Connie		
10	29:55	1:12	Paradise	Mr. Webber der Inhaber des Lokals möchte mit Sherry sprechen, als diese mit Bake das Paradise verlassen möchte. Bake provoziert den Inhaber und dieser entlässt Sherry. Bake verspricht ihr einen besseren Job zu finden.	Bake Sherry		Instrumental <i>Let Yourself Go</i>

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
11	31:07	3:06	Wohnung	Bilge erzählt von dem Leben am Schiff. Er wird im Frühling seinen Dienst quittieren. Connie erzählt von dem Boot ihres Vaters, das er ihr hinterlassen und schwärmen gemeinsam vom Leben auf See. Bis Connie erwähnt, dass sie das alles mit ihrem Mann am Steuer erleben möchte. Bilge ergreift daraufhin die Flucht und redet sich auf den Zapfenstreich um Mitternacht aus. Mrs. Manning läutet an, verabschiedet sich aber nach einem kurzen Gespräch wieder. Bilge verspricht Connie morgen wiederzukommen sollten sie immer noch im Hafen liegen.	Bilge Connie Mrs. Manning		Instrumental <i>Get Thee Behind Me, Satan</i> (-32:48)
12	34:13	1:22	Straße	Bilge verlässt das Haus und wird von Mrs. Manning angesprochen, ob sie ihn mit dem Auto beim Hafen absetzen soll. Sie fahren gemeinsam weg.	Bilge Mrs. Manning		
	34:52			Bake bringt Sherry nach Hause und möchte sich mit einem Kuss verabschieden. Sie werden aber zwei Mal von einem Wachtmeister unterbrochen bis Sherry sich verabschiedet und ins Haus geht. Bake geht weg.	Bake Sherry		
13	35:35	0:26	Schiff	An Board wird eine „Sailing Order“ ausgegeben. Bake kann das Schiff nicht verlassen, sie fahren weiter.	Bake		
14	36:01	1:56	Wohnung	Connie und Sherry sprechen über ihre	Connie		Gesang HH

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
				Männergeschichten und freuen sich. Connie sieht aus dem Fenster und bemerkt, dass die Flotte abgelegt hat. Sherry ärgert sich und wirft das Bild von Bake und ihr auf den Boden.	Sherry		<i>Let Yourself Go</i>
15	37:57	4:20	Schiff	Ein Matrose hängt ein Plakat mit einem Bild von Sherry und Bake auf. Bake bietet einen Tanzkurs auf dem Schiff an.			<i>We Saw The Sea</i> (endet bei 38:45)
	38:47			Bake und Bilge müssen als Strafe den Mast streichen. Bilge erzählt von seiner Eroberung der letzten Nacht und spricht auch über Connie.	Bake Bilge		
	39:48			Bake unterrichtet die anderen Matrosen im Gesellschaftstanz. Sie müssen auch gemeinsam tanzen. Höherrangige Matrosen kommen hinzu und unterbrechen den Unterricht.	Bake	Paartanz	Instrumental <i>Let Yourself Go</i>
16	42:17	1:02	Hafenbüro	Connie und Sherry wollen das Boot ihres Vaters renovieren, um es nutzen zu können.	Connie Sherry		
17	43:19	8:49	Schiff	Zeitungsartikel wird eingeblendet. Matrosen haben ihre Uniform an. Bilge erzählt Bake, dass er sein Examen bestanden hat. Ein hoher Besuch kommt auf das Schiff und die offizielle Musikgruppe der Flotte soll einen Marsch spielen. Bake leitet gleichzeitig eine Probe(Jam Session) und	Bake		Instrumental <i>Bake Baker and his Navy Blue Blowers</i> Marsch und Jam Session zu <i>I'd Rather Lead a Band</i> übertönen

