



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Untersuchungen zum Rock ,n’ Roll“

Verfasser

Thomas Strohmayer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaften

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Simon Obert, M.A.

Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort:	6
2	Einleitung:.....	8
Kapitel 1. Die musikalischen Vorgänger des Rock 'n' Roll.....		9
2.1	Tin Pan Alley	9
2.1.1	Der Beginn des Tin Pan Alley	9
2.1.2	Das Geschäft mit der Musik	10
2.1.3	Neue Medien schaffen Popularität	12
2.1.4	Die Musik des Tin Pan Alley.....	13
2.1.4.1	Over The Rainbow.....	14
2.1.5	Tin Pan Alley als Missbrauch der Musik?.....	17
Country and Western		18
2.1.6	Die Entwicklung des Country and Western	18
2.1.7	Die Verschmelzung verschiedener Kulturen und Instrumente zu einer neuen Musik	20
2.1.8	Die Verbreitung über neue Medien	21
2.1.9	Die Musik des Country	24
2.1.9.1	Hey Good Lookin'	25
2.1.10	Die Bedeutung der Country-Musik für Rock 'n' Roll	28
2.2	Blues - Rhythm and Blues.....	29
2.2.1	Die historische Entwicklung.....	30
2.2.2	Persönlichkeiten und der beginnende Erfolg des Blues	31
2.2.3	Robert Johnson - Dust my Broom (1936).....	33
2.2.4	Die Verbreitung der schwarzen Musik in eine weiße Gesellschaft	36
2.3	Rockabilly	39
2.4	Rock 'N' Roll	40
2.4.1	Der Mainstream der Jugendkultur	40
2.4.2	Gebrochene Barrieren.....	42
2.4.3	Der musikalische Background.....	42
2.4.4	Die Gitarre als Hauptinstrument	43

2.4.5	Der wirtschaftliche Faktor	44
3	Kapitel 2: That's al(l) right, mama	45
3.1	In der Version von Arthur Crudup, 6 September 1946	45
3.2	In der Version von Elvis Presley, 5 Juli 1954	48
3.2.1	Lebensdaten Elvis	49
3.2.2	Die Leadgitarre	56
3.2.3	Zu den Aufnahmen bei Sun Records	57
3.2.4	„That's All Right“ über Nacht ein Hit	58
3.2.5	Der Einfluss für neue Musik	58
3.3	In der Version von Marty Robbins, 7 Dezember 1954	59
3.4	Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der jeweiligen Versionen	63
4	Kapitel 3 – Authentizität im Rock 'n' Roll	64
4.1	Begriffsdefinition Authentizität	64
4.2	Die Wahrheit liegt im Auge des Betrachters	65
4.3	Der Wert einer Musik	66
4.4	Authentizität nach Simon Frith	66
4.5	Ein großes Hindernis - Kommerz	69
4.6	Authentizität nach Thomas Böhm	69
4.7	Authentizität nach musikkritischen Ansichten von Ulf Lindberg und Hans Weisethaunet	72
4.7.1	Rock Criticism from the Beginning	72
4.7.2	The Rock Critic and the Changing Real	74
4.7.2.1	Folkloristische Authentizität	75
4.7.2.2	Authentizität als Selbstdarstellung	76
4.7.2.3	Authentizität als Negation	76
4.7.2.4	Authentizität des Nicht-authentischen	77
4.7.2.5	"Körper" Authentizität	77
4.7.2.6	Authentizität als Transzendenz des Alltags	78
4.7.2.7	Authentizität erfahren	78
4.8	Schlussgedanken zu den bisherigen Erklärungsversuchen	79
5	Kapitel 4 - Elvis und der authentische Rock'n'Roll	81

5.1	Elvis Presley als Beginn einer neuen Ära.....	81
5.2	Der unauthentische Elvis?.....	82
5.3	Die Stimme.....	83
5.4	Künstliche Authentizität	84
	Zusammenfassung:	86
	Literaturverzeichnis:	87
	Abstract Deutsch	91
	Abstract Englisch:	91
	Lebenslauf:	92

1 Vorwort:

Die Geschichten hinter dem Rock ,n' Roll, die Bilder der Musiker, der Klang der Schallplatten hat mich seit frühester Kindheit gefesselt. Schon als kleines Kind wusste ich, dass mich Musik ein Leben lang begleiten wird. Ich lernte als Autodiktat Gitarre zu spielen indem ich zu Rockplatten spielte und die Lieder durch hören lernte. Ich spielte in Rockbands, besuchte Konzerte und begann selbst eine große CD Sammlung aufzubauen. Der Besuch eines musikwissenschaftlichen Studiums war die Konsequenz dieser Leidenschaft. Im Laufe des Studiums bekam ich einen Job als Helfer der Band Monti Beton, deren Sänger und Gründer Thomas Schreiber ein großer Elvis Presley Sammler ist. Aber nicht nur durch ihn und seine Band wurde meine Begeisterung über die Musik der 50er und 60er wieder entflammt. Die größte „Schuld“ trifft meine Eltern, deren Plattensammlung und die Affinität zu den Beatles oder ABBA und vielen weiteren großen Künstlern aus dieser Epoche meine gesamte Kindheit und Jugend geprägt haben und meinem Cousin, dessen Begeisterung für Rock direkt auf mich übergeschwappt ist.

Durch das Studium der Musikwissenschaften habe ich auch Begeisterung für fremde Musikkulturen gefunden, sodass ich mit leichtem Augenzwinkern sagen kann: „Ich höre eigentlich alles“. Der Höhepunkt meiner Studentenzeit war eindeutig der ERASMUS Aufenthalt in Tampere, Finnland. Nicht nur wegen der nordischen Musik, sondern wegen der Erfahrungen die ich dort sammeln konnte. Zu wissen, wie fremd, aber doch gleich die Menschen verschiedener Nationen sein können. Wie freundlich, hilfsbereit und vor allem vorurteilsfrei verschiedene Kulturen sein können und vor allen Dingen, wie rasch behördliche Wege erledigt werden können, ohne komplizierte Schritte und binnen weniger Minuten.

Während dem Verfassen dieser Arbeit konnte ich viele neue Seiten an mir entdecken, Dinge über Musik erfahren, von denen ich bisher keine oder nur wenig Ahnung hatte. Ich habe viel Unterstützung von Kollegen, Freunden und Verwandten erfahren, jedoch gab es auch Rückschläge und Momente der Verzweiflung. Das Sammeln und Beschaffen von Quellen im Internet und in den Bibliotheken der Universität Wien und der Musikuniversität Wien und das Finden eines geeigneten Diplomarbeitsthemas ein zweijähriges Unterfangen. Viele der Geschichten über Elvis Presley, oder die Zeit, in der er lebte, habe ich über viele Jahre aufgeschnappt und kann teilweise nicht mehr genaue Angaben darüber machen woher ich die Informationen habe. Die Analysen in dieser Arbeit erfolgten auf einem rein systematischen Schema und Textinterpretationen sind durchwegs meine eigenen Gedanken.

Ziel dieser Arbeit war es, herauszufinden, ob man den weit verbreiteten Begriff des „authentischen Rock ,n’ Roll“ akzeptieren kann.

Besonders bedanken möchte ich mich bei Thomas Schreiber, meinen Studienkollegen Petra Sigmund, Sascha Siddiq, und bei Michela Vignoli für die Hilfe und Anregungen und den oft nicht leichten Gesprächen mit mir, sowie bei Snjezana Sturm, als auch bei meinem Diplomarbeitsbetreuer Dr. Simon Obert.

2 Einleitung:

Anhand von "Elvis Presley" über Authentizität zu diskutieren ist ein schwieriges Unterfangen. Zunächst besteht das Problem, ob man die Musik, die Elvis spielte heranzieht oder Elvis als Person, als Künstler, oder als Interpret "seiner" Musik, die er war. Ein weiteres Hindernis ist die zeitliche Komponente. Nicht nur, dass Elvis im Laufe seiner Karriere unterschiedliche Musikstile darzubieten pflegte.

Es ist durchaus auch wichtig zu hinterfragen, inwiefern sich unsere Perspektive auf sein ursprüngliches Schaffen heute, 57 Jahre später, im Vergleich zur damaligen Sichtweise in den 1950ern verändert hat.

Elvis war Rock 'n' Roller. Doch was ist Rock 'n' Roll? Wie entstand er, woraus entwickelte er sich? In Zeitschriften, Plattenkritiken und digitalen Medien der heutigen Zeit ist herauszulesen, dass authentischer Rock 'n' Roll rau und ungeschliffen, mächtig und direkt ist. Als etwas "echtes", das über Gewandtheit und (musikalisches) Können steht. Damals wusste man noch nicht was Elvis schuf. Die Musik war neu, noch nie da gewesen und deswegen skandalös, wie ein Zitat aus dem Spiegel aus dem Jahre 1956 zeigt:

"Presley verfügt weder über Bildung noch über musikalische Fähigkeiten. Er verführt mittels moralisch verwerflicher Methoden und stiftet zur Gewalt an. Seine Musik setzt Energien frei, die sich in Tumult, Liebeswahn und Hysterie äußern." (Zitat nach Rumpf, S.4)

Kann eine Musik authentisch sein? Oder ist es viel mehr der Musiker, der das Authentische mit sich bringt? Ist Authentizität ein Erfolgsgeheimnis oder ein Grund sich gegen Erfolglosigkeit auszureden? Kann man Authentizität gezielt schaffen oder ist es ein Produkt vergangener Zeiten? In wie fern spielt der Rezipient eine entscheidende Rolle? Wer beurteilt eine Musik als authentisch aus welchen Gründen?

Viele dieser Fragen werden im Zuge dieser Arbeit nicht zu beantworten sein, da der Begriff der Authentizität viel zu umfassend und im Bezug auf Musik undefiniert ist. Jedoch soll diese Arbeit einen Einblick in die Problematik dieser Fragen gewähren. Des Weiteren soll sie die Geschichte der Entwicklung des Rock ,n' Roll zusammenfassen um einen Einblick in den Hintergrund dieser Musik zu schaffen.

Kapitel 1. Die musikalischen Vorgänger des Rock 'n' Roll

2.1 Tin Pan Alley

Mit Tin Pan Alley entstand im ausgehenden 19. Jahrhundert das kommerzielle Musikbusiness in den USA. Zweck dieser Musik, benannt nach einem Gebiet in New York City, war es Profit zu machen. Aus diesem Anlass wurden erstmals in der Geschichte Texter oder Musikschriftsteller angeheuert um gegen Entgelt Hits zu schreiben. Ende des 19. Jahrhunderts wurde diese Musik mittels Sheet Music unter die Leute gebracht, wobei die weiße Mittelschicht die wichtigste Zielgruppe war. Tin Pan Alley ist kein bestimmter Musikstil, sondern entwickelte sich immer den sozialen und gerade aktuellen Umständen entsprechend. Balladen waren trotzdem ein ständiger Bestandteil dieser kommerziell erfolgreichen Musik.

Die Musik war das Wesentliche, da Schriftsteller und Texter sowie der Interpret für die Käufer nicht wichtig waren. Je mehr Interpreten ein Lied sangen, desto lieber war es den Verlegern, da sie dementsprechend mehr Umsatz machen konnten. Mit der Entwicklung des Radios und später auch Kino und Fernsehen richtete sich die Aufmerksamkeit auf die Sänger und es entstanden erste "Stars". Die musikalische Form der Songs und die auftretende Hysterie der Zuhörer gegenüber den Sängern und ihrer Performance findet später auch bei Rock 'n' Roll und deren Sängern eine wieder erkennbare Erscheinung.

2.1.1 Der Beginn des Tin Pan Alley

Die großen Unterhaltungszentren für Musik im New York der 1880er Jahre waren mehrere Theater am Broadway oder in der Nähe des Union Square. Dort sangen Entertainer bekannte Lieder, die bereits existierten oder neu geschrieben wurden. Um 1890 plagte eine neue Generation von Verleger die Sänger, Orchester und sogar Akrobaten, Tänzer und Komödianten des Theaters ihre eigenen, neu komponierten Stücke zu verwenden. Im Laufe dieses

Jahrzehnts zogen die Theater in Richtung Stadtzentrum und mit ihnen das kulturelle Umfeld und somit auch die Verleger. Das musikalische Geschehen konzentrierte sich von nun an auf ein kleines Gebiet in der Nähe der 28. Straße. Mehr Musiker begannen Songs zu schreiben und spielten ihre Stücke den Verlegern vor. Der Klang der meist alten, verstimmten Klaviere erinnerte an den Klang von metallenen Küchentöpfen. Eine Legende besagt, dass der Musikschriftsteller und Texter Monroe Rosenfeld in einem seiner Zeitungsartikel den Namen "Tin Pan Alley" zum ersten Mal nach einem Besuch in dem "Office" von Harry von Tilz in der 28. Straße Manhattans erwähnte.

"Tin Pan Alley is an area of New Your City where, about a hundred years ago, the high concentration of songwriters plunking out their song ideas on rows of piano sounded like people banging on tin pans; it was the place where songwriters and songs publishers were clustered to form the geographical heart of the sheet music business." (John Covach, S.25)

Der gemeinsame Klang der verstimmten Instrumente und der Kakophonie der Geräusche der Arbeiter auf den Straßen, die zusammen nach Blech klangen, war der Grund warum der Name Tin Pan Alley geschaffen wurde. (vgl. bei David Jason, S.1)

2.1.2 Das Geschäft mit der Musik

Tin Pan Alley (Musik) ist seit Mitte der 1880er ein Synonym für auf 'Hits' getrimmte, populäre Songs. Als Ende des 19. Jahrhunderts Musik ein lukratives Geschäft wurde, änderten sich die Umstände für Musiker und Verleger, die seit dem Druck und Vertrieb von Musiknoten die einzigen Geldverdiener in dieser Branche waren. Besitzer von Musikläden verlegten ihre Stücke oder die Stücke von anderen selbst. Als dieses für einige zuviel an Arbeit wurde, engagierten die Geschäftsleute Verkäufer, die ihre Produkte an den Kunden bringen sollten. Nach einiger Zeit entwickelte sich eine neue Geschäftsidee. Manche Verkäufer waren überzeugt, bessere Musik, als die sie zu verkaufen hatten, zu schreiben. Das eigentliche Tin Pan Alley als Synonym für ein kommerzielles Musikbusiness war geboren!

"Tin Pan Alley was a tightly knit community. All its offices were in the same small area of New York, and everyone seemed to know everybody else. Tin Pan Alley also produced an

enormous number of songs. For these reasons, one song often sounded much like another." (John Shepherd)

Musik galt im Fall des Tin Pan Alley nicht als etwas Besonderes, sondern war vielmehr ein Fließbandprodukt. Ob unter diesen Umständen die Qualität litt ist kaum auszumachen. Auch wenn den Verlegern Quantität wichtig war, so war die Qualität erfolgreicher Hits entsprechend groß, ansonsten wären die Songs bei den Käufern auf taube Ohren gestoßen.

Obwohl der eigentliche Beginn des Tin Pan Alley in die Mitte der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts zu setzen ist, ist das erste Musikstück, das den Zweck von Tin Pan Alley gewissermaßen erfüllte, nämlich indem es ein Hit wurde der mehrere Millionen mal verkauft wurde, war "After the Ball" von Charles K. Harris aus dem Jahre 1892. (David Jason, S.2)

In der damaligen Zeit war es üblich Musik über so genannte 'sheet music' an den Endkunden zu bringen. Radio, Platten oder ähnliche Medien entwickelten sich erst später für die Verbreitung von Musik, deswegen wurde die Musik transkribiert und in einfacher Form, meist wurde nur die Gesangsmelodie und eine einfache Klavierbegleitung notiert, in dünnen Heftchen verkauft, wobei ein auffälliges Titelbild für einen hohen Wiedererkennungswert und damit für höhere Verkaufszahlen sorgte. Abspielgeräte für Tonträger entwickelten sich zwar schon gegen Mitte des 19. Jahrhunderts und Platten wurden auch schon 1897 kommerziell verkauft, dennoch waren erst in den 1920ern Abspielgeräte so populär, dass sie für Tin Pan Alley interessant wurden. Mit der Vertonung von Filmen konzentrierte sich das Hauptaugenmerk von Tin Pan Alley Mitte der 1930er Jahre auf das Kino und erzielte mit Titelsongs den größten Erfolg. Die Verleger der Tin Pan Alley Musik, im eigentlichen Sinne nur als Synonym verwendet, waren zu Beginn nie an einem fixen Ort gebunden, sondern befanden auch immer in der Nähe der Theater, welche auf Grund der ständig wachsenden Großstadt ständig wechselte. Erst 1931 etablierte sich mit dem Brill Building ein permanenter Standort für populäre Musikindustrie¹.

¹ "It wasn't until the Brill Building was built in 1931 at 1619 Broadway (at Forty-ninth Street) that the popular music publishing industry established a permanent location." (David Jason, S. XXIII)

2.1.3 Neue Medien schaffen Popularität

Das kommerziell genutzte Radio entstand in den USA in den 1920er Jahren. Dabei war es (und danach auch noch) äußerst wichtig für die Tin Pan Alley Musik, da man auf Grund von Hörerreaktionen erkennen konnte, wie viel Exemplare eines Tonträgers oder von sheet music man verkaufen konnte. Die Zuhörer riefen, wenn ihnen ein Song gefiel, bei den Radiostationen an und wünschten sich das gehörte Lied noch einmal. Als mit NBC 1928 erstmals auch ein Radiosender von Küste zu Küste empfangen werden konnte, richtete sich die Aufmerksamkeit der Musikverleger stark auf dieses neue Medium. Durch diese Erfindung war es möglich nicht nur regional produzierte Musik zu hören. Country and Western oder auch Rhythm and Blues Musik verschwand fast völlig aus den Programmen, weil diese Art der Musik nicht den Mainstream Gedanken des Tin Pan Alley entsprach. Die Zielgruppe des Tin Pan Alley waren weiße Mittelständler, während der Rhythm and Blues - oder kurz R'n'B - beziehungsweise Country and Western eher der unteren Arbeiterschicht zugeordnet wurde. Erst als sich in den 1940er und 1950er Jahren das Fernsehen etablierte, sendeten Radiostationen wieder lokale Musik, d.h. R'n'B und Country and Western - dies ist durchaus auch eine wichtige Tatsache für die Entwicklung des Rock 'n' Roll (wir werden es in den folgenden Kapiteln sehen) - wohingegen frühere Radioshows teilweise ins Fernsehprogramm übernommen wurden und landesweit übertragen wurden.

Mit dem Radio und dessen Popularität traten auch einzelne Personen oder Sänger in den Vordergrund. So war Bing Crosby, einer der bekanntesten und erfolgreichsten Sänger der Tin Pan Alley Ära, am Beginn seiner Karriere Radiosprecher und später auch Kinodarsteller, wodurch seine Bekanntheit radikal anstieg. Aber nicht nur Bing Crosby, sondern auch andere Künstler waren zu der Zeit sehr populär. Bekannt ist Frank Sinatra, der seine Karriere als Sänger einer Big Band begann. Big Band-Musik war in erster Linie instrumental und Gesang wurde nur zwischendurch eingesetzt - wobei sich dieser Gedanke in späterer Folge bei Jazz fortsetzt.

Als Sänger bekannt und gefragter wurden, traten sie in der Vordergrund der Band und die Mitmusiker traten eher in den Hintergrund - eine Entwicklung, die auch bei den ersten Rock 'n' Roll Sängern Anklang finden sollte. Sinatra löste bei seinen Konzerten oft Hysterie und Schreiattacken vorwiegend junger Frauen aus, welches in späterer Folge ebenfalls bei Rock 'n' Roll Sänger der Fall war.

2.1.4 Die Musik des Tin Pan Alley

Die Musik des Tin Pan Alley war häufig balladesk und die Texte waren darauf gezielt, den Amerikanern zu gefallen. So können nach Shepherd drei Kriterien aufgelistet werden um einen erfolgreichen Hit zu schaffen (vgl. bei Shepherd, S.15):

1. Der Musikstil soll dem entsprechen, der gerade aktuell ist
2. Der Text soll von Themen handeln, die den Amerikanern am Herzen liegen oder von neuen Erfindungen
3. Der Song soll tiefe Gefühle wecken

Diesen Kriterien nach zu urteilen sind die Anforderungen einen erfolgreichen Song zu schreiben sehr trivial. Die Umsetzung dieser Vorgaben endete aber oft musikalisch in durchaus anspruchsvollen Kompositionen. Große Orchester wurden eingesetzt und Dirigenten leiteten dieses nach dessen Vorgaben und Anregungen.