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
				überhört dabei das Hornsignal. Die Schiffskapelle spielt einen Marsch und die Matrosen stehen in Reihe und Glied. Der Besuch wird auf die Unterhaltungsmusik von Bakes Ensemble aufmerksam. Der Kapitän möchte, dass sie aufhören zu spielen. Der Besuch bittet aber darum die Band weiter hören zu dürfen. Die Marschmusik endet und die Matrosen treten weg.			einander Signal: Trompete 5x hintereinander (44:08)
	46:27			Die Jazzband spielt ein Stück und Bake singt und tanzt dazu.	Bake	Solo FA	Gesang FA <i>I'd Rather Lead a Band</i>
18	52:08	1:16	S.S. Connie Martin	Connie ist glücklich. Das Boot ihres Vaters wird gerade renoviert. Sie bemerkt, dass die Flotte wieder zurückkommt. Sherry erzählt von einer Audition.	Connie Sherry		Hintergrund <i>We Saw The Sea</i>
19	53:24	0:39	Wohnung	Connie bereitet ein romantisches Abendessen für zwei Personen vor. Sherry geht und arbeitet als Ersatz für eine Kollegin.	Connie Sherry		
20	54:03	0:43	Motorboot	Bilge und Bake fahren mit dem Motorboot zum Landgang. Bake hat für Sherry einen kleinen Affen als Friedensangebot. Er hofft, dass sie mit ihm redet. Bilge erzählt von einer Verabredung die er letzten Oktober getroffen hat.	Bake Bilge		Gesang Männerchor <i>We Saw The Sea</i>

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
21	54:46	2:41	Wohnung	Connie kocht und es läutet das Telefon. Bake ist am anderen Ende der Leitung und erkundigt sich nach Sherry. Er möchte, dass sie ihn zurückruft.	Bake Connie		
	55:45			Sherry kommt wieder von der Arbeit nach Hause und bemerkt, das vorbereitete Essen ist noch unberührt. Sie weckt Connie. Diese macht sich Vorwürfe Bilge nie geschrieben zu haben. Connie wollte ihn mit der Renovierung der S.S. Connie Martin überraschen. Sherry schlägt vor schlafen zu gehen. Connie erzählt von Bakes Anruf, aber Sherry lässt ihn warten.	Connie Sherry		Instrumental <i>Get Thee Behind Me, Satan</i> <i>I'm Putting All My Eggs in One Basket</i> (56:02)
	57:19			Bake ist mittlerweile in der Telefonzelle eingeschlafen.	Bake		
22	57:27	4:35	Büro Mr. Nolan	Bake betritt den Raum und fragt nach Mr. Nolan, dieser ist nicht zu sprechen. Er beschließt auf ihn zu warten. Sherry hat nebenan ihr Vorsprechen und steppt. Mr. Nolan ist von ihrem Tanz angetan. Ein Mitarbeiter kommt aus dem Büro und sagt, dass sie gut ist und er einen Vertrag vorbereiten soll. Bake spricht ihn an, er möchte für Sherry werben. Sherry möchte einen Glas Wasser. Bake möchte verhindern, dass das talentierte Mädchen den Job bekommt und mischt Soda in das	Bake Sherry	Solo GR	Instrumental <i>Let Yourself Go</i> Gesang GR bei 1:01:24

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
				für sie bestimmte Wasser. Bake ist zufrieden und verlässt das Büro. Sherry nimmt einen großen Schluck von dem Sodawasser und bemerkt zu spät, dass es ihr schadet. Sie muss beim Singen ständig aufstoßen. Mr. Nolan ist davon nicht begeistert und Sherry muss das Vorsingen abbrechen.			
23	1:02:22	4:30	Haus Mrs. Manning	Mrs. Manning gibt eine große Feier. Sherry spricht mit ihr und sagt sie fühlt sich nicht wohl. Sie kann nicht singen. Bake und Bilge erscheinen auch auf der Feier. Bake entdeckt Sherry unter den Gästen, läuft zu ihr und freut sich sie zu sehen. Sherry möchte nicht mit ihm sprechen. Bake erzählt ihr von seinem Besuch bei Mr. Nolan und dem Soda im Wasser. Sherry erkennt wütend, dass Bake für ihr verpatztes Vorsprechen verantwortlich ist und lässt ihn stehen. Bake weiß nicht was er falsch gemacht hat. Connie trifft auf Bilge und freut sich sehr ihn zu sehen. Er ist nicht an ihr interessiert und lässt sie stehen. Connie bleibt enttäuscht zurück. Bake steht am Buffet und trinkt etwas. Bilge kommt hinzu, er möchte gehen weil er gerade auf Connie getroffen ist. Die beiden laufen Mrs. Manning in die Arme. Bilge stellt Bake als seinen Kameraden vor. Mrs. Manning lässt	Bake Bilge Connie Mrs. Manning Sherry		Instrumental <i>But Where Are You?</i> <i>Get Thee Behind Me, Satan</i> <i>I'm Putting All My Eggs in One Basket</i>