Häufig handeln die Texte von Liebe, Wehmut oder alten Zeiten wodurch die "sentimental ballad" durchaus auch heute noch ein Hitgarant ist. Als ein Beispiel für hierfür könnte man den Song "Over the rainbow" von Edgar Yipsel Harbaugh und Harold Arlen heranziehen, der vor allem durch den Film "Der Zauberer von Oz", gesungen von Judy Garland, bekannt wurde. Musikalisch bedient sich der Songs eines einfachen AABA Schema und einer eingängigen, wieder erkennbaren Melodie. Dies ist später auch bei Rocksongs durchaus auch der Fall (vgl. bei John Covach, S.27).

2.1.4.1 Over The Rainbow

"Over the Rainbow" (Text: E.Y. Harbaugh / Musik: H. Arlen, 1939)

Somewhere over the rainbow
Way up high,
There's a land that I heard of
Once in a lullaby.

Somewhere over the rainbow
Skies are blue,
And the dreams that you dare to dream
Really do come true.

Someday I'll wish upon a star
And wake up where the clouds are far
Behind me.
Where troubles melt like lemon drops
Away above the chimney tops
That's where you'll find me.

Somewhere over the rainbow
Bluebirds fly.
Birds fly over the rainbow.
Why then, oh why can't I?

If happy little bluebirds fly
Beyond the rainbow
Why, oh why can't I?

Der Text ist sehr bildhaft und verwendet viele romantische Expressionen. Wörter und Phrasen wie "lullaby", "skies are blue", "dreams", "troubles melt like lemon drops", "bluebirds" und natürlich die Schlussfrage "why, oh why can't I" sorgen beim Hören dieser Musik für eine sentimentale Stimmung. Die Farbe Blau steht für Romantik und man verbindet damit Sehnsucht, Melancholie und in gewisser Weise schweres Seelenleid. (Man denke dabei an die Bezeichnung "Blues": eine Musikform geschaffen und gespielt von Schwarzen in Amerika, die als Sklaven gehalten wurden und sicher kein einfaches Leben hatten)

Schon die vorbereitende Szene zu dem Lied im Film verspricht eine darauf folgende sentimentale Erinnerung, als Judy Garland verträumt in den Himmel blickt und sich fragt, ob es eine Welt frei von Problemen gibt. Diese sei allerdings nicht mit dem Boot oder einem Zug erreichbar sondern liege weit weg hinter dem Mond und über dem Regenbogen.

Die Struktur des Liedes ist eine AABA-Form in einem 4/4-Takt. Dies bedeutet: nach einem 8-taktigem Strophenteil, der einmal wiederholt wird, folgt ein kontrastierender Mittelteil. Die Form wird mit einer weiteren Wiederholung des Strophenteiles geschlossen.

Die musikalische Umsetzung unterstreicht die melancholische Stimmung. Begleitet wird der Gesang durch ein Orchester mit langsamen, sanft gestrichenen Melodien.

Die Melodieführung ist teils sprunghaft, im Großen und Ganzen aber sehr einfach gehalten, da sie sich nur innerhalb einer Oktave befindet. Die Akkordfolge ist relativ simpel und beschränkt sich im A-Teil mit wenigen Ausnahmen auf das Grundgerüst. Dieses besteht aus der I., IV. und V. Stufe in A-Dur, wobei das Orchester diese Akkorde erweitert, wodurch Sext-, -Sept und Majorakkorde entstehen. Diese Vielfalt an Akkordvariationen trägt ebenfalls zur melancholischen Stimmung des Liedes bei.

Zu Beginn der Strophe bei dem Wort "somewhere" könnte man durch den großen Oktavsprung ein Fliehen in eine bessere Welt annehmen, wobei mit dem anschließenden Abfall der Melodie die Realität der Fantasiewelt gleichgestellt wird (vgl. bei Covach S.27). Der weitere Verlauf der Melodie ist sehr "terzlastig". Diese harmonische Begebenheit drückt ebenfalls Traurigkeit oder Sentimentalität aus.

Im B-Teil treibt die Melodie das Tempo voran, wird aber gegen Ende der Zeile wieder verlangsamt. Diese Variation verleiht in diesem Fall der Stimme mehr Ausdruckskraft, ist aber an und für sich nicht gebräuchlich. Hier ist dies nur möglich, weil ein Dirigent dem Orchester die

Temposchwankungen ankündigt und kein Schlagzeuger ein konstantes Tempo vorgibt (vgl. bei Covach S.27)

Harmonisch gesehen bleibt der B-Teil in A-Dur und ist ebenfalls recht einfach gehalten.

Auffälligstes Merkmal ist der Sprung in die II. Stufe bevor die Sequenz mit der V. Stufe beendet wird. Durch diesen Sprung in die II. Stufe tritt ein kurzes Spannungsmoment ein und löst die lockere Atmosphäre.

Formaler Aufbau: "Over the Rainbow"

Intro: musikalisch, 4 Takte ohne Gesang

1. Strophe (A-Teil), 8 Takte mit Gesang

2. Strophe (A-Teil), 8 Takte mit Gesang

Mittelteil (B-Teil), 8 Takte mit Gesang

3. Strophe (A-Teil), 8 Takte mit Gesang

Strophe (A-Teil), 8 Takte ohne Gesang

Strophe (A-Teil), 8 Takte mit Gesang

Ende (B-Teil), 4 Takte mit Gesang



Fig 1: Gesangslinie von Somewhere over the rainbow (vereinfachte Darstellung)

2.1.5 Tin Pan Alley als Missbrauch der Musik?

Das wichtigste Anliegen der Produzenten von Tin Pan Alley war es Profit zu machen (John Shepherd, S.139). Dies war möglich, indem neue Musik (wie Ragtime) den Weißen zugänglich gemacht wurde. Außerdem gelang es Tin Pan Alley schnell neue Medien (Radio) für sich zu entdecken und zu beeinflussen, indem die Sendungsverantwortlichen gezielt bestimmte Musik Spielzeit gaben und somit den Hörern diese Musik vorlegten. Soziale Änderungen in der Gesellschaft wurden erkannt und umgehend in die Musik eingebaut. Dadurch gelang es den Wunsch nach Freiheit der Schwarzen, der Frauen und der Jugend zu reflektieren. Kritisch betrachtet kann der kommerzielle Gebrauch der Musik auch als Missbrauch der Musik angesehen werden, da Liebhaber von einer bestimmten Musikrichtung meinen, dass die abgeänderte Tin Pan Alley-Musik nichts mehr mit der ursprünglichen Musikrichtung zu tun hat.

Die Verleger und Produzenten des Tin Pan Alley wollten aber nicht Randgruppen erreichen, sondern zielten mit ihren Produktionen die breite Öffentlichkeit und eine kaufkräftige Gesellschaft an.

"[...] popular music was originally created for adults, who went to vaudeville shows, theater, night clubs and saloons." (David Jason, S.285)

Dennoch hat sich über die Jahre gezeigt, dass Tin Pan Alley keine bestimmte Zielgruppe erreichte und mitunter auch die Unzufriedenheit der Jugend ausdrückte, wie später auch die Rockmusik. (John Shepherd, S.139)

Das Ende des Tin Pan Alley wurde mit dem Erfolg des Rock 'n' Roll besiegelt.

"Symbolically, Tin Pan Alley died on April 12, 1954, when Bill Haley (1925-1981) and his Comets recorded Max Freedman and Jimmy DeKnight's 'Rock around the Clock' [...] It became the first international rock 'n' roll best-seller [...] rebellious teenagers took it as their anthem."(David Jason, S.286)

Die Aufmerksamkeit richtete sich von nun an auf die Gitarre, Saxophone und Schlagzeuge anstelle auf das Klavier. Das durch die Musik angesprochene Publikum wechselte von Erwachsenen zu Teenagern. (vgl. bei David Jason S.285)

Country and Western

Für die meisten ist Country and Western Synonym für ein und dieselbe Musik, stellvertretend für die amerikanische "Cowboy" Musik. In Wahrheit haben sich Country-Music und Western-Music regional und zeitlich getrennt entwickelt. Erst als mit der "Billboard"-Liste Charterfolge einsehbar wurden, wurden die beiden Musikstile zusammen unter "Country and Western" kategorisiert. Auf den ersten Blick scheint die Musik, deren Ursprung bereits in das 17. Jahrhundert auf Volksmusik anglo-sächsischer² Auswanderer zurückgeht, nichts mit dem späteren Rock 'n' Roll gemeinsam zu haben. Dennoch lassen sich einige Gemeinsamkeiten feststellen.

Country-Musik entwickelte sich mit den ersten aus Nordwest-Europa stammenden Immigranten, die ihre Balladen, Tänze und Instrumente mitnahmen. Über die Jahre veränderten und amerikanisierte sich die Musik und wurde den in den ländlichen Gegenden lebenden Menschen und ihre Lebenseinstellung angepasst. Religion, die Musik der Schwarzen und die Musik aus den Städten formte schlussendlich die Country-Musik. Dieser neu entstandene Stil galt, im Gegensatz zu der Mainstream Musik des Tin Pan Alley, nicht für die weiße Oberschicht, sondern als Musik für die ärmere, weiße Unterschicht. Nichts desto weniger verbreitete sich mit Hilfe der Medien Radio und Film die Musik national und Stars wie Jimi Rodgers und Hank Williams wurden geboren. Meist als Singer und Songwriter formten sie ein Bild eines „authentischen“ Künstlers, mit dem sich sein Publikum identifizieren konnte.

2.1.6 Die Entwicklung des Country and Western

1607 besiedelten Nordwesteuropäische Auswanderer bepackt mit diversen einheimischen Gütern, darunter auch Fiedeln, für lange Zeit das einzige Begleitinstrument von Sängern, den

² "Natürlich wäre es völlig falsch, sich bei dieser grundlegenden Betrachtung zur Entwicklung der Country-Music auf die anglo-keltischen Einwanderer aus England, Schottland und Irland zu beschränken. Im Süden hatte man den spanisch-mexikanischen Einfluss, in Louisiana vor allem den französischen, und dazwischen stieß man immer wieder auf deutsches, schwedisches oder polnisches Erbe." (Walter Fuchs, S.10f)

Nordamerikanischen Kontinent. Damit wurde die Musik der alten Welt in die Neue Welt gebracht und es entwickelte sich eine eigenständige Volksmusik mit leicht veränderten Texten über Realismus und das tägliche Leben (vgl. auch bei Walter Fuchs, S. 10 und Linnell Gentry S. 127)

Im 19. Jahrhundert vermischten sich weitere Musikstile und Musikkulturen zu einem Konglomerat, dessen Musik anfangs von ländlichen Amateuren an Straßenecken für Geld oder bei Tanzveranstaltungen gespielt wurde.

„It (Country music) has its origins in not only country dance tunes and archaic ballads of Anglo-Saxon and Celtic origins, but also 19th-century popular songs, black-American blues and gospel songs, and the sacred numbers that stemmed from the successive waves of religious revivals that began in the 18th century.” (Tribe, S. 573)

In den 1920er Jahren begann der kommerzielle Gebrauch der Musik als Aufnahmestudios die ersten repräsentativen Musiker aufzunehmen. Diese waren die Studios Victor in Texas und Okeh in Georgia. Im westlicher gelegenen Texas entwickelte sich eine Unterkategorie des Country, der Western, der auch als „Cowboy-Songs“ bekannt ist. Der wohl erste „Cowboy-Song“-Hit war von Carl T. Sprague „When the work’s all done“

Der Western fand seine Verbreitung durch Filme in den Kinos und so wurden singende Schauspieler die bekanntesten Vertreter dieses Genres.

„By the 1930s, however, either movie cowboys such as (Gene) Autry, Tex Ritter, and Roy Rogers or smooth vocal trios such as the Prairie Ramblers or the Sons of the Pioneers came to dominate the field.” (Tribe S. 574)

Während im Westen der “Cowboy Song” die romantische Vorstellung des Wilden Westen darstellt, etabliert sich im Südosten der Country-Song, der teilweise auch “hillbilly-song” genannt wird. (vgl. z.B. bei Nelson King „Hillbilly Music leaves the Hills“ in „In A History and Encyclopedia of Country, Western and Gospel Music“)

Hillbilly war einst der Oberbegriff für Country-Musik generell, bis es in den 1920ern zu dieser Trennung kam. (vgl. Malone S.1)

2.1.7 Die Verschmelzung verschiedener Kulturen und Instrumente zu einer neuen Musik

Dass die Entwicklung der Country-Music aus einem Konglomerat verschiedenster Einflüsse ist zeigt sich bereits in den ersten Jahren ihrer Geschichte. Selbst die Instrumente, die heute repräsentativ für Country-Musik stehen, strömten aus allen Teilen der Welt zusammen. So wurde das Banjo Mitte des 19. Jahrhunderts von einem Engländer entwickelt³, die Steel-Guitar entstand in ihrer ursprünglichen Form in Hawaii, Mandoline, Harmonika und Akkordeon (wird eher im Western gespielt) stammen aus Europa (vgl. bei Thomas Jeier, S.12) und auch die Gitarre fand ihren Weg in die Country-Musik⁴.

Die Hauptinstrumente der Country-Musik sind die angesprochene Fidel und das Banjo. Auf den ersten Aufnahmen um 1870 hört man nur diese beiden Instrumente und gegebenenfalls ein Tamburin für perkussive Begleitung. Die Gitarre wurde erst später eingeführt, da dieses Instrument bis zum ersten Weltkrieg hauptsächlich in der Oberschicht⁵ gespielt wurde. In den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts finden auch die Gitarre und das Klavier Einzug in die Country-Musik.

Wie bereits erwähnt hatte die Musik der Afro-Amerikaner einen großen Einfluss auf die Entwicklung der Country-Musik. Die Weißen übernahmen nicht nur die Spieltechniken aus Blues, Ragtime und Jazz, sondern übernahmen auch Tanzschritte und die Stimmführung der schwarzen Sänger (vgl. bei Malone S.5), die besonders von den „pentecostals“, der Kirchenmusik und den Gospelsängern entlehnt wurde.

³ Die Urform "Banja" war ein primitives Instrument aus Afrika. "[...] im allgemeinen bestehend aus einer hohlen Kürbisschale, bespannt mit getrockneter Tierhaut, versehen mit einem Griffbrett ohne Bünde und Saiten aus Schwanzhaaren eines Maultieres."(Walter Fuchs, S.12)

⁴ "Im neunzehnten Jahrhundert brachten die schwarzen Arbeiter der Eisenbahn Elemente des Blues und ein neues Instrument in die Country-Music ein: die Gitarre."(Thomas Jeier, S.13)

⁵ Die auch heute für Country typischen Tänze, wie zum Beispiel der Squaredance, waren im 19. Jahrhundert Tänze der Oberschicht

Durch die im 19. Jahrhundert häufig herumziehenden und in jede Kleinstadt kommenden "Traveling shows" verbreitete sich aktuelle Musik in den ländlichen Gegenden. Die städtische Kultur gelangte in das Landesinnere. Minstrel Shows und später die Vaudeville Shows brachten die Musik der Schwarzen. Durch die einsetzende Landflucht vieler Arbeiter in die großen Städte vermischten sich die Stile.

"More important, through some kind of musical chemistry, even the most urban songs and styles were radically transformed into country songs." (Malone, S.9)

D.h. die Lieder wurden textlich verändert und auch musikalisch, indem die Instrumentierung dem Stil des Country angepasst wurde. Ein Beispiel hierfür ist das Musikstück „That's all right“, welches im späteren Verlauf dieser Arbeit noch genauer betrachtet wird.

2.1.8 Die Verbreitung über neue Medien

Bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts war Country-Musik regional begrenzt. Aufnahmen auf Walzen gibt es zwar schon aus dem späten 19. Jahrhundert, doch der Durchbruch und erhöhte Aufmerksamkeit erlangte die Country-Musik erst mit der Entwicklung des Radios und der ersten Sendung 1922 (also viel später als Tin Pan Alley Musik oder auch der Musik der Schwarzen, den Rhythm and Blues, der in dem nächsten Kapitel untersucht wird).

Mit Aufkommen des Radios und des Kinos wuchs die Popularität, Stars wurden geboren und entwickelten eine Idee, mit denen sich die Amerikaner identifizieren konnten. In Hollywood erweckten Cowboy-Filme Sehnsüchte nach Freiheit, die Prärie galt als das zu Erreichende und jodelnde Cowboys formten die "Western" Musik.

Das Jahr 1925 gilt als ausschlaggebend für die Verbreitung der Musik über neue Medien, als Nashville, im Bundesstaat Tennessee, das Mekka der Country-Musik wurde. Zum ersten Mal erklang dort eine Radioshow, die Country- und Western-Musik spielte. Mit wachsender Bekanntheit und einigen Schauplatzwechsel entstand daraus die "Grand Ole Opry". Opry wurde über die lokale Radiostation WSM gesendet. 1932 gelang es dem Sender auf Grund der Erweiterung zu einem "clear channel station" weite Teile des Südostens und Südens abzudecken und im Jahre 1939 übernahm NBC, ein landesweit hörbarer Sender, 30 Minuten des Programms. Die Popularität der Show wuchs rasant an und somit wurde es ein Privileg in dieser Show auftreten zu dürfen. Bis Ende der 1940er Jahre verlor diese nichts an ihrer

Popularität.



Bild 1.: Country und Western - Radiostationen in Amerika:

WSB in Atlanta ab 1922, spielte lokale Country Musik

WBAP in Ft Worth spielte Country und Folkmusic)

WSM in Nashville ab 1925, spielte Country Musik, ab 1932 über weite Teile des Südostens bis nach Texas.

Strahlte die bekannte Radiosendung „Grand Ole Opry“ aus)

WLS in Chicago spielte Country Musik, die bekannte Show “The national Barndance” erreichte im Norden den mittleren Westen

WWVA in Wheeling (West Virginia) ab 1933, erreichte den Nordosten des Landes

KWKH in Shreveport, bekannteste Radioshow war der “Louisiana Hayride”

2.1.9 Die Musik des Country

Im Norden der vereinigten Staaten von Amerika und in Kanada blieb die Musik traditionell, wobei man durch die Vermischung der Einflüsse nicht mehr genau den spezifischen Ursprung der Musik nachvollziehen kann. Im Süden dagegen formte sich eine kommerzielle Musik.

Die britischen⁶ Balladen wurden amerikanisiert, indem die Themen aktualisiert und die Texte und Wörter angepasst wurden. Die Melodie bestand aus einer modalen Skala und meist nur aus 5 oder 6 Tönen. Für viele klang die Musik unvollständig (Malone, S.4). Melodien, Akkorde und Texte wurden so vereinfacht, damit sich die Zuhörer die Musik leichter merken konnten, da ihnen eine musikalische Ausbildung fehlte und sie sich die Musik durch Hören merken mussten⁷.

Zudem steht meist eine Geschichte hinter den Songs. Die Vortragenden übermitteln Situationen oder Begebenheiten aus ihrem Umfeld und sind dabei wie ihre Zuhörer gekleidet. Für viele Amerikaner ist deswegen die Country-Musik die wahre authentische Musik des Landes.

„A country and Western song is a simple, tuneful song that tells a story. It's a narrative set to music. More often than not, its mood is sad, a characteristic it shares with true folk songs.” (Nelson King S.127-28 in “A History and Encyclopedia of Country, Western, and Gospel Music” von Linnell Gentry)

Allerdings konnten wir bei Tin Pan Alley feststellen, dass jene Musik ebenfalls traurig sein konnte und eine Geschichte erzählt, auch wenn sie nicht aus Elementen der Country-Musik übernommen hat. Diese „Authentizitäts“-Ansicht lässt sich viel einfacher durch das Heranziehen des Publikums erklären, dass sich mit der Musik identifiziert. Darauf soll später in der Arbeit genauer eingegangen werden.

Hank Williams „Hey Goog Lookin’“ ist ein hervorragendes Beispiel für einen typischen Country-Song.

⁶ Das Wort britisch beinhaltet in diesem Fall sämtliche Nordwesteuropäische Regionen, wie Irland, England, Schottland, Wales (vgl. Malone)

⁷ "Simple, singable melodies and song texts characterized by choruses, refrains, and repetitive phrases have always been obvious characteristics of country music." (Malone, S.11)

2.1.9.1 Hey Good Lookin'

"Hey Good Lookin'" (Text und Musik Hank Williams, 1951)

Hey, hey, good lookin',
Whatcha got cookin'?
How's about cookin' somethin' up with me?
Hey, sweet baby,
Don't you think maybe
We could find us a brand new recipe?
I got a hot-rod Ford and a two-dollar bill
And I know a spot right over the hill.
There's soda pop and the dancin's free,
So if you wanna have fun come along with me.
Hey, good lookin',
Whatcha got cookin'?
How's about cookin' somethin' up with me?

I'm free and ready,
So we can go steady.
How's about savin' all your time for me?
No more lookin',
I know I've been tooken [sic].
How's about keepin' steady company?

I'm gonna throw my date-book over the fence
And find me one for five or ten cents.
I'll keep it 'til it's covered with age
'Cause I'm writin' your name down on every page.
Hey, good lookin',
Whatcha got cookin'?
How's about cookin' somethin' up with me?

Textlich und sprachlich ist "Hey Good Lookin", wie man gleich zu Beginn feststellen kann, recht einfach und slangartig. Endungen sowie Präfixe werden meist ausgelassen (lookin', cookin', dancin' oder 'cause). Zudem wird das Verb "is" regelmäßig abgekürzt und an das vorangehende Wort angehängt (how's, there's usw.), so dass eine schleißige Aussprache entsteht. Der Text an sich ist anzüglich, aber doch zurückhaltend und nicht so expressiv wie es zum Teil im Blues der Fall ist. Typische amerikanische Ausdrücke wie „Hot Rod Ford“ oder die Erwähnung von Tanzsälen oder Getränken zeigen die Einfachheit des Lebens auf und zeugen von Bodenständigkeit. Es wirkt, als ob alles von Bedeutung innerhalb eines kleinen Umfeldes zu erreichen ist. Die erzählerische Form des Vortrags und die Geschichte lenkt die komplette Aufmerksamkeit der Zuhörer auf die nasale Stimme des Sängers.

Die Struktur ist eine AABA-Form in einem 4/4-Takt. Dieser Ablauf von zweimal Strophe mit kontrastierendem B-Teil wird 2-mal wiederholt, wobei die erste Wiederholung komplett instrumental gehalten wird. Die Besetzung ist mit akustischen Gitarren, Bass, Steel-Guitar, Violine (Fidel) und einer Gesangsstimme typisch für Country-Musik. Das Tempo ist mit etwa 140 bpm (beats per minute) hoch, wirkt aber durch den stampfenden Rhythmus doch getragen. Die Betonung des Rhythmus liegt auf dem 1. und 3. Schlag des Taktes, wobei der Bass mit Halben Notenwerten jeweils den Grundton auf 1 und die Quart auf 3 spielt und die akustische Gitarre den 2. und 4. Schlag betont.

Der A-Teil ist in G-Dur, wobei der Schwerpunkt auf C-Dur, der vierten Stufe von G-Dur liegt. Der B-Teil beginnt mit der vierten Stufe von C-Dur (F-Dur) um den Kontrast zu den vorangegangenen Akkorden in G-Dur zu bilden. Alles im Allem ist die Gesangsmelodie als auch die rhythmische und harmonische Begleitung recht eingängig und leicht zu merken.

Die Gesangslinie beschränkt sich auf wenige Noten, wobei Hank Williams nicht jeden Ton in der richtigen Tonhöhe trifft, was aber nicht weiter störend ist. Die Begleitinstrumente halten sich im Hintergrund und setzen nur ein paar Akzente zwischen den Gesangszeilen. Dies wirkt, als ob sie jede gesungene Zeile kommentieren oder beantworten. In gewisser Weise erinnert diese Vorgehensweise an den ‚call and response‘-Stil der schwarzen Sänger. In der ersten Wiederholung des AABA-Schemas wechseln sich die Steel-Guitar und die Violine mit ihren Soloteilen ab, wobei die Gitarre über den A-Teil soliert und die Violine über den B-Teil. Melodisch übernimmt sowohl die Gitarre als auch die Violine die Gesangslinie mit leichten Variationen während des Solos.

Formaler Aufbau: "Hey Good Lookin'"

Intro: 4 Takte instrumental (C / D / G / C)

A-Teil: 8 Takte mit Gesang (C / C / C / C / D / G / C / C)

A-Teil: wie zuvor

B-Teil: 8 Takte mit Gesang (F / C / F / C / F / C / D / G)

A-Teil: wie zuvor

Solo: AABA-Schema wird wiederholt. Gitarre Solo über die A-Teile, Violine Solo über den B-Teil

A-Teil: 8 Takte mit Gesang (C / C / C / C / D / G / C / C)

A-Teil: wie zuvor

B-Teil: 8 Takte mit Gesang (F / C / F / C / F / C / D / G)

A-Teil: wie zuvor

Words and music by Hank Williams
Transcription by David Brackett

Intro Steel guitar D7 G7 C6

11 A1 G9 C
Say Hey Good Look-in' what you got cook-in?

8 D7 G7 C6 G7
How's a-bout cook-in' some-thin' up with me?

12 A2 C
Hey sweet ba-by don't you think may-be we could

16 D7 G7 C6 C7 20 B1 F
find us a brand new re-ci-pe? I got-ta hot rod Ford and a

C F C F
two dol-lar bill and I know a spot right o-ver the hill. There's so-da pop and the

24 C D7 G7
dan-cin's free so if you wan-na have fun come a-long with me. Say-in' Repeat A1

Fig 2: Transkription von „Hey Good Lookin“

2.1.10 Die Bedeutung der Country-Musik für Rock 'n' Roll

Trotz mehrerer Radiosendungen und Kinofilmen blieb die County-Musik regional beschränkt und setzte einen Gegensatz zu der Mainstream-Musik des Tin Pan Alley. Rock 'n' Roll war maßgeblich daran beteiligt diese Barriere, die bis dahin strikt gesetzt war, zwischen Country und Western auf der einen Seite und dem landesweit erfolgreichen Mainstream, zu durchbrechen (vgl. John Covach, S.42).

Musiker und Interpreten wie Elvis Presley traten in spezifischen Radiosendungen für Country-Musik auf. Sie wurden in diesen Sendungen als Country-Sänger angekündigt, obwohl ihre Musik anders war. Das Schubladendenken führte dazu, dass Weiße Musiker als Vertreter der Country-Musik galten und Schwarze Musiker als Vertreter des Blues.

Elvis Presley, Johnny Cash und andere junge Musiker, die ihre Karriere in den 1950ern starteten entwickelten eine neue Form der Musik, die sowohl aus Elementen des Tin Pan Alley, des Country, als auch aus Elementen des Blues, wie im folgenden Kapitel erörtert, hervorging.

2.2 Blues - Rhythm and Blues

Rhythm and Blues ist der letzte der drei musikalischen Vorgänger des Rock ,n' Roll. Rhythm and Blues war die Musik der Schwarzen, die sich, ähnlich wie die Country-Musik, im ländlichen Süden Amerikas, regional entwickelte und auf Grund von Landflucht und vorhandenen Arbeitsplätzen in den Städten nach Norden expandierte. Schwarze Musiker, die den ländlichen Delta-Blues aus dem Mississippi-Delta elektrisch verstärkt wiedergaben kreierten einen "peppigeren" Blues (vgl. bei Oliver, S.732-733). Ab diesem Zeitpunkt in der Mitte der 1940er Jahre wurde dieser Blues, gespielt von Musikern wie Muddy Waters oder Howlin Wolf, als Rhythm and Blues bezeichnet. (vgl. bei Oliver, S.734)

Es ist schwierig zu sagen, wann die ersten Urformen des Blues zum ersten Mal in den USA auftauchten, da sich ein Beschäftigen mit Sklaven, in der damaligen Zeit, etwa Mitte des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts, als unangebracht schien (vgl. bei Hoffmann, Sp.1603). Fest steht jedoch, dass die Musik ihren Ursprung in Westafrika hatte und sich in den Süden der USA unter der schwarzen Bevölkerung (den Sklaven) ausbreitete. Nachdem Anfang des 20. Jahrhunderts eine Landflucht einsetzte, und Arbeiter nach Norden in die großen Städte auswanderten, brachten sie ihren Blues mit. In den Clubs und durch die technische Möglichkeiten elektronisch verstärkte Instrumente zu verwenden, entwickelte sich eine stärker rhythmisierte Form, der Rhythm and Blues. Diese Bezeichnung galt ab diesen Zeitpunkt als Begriff für die populäre Musik der Schwarzen allgemein und ersetzte den zuvor gebrauchten Begriff „Race Music“ (vgl. Oliver, S.734). Durch die weite Verbreitung vieler Radiogeräte konnten auch weiße Jugendliche die Musik der Schwarzen hören, wobei sie aber wenig Ahnung über deren Lebensweise und Kultur wussten, da die Rassentrennung in den 1940er und 1950er noch immer sehr strikt war. Viele der älteren Generationen waren besorgt um das Wohl ihrer Kinder. In der Nachkriegszeit gelangte der Blues nach Europa, wo er rasch Anerkennung fand und junge Musiker beeinflusst hatte. In den späten 1950er wurden auf Grund der Möglichkeit Blues außerhalb der USA zu hören Pop- und Rockbands gegründet, die sehr erfolgreich wurden und somit die Musik weltweit verbreitet wurde. Blues war "[...] no longer African American, but a part of the currency of global music." (Paul Oliver, S. 736)

2.2.1 Die historische Entwicklung

Der Blues kam mit den Sklaven aus dem kulturellen Raum Westafrikas in den Süden der USA. Auf den Feldern⁸ sangen sie was ihnen einfiel, sie improvisierten und andere Sklaven wiederholten diese Zeilen um der Monotonie der Arbeit etwas entgegen zu setzen. Ein "call and response" entstand, wobei der Rhythmus entscheidender war als harmonische Genauigkeit.

"Probably most important, the slaves, accustomed to dancing and singing to the beat of drums in Africa, emphasized rhythm over harmony." (Szatmary, S.2)

In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde in Kirchen dieser "call and response" Stil ausgeformt, indem ein Vorsänger zwei Zeilen sang, die zweite in einer anderen Harmonie, und diese dann später von einem Sänger gemeinsam mit Instrumenten wiederholt wurden. Dieser auf den originen worksongs basierende "gospel" Gesang war die Basis des heute bekannten Blues (vgl. bei Szatmary, S.2ff). Der Gesangstil respektive der Inhalt dieser Gesänge geben einen Hinweis auf die (späte) Namensgebung des Blues:

"Erst in dieser Zeit (1850-1890) tauchen Nachrichten über gesangliche Äußerungen der schwarzen Bevölkerung auf, deren Inhalt als traurig und schwermütig beschrieben wird." (F.A.Kemble übernommen aus MGG Sp.1603)

Genauere geschichtliche Anhaltspunkte liegen nicht vor, "da diese eine Beschäftigung mit den Sklaven als wahrnehmungswürdige Mitmenschen vorausgesetzt hätte." (Hoffman, Sp. 1603)

Einen ersten konkreten Hinweis auf die Vokabel "Blues" liefern die Autoren Odum und Johnson in ihrer Anthologie *The negro and his songs*⁹ aus dem Jahre 1925 (Hoffmann, Sp. 1603) in denen Texte zwischen vermeintlich 1905-1908 veröffentlicht wurden. (ebendieser, Sp. 1603)

⁸ So genannte "work songs" und "field hollers"; diese weisen Melodieverläufe ähnlich westafrikanischer Gesängen auf (Hoffmann, Sp.1602)

⁹ genauer: in dem Kapitel des dritten Bandes *Workday Sorrow Songs* (vgl. Hoffmann)

Die öffentliche Kenntnisnahme von bereits verändertem Blues und Frühformen desselben divergieren. "Klassischer-Blues" oder "City-Blues" waren das Vorbild für spätere Bezeichnungen, wobei erst in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts Bezeichnungen wie "Country-Blues" (erste Aufnahmen 1926 von Blind Lemon Jefferson) ihren Weg aus der Black Community in die "weiße" Gesellschaft fanden (Hoffmann, Sp. 1604).

2.2.2 Persönlichkeiten und der beginnende Erfolg des Blues

Rhythm and Blues war die Musik der Schwarzen und galt als Oberbegriff einer Vielzahl von Ablegern und verwandten Bluesformen.

"It is important to understand that rhythm and blues in the decade before rock and roll was not a single musical style; rather, it was a collection of popular music styles tied together as much by its audience as by its specific musical characteristics. Within the music business, if a record was expected to have a black listening audience, it was rhythm and blues¹⁰, and this has led to a number of distinctive black pop styles being grouped together under that single label." (Covach, S.46)

Jedoch begannen (weiße) Country-Sänger schon früh den Blues zu adaptieren (vgl. bei Oliver, S.734). In den 1920er begann damit eine Verschmelzung der typisch schwarzen Musik mit der typisch weißen Musik - wobei wir in dem vorangegangenen Kapitel schon aufmerksam wurden, dass die Schwarzen einen sehr großen Einfluss auf die Entwicklung von Country-Musik hatten.

„Some where imitators, but a few were innovators, like Chris Bouchillon, who created the “talking blues” with spoken narrative. The Allan Brothers sang blues in harmony while in the 1930s the popular country singer Jimmy Rodgers often recorded his “blue yodels”.

¹⁰ Rhythm and Blues ersetzte den Begriff „Race Music“ der in den Jahrzehnten davor der allgemein gültige Terminus für die Musik der Schwarzen war. Race Music war kein rassistisch abwertender Begriff der Weißen, denn die Schwarzen bezeichneten sich selbst als „Race“ um sich selbst zu definieren, dennoch wurde dieser Musikstil von den Weißen und von der schwarzen Elite mit Geringschätzung angesehen.

Though Woody Guthrie sustained the “talking blues” form, white blues singers were few in the 1940s, the blues being perceived as in decline.” (Oliver, S.734)

Mit weiblichen Blues Sängerinnen in den 1920er Jahren fiel der erste Stein in Richtung Popularität. Im Süden der USA gelang es Bessie Smith mit Hilfe von Songschreibern Hits zu landen. Ihren bluesigen Stil erlernte sie durch Auftritte in Minstrel Shows, aber ihre Karriere dauerte nicht lange und bald wurde dieses kurze Aufblühen des Blues im Mainstream wieder vergessen. Als jedoch in den späten 1920ern die Schwarzen nach Norden emigrierten wuchs eine Musikszene und der ländliche Blues wurde an die Großstadt adaptiert, wobei Plattenfirmen einen großen Einfluss in der Szene hatten:

"Many of the rural blues recordings of the 1920s and '30s are the result of record companies heading into the south in an attempt to find new blues artists who might repeat Bessie Smith's success." (Covach, S.44)

Insofern lässt sich hier schlussfolgern, dass das Suchen und Finden von Musikern Aufgabe von Musikproduzenten, die ähnlich den Anforderungen der Tin Pan Alley-Produzenten sein konnte. In dem vorangegangenen Kapitel wurde festgestellt, dass Tin Pan Alley kein spezifischer Musikstil war, sondern sich den zeitlichen und gesellschaftlichen Umständen anpasste. Demnach basiert der Erfolg von Blues mitunter auch auf dieser Tatsache.

Einen wichtigen Akzent in der Entwicklung des Blues brachten die Klavierspieler, die mit der "walking Bass" Figur einen Grundstein für Improvisation setzten und den Namen "Boogie Woogie" popularisierten (vgl. bei Paul Oliver, S.733). Muddy Waters, geprägt durch Kirchenmusik einerseits und Robert Johnson andererseits brachte die Musik in die Clubs von Chicago, wo er in der Mitte der 1940er mit einer elektrisch verstärkten Gitarre auftrat und aus "blues" wurde "rhythm and blues". (vgl. bei Szatmary, S.8)

Zudem war es in den Clubs üblich, mit großen Bands aufzutreten, welche die einst nur mit einer Gitarre sich selbst begleitenden Sänger, ablösten. Blasinstrumente, Klavier und Schlagzeug waren Instrumente einer regulären Bluesband, durch deren tanzbaren Perkussionsrhythmik die Bezeichnung Rhythm and Blues hervorging (vgl. bei Hoffmann, Sp. 1605).

Bevor die Entwicklung in den Städten weitergeführt wurde, zählten Musiker aus dem Mississippi-Delta als Wegbereiter und Stars des Blues. Einer von ihnen war Robert Johnson, dessen Stil auch heute noch von vielen Blues-Musikern adaptiert wird, und der als großes Idol und Vorbild der Blues-Musiker gilt.

2.2.3 Robert Johnson - Dust my Broom (1936)

Robert Johnson gilt als einer der bekanntesten Vertreter des Delta-Blues. Der Delta-Blues zeichnet sich durch seinen archaischen Stil aus. Die Sänger begleiten sich selbst dabei nur mit einer Gitarre. Benannt wurde diese Form des Blues auf Grund seiner Entstehung im Süden der USA in dem Mississippi-Delta.

Robert Johnson wurde 1911 geboren und hatte eine schwere Kindheit, da ihn sein Stiefvater häufig schlug. Er besuchte nur 3 Jahre lang eine Schule und arbeitete danach als Plantagearbeiter. (vgl. bei Wikipedia → Robert Johnson)

„I believe I will Dust my Broom“ wurde am 23.11.1936 in Texas aufgenommen.

Text:

I'm goin' get up in the mornin', I believe I'll dust my broom

I'm goin' get up in the mornin', I believe I'll dust my broom

Girlfriend, the black man you been lovin', girlfriend, can get my room

I'm gon' write a letter, telephone every town I know

I'm gon' write a letter, telephone every town I know

If I can't find her in West Helena, she must be in East Monroe I know

I don't want no woman, wants every downtown man she meet

I don't want no woman, wants every downtown man she meet

She's a no good doney, they shouldn't allow her on the street

I believe, I believe I'll go back home

I believe, I believe I'll go back home

You can mistreat me here, babe, but you can't when I go home

And I'm gettin' up in the mornin', I believe I'll dust my broom
I'm gettin' up in the mornin', I believe I'll dust my broom
Girlfriend, the black man you been lovin', girlfriend, can get my room

I'm gonna call up Chiney, see is my good girl over there
I'm gonna call up China, see is my good girl over there
'F I can't find her on Philippine's island, she must be in Ethiopia somewhere

"Dust my broom" ist ein Slangausdruck und steht für: jemanden verlassen und/oder ein neues Leben mit einer neuen Liebe beginnen. Der Text (es ist umstritten ob er tatsächlich von Robert Johnson oder von Elmore James ist (vgl. wikipedia ->dust my broom)) beschreibt die Unzufriedenheit des Protagonisten mit seiner Frau/Freundin. Er will von daheim ausbrechen, findet aber keine neue Liebe und kehrt zurück.

Im Gegensatz zu den einfachen, heimatverbundenen Texten in der Country-Musik, oder den romantisch, kitschigen Tin Pan Alley Texten ist hier der Frust und das harte Leben eines armen Mannes zu erkennen.

Die Struktur ist typisch für einen Blues aus den 1930er Jahren. Es ist ein 12-taktiges Schema, das ständig wiederholt wird. Die erste Zeile der Strophe wird über 4 Takte auf der I. Stufe gesungen. Die zweite Zeile, eine Wiederholung der ersten Zeile, wird über 2 Takte der IV. Stufe und 2 Takte über der I. Stufe gesungen. Die dritte und letzte Zeile gibt eine Antwort auf die in den ersten beiden gesungenen Zeilen. Sie wird über eine 4-taktige Kadenz mit jeweils einem Takt V. Stufe, einem Takt IV. Stufe, einem Takt I. Stufe und einem Takt V. Stufe beendet. Bluestypisch werden dabei die Stufen nicht einfach als Dur-Akkorde gespielt, sondern als Sext- und Septakkorde. Der Beat ist nicht gerade wie bei der Country-Musik sondern holpernd, stotternd: „geschuffelt“. Dies bedeutet: die Viertel werden nicht in 2 Achtel unterteilt, sondern in Triolen, wobei die mittlere Achtel ausgelassen wird.

Robert Johnson begleitet sich selbst auf der Gitarre wobei er während des Gesangsparts Rhythmus, und in den Textpausen solistische Fill-ins spielt. Diese solistischen Parts sind oft mehrstimmig, meist große Terzen passend zum Akkord. Da er alleine musiziert kommen Temposchwankungen und Ungenauigkeiten bei der Einhaltung eines geraden 4/4-Ablaufes vor. Die Akkorde wechseln nicht unbedingt auf den ersten Schlag des Taktes. Dies hängt mit dem jeweiligen Gesangspart zusammen: je nachdem wie lange oder kurz die Textzeile ist muss er

sich beeilen um alles unterzubringen und wird schneller, oder wechselt früher den Akkord wenn er zeitig mit dem Text fertig ist.