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
				„Bilgi“ nicht gehen, denn sie hat auf ihn gewartet. Die beiden verschwinden gemeinsam im Haus.			
24	1:06:52	6:09	Haus Mrs. Manning	Das Orchester spielt und Connie singt dazu. Sie hat Tränen in den Augen und ist verletzt.	Connie		Instrumental Intro Gesang HH <i>But Where Are You?</i>
	1:09:27			Sherry geht mit einem unbekannten Mann tanzen. Bake ist nicht erfreut darüber. Er zündet sich eine Zigarette an und beobachtet sie misstrauisch. Sherry fragt ihren Tanzpartner wie man den Rang erkennt ohne seine Uniform trägt. Er erklärt sein Ring zeichnet seinen Status an. Sie borgt sich diesen kurz aus und geht zu Bake. Sherry spielt ihm vor sie wäre traurig und weint, weil sie der andere Mann beleidigt habe. Sherry zeigt auf diesen und Bake stürmt auf ihn zu um sie zu verteidigen. Sherry lächelt sobald Bake von ihr weggeht. Er stellt den Mann zur Rede und Sherry wird unruhig. Bake ist ausgerutscht und ist nass geworden. Sherry freut sich über ihre gelungene Retourkutsche.	Bake Sherry		Instrumental <i>But Where Are You?</i>
	1:12:27			Connie möchte die Feier verlassen und sucht Sherry. Dabei entdeckt sie Bilge und Mrs. Manning und begreift, dass er sie	Bilge Connie Mrs.		Instrumental <i>But Where Are You?</i>

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
				belogen hat. Er ist nicht interessiert an ihr. Connie geht traurig davon.	Manning		(- 1:11:11)
25	1:13:01	2:25	Wohnung	Bake geht mit seinem Affen und einem Blumenstrauß die Treppe hinauf. Er gibt den Affen den Strauß, läutet an und versteckt sich neben der Tür. Sherry öffnet die Tür, begrüßt den Affen und freut sich über die Blumen. Bake zeigt sich und sie wirft die Blumen wütend auf den Boden. Bake hebt sie wieder auf und stellt sie in eine Vase. Er möchte sich entschuldigen, aber Sherry kehrt ihm immer noch den Rücken zu. Sie ist traurig, weil Connie die Stadt verlassen möchte. Bake bietet seine Hilfe an, aber Sherry meint ihre Schwester sei zu enttäuscht um Bilge zurück zu nehmen. Sie beobachten den Affen und lachen gemeinsam.	Bake Sherry		
26	1:15:36	2:09	S. S. Connie Martin	Kapitän Hicky spricht mit Connie, sie solle sich keine Sorgen machen, aber sie erkennt dass er seinen Posten aufs Spiel gesetzt hat. Er verabschiedet sich und trifft an Deck Bake und Sherry. Sie meint Bake kann es nicht schlimmer machen und so gibt sie ihm die Chance mit Connie zu reden. Diese möchte jedoch ohnehin nicht mehr gehen, da Kapitän Hicky sonst seinen Arbeitsplatz verliert. Connie braucht bis zum Ende der	Bake Connie Sherry		Instrumental <i>But Where Are You?</i>

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
				Woche 700 Dollar. Sherry sagt zu Bake er hätte jetzt etwas zu organisieren.			
27	1:17:45	0:30	Büro Mr. Nolan	Bake ist bei Sullivan und bittet ihn um Requisiten und Kostüme für einen Abend. Sullivan gibt ihm Utensilien die Mr. Nolan nicht gefallen haben. Bake bedankt sich und geht.	Bake		
28	1:18:15	8:26	S. S. Connie Martin	Auf dem Schiff wird gearbeitet. Bake spricht mit seinem Kollegen vom Schiff. Eine Gruppe von Frauen wird von Sherry und Connie begrüßt. Beide bedanken sich für ihre Hilfe. Ein Matrose spricht eine der Damen an, wird aber von ihr abgewiesen. Bake beginnt das Klavier zu stimmen und spielt darauf ein Stück. Seine Kollegen antworten mit einem „Tusch“.	Bake Connie Sherry		Instrumental - Stride Piano <i>I'm Putting All My Eggs in One Basket</i> – (1:19:17-1:20:38)
	1:20:53			Bake geht vom Klavier weg zu Sherry und fragt nach ihrem Problem. Sie ist traurig, weil Connie nach der Vorstellung die Stadt verlassen will. Bake hat eine Idee, möchte aber zunächst noch die neue Nummer proben.	Bake Sherry		
	1:21:23			Bake und Sherry proben ihren gemeinsamen Auftritt für die Vorstellung.	Bake Sherry	Tanz FA und GR	Gesang FA und GR <i>I'm Putting All My Eggs in One Basket</i>

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
29	1:26:41	1:34	Schiff	Bilge geht in der Umkleidekabine auf seinen Schrank zu. Bake sitzt davor und tippt etwas auf der Schreibmaschine. Bilge räumt seinen Spint aus und spricht Bake auf die Zusammenarbeit mit den Martin Schwestern an. Bilge erzählt von seiner Verabredung mit Mrs. Manning. Bake hat eine Idee und tippt weiter.	Bake Bilge		Rhythmus-Tippgeräusche von der Schreibmaschine
30	1:28:15	4:46	Haus Mrs. Manning	Ein Skript für ein Gespräch wird gezeigt. Mrs. Manning hat es in der Hand und übt die Sätze. Bake wird vom Butler zu ihr geführt. Sie freut sich ihn zu sehen und dass er sie ins einer neuen Show möchte. Er möchte die Szene mit ihr durchsprechen. Sie geht und zieht sich um. Bake versteckt das Skript und zündet sich eine Zigarre an. Bilge wird gesagt, dass Mrs. Manning draußen auf ihn wartet. Bilge schleicht sich an die vermeintliche Mrs. Manning heran und ist nicht erfreut als er merkt, dass Bake auf der Bank liegt. Bilge fragt ihn was er hier tut. Bake möchte ihm weismachen, dass er eine Affäre mit ihr hat und sie schließen eine Wette ab. Bilge versteckt sich. Mrs. Manning kommt wieder zurück und spricht ihren geübten Dialog mit Bake durch. Bilge ist erzürnt und macht ihr eine Szene. Mrs. Manning spricht das Skript zu Ende und	Bake Bilge Mrs. Manning		

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
				Bilge stürmt davon.			
31	1:33:01	0:39	S.S. Connie Martin	Connie geht hinter die Bühne. Sherry und sie fragen sich wo Bake bleibt und fürchten, dass es nicht gut gehen wird. Alles ist bereit für die Vorstellung	Connie Sherry		
32	1:33:40	2:40	Schiff	Bake wundert sich warum nur er nicht an Land gehen darf und spricht mit Bilge.	Bake Bilge		
	1:34:01			Bake geht zum Admiral und möchte wissen warum er nicht gehen darf.	Bake		
	1:34:59			Bake möchte um jeden Preis vom Schiff gehen und gerät darüber in Streit mit Bilge. Sie schlagen sich und es scheint als hätte sich Bake verletzt. Es war aber nur ein Trick und Bake springt ins Wasser. Bilge soll Bake festnehmen.	Bake Bilge		
33	1:36:20	3:54	S.S. Connie Martin	Sherry sagt den Mädchen, sie sollen sich umziehen. Bake erscheint völlig durchnässt auf dem Schiff und läuft in seine Garderobe. Sullivan ist überrascht, dass auch Mr. Nolan zur Vorstellung kommt. Er erkennt die geborgten Kostüme nicht. Bilge kommt mit der Küstenstreife um Bake festzunehmen. Er beginnt alleine zu suchen und trifft dabei auf Connie. Sie unterhalten sich, Bilge möchte Bake unter Arrest stellen. Außerdem will er mit ihr neu beginnen, Connie lässt	Bake Bilge Connie Sherry		