Formaler Aufbau: "Dust my Broom"

Intro: 2 Takte instrumental (E / H)

1. Strophe

E / E / E / E /

A / A / E / E /

H / A / E / H

2.-6. Strophe wie Strophe 1



Fig 3: Notation des (typischen) Shuffle-Rhythmus in Dust my Broom

2.2.4 Die Verbreitung der schwarzen Musik in eine weiße Gesellschaft

Manche Radiostationen und Aufnahmestudios spezialisierten sich auf die populäre Musik der Schwarzen. Sie waren einzig und allein auf ein schwarzes Zielpublikum ausgerichtet und produzierten schwarze Musiker. Die bekanntesten Studios waren: Sun Records in Memphis und Chess Records in Chicago als auch Atlantic Records in New York. Viele der Studios waren "independent" und konnten überleben, weil sich die großen kommerziellen Studios auf den Mainstream-Pop konzentrierten.

Die frühen Fünfzigerjahre waren in der Radiolandschaft eine revolutionäre Zeit. Über das Radio konnte man die angesagten und auch aktuellsten Lieder hören. Sendungen, die für die schwarze Hörergemeinschaft gesendet wurden, wurden jedoch nicht nur von ihnen gehört, sondern auch von den weißen Jugendlichen. Dies war ein rebellisches Verhalten gegenüber den eigenen Eltern. Über die Sendung "Red, Hot and Blue" die auf schwarze Radiohörer ausgerichtet war, steht bei Brown:

"Dennoch wurde die Sendung bald ein Muß für *alle* Jugendlichen in der Stadt [...]. Die Jugendlichen jener Jahre fühlten sich durch den konservativen Sittenkodex der Zeit eingeengt und hatten die Mainstream-Musik ihrer Eltern, die süßlichen Popballaden, die niemand weh taten, satt." (Brown, S.34)¹¹

Da auf Grund der strikten Rassentrennung zwischen der schwarzen Gemeinschaft und die der Weißen Unwissenheit über die jeweilige Kultur vorherrschte, kam es zu Missverständnissen bei der Interpretation von Rhythm and Blues Liedern.

"This Misunderstanding had the unfortunate consequence of convincing many white parents that rhythm and blues was a dangerous influence on their teenagers, and many worked to have this music, and the later rock and roll that developed out of it, abolished." (Covach, S. 49)

¹¹ Vgl. bei John Covach: "White teenagers could pick up the black stations on their radios just as well as anybody, however, and when they developed a taste for rhythm and blues, the stage was set for rock and roll to emerge." (Covach, S. 46)

Junge Menschen waren diesbezüglich weit offener: oder gerade eben weil die Elterngeneration diese Musik ablehnte wurde sie von den Jungen, meist im Geheimen, gehört. Aber auch Country-Songs waren bei den Jugendlichen beliebt und ein erster Schritt diese beiden Musikstile zu verbinden war vorgegeben.



Bild 2.: Blues und Rhythm ,n' Blues - Radiostationen in Amerika:

WDIA in Memphis ab 1948

WHBQ in Memphis ab 1949, bekannteste Sendung "Red, Hot and Blue"

WMBS in Memphis

KWEM in Memphis ab 1947

WHHM Memphis

WDIA in Memphis ab 1947

WLAC in Nashville 1949

WGST in Atlanta ab ~1950

KFVD in Los Angeles

In den frühen 1950er Jahren brachten Musiker den Blues nach Europa, wo er davor kaum wahrzunehmen möglich war. Angeregt durch diese Situation begannen Europäer mit Feldforschungen in den USA und entdeckten bisher unbekannte Musiker, da von ihnen keine Aufnahmen bestanden, oder brachten veterane Sänger nach Europa, die bei Konzerten enthusiastisch umjubelt wurden. Mit der neuen Möglichkeit sich außerhalb der USA Musik und Publikationen des typischen Afro-Amerikanischen Stils anzuschaffen, formierten sich Rockbands (vorwiegend in England), deren Musik stark von Blues beeinflusst wurde. Unter ihnen waren die Beatles, die Rolling Stones oder The Who. In den USA entwickelte sich der Blues ähnlich wie in Europa:

"Blues-based pop music was loud, heavily amplified and augmented with sound-distorting devices; the performers were extravagantly dressed, and deliberately challenged established pop music." (Paul Oliver, S. 735).

2.3 Rockabilly

Der Begriff Rock 'n' Roll als Bezeichnung für eine Musikrichtung setzte sich erst im Jahre 1955 durch. In der Zeit, als Radioprogramme die wichtigste Quelle für die Verbreitung neuer Musik waren, da diese eine große Reichweite erzielten, waren Deejays die Hauptverantwortlichen für das, was sich durchsetzen konnte und das was nicht. Einer dieser DJ's verwendete den Ausdruck „Rock 'n' Roll“ für einer seiner Shows im Radio und dies soll die Geburtsstunde dieses Genres gewesen sein.

„Rock ,n' roll's greatest promoter and the first to name the music was deejay Alan Freed (1922-1965). He first applied the phrase to the rhythm and blues numbers he was playing on his radio show MOON DOG'S ROCK AND ROLL PARTY in June 1951, on station WJW in Cleveland.“ (Jason, S.284)

Musikalisch gesehen gilt Jackie Brenston's Version von Rocket 88 als der erste Rock 'n' Roll Song. Jackie Brenston war allerdings ein Schwarzer wodurch die These diesen Song als Rock 'n' Roll zu bezeichnen wegfällt.

Das Wesentliche des Rock 'n' Roll, nämlich die Tatsache, dass weiße Musiker die Musik der Afro-Amerikaner spielten, fand allerdings schon früher statt. In den frühen 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts bezeichnete man die Musik der "Country-Boys", die von der Musik der Afro-Amerikaner angezogen und auch von diesen die Spielweise übernommen haben, Rockabilly.

"Its practitioners were white southerners in the USA who had been attracted to and learned from the music of African-Americans; they called it country rock, but music industry figures and fans dubbed it rockabilly as a different way of signifying the merger of blues and hillbilly styles." (Walser, "Rockabilly" S. 486)

2.4 Rock 'N' Roll

2.4.1 Der Mainstream der Jugendkultur

Als Ursprung dieser Musik gelten Elvis Presleys erste Aufnahmen in den Sun Studios von 1954. Typische Merkmale für diese Musik waren Echoeffekte, um die Musik anzureichern.

Typischerweise wurden elektrische Gitarren mit einem twangy-sound und Kontrabass (mit Fingern gespielt) verwendet um den Sänger zu begleiten. Das Schlagzeug wurde erst später (1956) hinzugefügt. Ähnlich wie bei Rock 'n' Roll ersetzte die elektrische Gitarre das Solieren eines Saxophones. Markanter Charakter des Rockabilly war die Stimme des Sängers und der Gebrauch von Atemgeräuschen, Stöhnen, unbestimmte Silbenwiederholungen usw., während die Texte über Sex und Liebe handelten¹². Die Sänger hatten ein wildes und aggressives Image, das ihnen im Endeffekt zu großem Erfolg verhalf.

Bekannte Vertreter waren neben Elvis Presley auch: Carl Perkins, Eddie Cochran, Buddy Holly, Wanda Jackson, Johnny Cash, Bill Halley, Gene Vincent, Brenda Lee und Jerry Lee Lewis. (vgl. bei Walser, S.486)

Durch Rockabilly fanden zwei Welten zueinander und wurden eins. Obwohl Country and Western und Rhythm and Blues musikalisch verschieden sind, gibt es doch einige Gemeinsamkeiten, die aus heutiger Sichtweise Grund für die Bezeichnung von Rockabilly als 'authentisch' beitragen. Peter Wicke räumt ein, dass beide "unverfälschten Ausdruck durchlebter Erfahrung" (Wicke, S.62, 1987) mit sich bringen. In beiden Welten herrscht ein inhaltlicher Neutralismus. Es gibt in beiden keine Phantasiewelten. Die Geschichten und Inhalte sind echt und unverfälscht, in einer Welt, wo Geld und Konsum herrscht. (vgl. bei Wicke, S.62f, 1987)

Die Jugendlichen, die Zielgruppe dieser neuen Musik, wollten sich emanzipieren. Sie wollten sich loslösen von den Eltern und von deren konservativen Ansichten. Country galt als sehr

¹² Eine nasale Stimme und eine gebrochene, expressive Singweise findet man sowohl im Country and Western als auch im Rhythm and Blues

konservativ¹³. Die Elterngeneration lauschte dieser Musik und die Jungen fanden gefallen am wilden Rhythm and Blues. Mit der Verbindung dieser beiden Stile entstand ein ambivalentes Lebensgefühl. Die Jugendlichen waren anders als ihre Eltern, aber in gewisser Weise doch gleich (vgl. bei Wicke, S.63f, 1987). Ein Konflikt war zu finden, indem man Wohlstand für ein sinnerfülltes Leben suchte, aber dessen Sinn nicht mehr auffindbar war.

"Der Rock 'n' Roll hat diesen Konflikt, sowohl das lautstarke Aufbegehren als auch den heimlichen Konformismus, musikalisch auf eine Formel gebracht. Deshalb konnte er zum Medium werden, das die widersprüchlichen Erfahrungen der Teenager umfassen, aufzunehmen und weiterzugeben in der Lage war." (Wicke, S.64, 1987)

Rock 'n' Roll ist ein Produkt einer stetig wachsenden Entwicklung der damaligen populären Musik. In den 1940ern galt die Big Band Musik als Mainstream und populär, allerdings zeichnete sich ab, dass der Mainstream unterteilt werden musste. Den Altersgruppen und Geschmäckern der Zuhörer entsprechend musste man in verschiedene Zielgruppen trennen. Daraus lässt sich rückschließen, dass

"[...] teen taste is officially institutionalised as a separate segment of the mainstream, with 'rock'n'roll' as the name of that taste" (Keightley, S. 112)

Keir Keightley bringt die Entstehung des Rock 'n' Roll und seine Bedeutung auf einen Punkt:

"The arrival of Bill Haley and the Comets' 'Rock Around the Clock' at number one on the *Billboard* pop singles chart in the summer of 1955 is generally taken to mark the beginnings of the rock'n'roll era. There are any number of rock'n'roll hit records which precede it - including several Top 20 hits by Haley! - but none reach number one. Thus, the main significance of 'Rock Around the Clock' is that it is the first rock'n'roll record to reach the top rung of the Tin Pan Alley hierarchy. Rather than marking the beginning of a revolution, the success of 'Clock' represents the final step in the mainstream recognition of separate, age-graded taste cultures for teens and adults." (Keightley S. 112f)

¹³ Traditionsreiche Lieder und Tänze der weißen Landbevölkerung aus volkmusikalischen Quellen waren in den 50er Jahren sehr beliebt und kommerziell

Rock 'n' Roll galt als das Sprachrohr der Jugendlichen. Sie konnten sich damit von der elterliche Vormundschaft distanzieren und eine eigene Kultur schaffen aber richtig ernst genommen wurde diese kaum.

2.4.2 Gebrochene Barrieren

Ein wichtiger Schritt für die Entwicklung von Rock 'n' Roll war das unbefangene Denken der Jugendlichen bezüglich Rassenpolitik und Rassentrennung. Die Jugendlichen in den 1950ern hatten keine Vorurteile mehr und suchten sogar explizit nach Afro-Amerikanischen Sängern und Musiker in Plattenläden oder besuchten die Konzerte der Rhythm and Blues Bands. Dieser Umstand beeinflusste nicht nur den Musikgeschmack sondern war vielmehr auch ein politisches Statement, wie Keir Keightley behauptet:

"Usually, however, the rise of rock'n'roll is said to have been marked by a breaking down of racial barriers in the music industry, an industry whose racial biases were hitherto taken to express those of a predominantly white society. The entry into the popular music mainstream of rhythm and blues songs and styles and, later, of African-American performers, comes with rock'n'roll and marks a crucial moment of 'crossover'." (Keightley S. 113)

2.4.3 Der musikalische Background

Rock 'n' Roll-ähnliche Sounds gab es nicht erst in den 50ern. Die musikalischen Merkmale des Rock 'n' Roll sind dem Blues sehr ähnlich, wenn nicht sogar identisch. Eine einfache Harmonik bestehend meistens aus der Tonika, der Subdominante und der Dominante. Hauptsächlich in einem Dur-Geschlecht und einem 12-taktigen Blues-Schema¹⁴. Da der ursprüngliche Rock 'n'

¹⁴ Die ursprünglichste Form ist aufgebaut (Die Tonstufen sind in lateinischen Zahlen angegeben):

I / I / I / I

IV / IV / I / I

V / V / I / I

Roll nicht unbedingt nur von technisch versierten Musikern dargeboten wurde, änderte sich bei manchen Musikern der strikte Ablauf der Akkorde. Hauptsächlich wurden die Akkorde dem Gesang angepasst, so dass sich der Text einer Strophe innerhalb eines Schemas unterzubringen war.

Für die endgültige Bezeichnung Rock 'n' Roll spielten aber mehrere Faktoren entscheidende Rollen. Der Wichtigste war, dass das Zielpublikum eine weiße Hörergemeinschaft war¹⁵.

2.4.4 Die Gitarre als Hauptinstrument

Ein weiteres wichtiges Merkmal für die Entwicklung des Rock 'n' Roll ist die Einbeziehung der Umgebung und damit verbunden die Instrumente, welche in den jeweiligen Gebieten gespielt worden sind. In den Städten wurden Piano, Saxophon und elektrisch verstärkte Gitarren gespielt, am Land war die akustische Gitarre das wichtigste Instrument.

"By the 1950s, white country and western performers [were] playing a hybrid of Western swing and rhythm and blues called rockabilly [...]" (Keightley S. 114)

Die Gitarre als das Hauptinstrument der Country-Sänger spielt damit eine entscheidende Rolle in der Entwicklung des Rock 'n' Roll. Die Einbeziehung der elektrisch verstärkten Gitarre und der damit verbundene energischere Sound sind ebenfalls typische Markenzeichen des Rock 'n' Roll und Gitarrensolis lösten die Saxophonsoli der Rhythm and Blues Musiker ab. Vertreter des Rock ,n' Roll, wie Elvis Presley, waren häufig nicht nur Sänger, sondern auch Gitarristen.

¹⁵ "Music that sounded quite like uptempo rock'n'roll could be found in the 1940s and earlier, but this music was not generally considered rock'n'roll, since it did not involve a specifically white, mainstream and teen audience." (Keightley S. 113)

2.4.5 Der wirtschaftliche Faktor

Weitere Faktoren, die den Rock 'n' Roll kennzeichnen und für seine Entwicklung von großer Bedeutung waren sind außer den musikalischen auch technische und wirtschaftliche:

"The development of rock and roll was facilitated by the migrations of millions of black and white southerners to urban areas in the north and west of the USA, post-war prosperity, the break-up of the large swing bands after the war, the rise of independent local record labels and the growth of mass-mediated culture, which accelerated the mixing of traditions, sounds, images and audiences." (Walser, "Rock" S. 486)

Mit Hilfe des Radios (und auch visuellen Massenmedien wie Kino und TV) fand der Rock 'n' Roll rasche Verbreitung über das Land und in späterer Folge über den Ozean nach Europa.

3 Kapitel 2: That's al(I) right, mama

“That’s all right, mama” ist ein anschauliches Beispiel wie ein Song in verschiedenen Stilen interpretiert werden kann. Ursprünglich eine Bluesnummer von Arthur „Big Boy“ Crudup, coverten viele weitere Musiker dieses Lied. Die heute bekannteste Version stammt von Elvis Presley, der die Nummer 1954 neu aufgenommen hat. Sie markierte den Beginn einer neuen Ära, als weiße Musiker die Musik der Schwarzen für ein breites Massenpublikum aufarbeiteten. Anfänglich hielt sich der Erfolg jedoch in Grenzen.

Im selben Jahr sollte Marty Robbins seiner Version von „That’s All Right“ einen typischen Countryflair geben, wobei diese Version in den 1950ern national erfolgreicher war, als die von Elvis Presley.

3.1 In der Version von Arthur Crudup, 6 September 1946

Instrumentierung: Stimme, e-gitarre, Kontrabass, Schlagzeug

Arthur „Big Boy“ Crudup wird am 24 August 1905 in Forest, Mississippi geboren.

Er wächst in ärmlichen Verhältnissen im Süden der Vereinigten Staaten auf bis er 1939 nach Chicago zieht um dort eine Karriere als Solomusiker zu starten. Der Erfolg bleibt ihm jedoch verwehrt bis er ab Mitte der 1940er Jahre Verträge bei RCA Records, Ace Records, Checker Records und Trumpet Records unterzeichnet. Wegen Streit über seine Tantiemen kündigt Arthur Crudup in den 1950ern seine Verträge bei den Plattenlabels. Bis zu seinem Lebensende arbeitet Arthur Crudup als Arbeiter und verdient sich nur gelegentlich als Sänger etwas dazu, Er stirbt 1974 an einem Herzinfarkt.

Der Text in der Originalversion von Arthur Crudup unterscheidet sich ein wenig gegenüber den Versionen von Elvis Presley und Marty Robbins. Die erste Strophe ist bis auf ein paar wenige sprachliche Eigenheiten gleich (statt: Well, that’s all right, Mama singt Arthur Crudup: Now, that’s all right now, Mama). Die übrigen Strophen kommen bei Elvis oder Marty Robbins gar nicht, beziehungsweise leicht verändert – wie wir später sehen werden – vor.

Text:

*Now, that's all right, mama
That's all right for you
That's all right mama, just anyway you do
Well, that's all right, that's all right.
That's all right now mama, anyway you do*

*Well, my Mama she done told me
Papa told me, too
The life you live is not now women did it there for you
But that's all right....*

*Baby, one and on is two
Two and two is four
I love that woman but I got to let her go
But that's all right....*

*You don't want me
Pa' now tell me so
You won't be bothered with me round your house no more
But that's all right...*

Formaler Aufbau:

Intro: 13 Takte Gitarrensolo über

4 Takte I. Stufe

4 Takte IV. Stufe

Je 1 Takt I. Stufe, V. Stufe, IV. Stufe und I. Stufe

1 Takt I Stufe

1. Strophe

8 Takte I. Stufe

4 Takte IV. Stufe

8 Takte I. Stufe

2. Strophe

8 Takte I. Stufe (mit breaks)

4 Takte IV. Stufe

8 Takte I. Stufe

Gitarrensolo

18 Takte

3. Strophe

8 Takte I. Stufe (mit breaks)

4 Takte IV. Stufe

8 Takte I. Stufe

4. Strophe

8 Takte I. Stufe (mit breaks)

4 Takte IV. Stufe

8 Takte I. Stufe

Gitarrensolo

16 Takte

5. Strophe

8 Takte I. Stufe

4 Takte IV. Stufe

4 Takte I. Stufe

4 Takte V. Stufe

4 Takte I. Stufe (Outro)

Formal ist das Stück nicht zwingend gebunden. Man hat den Eindruck als ob das gesamte Lied improvisiert wurde. Zudem wurde es in einem Take aufgenommen wobei eine deutliche Temposteigerung ab dem Gitarrensolo eintritt.

Der Bass spielt durchgehend eine sehr virtuose „walking bass“ Figur. Da die Gitarre hauptsächlich nur rhythmische Fill-ins spielt ist ein genauer Akkordwechsel kaum auszunehmen. Im Grunde orientiert sich die komplette Band an dem Gesang, weswegen oft weitere Takte eingeschoben werden. Das Schlagzeug spielt einen einfachen aber schwungvollen Beat in 4/4. Zu Beginn der Strophen 2, 3 und 4 setzen Breaks Akzente und brechen den ansonsten durchgehend ostinaten Rhythmus. Dabei wird nur alle 2 Takte der Schlag auf 1 betont. Der Bass spielt hingegen in jeweils 2. Takt der Figur einen Auftakt, wie er auch beim Gitarrensolo von Scotty Moore in der Version von Elvis Presley auftaucht (siehe Grafik auf S.54).

Die Gesangsmelodie ist einfach und in allen Versionen identisch, wobei Arthur Crudup „raunender“ singt. Man kann davon ausgehen, dass Singen für Bluesmusiker nichts Statisches ist, sondern eher eine Gefühlssache.

Die Aufnahme klingt sehr rau und ungeschliffen, die Stimme wurde nicht nachbearbeitet oder extra hervorgehoben. Alles wurde mit einem Raummikrofon in den Studios des RCA aufgenommen. Das Lied wurde kein Hit bis Elvis Presley es coverte.