Nr.	Beginn	Dauer	Ort	Handlung	Figuren	Tanz	Musik
				ihn stehen. Bilge geht zu Bake und möchte ihn festnehmen. Daraufhin klärt er die Charade mit Mrs. Manning auf und das Connie das Schiff nur für Bilge herrichten hat lassen. Bilge lässt Bake die Vorstellung spielen.			
34	1:40:14	8:06	S.S. Connie Martin	Das Stück im Film beginnt: Der Mann (Bake) verliert beim Roulette und die Frauen verlieren das Interesse an ihm. Er nimmt eine Pistole heraus und will sich umbringen, wird aber auf eine weinende Frau (Sherry) aufmerksam. Sie will sich auch das Leben nehmen, aber er rettet sie. Sie nähern sich einander an und tanzen. Danach endet die Aufführung.	Bake Sherry	Tanz FA und GR	Instrumental Intro – Gesang FA (ab 1:44:03) <i>Let's Face the Music and Dance</i>
35	1:48:20	0:13		Connie und Bilge sind wieder versöhnt und schwärmen von der Zukunft.	Bilge Connie		
36	1:48:33	0:32		Ein Matrose bringt Sherry und Bake eine Nachricht von Mr. Nolan. Bake will nur unter der Bedingung, dass Sherry ihn fragt ob sie heiraten.	Bake Sherry		
37	1:49:05	0:36		Bake und Bilge müssen zurück zur Flotte. Sherry und Connie winken ihnen zum Abschied.	Bake Bilge Connie Sherry		Männerchor <i>We Saw The Sea</i>
38	1:49:41			Abspann			

A.3. Texte Top Hat

No Strings (I'm Fancy Free)

No strings
And no connection
No ties to my affections
I'm fancy free
And free for anything fancy

No dates that can't be broken,
No words that can't be spoken,
Especially when
I am feeling romancy

Like a robin upon a tree,
Like a sailor that goes to sea,
Like an unwritten melody,
I'm free, that's me!

So bring on the big attraction,
My decks are cleared for action,
I'm fancy free,
I'm free for anything fancy.

Isn't This a Lovely Day (To Be Caught in The Rain)

The weather is frightening,
The thunder and lightning
Seem to be having their way,
But as far as I'm concerned,
It's a lovely day.
The turn in the weather
Will keep us together
So I can honestly say
That as far as I'm concerned,
It's a lovely day and everything's ok.

Isn't this a lovely day to be caught in the rain?
You were going on your way,
Now you've got to remain.
Just as you were going,
Leaving me all at sea,

The clouds broke, they broke,
And oh what a break for me.

I can see the sun up high,
Though we're caught in a storm.
I can see where you and I could be cozy and warm.
Let the rain pitter patter,
But it really doesn't matter
If the skies are grey.
Long as I can be with you,
It's a lovely day.

Top Hat, White Tie and Tails

I just got an invitation through the mails:
"Your presence requested this evening, it's formal
A top hat, white tie and tails"
Nothing now could take the wind out of my sails
Because I'm invited to step out this evening
With top hat, white tie and tails

Oh I'm puttin' on a top hat
Tyin' up my white tie
Brushing off my tails

I'm dudn' up a shirt front
Puttin' in the shirt studs
Polishin' my nails

I'm steppin' out, my dear
To breathe an atmosphere that simply reeks with class
And I trust that you'll excuse my dust when I step on the gas

For I'll be there
Puttin' down the top hat
Mussin' up my white tie
Dancin' in the tails

Cheek to Cheek

Heaven, I'm in Heaven,
And my heart beats so that I can hardly speak
And I seem to find the happiness I seek
When we're out together dancing, cheek to cheek.

Heaven, I'm in Heaven,
And the cares that hang around me through the week
Seem to vanish like a gambler's lucky streak
When we're out together dancing, cheek to cheek.

Oh! I love to climb a mountain,
And to reach the highest peak,
But it doesn't thrill me half as much
As dancing cheek to cheek.

Oh! I love to go out fishing
In a river or a creek,
But I don't enjoy it half as much
As dancing cheek to cheek.

Dance with me
I want my arm about you;
The charm about you
Will carry me through to

Heaven I'm in Heaven,
and my heart beats so that I can hardly speak;
And I seem to find the happiness I seek
When we're out together dancing cheek to cheek.

The Piccolino

By the Adriatic waters Venetian sons and daughters
Are strumming a new tune upon their guitars.

It was written by a Latin, a gondolier who sat him
His home out in Brooklyn and gazed at the stars.

He sent his melody across the sea to Italy and Rino
They wrote some words to fit that catchy bit
And christened it the Piccolino.

And we know that it's the reason why
Everyone this season is humming and strumming a new melody.

Come to the Casino and hear them play the Piccolino.
Dance with your bambino to the strains of the catchy Piccolino.

Drink your glass of Vino, and when you've had your plate of Scallopino,
Make them play the Piccolino, the catchy Piccolino.

And danced to strains of the new melody
The Piccolino

A.4. Texte Follow the Fleet

We Saw The Sea

We joined the Navy to see the world
And what did we see? We saw the sea
We saw the Pacific and the Atlantic
But the Atlantic isn't romantic
And the Pacific isn't what it's cracked up to be

We joined the Navy to do or die
But we didn't do and we didn't die
We were much too busy looking at the ocean and the sky
And what did we see? We saw the sea
We saw the Atlantic and the Pacific
But the Pacific isn't terrific
And the Atlantic isn't what it's cracked up to be

They tell us that the Admiral
Is as nice as he can be
But we never see the Admiral
Because the Admiral has never been to sea

We joined the Navy to see the girls
And what did we see? We saw the sea
Instead of a girl or two in a taxi
We were compelled to look at the Black Sea
Seeing the Black Sea isn't what it's cracked up to be

Sailing, sailing home again
To see the girls upon the village green
Then across the foam again
To see the other seas we haven't seen

We owe the Navy an awful lot
For they taught us how to do the Sailor's Hornpipe
And they showed us how to tie a sailor's knot
But more than that, they showed us the sea
We never get seasick sailing the ocean

We don't object to feeling the motion
We're never seasick but we are awful sick of sea

Let Yourself Go

As you listen to the band don't you get a bubble?
As you listen to them play don't you get a glow?
If you step out on the floor
You'll forget your trouble
If you go into your dance
You'll forget your woe
So

Come
Get together
Let the dance floor feel your leather
Step as lightly as a feather
Let yourself go

Come
Hit the timber
Loosen up and start to limber
Can't you hear that hot marimba?
Let yourself go

Let yourself go
Relax
And let yourself go
Relax
You've got yourself tied up in a knot
The night is cold but the music's hot
So

Come
Cuddle closer
Don't you dare to answer "no, sir"
Butcher, baker, clerk and grocer
Let yourself go

Get Thee Behind Me, Satan

Get thee behind me, Satan
I want to resist

But the moon is low and I can't say no
Get thee behind me

Get thee behind me, Satan
I mustn't be kissed
But the moon is low and I may let go
Get thee behind me

Someone I'm mad about
Is waiting in the night for me
Someone that I mustn't see
Satan, get thee behind me

He promised to wait
But I won't appear and he may come here
Satan, he's at my gate
Get thee behind me
Stay where you are
It's too late

I'd Rather Lead a Band

I haven't ambitions for lofty positions
That wind up with the wealth of the land
I'll give you the throne that a king sat on
For just a small baton
Providing you included a band

If I could be the wealthy owner of a large industry
I would say, "Not for me"
I'd rather lead a band

If I could be a politician with a chance to dictate
I would say, "Let it wait"
I'd rather lead a band

My ev'ry care ceases
I'm rich as old Croesus
When I've got ten pieces in hand

If Josephine had left Napoleon and climbed in my lap
I'd say, "Go back to Nap"
I'd rather lead a band

But Where Are You?