Gemeinsamkeiten sind dennoch vorhanden. Neben der gleichen Gesangsmelodie und dem ähnlichen Bassspiel ist auch der Beginn des Liedes wie bei Elvis: Die Rhythmusgitarre beginnt und die restlichen Musiker setzen etwas später ein. Die elektrische Gitarre ist das Soloinstrument wobei die zweistimmigen Terzharmonien überwiegen.

3.2 In der Version von Elvis Presley, 5 Juli 1954

Instrumentierung: Stimme, Akustikgitarre, e-Gitarre, Kontrabass

Schon in seiner von Armut geprägten Kindheit wuchs Elvis Presley in Tulepo, im amerikanischen Bundesstaat Mississippi, neben schwarzen Arbeitern und der weißen Unterschicht auf. Von frühester Kindheit wurde er sowohl mit der Musik der Schwarzen, wie auch der Country -und Hillbilly Musik der Weißen konfrontiert. In der Kirche hörte er zudem Gospelsongs und sang diese sogar zeitweise mit. Er ließ sich auf seiner Gitarre Akkorde

beibringen und spielte, oft mehr schlecht als recht, alle Songs die er hörte nach. Schon in der Highschool entwickelte sich Elvis Persönlichkeit auffällig, als er sich der Mehrheit seiner Schulkollegen nicht anpassen wollte. Er galt als unauffällig, es wurde ihm aber aggressives Verhalten nachgesagt. Im Gegensatz zu seinen gleichaltrigen Freunden, zog er keine T-Shirts und Jeans an, sondern trug rosa Hemden und weiße Stoffhosen. Seine Haare waren etwas länger und er färbte sie dunkel. Er wollte schon als Kind ein Rebell sein. Sein ganzes Interesse galt der Musik, er war jedoch oft zu schüchtern und wusste nie recht, wie er damit umgehen sollte¹⁶.

3.2.1 Lebensdaten Elvis

Elvis Aaron Presley wird am 8. Jänner 1935 in Tupelo, Mississippi geboren. Er kommt als zweites Kind einer Zwillinggeburt auf die Welt, sein Bruder Jesse Garon kam tot zur Welt. Seine Eltern waren Gladys und Vernon Presley. Die Familie wohnt in sehr ärmlichen Verhältnissen in einer 2-Zimmer Wohnung und lebt teilweise von der Wohlfahrt. Vernon Presley muss während Elvis noch ein Kind war wegen Betrugs für längere Zeit in ein Staatsgefängnis.

Mit 10 Jahren nimmt Elvis zum ersten mal bei einem Jugendtalentwettbewerb statt und kurz darauf bekommt er seine erste Gitarre. 1948 kann die Familie in die Großstadt Memphis, Tennessee, umziehen wo Elvis die Humes High School besucht und erfolgreich abschließen kann. Kurze Zeit später lässt Elvis für seine Mutter in den Memphis Record Service, dem Sitz des Sun-Labels, eine Platte herstellen.

Im Januar 1954 nimmt er einen Job als LKW-Fahrer an und nimmt eine weitere Platte bei Sun Records auf. Sam Phillips, der Besitzer von Sun Records, wird durch seine Sekretärin wenige Monate später wieder an Elvis erinnert, als dieser den Song "Without You" aufnehmen möchte. Am 5. Juli 1954 nimmt Elvis zusammen mit dem Gitarristen Scotty Moore und dem Bassisten Bill

¹⁶ Diese Biographie Elvis' stammt aus dem Buch: "Elvis: Die Biographie" von Peter Harry Brown. Im Vorwort wird allerdings darauf aufmerksam gemacht, dass viele Geschichten und Mythen über Elvis' Leben erfunden wurden oder später verändert, beziehungsweise frühere Aussagen zurückgenommen wurden. Es ist daher schwierig festzustellen, ob in dieser Biographie über Elvis die komplette Wahrheit steht.

Black eine Version von Arthur "Big Boy" Crudups "That's All Right (Mama)" auf. Es wird die erste von 5 Singles bei Sun Records. Es folgen Auftritte in der Grand Ole Opry, einer Kultsendung für Country-Musik und dem Louisiana Hayride, einer live übertragenen Radiosendung für Country-Musik.

Im Januar 1955 unterzeichnet Elvis seinen ersten Vertrag bei Bob Neal, welcher gleichzeitig sein Manager wird. Die erste Tour mit Scotty Moore und Bill Blake folgt.

Am 20. November 1955 wechselt Elvis Presley um 40.000 Dollar zu RCA Records. Mit "Heartbreak Hotel" nimmt Elvis im Winter 1956 seine erste goldene Schallplatte auf. 300.000 Exemplare werden davon verkauft. Das erste Album "Elvis Presley" folgt kurze Zeit später und spielt ein Verkaufsergebnis von mehr als einer Million Dollar ein. Mäßig erfolgreiche Shows in Hotels und obszöne Auftritte im Fernsehen folgen.

Elvis wird stark wegen seiner Tanzeinlagen, bei denen er die Hüften extrem wiegt, kritisiert. Der erste Film unter dem deutschen Titel "Pulverdampf und heiße Lieder" (orig. „Heartbreak Hotel“) folgt im August 1956 und im September des gleichen Jahres tritt Elvis bei der Ed Sullivan Show auf. 1957 folgt der dritte und letzte Auftritt in der Ed Sullivan Show, wobei Elvis nur ab der Taille aufwärts gezeigt wird.

Im selben Jahr kauft Elvis Graceland und spielt live in Kanada. Diese Shows in Toronto, Vancouver und Ottawa sind die einzigen Konzerte, die Elvis außerhalb der Vereinigten Staaten spielt.

Im Frühjahr 1958 wird Elvis Presley von der Armee einberufen. Der Präsenzdienst dauert fast 2 Jahre. In dieser Zeit war Elvis auch in Deutschland stationiert und seine Mutter starb schwer erkrankt an Hepatitis. Über den Tod seiner Mutter sollte Elvis nie hinwegkommen. Nach dem Tod seiner Mutter heiratet Elvis Vater noch einmal, Elvis bleibt der Trauung fern.

Am 25. März 1961 spielt Elvis Live auf Hawaii. Dies ist gleichzeitig sein letzter Live-Auftritt bis 1968 und Elvis konzentriert sich vermehrt auf seine stereotypen Filme.

1963 zieht die junge, siebzehnjährige, Priscilla Beaulieu, die er in Friedberg in Deutschland kennen gelernt hat, bei Elvis in Graceland ein. Am 1. Mai 1967 heiraten die beiden im engsten Kreis. Ihre gemeinsame Tochter, Lisa Marie Presley, wird am 1. Februar 1968 geboren.

Im Sommer gibt Elvis sein Livekonzert Comeback, das später auch als das große '68 Comeback Special bekannt wird. Die Show wird im Dezember ausgestrahlt und verhilft Elvis zu einem neuerlichen Schub seiner Karriere. Seine Aufnahmen 1969, darunter "Kentucky Rain", "Suspicious Minds" und "In the Ghetto" gelten als Höhepunkt seiner musikalischen Laufbahn.

Im Anschluss daran erhält Elvis langjährige Verträge in Las Vegas. Eine Kurztournee im September 1970 ist die erste seit 1957. 1971 wird Elvis von der Jaycees (United States Junior Chamber of Commerce) als einer der Ten Outstanding Young Men of America geehrt. Sein Jugendhaus wird der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und ein Highway wird nach Elvis Presley benannt. Er bekommt den Lifetime Achievement Award (damals noch der Bing Crosby Award) von der National Academy of Recording Arts and Science.

1972 reichen Elvis und Priscilla die Scheidung ein und sie verlässt ihn mit der gemeinsamen Tochter aus Graceland.

Im Januar 1973 wird Elvis' Konzert "Aloha from Hawaii" live via Satellit in 40 Länder übertragen und erreicht etwa 1,5 Milliarden Zuseher. Krankheiten, Medikamente und Gewichtszunahme bereiten Elvis in seinen letzten Jahren Probleme. Er bekommt insgesamt 3 Grammy's in der Kategorie Gospelmusic. Sein Silvesterkonzert in Pontiac, Michigan, stellt mit 62500 Zusehern einen neuen Publikumsrekord auf. Schwer erkrankt muss Elvis seine letzten Konzerte immer wieder absagen und spielt schließlich am 26. Juni 1977 in Indianapolis, Indiana, zum letzten Mal live.

Elvis wird in Graceland am 16. August 1977 tot in seinem Badezimmer aufgefunden. Er starb mit 42 Jahren an einem plötzlichen Herzversagen.

Text:

Well, that's all right, mama

That's all right for you

That's all right mama, just anyway you do

Well, that's all right, that's all right.

That's all right now mama, anyway you do

Well, Mama she done told me,

Papa done told me too

'Son, that gal your foolin' with,

She ain't no good for you'

But, that's all right, that's all right.

That's all right now mama, anyway you do

---Solo---

I'm leaving town, baby

I'm leaving town for sure

Well, then you won't be bothered with

Me hanging 'round your door

Well, that's all right, that's all right.

That's all right now mama, anyway you do

A dara di, di didi

Di di didi

di didi didi

need your lovin'

That's all right

That's all right now mama, anyway you do

Der formale Aufbau:

Intro:

- 1. Takt akustisch alleine
- 2.-5. Takt mit Kontrabass

Strophe1

komplett (Stimme, akustisch, Bass, lead)

8 Takte: I. Stufe

4 Takte: IV. Stufe

4 Takte: V. Stufe

2 Takte: I. Stufe

Strophe2 wie Strophe 1

Solo wie Strophe + 2 Takte I. Stufe

Strophe3 wie Strophe1

Strophe4:

6 Takte: I. Stufe

4 Takte: IV. Stufe

4 Takte: V. Stufe

2 Takte: I. Stufe

Outro:

4 Takte: I. Stufe

Dem Lied unterliegt ein treibender Rhythmus auch ohne Schlagzeug. Die perkussiven Elemente übernimmt der Kontrabass mit einer speziellen Spieltechnik, wobei die Saiten mit den Fingern gezupft werden und "geslappt". Die elektrische Gitarre übernimmt hauptsächlich melodische kurze Figuren, sogenannte "Fill-ins". Das Solo ist der Gesangslinie nachempfunden, wobei Scotty Moore die Melodie harmonisiert und zweistimmig in einem Terzintervall spielt.

Der Song wurde live eingespielt und in einem Take aufgenommen. Im kleinen Sun-Studio gab es nur ein Raummikrofon für die komplette Band samt Gesang. Da Elvis während des Spielens auch im Studio tanzte war seine Stimme schwer aufzunehmen (vgl. bei Moore, S.50ff), da der Abstand zwischen ihm und dem Mikrofon wegen seinen vor und zurück Bewegungen zu Unterschieden in der Lautstärke führt.

Formal ist das Stück in einem 18-taktigem Bluesschema aufgebaut. Der Unterschied zu den ansonsten auf einem 12-taktigem Schema aufgebauten Liedern ist, dass die I. Stufe doppelt solange gespielt wird, das heißt über 8 Takte anstatt 4 und auch die anschließende IV. Stufe wird doppelt solange gespielt, 4 Takte anstatt 2. Neu bei „That's Alright“ ist, dass nach der I. und IV. Stufe nicht wieder in die I. Stufe gewechselt wird, sondern direkt in die V. Stufe für 4 Takte und erst danach für 2 Takte in die I. Stufe. Dadurch fällt die übliche Kadenz eines 12-taktigem Blueschemas weg, wobei der letzte Takt auf der V. Stufe gespielt wird (V. – IV. – I. – V.) Dennoch hält sich Elvis nicht zu 100% an die strikte Einhaltung des Ablaufes. Im Laufe des Solos werden am Ende noch 2 Takte der I. Stufe angehängt, die aber nicht für das Solo genützt werden, sondern nur für eine kurze "Atempause" zu sein scheinen. Die anschließende 3. Strophe fällt wieder in das 18-taktige Schema. Die letzte Strophe ist interessanterweise um 2 Takte kürzer als die restlichen, da die I. Stufe zu Beginn nur für 6 Takte gespielt wird. Die Band richtet sich in der letzten Strophe an Elvis, der mit seiner Gesangsmelodie den Wechsel in die IV. Stufe bereits ankündigt.

Der Song endet auf dem 3. Schlag des 4. Taktes in der I. Stufe etwas überraschend.

Der Schlagrhythmus der Gitarre ist im „offbeat“ betont. Auf den 1. und 3. Schlag des Taktes werden die gegriffenen Saiten abgedämpft, sodass nur der Grundton zu hören ist und auf den 2. und 4. Schlag des Taktes werden alle Saiten geschlagen.

Der Bass hingegen betont den jeweils 1. und 3. Schlag des Taktes mit dem Grundton beziehungsweise der Quart. Dadurch entsteht ein sehr treibender Rhythmus. Bei den Wechseln in die IV. und V. Stufe hingegen ändert der Bass sein Rhythmusschema und spielt Akkordzerlegungen. Nach dem Solo wird das Bassspiel aufwendiger und virtuoser mit Halbtonschritten und "walking Bass" Elementen des R'n'B.

Ein ähnliches Schlagmuster wurde bereits bei Hank Williams „Hey Good Lookin“ festgestellt. Der gravierende Unterschied fällt allerdings in dem erhöhten Tempo bei Elvis und dem etwas variableren Spiel des Basses aus, der sich wie bei Hank Williams nicht ausschließlich auf den Grundton und die Quart beschränkt.



Fig 4: Rhythmische und melodische Betonung der Gitarre bzw. des Basses.

Im Unterschied zu der Begleitung eines Country-Songs spielt der Bass eine leicht erhöhte kleine Sept am Ende des Taktes. Dies ist auf Grund eines bundlosen Kontrabasses leicht möglich (Im Normalfall ist die melodische Führung über die kleine Sept)

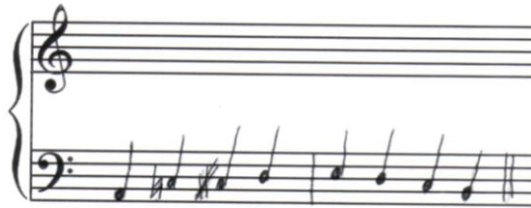


Fig 5: Walking Bass

Im Rock ,n' Roll typische mit teils chromatischen Tonfolgen Begleitfigur des Basses. Ursprünglich durch Bassisten des Rhythm ,n' Blues angewandt.

3.2.2 Die Leadgitarre

Die Leadgitarre setzt erst beim Erklang der Stimme ein und spielt akzentuierte Fill-ins in Terzen

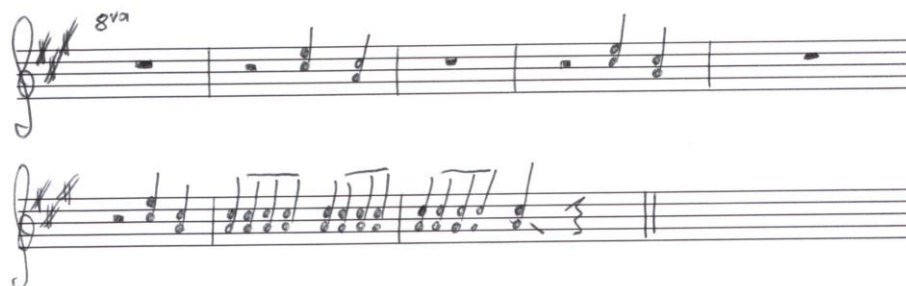


Fig 6: Lead Fill-ins zu Beginn der Strophen

Das Gitarrensolo von Scotty Moore orientiert sich an der Gesangsmelodie, er baut diese allerdings melodisch aus indem er die Hauptmelodie mit einer Terz darunter ausharmonisiert. Beim Spielen verwendet Scotty Moore zusätzlich seine Finger zu einem Plektron um Saiten zu zupfen. Damit kann er rhythmisch komplexe Akkordzerlegungen spielen.

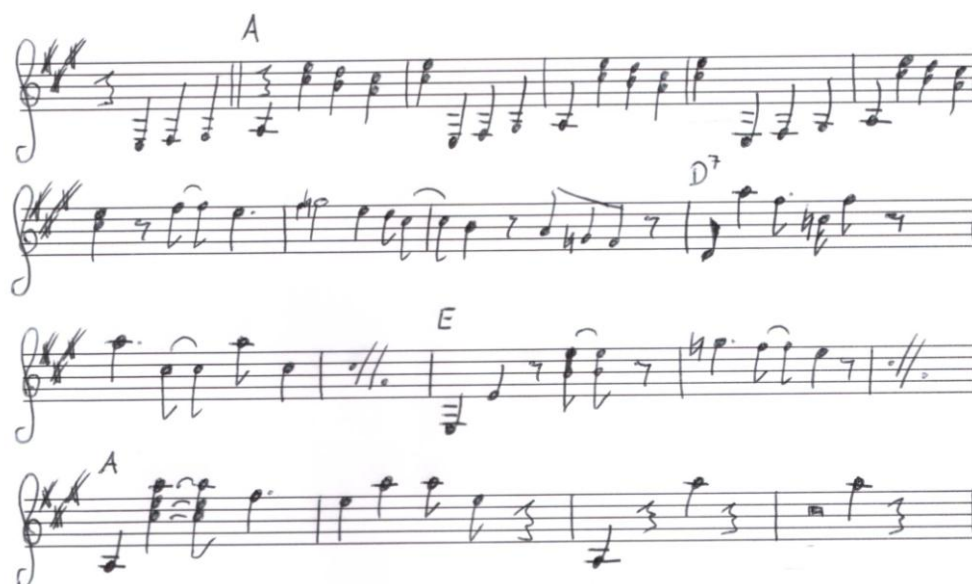


Fig 7: Das Gitarrensolo von „That's All Right, Mama“

3.2.3 Zu den Aufnahmen bei Sun Records

„That’s All Right, Mama“ ist die erste Platte die Elvis Presley 1954 für kommerzielle Zwecke bei Sun Records aufgenommen hat. Sie war gleichzeitig auch der Beginn einer neuen Musik, da sie eine Mischung aus Country und Rhythm ,n’ Blues war.

In dem Buch von Scotty Moore erzählt der Gitarrist von Elvis Presley selbst, dass Elvis den Blues wie ein Weißer sang, Country-Songs gab er allerdings einen „bluesy spin“ (vgl. bei Moore S. 64).

Dass Sam Phillips von Sun Records explizit eine neue Musikrichtung schaffen wollte ist nicht abzusehen, denn auf der B-Seite von „That’s All Right“ findet sich mit „Blue Moon of Kentucky“ eine reine Country-Nummer (Original aufgenommen von Bill Monroe 1946). Elvis’ Einfluss von einer romantisch, kitschigen Tin Pan Alley Musik ist bei diesen beiden Stücken zwar nicht zu erkennen, doch hat er mit „I don’t care if the Sun don’t shine“, „Tomorrow Night“ oder „I love you because“ langsame Stücke aufgenommen, wobei seine Stimme raunend und mit viel Hall versetzt weder Country noch Rhythm ,n’ Blues-Charakter aufweisen.

Natürlich ist davon auszugehen, dass es in den 1950ern und davor nicht nur klischeehafte Country-Musikstücke mit einer fröhlich wirkenden Rhythmik oder sexuell anzügliche Rhythm ,n’ Blues Stücke gab. Sie stellten nur die Basis dar, Abweichungen zu romantischen, gefühlvollen Balladen¹⁷ sind sowohl in Country als auch in Rhythm ,n’ Blues zu finden. Der Tin Pan Alley Einfluss ist nur in den gezielten Absichten von Sam Phillips zu erkennen, der mit Elvis massenhaft Geld verdienen wollte. Elvis wurde auf Tour geschickt und musste oft auftreten. Er kam auch gut an, weshalb die Vermarktung seiner Person recht schnell und fast wie von selbst kam. Elvis war zu Beginn seiner Karriere ein weißer Country-Sänger mit der Stimme eines Schwarzen. In Radiointerviews wurde er gebeten seine Herkunft nicht zu verraten, da man es geheim halten wollte, ob er nun tatsächlich ein Weißer war oder nicht.

Sam Phillips erkannte Elvis’ Potential auf Anhieb:

„He treated Elvis as another instrument and he kept his voice closer to the music than was the norm at that time. If you listen to the records that were being played then, the singer’s voice was way out of front. If he left Elvis’ voice way out of front, it would have sound

¹⁷ z.B.: Hank Williams „You are my sunshine“ oder Little Walter „Blue Midnight“

empty because we only had three instruments. Elvis had great vocal control. He could do just about anything he wanted to.“ (Moore, S. 61)

3.2.4 „That’s All Right“ über Nacht ein Hit

Der Erfolg von „That’s All Right, Mama“ war regional enorm. Sam Phillips brachte die Aufnahme zu Dewey Phillips (sie waren nicht miteinander Verwandt). Dewey war damals DJ bei WHBQ, einem lokalen Radiosender in Memphis. Seine Show bei diesem Sender hieß „Red, Hot and Blue“ und war vor allem für aktuellen Blues und Rhythm ,n’ Blues bekannt. Dewey war ein eigenwilliger DJ, der je nach dem ob ihm eine Platte gefiel diese entweder öfters hintereinander oder gar nicht mehr spielte. „That’s All Right, Mama“ legte er sieben Mal hintereinander auf (vgl. Moore S. 63).

An den Zuhörerreaktionen war erkennbar, wie gut oder schlecht eine Platte bei den Menschen ankommt. Nach dem Abend als „That’s All Right“ das erste Mal auf Sendung war gab es 5000 Anfragen, dabei war die Aufnahme noch nicht einmal gemastert oder hatte eine B-Seite.

3.2.5 Der Einfluss für neue Musik

Mit Mainstream-Musik hatte die Aufnahmen von Elvis Presley bei Sun Records damals wenig zu tun, allerdings muss man in dieser Zeit von einer kulturellen Revolution ausgehen. Elvis’ Musik sprach in erster Linie die junge Generation an. Die Menschen in den 1950er waren in wirtschaftlicher Sicht in Aufbruchstimmung. Sie konnten sich Radios, TV-Geräte und Autos leisten. Die Jugendlichen konnten sich vom konservativen Elternhaus distanzieren und emanzipieren. Sie kauften Platten dieser neuen Künstler, die bei der Elterngeneration eher auf Ablehnung stießen. Es entwickelte sich einer Käuferschaft, die wesentlichen Einfluss auf die Plattenverkäufe und damit top-ten Platzierungen in den Charts bewirkte. Aus einer von regionaler Musikrichtung geformten Musik entstand eine national charttaugliche Musik und wurde die Mainstream-Musik der Jugendlichen. Der rebellische Rock ,n’ Roll in den 1950ern von Elvis Presley und Konsorten war der Anfang von dem, was in den 1960ern und 1970ern mit Beatmusik in Europa und Rock in den USA als Populärmusik gelten sollte. Die angesagten massentauglichen Musikstile ändern und entwickeln sich im Laufe der Jahre mit dem Heranwachsen neuer Generationen. Weil populäre Musik immer wieder der Anstoß für

Diskussionen und die Gründung von Undergroundmusik gut ist, ist der Fluss der Entwicklung neuer „authentischer“ Stile nicht aufzuhalten.

3.3 In der Version von Marty Robbins, 7 Dezember 1954

Instrumentierung: Stimme, 2 Akustikgitarren, 2 Fiedeln, Kontrabass, e-Gitarre

In der Country-Version von Marty Robbins ist der Text gegenüber der Originalversion und der Version von Elvis Presley leicht abgewandelt. Die ersten drei Strophen sind noch identisch, jedoch fügt Marty Robbins eine weitere vierte Strophe hinzu:

Text:

Well, that's all right, mama

That's all right for you

That's all right mama, just anyway you do

Well, that's all right, that's all right.

That's all right now mama, anyway you do

Well, Mama she done told me,

Papa done told me too

'Son, that gal your foolin' with,

She ain't no good for you'

But, that's all right, that's all right.

That's all right now mama, anyway you do

I'm leaving town, baby

I'm leaving town for sure

Well, then you won't be bothered with

Me hanging 'round your door

Well, that's all right, that's all right.

That's all right now mama, anyway you do

4. Strophe:

I [...] Papa

Guess I'm not too smart

If I was I'd leave you before you break my heart

But that's all right

Ähnlich wie bei den beiden anderen Versionen ist das Lied strophenförmig aufgebaut.

Es gibt keinen hervorgehobenen Refrain oder einen kontrastierenden Mittelteil. Die Harmonik beruht auf den einfachen Akkorden der I., IV. und V. Stufe, wie sie im Blues auftreten.

Besonders auffallend ist allerdings, dass sich die Strophen formal leicht ändern indem Takte ausgelassen oder hinzugefügt werden. Auch in dieser Version hat man den Eindruck, als ob sich die Instrumente ganz auf die Gesangsstimme beruhen und ihr folgen. Auf diese Weise beinhaltet die 2. Strophe 19 Takte, wohingegen die erste Strophe bereits 21 Takte lang dauert. Die Soli dauern gar nur 16 bzw. 17 Takte. In der dritten Strophe findet sogar ein kurzer Taktwechsel statt.

Der formale Aufbau:

Intro: akustische Gitarre 4 Takte solo I Stufe

Strophe 1

8 Takte I. Stufe

2 Takte IV. Stufe

2 Takte I. Stufe

5 Takte V. Stufe

4 Takte I. Stufe

Strophe 2

8 Takte I. Stufe

2 Takte IV. Stufe

2 Takte I. Stufe

5 Takte V. Stufe

2 Takte I. Stufe

Solo 1:

8 Takte I. Stufe
2 Takte IV. Stufe
2 Takte I. Stufe
2 Takte V. Stufe
2 Takte I. Stufe

Strophe 3

8 Takte I. Stufe
2 Takte IV. Stufe
2 Takte I. Stufe
4 Takte V. Stufe (wobei 4. Takt in 6/4)
2 Takte I. Stufe

Solo

8 Takte I. Stufe
2 Takte IV. Stufe
2 Takte I. Stufe
2 Takte V. Stufe
3 Takte I. Stufe

Strophe 4

8 Takte I. Stufe
2 Takte IV. Stufe
2 Takte I. Stufe
5 Takte V. Stufe
2 Takte I. Stufe

Outro:

I. Stufe fade out

1. Strophe: Die Fideln spielen melodische Figuren, keine Leadgitarre
2. Strophe: Die akustische Leadgitarre spielt melodische Figuren, die Fideln setzen aus.

Beim ersten Solo: keine Leadgitarre

3. Strophe: Die Fideln spielen melodische Figuren, keine Leadgitarre

Beim zweiten Solo: keine Fideln

4. Strophe: Die Fideln spielen melodische Figuren, keine Leadgitarre

Beim Outro wieder Gitarrensolo

Marty Robbins spielt mit seiner Rhythmusgitarre ein geradliniges Schlagmuster mit Betonung auf 2 und 4.

Der Bass spielt den Grundton der jeweiligen Stufe auf 1 und die Quart auf 3. Dies bleibt während des kompletten Liedes der Fall; die einzige Ausnahme bildet der absteigende Lauf in halben Tönen über 2 Takte von der I. zu der IV. Stufe 7 Takte nach Beginn der jeweiligen Strophe oder des Solos.

Die Aufnahme klingt im Verhältnis zu den bisher analysierten Versionen von Elvis Presley oder Arthur Crudup glatt und sauber. Jedes Instrument ist deutlich hörbar und bekommt eine gewisse Aufmerksamkeit. So spielen beim Gitarrensolo die Fideln nicht mit, und umgekehrt beim Fidelsolo die Leadgitarre nicht. Während des Gesangs halten sich die Soloinstrumente zurück, so dass die Stimme im Vordergrund steht.

Es gibt keinen formal strikten Aufbau. Jede Strophe ist verschieden lang, wobei der Beginn noch recht geregelt ist. Ab dem Wechsel in die V. Stufe und der abschließenden I. Stufe ändert sich die Taktzahl mit jeder Strophe.

Gemeinsamkeiten mit der Version von Elvis sind hörbar. So sind der Beginn des Liedes und auch das Schlagmuster der Rhythmusgitarre ähnlich wie bei Elvis. Im Vergleich zu der Originalversion heben sich diese beiden Versionen ab, da Arthur Crudup kein konstantes Schlagmuster spielt, sondern eher rhythmische Fill-ins.

Der Text bei Marty Robbins ist umfangreicher. Er fügt noch eine weitere Strophe hinzu, lässt aber das „Da dada da“, welches Elvis und Arthur in ihren Versionen singen, weg.

In der letzten Strophe teilt Marty Robbins dem Zuhörer mit, dass er einsieht, das Mädchen belästigt zu haben, was in den beiden anderen Versionen nicht der Fall ist. Dadurch wird das Lied in den Augen des Verfassers dieser Arbeit verharmlost und wirkt zum Schluss noch recht naiv und brav.

Während Elvis' früher aufgenommene Version zwar lokal in Memphis recht erfolgreich war, konnte Marty Robbins Version einen nationalen Erfolg verbuchen und landete auf Platz 7 in den Billboard Country-Charts (vgl. Wikipedia -> That's All Right (Mama))

3.4 Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der jeweiligen Versionen

Die Gesangsmelodie ist bei allen drei Versionen identisch. Das ist die einzige auffallende Gemeinsamkeit. Sowohl die Instrumentierung als auch der formale Aufbau oder die Soli sind in allen drei Versionen unterschiedlich. Die ersten beiden Strophen sind gleich in allen Versionen, Arthur Crudup und Marty Robbins fügen jedoch noch weitere Strophen hinzu.

Elvis' und auch Arthur Crudups Aufnahmen klingen rau und ungeschliffen. Die Country-Version klingt dagegen glatt und geschmiegelt.

Es war die Besonderheit von Elvis, dass er aus beiden Stilen (Country und Blues) übernommen hat. „That's all right“ ist eine Bluesnummer, er gibt ihr aber durch seine Stimme und sein Gitarrenspiel einen Country-ähnlichen Charakter. Das hohe Tempo, das Gitarrensolo und die rhythmische Begleitung am Bass ähneln der Originalversion.

Elvis' Version ist eine Mischung aus beiden musikalischen Stilen, aber dennoch ist es etwas völlig Neues.

In wie fern nun die jeweiligen Interpretationen als „authentisch“ oder „nicht authentisch“ behandelt werden können, soll im folgenden Kapitel veranschaulicht werden. Vorwegzunehmen ist jedoch, dass die musikalische Umsetzung alleine kein zwingender Entscheidungsträger ist um über „Authentizität“ zu urteilen.

4 Kapitel 3 – Authentizität im Rock 'n' Roll

4.1 Begriffsdefinition Authentizität

Authentizität ist etwas Echtes, etwas Zuverlässiges und Glaubwürdiges, bedeutet Wahrheit und Sicherheit¹⁸. Doch Authentizität ist auch etwas schwer greifbares wie es Barker und Talyor in ihrem Buch sagen: "Authenticity is an absolute, a goal that can never be fully attained, a quest." (Barker/Taylor S. x)

In dem Kapitel über Country-Musik geht hervor, dass Authentizität (in dem speziellen Fall dieser Musik) etwas Traditionelles und Ursprüngliches ist, das seit seiner Entstehung nicht oder nur kaum verändert wurde. Die Glaubwürdigkeit der Sänger als Vertreter einer Gesellschaft steht dabei im Vordergrund.

Rhythm ,n' Blues setzt nach Auffassung des Autors dieser Arbeit ähnliche Bedingungen voraus um authentisch zu sein/wirken.

Aus heutiger Sicht hat Elvis Presley mit seiner Musik etwas Neues geschaffen, was es damals noch nicht gab. Er hat aber das Rad nicht neu erfunden. Zu seiner Zeit hat man Country-Musik oder Rhythm and Blues gespielt. Rock 'n' Roll war eine Weiterentwicklung aus diesen unterschiedlichen „authentischen“ Stilen. Kann aber etwas Neues, das im Grunde nur eine Ansammlung von Elementen verschiedener traditioneller Stile ist überhaupt authentisch sein? Oder macht gerade dieser Faktor die Musik überhaupt erst authentisch? Macht es überhaupt Sinn sich solche Fragen zu stellen oder sollte man Rock ,n' Roll als etwas Eigenständiges ansehen?

Die Frage nach Authentizität im Rock ,n' Roll kann wohl nicht eindeutig beantwortet werden. Man kann jedoch verschiedene Ansätze einer Erklärung für Authentizität entweder auf die Musik oder auf den Musiker anwenden.

¹⁸ laut online Duden: www.duden.de/rechtschreibung/Authentizitaet (abgerufen am 3.1.2012, 13.40uhr)

Der Authentizitäts-Begriff wurde von Musikwissenschaftlern und Musikkritikern unterschiedlich aufgefasst und angewandt. Hier folgen ein paar Beispiele, um die Problematik dieses Begriffes aufzuzeigen.

4.2 Die Wahrheit liegt im Auge des Betrachters

Musikschreiber, Texter und Interpret müssen nicht immer die gleiche Person sein. Wie Böhm behauptet ist jedoch "Die Personalunion von Komponisten, Textdichter und Interpret [...] eine Grundvoraussetzung für Authentizität." (Böhm, S. 256)

Wenn ein Sänger einen seiner Texte singt und er diesen überzeugt darbieten kann, ist er dann authentischer als jemand, der einen Text eines anderen singt? Oft erkennt man als Zuhörer nicht, ob es sich tatsächlich um ein eigenes Werk handelt, oder ob es von einem Songschreiber getextet worden ist. Sobald jemand auf einer Bühne steht schlüpft derjenige in eine Rolle, in etwas, das kreiert wurde. Etwas künstliches, unnatürliches, "unecht" und somit nicht authentisch? Wird dies so empfunden kann man die Theorie aufstellen, dass Authentizität daher mitunter auch im Auge des Betrachters liegt.

"Als »authentisch« gilt eine Musik dann, wenn deren UrheberInnen und/oder InterpretInnen ihre musikalische Praxis jenseits ökonomischer Aspirationen ausüben — also die Musik um der Musik willen machen, eigenkreativ sind, ihrem Schaffen Kontinuität verleihen bzw. ihrem Stil treu bleiben, künstlerisch möglichst autonom agieren, ein hohes Maß an Individualität besitzen bzw. nicht austauschbar sind und sich mit ihrer eigenen Musik voll und ganz identifizieren — oder dies zumindest glaubhaft vermitteln." (Parzer, S. 165-170)

Eine ähnliche Ansicht vertritt Keir Knightley indem er meint:

"[...] popular musical tastes could be embedded in forms of ethical judgement concerning the integrity and authenticity of performer, listener and the music industry (and about the relationship between them)." (Knightley, S. 111)

4.3 Der Wert einer Musik

Keir Keightley ist der Ansicht, dass Rock in den 1960ern keine Musikrichtung ist, sondern viel mehr eine eigene Kultur, die sich mittels Ausschlussverfahren entwickelt hat. Ausgewiesen werden Aspekte in der Musik, die als weich, sicher oder trivial (soft, safe or trivial (vgl. bei Keightley, S.110f)) gelten und somit massentauglich sind und deswegen als wertloser Pop bezeichnet wird - also das genaue Gegenteil von Rock. Der Wert einer Musik lässt sich seiner Meinung nach als Gegenüberstellung und strikter Trennung zwischen "echten" und gespielten Gefühlen darstellen. Diese Distinktion beginnt nach Keightley schon in den 1930er und 1940er Jahren mit Aufkommen der Mainstream Musik und stellt jeweils "big band" und "non-big band", "swing" und "sweet bands", "soloists" und "singers" und als letztes "Jazzlistener" und "jitterburg dancers" gegenüber.

"The first term of each of these oppositions would usually serve to designate a valued, "authentic" position, while the second would be rejected by many critics and fans standing for more commercial (and therefore suspect) tastes." (Keightley S.111)

Den zu folge hat kommerzielle Musik nach Keightley keinen Wert, d.h. sie ist unbedeutend und auf jeden Fall nicht authentisch. Wendet man diese Ansicht auf Rock ,n' Roll an, so würde dieser nicht authentisch sein, da seine Entwicklung aus kommerziellen Musikstilen entstand. In weiterer Folge würden die aus dem Rock ,n' Roll entstandenen Abkömmlinge, wie Rock oder Beatmusik, ebenfalls nicht authentisch sein. Erst wenn man davon ausgeht, dass Rock ,n' Roll, unabhängig von seiner Entwicklung, als etwas Eigenständiges angesehen wird, könnte man meinen, es handelt sich dabei um wertvolle Musik, wobei die Trivialität in der Musik des Rock ,n Roll einen Strich durch die Rechnung macht.

4.4 Authentizität nach Simon Frith

Simon Frith nähert sich dem Gebiet der Authentizität über einen soziologischen Ansatz und geht von einer Ausgangsdefinition einer Popkultur aus und fragt:

"The question we should be asking is not was does popular music *reveal* about 'the people' but how does it *construct* them." (Frith, S.137) Die Suche nach einem wahren authentischen

Musiker kein einfaches Vorhaben ist. In der Tat ist nach seiner Ansicht in einer Kulturtheorie Authentizität zu finden problematisch:

"The most misleading term in cultural Theorie is, indeed, 'authenticity'." (Frith, S.137)

Für ihn ist der individuelle Aspekt ein Hindernis um allgemein gültige Aussagen über den Wert einer populären Musik zu schaffen. Es gibt Musik die gefällt, und welche die nicht gefällt und oft können wir diese Unterschiede oft nicht einmal selbst erklären.

Eine authentische Musik hat für jedes Individuum eine spezielle Funktion. Simon Frith listet dabei vier Punkte auf:

1. Die Frage nach der Identität zu klären und damit verbunden eine Art der Selbstdefinition zu ermöglichen.

Dabei spielt nicht nur der Aspekt des Gefallens eine wesentliche Rolle, sondern in einem gleichwertigen Verhältnis auch das des Nichtgefallens einer bestimmten Musik.

In beiden Fällen können sich Gruppen von Liebhabern einer Musik oder Gruppen von Menschen, die eine bestimmte Musik hassen, bilden.

"Only music seems capable of creating this sort of spontaneous collectiv identity [...]"
(Frith, S. 141)

2. Die Möglichkeit das Verhältnis zwischen den öffentlichen und den privaten Emotionen zu regeln.

Dabei ist es ein wesentlicher Punkt, jemanden (den Sänger) die eigenen Gefühle ausdrücken lassen zu können wobei die Wörter und die Art des Vortragens oft eindringlich sind. Der Musiker spricht einem sozusagen aus der Seele.

"[...] they [pop singers] make our feelings seem richer and more convincing than we can make them appear in our own words, even to ourselves." (Frith, S.141f)

Der Zuhörer hat nicht die Absicht durch diesen Vorgang zu sein wie der Sänger, vielmehr ist es ein Weg der Selbsterkenntnis.

"[...] these singers seem able, somehow, to make available their own feelings - it is as if we get to know ourselves via the music." (Frith S. 142)

3. Die Verbindung der Musik mit Erinnerungen aus der Vergangenheit und der Gegenwart intensiver wahrzunehmen.

Die Musik lässt einem die Möglichkeit sich loszulassen und dabei alles um sich herum vergessen zu können. Die Musik ist oft der Schlüssel zu Erinnerungen an frühere Zeiten und lässt sie oft lebhaft wieder erscheinen. Eine Nostalgie wird geschaffen. Nicht nur der Künstler alleine oder die Musik trägt dazu bei. Kann sich der Zuhörer mit der Musik identifizieren, mit dem Text und mit der Instrumentierung, wird diese Musik diesem gefallen. Eine ähnliche Ansicht vertritt auch Peter Wicke. Er nimmt an, dass der Künstler das widerspiegelt, was die Zuhörer hören wollen

"Es muß ihnen (den Musikern) nur gelingen, eine Musik zu liefern, mit der sich ihr jeweiliges Publikum identifiziert." (Wicke, S.104, 1987).

Dabei spielt das Alter eine grundlegende Rolle. Gerade in der Jugend sind Gefühle intensiver und turbulent.

"Youth music is socially important not because it reflects youth experience (authentically or not), but because it defines for us what 'youthfulness' is." (Frith, S. 143)

4. Die letzte Funktion der Musik nach Simon Frith ist von ihr in einer Form besessen zu sein. Dabei spricht der Zuhörer oft von "mein" oder "unser" Lied und geht sogar weiter indem der Fall eintritt

"[...] it is not just the record that people think they own: we feel that we also possess the song itself, the particular performance, and its performer." (Frith, S. 143)

Die Musik wird Teil unserer eigenen Identität.

Durch diese vier Eigenschaften der Musik geht hervor, dass es eine allgemein gültige Aussage über gute (authentische) Musik und schlechte (nicht authentische) Musik eigentlich nicht geben kann. Der subjektive Eindruck und persönliche Vorlieben des Zuhörers spielen dabei eine viel zu wesentliche Rolle.