The moon is high, the sky is blue
And here am I, but where are you?

A night like this was meant for two
And I am here, but where are you?

Have you forgotten
The night that we met?
With so much to remember
How could you forget?

The dreams I dream have yet to come true
My dreams and I are here, but where are you?

I'm Putting All My Eggs in One Basket

I've been a roaming Romeo
My Juliets have been many
But now my roaming days have gone
Too many irons in the fire
Is worse than not having any
I've had my share and from now on

I'm putting all my eggs in one basket
I'm betting everything I've got on you

I'm giving all my love to one baby
Heaven help me if my baby don't come through

I've got a great big amount
Saved up in my love account
Honey
And I've decided
Love divided
In two
Won't do

So
I'm putting all my eggs in one basket
I'm betting everything I got on you

I'm putting all my eggs in one basket
I'm betting ev'rything I've got on you

I'm giving all my love to one baby
Heaven help me if my baby don't come through

I've tried to love more than one
Finding it just can't be done
Honey
There's one I lie to
When I try to
Be true
To two

So
I'm putting all my eggs in one basket
I'm betting everything I've got on you

Let's Face The Music and Dance

There may be trouble ahead
But while there's moonlight and music
And love and romance
Let's face the music and dance

Before the fiddlers have fled
Before they ask us to pay the bill
And while we still
Have the chance
Let's face the music and dance

Soon
We'll be without the moon
Humming a different tune
And then

There may be teardrops to shed
So while there's moonlight and music
And love and romance
Let's face the music and dance
Dance
Let's face the music and dance

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Prinzipien der musikalischen Darstellung in Tanzfilmen und nähert sich dem Thema mit Hilfe der Betrachtung verschiedener Aspekte, wie dem Einsatz von Leitmotiven, Zitaten oder der Umsetzung der Texte in Gesang und Instrumentalmusik. Als Basis für die weitere Beschäftigung mit den musikalischen Abschnitten der Filme *Top Hat* und *Follow the Fleet*, wird zunächst eine inhaltliche Analyse anhand der Charaktere, Handlungsstrukturen und der Szenerien durchgeführt. Diese zeigt, dass die Unterschiede der beiden Filme vor allem handlungsbedingt sind. Daran schließt die musikalische Analyse an, die sich nach dem Beschreiben der Formen der Arrangements, vor allem der Umsetzung und Weiterverarbeitung der verschiedenen Motive widmet. Obwohl in den analysierten Filmen auch Gesang als Ausdruck der Sprache eingesetzt wird, steht die Rhythmik als Ausdruck des Tanzes im Mittelpunkt der Entwicklung der musikalischen Themen. Sie ist das wichtigste Darstellungsprinzip der beiden Filme und hält Einzug in alle bearbeiteten Bereiche.

Lebenslauf

Persönliche Angaben

Name: Veronika Stöber
Adresse: Kirchengasse 13
2460 Bruck an der Leitha
Geboren am: 15.2.1985
Geburtsort: Wien
Familienstand: Ledig

Ausbildung

1991 – 1995 Volksschule Bruck an der Leitha
1995 – 2003 Bundesrealgymnasium Bruck an der Leitha
Juni 2003 Reifeprüfung
2003 – 2013 Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien
Seit 2010 Diplomstudium und Studium Gesangspädagogik im Bereich Jazz- und Populärmusik am Vienna Music Institute (Konservatorium mit Öffentlichkeitsrecht)

Berufserfahrung

Seit 2003 Eigenständige Abwicklung der Schulbuchaktion der Deyssig GmbH
Sept.-Dez. 2006 Freie Mitarbeiterin (Vollzeit) bei Raiffeisen Zentralbank Österreich AG im Bereich Group Head Office & Executive Secretariat (Team: Business Events)
Juli/Sept. 2007 Feriapraktikum bei Raiffeisen Zentralbank Österreich AG im Bereich Group Head Office & Executive Secretariat (Team: Business Events)