4.5 Ein großes Hindernis - Kommerz

Durch die Einbeziehung des Publikums wird eine weitere Definition des Begriffes Authentizität ad absurdum geführt, nämlich dass authentische Musik nie kommerziell sein darf. Michael Parzer schrieb in seiner Abhandlung über das Hörverhalten von Jugendlichen:

"Als ‚authentisch‘ gilt Musik, die als Repräsentantin der ehrlichen künstlerischen und/oder politischen Intentionen von Kulturschaffenden wahr genommen wird - in Abgrenzung gegenüber jener Musik, von der angenommen wird, ausschließlich Produkt kommerzieller Interessen zu sein." (Parzer, S.1)

Das Wort "ausschließlich" spielt hier die größte Rolle. Gerade in den 50ern des vergangenen Jahrhunderts (und auch in den Jahren und Jahrzehnten davor) war die Musik des Tin Pan Alley, als auch Country-Musik und im Grunde genommen jede professionell produzierte Musik rein auf Erfolg und Gewinn aus. Der finanzielle Gewinn steht aber in direktem Verhältnis zum Erfolg. Es ist davon auszugehen, dass sobald eine Platte von einem Produzenten gemacht wird, Musiker engagiert und Tage in einem Tonstudio reserviert werden, völlig gleichgültig um welche Art von Musik es sich handelt, ein kommerzieller Erfolg angespielt wird. Sei es bei Tin Pan Alley oder Rock 'n' Roll:

"The reality is that rock, like all twentieth-century pop music, is a commercial form, music produced as a commodity, for a profit, distributed through mass media as mass culture."
(Frith, Taking pop music seriously, S137)

4.6 Authentizität nach Thomas Böhm

Thomas Böhm geht davon aus, dass sich Authentizität konstruieren lässt. In seinem Artikel "Give me some truth" stellt er Überlegungen an, wie man den Begriff des Authentischen abgrenzen, beziehungsweise eingrenzen kann. Authentizität ist seiner Meinung nach "ein Instrument der Distinktion, der das Authentische vom Nichtauthentischen abgrenzen soll bzw. sollte." (Böhm, S. 251)

Für Böhm ist authentische Musik etwas Exklusives. Eine Musik, die ein gewisses Maß an Bildung voraussetzt um diese Musik angemessen zu würdigen. Der Wert einer (authentischen?)

Musik steigert sich dadurch, indem sie sich von einer anderen (nicht authentischen?) abhebt, wodurch die andere wiederum an Wert und Exklusivität verliert. Für Böhm ist die nicht authentische Musik diese, welche zu populär ist (Böhm, S.252 f.).

"Hier zeigt sich auch eines der grundlegenden Charakteristika von Authentizitäts-Konstruktionen, dass nämlich der Gegenstand des Interesses mit zunehmender Popularität zwangsläufig an Exklusivität - im wahrsten Sinne des Wortes - und damit an Wert verliert. In diesem Sinne lassen sich einige Merkmale von Authentizitäts-Konstruktionen immer auch als Schutzmechanismen gegen Popularisierung interpretieren." (Böhm, S. 253)

Ein weiteres Konstrukt für die Schaffung von Authentizität ist das des Unbekannten. Mythen, die sich um bestimmte Musiker ringen, schaffen Exklusivität. Der Musikschafter allerdings muss, oder ist sich der Tatsache bewusst, "seine" Musik nicht nur für sich selbst kreiert zu haben. Auch wenn er sich mit seiner Musik identifizieren kann, sie dadurch für ihn authentisch ist, bedarf es bei der Konstruktion dieser authentischen Musik immer die Vorstellung eines Publikums. Wie auch bei Frith sieht Böhm das Publikum als entscheidendes Kriterium um Authentizität zu erlangen an. Erst mit der Meinung des Publikums, indem sich dieses mit einer gewissen Musik identifizieren und somit ihrer Ansicht nach Authentizität erzeugen lässt, tritt aber ein soziologisches Problem auf: Nämlich, dass bei Kritik einer bestimmten, für den Hörer als authentisch geltenden, Musik, nicht nur diese Infrage gestellt wird, sondern durch die enge Verbindung zu dieser, auch die eigene Persönlichkeit.

Diese Identifikation kann nach Böhm auch in die entgegengesetzte Richtung betrachtet werden. Der Musikschafter kann sich gegebenenfalls mit seinem Publikum identifizieren und wird dadurch zum Sprachrohr.

"Eine der Voraussetzungen für diesen beiderseitigen Identifikationsprozess ist dabei die Individualität des Musikers, d.h. über die bloße Erfüllung der spezifischen Codes hinaus ist der 'unverwechselbare' Personalstil von entscheidender Bedeutung [...]. (Böhm, S. 257)

Gerade in der Zeit, als Musik hauptsächlich aus kommerziellen Gründen produziert wurde (Tin Pan Alley) war die "Zurückführung" zur alten Musik ein weiterer wichtiger Punkt für Authentizitätskonstruktion. Diese Gegenüberstellung macht eine Diskussion über Authentizität erst möglich.

"[...] Den als formelhaft, affektiert und aufgeblasen empfundenen Tin Pan Alley-Produktionen mit ihren aufwendigen orchestralen Arrangements [wird] der 'natürliche' und

'authentische' Ausdruck folkloristischer Musik, wie Blues oder Country, gegenübergestellt, die als glaubwürdiger Ausdruck der tatsächlichen und häufig bedrückenden Lebensverhältnisse der Protagonisten verstanden wurde." (Böhm, S. 257)

Wie glaubwürdig diese Protagonisten im Endeffekt waren lässt sich mit Aufkommen der Platten im Nachhinein schwer sagen. Da bei einer Plattenproduktion viele Leute mitwirken bleibt die Frage offen, inwieweit der Sänger (in den meisten Fällen gilt der Sänger als Protagonist) alleine für sein Werk verantwortlich ist. Man kann diese Frage entgegenwirken, indem versucht wird, "einen möglichst live klingenden Sound auf Tonträger zu bannen oder aber umgekehrt, d.h. der Sound des Tonträgers soll im Live-Konzert - gleichsam als Nachweis, dass es sich bei dem Tonträger nicht um ein künstliches, lediglich der avancierten Studioteknik zuzuschreibendes Produkt handelt - möglichst genau abgebildet werden." (Böhm, S. 258)

In Hinblick auf die zuvor genannte Mythenschaffung ist eine gewisse Anonymität bei der Produktion einer Platte allerdings sicher von Vorteil.

Authentische Musik lässt sich in unterschiedlichen Ansätzen durch die Bestimmung erklären, was sie nicht ist, oder andererseits indem, was sie ist (oder sein muss). Je nach Musikgenre ist dies unterschiedlich gewichtet. Die Konstruktion von Authentizität wird dadurch noch komplexer.

"Auch wenn Distinktion und Konformität sich bedingen, scheint es, als ließen sich Konstruktionen von Authentizität nach solchen kategorisieren, die eher dem Willen zur Distinktion, und solchen, die eher vom Willen zur Konformität getragen sind." (Böhm, S. 260)

Für Böhm haben alle Konstruktionen der Authentizität etwas Nostalgisches, selbst dann, "wenn sie den Fortschrittsgedanken selbst zum Inhalt haben - denn dieser schließt stets die Konstruktion einer historischen, quasi organischen Entwicklung beziehungsweise deren Projektion in die Vergangenheit mit ein." (Böhm, S. 260)

Demnach kann ein Musiker authentische Musik schaffen, auch wenn diese erst in Zukunft als authentisch angesehen werden wird.

Die Sehnsucht und das Verlangen nach Authentischem scheinen paradox zu sein. Es ist ein Bedürfnis der Menschen Ehrlichkeit, in einem ähnlichen Ausmaß wie andere tiefe Gefühle, zu spüren und zu erleben.

"So findet das Verlangen nach Authentizität in der Suche nach dem Aufflackern des Unvermittelten im Vermittelten seine Legitimation, denn in der Kunst, wie in der Liebe will man nicht belogen werden, was auch immer das heißen mag. D.h. die Frage nach der Authentizität ist an bestimmte, lebensweltliche zentrale Sujets (Liebe, Tod, Wahrheit etc) gebunden und wird somit an Aktualität kaum einbüßen" (Böhm, S. 261)

4.7 Authentizität nach musikkritischen Ansichten von Ulf Lindberg und Hans Weisethaunet

Für die Ansichten der Musikkritiker Ulf Lindberg und Hans Weisethaunet standen dem Verfasser dieser Arbeit zwei Veröffentlichungen jener Autoren zur Verfügung. In diesen Arbeiten wird versucht ein Authentizitätsbegriff zu finden, der nicht spezifisch auf Rock ,n' Roll zutrifft, sondern viel mehr auf „Rockmusik“ allgemein. Es soll nun im Folgenden mittels einer Auflistung verschiedene Punkte hervorgehoben werden, an denen der Authentizitätsbegriff in der Rockmusik erläutert werden kann.

4.7.1 Rock Criticism from the Beginning

Ulf Lindberg et.al. beleuchten das Feld der Authentizität theoretisch aus der Sicht eines Rock-Musikkritikers. In ihrem Buch "Rock Criticism from the Beginning" teilen sie die Meinung der bisherigen in dieser Arbeit auftauchenden Beobachtungen. Der Begriff der Authentizität ist ihrer Ansicht nach nicht greifbar. Sie gehen von einem weit zurückreichenden philosophischen Ansatz aus, beziehend auf Adorno, Kierkegaard oder Benjamin, die von einer Zerstörung der "Aura" ausgehen, sobald man die Arbeit der Kunst reproduziert. Die Kunst soll nach Adorno eine Brücke zwischen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft bilden, wobei man in der Vergangenheit nicht wissen konnte, in wie weit sich die Kunst in der Zukunft etablieren kann.

Authentizität scheint auch bei Lindberg als "Das Andere von Kommerzialisierung" (vgl. bei Lindberg, S.45) auf. Eine Beziehung zwischen Akteur und Zuhörer ist ein wesentlicher Bestandteil bei einem Versuch Authentizität zu erklären.

"Authenticity becomes crucial only when communicative aspects are foregrounded - when somebody out there seems to be trying to tell you something" (Lindberg, S.45)

Sobald sich der Musiker bei seiner Darbietung wie bei einem Gespräch verhält, auch wenn der Musiker künstlich oder ironisch wirkt, können diese trotzdem von den Zuhörern als authentisch eingeschätzt werden. Wenn die Musik das meint, was sie sagt, gilt sie bei den Musikkonsumenten als authentisch. Die Zuhörer erkennen bei einer "guten" Musik, dass sie "wahr" ist, kümmern sich aber selten um "Wahrheit".

Bei der Entstehung von Rock geht Lindberg von zwei zusammenfließenden Diskursen aus: Der Erste führt zurück auf die origine Volksmusik, der Andere auf eine hohe Kunst.

Zum Ersten Fall lässt sich sagen, dass Authentizität eng verbunden mit Kommunikation, Wurzeln und Tradition ist (vgl. bei Lindberg, S.45). All diese Aspekte repräsentieren eine gemeinsame Erfahrung bei der der Künstler als Sprachrohr gilt; sei es im Fall einer Jugendgeneration, einer schwarzen Gemeinschaft oder einer Kulturbewegung allgemein.

Im Zweiten Diskurs tritt das Gegenteil vom Ersten Fall ein: Als authentisch angesehene Arbeiten entstehen, weil sie vom Traditionellen abweichen, um etwas Neues, Individuelles zu schaffen.

Die Tradition tritt dabei in den Hintergrund! (vgl. bei Lindberg, S.45)

Das Wesentliche in beiden Fällen ist der Begriff der Wahrheit: "'Folk' truth comes from the underdog, ,art' truth from the unique qualities of a gifted mind." (Lindberg, S.45)

Oberflächlich scheinen beide Ansichten im Rock auf fruchtbaren Boden zu stoßen. Allerdings werden beide auch benutzt, um Rock von Mainstream zu unterscheiden. Simon Frith stellt die Behauptung auf, dass Rock und Mainstream nicht vereinbar sind (vgl. Frith, S.94). Mainstream, oder wie es Frith sagt „Popmusik“, hat keinen traditionellen Hintergrund. Popmusik ist stets aktuell, aber es ist keine Bezeichnung für einen Musikstil per se. Pop ist alles: Rock, Rap, Disco (vgl. bei Frith, S.94), wohingegen Rock speziell sich auf seine Ursprünge im Rock ,n' Roll bezieht.

Für Rock ,n' Roll sind beide Diskurse äußerst treffend. Nach dieser Ansicht ist die Musik des Rock ,n' Roll in jedem Fall authentisch. Einerseits, weil sie sich auf Traditionelles berief, andererseits, weil sie doch auch etwas Neues war.

4.7.2 The Rock Critic and the Changing Real

In einem 2010 erschienenen Artikel von Weisethaunet und Lindberg mit dem Titel 'Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real' fassen die Autoren den Umfassenden Begriff der Authentizität zusammen und beziehen sich zum größten Teil auch auf die in dieser Arbeit vorkommenden Autoren. Ihre Ansichten sind aus dem Blickwinkel des Musikjournalismus verfasst und umfassen nicht nur eine bestimmte Zeitperiode oder Musikrichtung. Sie warnen bereits im Vorwort, dass "when dealing with 'authenticity', one should be prepared to meet a number of quite differing ideas and concepts." (Weisethaunet, S.465)

Auch für Weisethaunet sind Schlagwörter wie "Integrität", "Aufrichtigkeit", "Ehrlichkeit", "Glaubwürdigkeit", "Wahrhaftigkeit" und "Echtheit" bezeichnend für Authentizität und die Beurteilung über den Wert einer Musik.

Sie führen allerdings zu Debatten über die Rolle des Musikjournalismus und über die Authentizität der Popmusik. Kann es in der populären Musik überhaupt zu Authentizität kommen ist die grundlegende Frage, die Weisethaunet in mehreren Schritten versucht zu beantworten.

Das griechische Präfix "Auto" (selbst) ist auch Teil der Wörter Autor und Autorität. Philosophisch betrachtet kann Authentizität als Beziehung zwischen einem selbst und einem anderen gesehen werden, jedoch auch als Produkt eines Schaffers und der Beziehung zu seinem kreierte Objekt. Diese ethischen und ästhetischen Ansätze sollen in dieser Arbeit aber nicht näher betrachtet werden.

Authentizität von Musikschaftern hängt von bestimmten hinterlassenen Eindrücken ab, die allerdings von jedem Zuhörer anders aufgefasst werden können. Damit ist im Grunde genommen Authentizität auf der einen Seite eine Frage der Erfahrung, und auf der anderen Seite ein Hinweis für sozio-kulturelle Beziehungen.

Weisethaunet versucht in seinem Artikel die Frage, beziehungsweise das Erscheinungsbild, der Authentizität in verschiedenen Ansätzen zu erklären. Es handelt sich dabei um viele Ideen, die wären:

"folk authenticity", "authenticity as self-expression", "authenticity as negation", "authentic inauthenticity", "body authenticity" and "authenticity as transcendence of the everyday" (Weisethaunet, S. 467)

Die in dem Aufsatz gegliederten Kapitel, die im Folgenden jeweils kurz zusammengefasst werden, lassen sich nicht direkt auf die Problematik „Authentizität“ im Rock ,n' Roll zu finden, übertragen. Es soll hier nur veranschaulicht werden, dass der Begriff der „Authentizität“ weit über musikalische Faktoren hinweg geht.

4.7.2.1 Folkloristische Authentizität

Nach Gottfried von Herder (1744-1803) ist der Geist des Volkes in den traditionellen Volksgesängen zu finden. Diese Idee wurde durch Rousseau, der mit den Worten Trillings sagt, dass die Gesellschaft die Authentizität zerstört, bereits früher erkannt. Die Volksmusiksammler John und Alan Lomax sind der Meinung, dass der Blues der ursprünglichsten Art der Volksmusiktradition (in Amerika) am Nächsten kommt.

“Our Western mass-production and communication systems are inadvertently destroying the languages, traditions, cuisines, and creative styles that once gave every people and every locality a distinctive character—indeed their principal reason for living.” (Lomax, S. 4 übernommen aus Weisethaunet, S.469).

Hierfür Ausschlaggebend ist der soziologische und kulturelle Aspekt einer Musik und Lomax meint, dass die kommerzielle Nutzung von Musik und genauer schon die Produktion in Aufnahmestudios authentische Musik nicht mehr zulässt. Mit anderen Worten lehnt er den Fortschritt, den die Musik erfahren hat, ab. (vgl. bei Weisethaunet, S.469)

In den Zeitschriften des frühen 20. Jh. wird die Musik der Afro-Amerikaner als die Originale beschrieben während die Weißen diese Musik nur kopiert und sie kommerzialisiert hätten. In jedem Fall war das 'feeling' wichtig: ein Ausdruck unabhängig vom Musiker, um die Musik "echt" spielen zu können. Die Musik steht hier eindeutig im Vordergrund und der Interpret mit seinen technischen und improvisatorischen Fähigkeiten ist nebensächlich (vgl. Bei Weisethaunet, S.470).

4.7.2.2 Authentizität als Selbstdarstellung

"In this version of 'authenticity', truth is conceived in terms of the degree to which a representation is taken to offer access to the inner world of an exceptional subject."
(Weisethaunet, S. 471)

Auf Musik übertragen spielt hier der Musiker und sein Können und Genie die wesentliche Rolle und nicht die Musik an sich. Die Idee geht in die Epoche der Romantik zurück und kann aus heutiger Sicht der Zeit als veraltet gelten. Nichts desto weniger ist die Originalität eines Kunschaffers von größter Bedeutung. In den 1960ern war es bei den Rockkritikern wesentlich für die "Ernsthaftigkeit" einer Musik zu wissen, ob der Interpret auch gleichzeitig der Autor des Stückes war. Songschreiberqualitäten und individuelle Fähigkeiten waren essentiell für Kritiker. Bereits hier gibt es einen Widerspruch zur folkloristischen Ansicht, da dort die Musik im Vordergrund stand. Man könnte einwenden, dass Rock nichts mit Folklore zu tun hat, aber die Rockmusik durchaus als Kunst angesehen werden kann. Weiters ist hier auch der Aspekt eines Zuhörens durch eine zweite Person, für die die Musik gespielt wird, zu beachten. Durch eine eigene Persönlichkeit, auch wenn sie künstlich angeeignet wurde (wie die eines falschen Dialekts), wirkt der Sänger authentischer bei der Darbietung von Bluessongs. (vgl. bei Weisethaunet, S.471)

Ein Zusammenhang zur folkloristischen Ansicht ist dennoch gegeben:

"Here, appreciation of individual talent is coupled with the use of artifice, which is made legitimate by allusion to a folk kind of authenticity experience. This is informative of critical practice, insofar as different versions of 'authenticity' and different discourses often work together in a given text." (Weisethaunet, S. 472)

4.7.2.3 Authentizität als Negation

In diesem Fall ist Subjektivität kein Bestandteil der Erklärung von Authentizität. Hier wird Authentizität dadurch erklärt, was sie nicht ist:

"commerce; standardization; schmaltz; a general suppression of the darker sides of human experience." (Weisethaunet, S. 472)

Diese Ansicht kam erst in den 1960ern auf, als kommerzielle Musik richtig kritisiert wurde und durch die Jugendkultur (kulturelle) Gegenbewegungen entstanden. Sie zeugt auch von einer Idee des rebellischen Verhaltens gegenüber autoritären Personen oder Gesellschaften.

"This version of 'authenticity' seems to indulge in some of the core myths of the rock field, especially that of the image of the artist as a rebel." (Weisethaunet, S. 472)

4.7.2.4 Authentizität des Nicht-authentischen

Diese Version von Authentizität entstammt aus den 1960ern und 1970ern und der Distinktion von Pop und Rock, die Übernahme der amerikanischen Musik in England und die Bedeutung von "Wahrheit" in "guter" Musik, also in einer Zeit, als die Beatles eine Brücke zwischen Rock und Pop schlagen konnten und "Stil" und "Träume" die Schlüsselwörter für Kritiker waren. Die Punk- und Glamrockmusiker traten auf und es war nicht immer einfach zu entscheiden, wer als "Poser" galt und wer nicht. In den 1980ern und mit dem Aufkommen der Musikvideos bei MTV konnten neue Künstler in Erscheinung treten, die eine Identität konstruierten und auch als Echt galten im Sinne einer persönlichen Schaffung; etwas, dass sie selbst aus sich gemacht haben, eine Art "Meta-Authentizität". (vgl. bei Weisethaunet, S. 473f)

4.7.2.5 "Körper" Authentizität

In dieser Version ist die physische Präsenz eines Musikers, beziehungsweise der Rhythmus der Musik, ausschlaggebend. Genauer gesagt, wie sich ein Musiker auf der Bühne gibt, wie er sich unter Umständen "aufstyled" um seiner Rolle gerecht zu werden oder seine Art und Herkunft zu unterstreichen. Zweiter Anhaltspunkt ist der Rhythmus oder der Sound:

"Whenever rhythmic qualities are foregrounded in such a way that recipients are seduced to mimic them, one may speak of 'body music'." (Weisethaunet, S. 475)

Mit anderen Worten, die Musik soll unter die Haut gehen und einem den Verstand rauben. So etwas findet man in der Soulmusik die den Gospel des amerikanischen Südens, mit seinem Streben nach Wahrheit und die Rhythmik des Rock 'n' Roll, und auch dessen Wirkung Hautfarbe

nebensächlich zu machen, zusammenschließt. Stereotype Ansichten, dass jedwede Musik der Schwarzen (und nur diese) besonders körperbetont ist, ist kritisch zu betrachten. Die aus der Gospelmusik entwickelten Nachfahren (Motwown, Disco, Hip Hop bis hin zu dem heutigen R'n'B und elektronischer Musik) sind jedoch soweit authentisch, dass es möglich ist, Tanzflächen zu füllen.

4.7.2.6 Authentizität als Transzendenz des Alltags

Hier wird von Weisethaunet und Lindberg festgestellt, dass es für Musikkritik einen wesentlichen Unterschied macht, ob man bei der Entstehung einer Musikrichtung dabei war, oder sie aus einer zeitlich fortgeschrittenen Perspektive rückblickend betrachtet. Das Erleben einer Musik setzt Zeit außer Kraft und wird bei jedem neuen hören anders aufgenommen. Das Mitwirken von halluzinogenen Drogen im Zusammenspiel mit der Musik lässt einem die Langweile des Alltags vergessen. Im Gegensatz zu der körperlichen Erfahrung ist hier die mentale Erfahrung der Musik ausschlaggebend.

4.7.2.7 Authentizität erfahren

In den bisher genannten Definitions-Ansätzen ist bislang in diesem Kapitel nur ein Diskurs über Authentizität angeregt worden. Authentizität kann aber auch erfahren werden indem z.B. eine Musik gehört wird ohne daran zu denken, wie "wahr" sie ist.

"For 'authenticity' to become crucial it seems that communication, in the sense of entering a relationship with another subject, must be foregrounded. [...] we would suggest that a primary condition for a listening experience to be perceived as 'authentic' is that the recipient decides that there is an Other present who means what he/she says. This Other may use indirectness as an aesthetic device, but, as long as the listener manages to reconstruct its intentions as sincere, any kind of performance can be found 'authentic'." (Weisethaunet, S. 477)

Der subjektive, individuelle Faktor drängt sich hier wieder in den Vordergrund, der es dem Rezipienten erlaubt sich damit zu identifizieren. Der Rezipient sieht bei einer Performance in einen Spiegel und erkennt in dem Ausführenden sich selbst in einer seltsamen Art. Der

Ausführende schafft es sich in die Herzen der Zuhörer zu singen/spielen und sie damit tief zu berühren und zu Aussagen hinreissen, wie: "Er singt genauso wie es ist."

Authentizität ist daher: "an act of self-construction through an Other" (Weisethaunet, S. 477)

Man kann hier aber auch einwerfen, dass der Mensch von Geburt an an jemanden gebunden und abhängig ist und sich erst durch eine zweite Person im Klaren wird, wer er ist und es schwierig fällt zwischen 'ich' und 'wir' zu trennen. So kann man weiterführen:

"To perceive a performance as 'authentic' is therefore not an entirely personal matter; the performer's insights into human affairs are recognized as 'true' only to the extent that they are collectively shared." (Weisethaunet, S. 478)

Diese Einsicht führt uns zurück zu den ersten beiden Typen des Authentizitätsdiskursen; zur Authentizität als Selbstdarstellung und der folkloristischen Authentizität.

"The two categories occupy a fundamental position because they respond to the existential necessity of having to navigate between two seemingly contradictory needs: the need for self-realization and the need for belonging." (Weisethaunet S. 478)

4.8 Schlussgedanken zu den bisherigen Erklärungsversuchen

"When the real is no longer what it used to be, nostalgia assumes its full meaning, . . . myths of origin and signs of reality . . . second-hand truth, objectivity and authenticity."
Jean Baudrillard

Die Diskurse über Authentizität in diesem Kapitel lassen sich nicht unproblematisch hinnehmen. Zu wagen ist die Bezeichnung für „Volk“ ohne genauer zu differenzieren. Soziologischer Hintergrund, Klassengesellschaft und die Hautfarbe sind keine unwichtigen Entscheidungsfaktoren für folkloristische Authentizität und der "Body Authenticity". Zudem verliert bei der Authentizität als Selbstdarstellung die Notwendigkeit eines Originals gegenüber einer Kopie an Wert und es wird von den Zuhörern auch hingenommen, dass ihre Vorbilder sich in einem kommerziellen Markt befinden. Eine Erklärung der Authentizität als Darstellung von dem, was sie nicht ist, nämlich ein "sell out", ein kommerzieller Missbrauch, scheint hier belanglos zu sein.

Authentizität ist sowohl philosophisch, als auch musikkritisch, ein loser Begriff und lässt sich nicht einfach definieren. Sie muss in Verbindung zur Geschichte, der Gesellschaft und Beziehungen betrachtet werden. Zudem muss jemandem selbst authentische Musik durch das Wissen der Existenz eines Anderen, durch den man die Musik genießen kann, klar werden. Die Konnotation von "Authentizität" und "Wahrheit" bleibt jedoch aufrecht aber hinterlässt trotzdem einen konfusen Nachgeschmack.

5 Kapitel 4 - Elvis und der authentische Rock'n'Roll

5.1 Elvis Presley als Beginn einer neuen Ära

In den 1950ern war Rock 'n' Roll die Musik der Jugend. Das Hörverhalten der Jugendlichen spielt auch bei Simon Frith eine wesentliche Rolle wenn er schreibt:

"As folk music rock is heard to represent the community of youth, as art music rock is heard as the sound of individual, creative sensibility. The rock aesthetic depends, crucially, on an argument about authenticity. Good music is the authentic expression of something - a person, an idea, a feeling, a shared experience, a *Zeitgeist*. Bad music is inauthentic - it expresses nothing." (Frith, Taking pop music seriously, S136)

Dies führt uns zurück zu Elvis Presley und den Beginn seiner Karriere in den frühen 50ern des vergangenen Jahrhunderts. Über die Entstehung von Rock 'n' Roll wurde schon im ersten Kapitel ausführlich diskutiert. Elvis Presley hat wie kein anderer die Musikstile des Country and Western, Rhythm and Blues sowie des Tin Pan Alley, zusammengeführt und daraus etwas eigenständiges gemacht. Er selbst war ein junger weißer, der mit seiner Gitarre Country-Songs spielte. Im Studio spielte er Musik der schwarzen Rhythm 'n' Blues Musikern. Den "populären Einfluss" übte Sam Philips aus, der mit Elvis einen jungen Weißen suchte, der aber wie ein Schwarzer klingt. Die Produzenten und Besitzer der Plattenstudios wussten ganz genau was sie suchen und haben wollen. Die Entstehung der Musik ist meist auf ihre Vorlagen und Angaben zurückzuführen.

"So ist die Geschichte der Rockmusik auch wesentlich von ihren Produzenten geschrieben worden." (Wicke, S.34, 1987).

Bei Elvis und seinem Rockabilly war es ähnlich. Sam Phillips lud Elvis 1954 in sein Studio ein um ein paar Songs aufzunehmen, aber als dieser damit nicht glücklich war und die Session bereits wieder abbrechen wollte, begann Elvis mit einer schneller gespielten Version eines Arthur "Big Boy" Crudup Hits aus dem Jahre 1946. Die Mitmusiker Bill Black und Scotty Moore, die Elvis zur Seite gestellt wurden, setzten spontan mit ihrem Spiel ein. Auf die Frage, was sie da machten, wussten sie keine Antwort. Nachdem sie das fertige Produkt gehört hatten, waren

sie überzeugt, dass sie aus der Stadt gejagt werden würden, wenn sie diese Musik veröffentlichten. (vgl. bei Moore, S.54)

5.2 Der unauthentische Elvis?

In dem von Barker und Taylor erschienenen Buch "Faking it - The Quest for Authenticity in Popular Music" wird die Musik und auch Elvis selbst als Unauthentisch bezeichnet, denn er sei ein Schauspieler gewesen, der von Beginn an eine Rolle gespielt hat. Sein rebellisches Verhalten und sein gesamtes Auftreten wären auf sein Publikum ausgerichtet, so meinte er selbst:

"I've made a study of poor Jimmy Dean. I've made a study of myself, and I know why girls, at least the young 'uns, go for us. We're sullen, we're brooding, we're something of a menace. I don't understand it exactly, but that's what the girls like in men...You can't be sexy if you smile. You can't be a rebel if you grin."¹⁹(Barker/Taylor, S.137)

Elvis hat diese Rebellenrolle gewiss schon vor seiner musikalischen Karriere gestartet. In wie weit er selbst diese ausgeprägt hat ist umstritten; erfunden hat er diese Rolle jedoch nicht erst nachdem er seine ersten Platten eingesungen hat. Elvis war ein gemachter Star, gezwungen Geld einzubringen. Kann man den Büchern und Geschichten von Scotty Moore und Peter Harry Brown trauen, so wollte er es auch. Musik war sein Lebensinhalt und es trifft ein Zitat besonders auf ihn zu:

"'Authenticity' is, then, what guarantees that rock performances resist or subvert commercial logic, just as rock-star quality [...] describes the power that enables certain musicians to drive something individually obdurate through the system." (Frith, Taking pop music seriously, S136)

¹⁹ James Dean starb am 30.9.1955. Die Aussage Elvis' muss daher später und damit etwa 1 1/2Jahre nach seinem Karrierebeginn getätigt worden sein. Jedoch kann man hier auch feststellen, dass Elvis schon länger die Filme von James Dean kannte und wohl auch schon früher auf eine "young and wild" Rolle aus war.

Wie wir in dem vorangegangenen Kapitel gesehen haben, ist der Einbezug des Publikums ein wesentlicher Bestandteil für „Authentizität“. Elvis vermittelt dem Zuhörer ein Gefühl von Echtheit, auch wenn er selbst seine gesungenen Lieder nicht selbst geschrieben hat. Er konnte sie überzeugend vermitteln und dem Publikum nahe bringen.

5.3 Die Stimme

Die Stimme war Elvis Presleys Markenzeichen. Deswegen wird er heute und wurde er damals verehrt. Zu Beginn war sie noch unausgereift und entwickelte sich in den frühen Jahren zu etwas Extravaganterem.

"In the five singles²⁰ [...] he (Elvis) had gradually transformed himself from a naive crooner to one of the most original - and bizarre - vocalists of his era." (Barker/Taylor, S 138).

Seine Stimme war einzigartig. Die Frage, woher diese Stimme stammt, ob sie eventuell von Sam Phillips geformt oder gefordert wurde, oder ob sie Elvis' eigene Idee war, scheint nicht eindeutig beantwortbar zu sein. Nach Elvis' eigener Auffassung war er ein Schauspieler und übernahm eine Rolle (man kann eventuell in dem oben genannten Zitat über James Dean erahnen, dass es so war). Sam Phillips wollte ihn als Weißen, der wie ein Schwarzer singt ausgeben, jedoch wollte sich Elvis nicht nur darauf reduzieren lassen.

"He wanted to sing not just country and rhythm-and-blues, but pop music - he wanted to try on different personas, ranging from down-home country boy to respectable young man to moody rebel to sex-crazed juvenile delinquent." (Barker/Taylor, S.141)

²⁰ Die Songs bei Sun Records waren: My Happiness/ That's when your heartaches begin; I'll never stand in your way/ It wouldn't be the same without you; I love you because; That's all right; Harbor Lights; Blue Moon of Kentucky; Blue Moon; Tomorrow night; I'll never let you go; Satisfied; I don't care if the sun don't shine; Just because; Good rockin' tonight; Milkcow Blues Boogie; You're a heartbreaker; Baby let's play house, I got a woman; Trying to get to you; I'm left, you're right, she's gone; I forgot to remember to forget; Mystery Train; When it rains it really pours (aus: Wikipedia http://en.wikipedia.org/wiki/Elvis_Presley%27s_Sun_recordings)

Trotz dieser mannigfaltigen Überlegungen war er zu Beginn seiner Karriere noch kein extravertierter Unterhalter. Er sang die Songs, die ihm was bedeuteten. Nach einem Aufsatz aus dem Jahre 1976 von Peter Guralnick scheint es, dass Elvis "never recaptured the spirit of the verve of those first Sun sessions²¹, [which] were seriously, passionately, and joyously in earnest,...pure and timeless." (übernommen aus: Barker/Taylor, S.142)

Die Stimme ist das stärkste Glied zwischen den Musikschaaffenden und den Musikkonsumenten.

"It is through the singing voice that people are most able to make a connection with their records, to feel that performers are theirs in certain ways." (Frith, S. 145)

Man kann durchaus sagen, dass Elvis Stimme auf diese Tatsache zu 100% zutrifft. Sie war in gewisser Weise einzigartig und fesselte sein Publikum und konnte in manchen Teilen sogar Gänsehaut hervorrufen.

Des Weiteren wurde die Stimme als natürlich und real beschrieben, von einem authentischen Elvis, der aus seiner Seele sang und den Songs eine eigene Note gab. (vgl. bei Barker/Taylor, S.148)

Die Kreation seiner Stimme in Verbindung mit dieser neuartigen Musik hat die Welt verändert. Durch seine Arroganz in seinem Auftreten und die schmachttenden Songs hat er zwei Welten bewohnt.

"This mixture not only precluded any sort of personal authenticity, it seemed to be a reaction against it." (Barker/Taylor, S. 148)

5.4 Künstliche Authentizität

Nichtsdestoweniger war Rock 'n' Roll kein Zufallsprodukt. Songschreiber schufen massentaugliche Hits für ein breites Publikum, natürlich um Geld zu verdienen. So etwa wurden "das-echte-Leben-beschreibende" blues-songs mit rebellischen Humor vermischt wodurch diese Mixtur comic-haft und absurd wirkte, oder

"in other words, rock 'n' roll was at its core self-consciously inauthentic music. It spoke of self-invention: if Elvis could reinvent himself, so could others; if he could assume a mask, so could anyone. Its inauthentic gave it staying power" (Barker/Taylor S. 149)

Aber eben durch diese Neuschaffung wurde etwas Beständiges und eigenwilliges geschaffen, dass sich im Laufe der Jahre zu etwas Konstantem entwickelte und sich von der übrigen Musikwelt abgrenzte. Die Musik "created their own peculiar, unique worlds, populated by cartoonish characters, lots of sex, partying, and generally uninhibited behavior." (Barker/Taylor S.149) und diese Musik gilt aus heutiger Sicht als authentisch.

Die Welt des Rock 'n' Roll war unwirklich und aufgesetzt, wie Kritiker und Gegner des Rock 'n' Roll behaupteten. Der Rock 'n' Roll habe die ehrliche Welt des Folk-songs modifiziert und entwertet, dennoch hat die Musik, die damals viele Widersacher hervorbrachte die Welt verändert, sie wurde zur damaligen Popmusik, und hat bleibende Konzepte für Verhalten und Entertainment geschaffen.

Zusammenfassung:

Die Entwicklung des Rock ,n' Roll beruht auf 3 musikalischen Vorfahren. Country and Western, Blues und die Musik des Tin Pan Alley. Jeder dieser drei Musikformen birgt Elemente, die direkt oder in abgewandelter Form in Rock ,n' Roll einfließen. In den 50er Jahren des 20. Jh. bezeichnete man diese Musik als Rockabilly, bis schließlich 1951 der DJ Alan Freed die Bezeichnung Rock ,n' Roll einbrachte, die sich 1954 endgültig durchsetzte.

Elvis Presley war ein Wegbereiter dieser neuen Musik. Anhand seines frühen Schaffens lassen sich die Elemente der verschiedenen musikalischen Formen nachvollziehen.

Die Frage, ob dieses Konglomerat aus verschiedenen Stilen noch als authentisch bezeichnet werden kann, lässt sich nicht beantworten. Zu wagen ist die Definition von Authentizität. Bestimmte Bereiche in der Musik des Rock ,n' Roll lassen auf Authentizität schließen, andere Aspekte schließen Authentizität vollkommen aus. In gewisser Weise widersprechen sich verschiedene Ansätze zur Begriffsdefinition „Authentizität“ in der Musik. Im Grunde ist Musik etwas sehr persönliches und der Wert einer Musik lässt sich nicht verallgemeinern.

In Bezug auf Elvis Presley und seine Musik teilt sich die Meinungen der Wissenschaftler und Musikkritiker. Seine Musik „kann nicht“ authentisch sein, seine Art und Weise des Vortragens seiner Musik klingt für viele ehrlich und echt.

Die Antwort, ob Elvis Presley und Rock ,n' Roll authentisch sind, bleibt somit einem selbst überlassen.

Literaturverzeichnis:

Barker, Hugh & Taylor, Yuval: *Faking It - The Quest for Authenticity in Popular Music*, Faber and Faber, London 2007

Böhm, Thomas: *Give me some truth*, in: Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs - Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26, Hg von Rösing und Phelps, Wolfenbüttel, 1999

Brackett, David: *Interpreting Popular Music*, University of California Press, Berkley et.al., 2000

Brown, Peter Harry und Broeske, Pat H.: *Elvis: die Biographie* - Aus dem Amerikanischen von Karlheinz Dürr et.al., Engelhorn Verlag, Stuttgart, 1997

Covach, John: *What's that Sound? An Introduction to Rock and its History*, W.W. Norton and Company, New York und London, 2006

Frith, Simon: *Towards an aesthetic of popular music*, in: Music and society: the politics of composition, performance and reception, Cambridge University Press, New York, 1987

Frith, Simon: *Towards an aesthetic of popular music*, in: Taking Popular Music Seriously: Selected Essays, Ashgate, Hampshire, 2007

Fuchs, Walter: *Das Buch der Country Music*, 3. Auflage, Heel AG, Schindelfeld, 1994

Gentry, Linnell: *A History and Encyclopedia of Country, Western, and Gospel Music*, Scholarly Press inc, Michigan, 1961 (republished 1972)

George, Nelson: *Der Tod des Rhythm & Blues*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Lore Boas, hannibal, Wien, 1990

Helander, Brock: *The Rockin' '60s - The people who made the music*, schirmer books, New York, 1999

Hitchcock/R, H. Wiley: *Tin Pan Alley*, The new grove Dictionary of music and musicians, 2nd Edition Vol. 25, Taiwan to Twelve Apostles, Macmillan, 2001

Hoffmann, Bernd: *Blues*, Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 1/2 Arg - Bog, Bärenreiter, Kassel et.al., 1998

Jason, David A.: *Tin Pan Alley - The Composers, the Songs, the Performers and their Times - The golden age of american popular music from 1886 to 1956*, Primus, New York, 1988

Jeier, Thomas: *Das neue Lexikon der Country Music*, Wilhelm Heyne Verlag, München, 1992

Keightley, Keir: *Reconsidering rock*, in The Cambridge Companion Pop and Rock, Cambridge university press, Cambridge, 2001

Lindberg, Ulf et al.: *Rock Criticism from the Beginning - Amusers, Bruisers and Cool-Headed Cruisers*, Peter Lang, New York 2005

Malone, Bil C.: *Country Music, U.S.A.*, 3. revised Edition, University of Texas Press, Austin, 2010

Moore, Scotty: *That's alright, Elvis - The untold story of Elvis' first guitarist and manager*, Scotty Moore, Schirmer Books, New York, 1997

Oliver, Paul: *Blues*, The new grove Dictionary of music and musicians, 2nd Edition Vol. 3, Bexten to Borosini, Macmillan, 2001

Parzer, Michael: *Ich höre alles Querbeet! - Zum Bedeutungsverlust von Authentizität als ethisches Bewertungskriterium populärer Musik*, in: Samples Online-publikationen des Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V. (ASPM), Hg. v Ralf von Appen et.al., Jahrgang 8 (2009)

Rumpf, Wolfgang: *Dramaturgien der Unsterblichkeit: Wie Medien und Unterhaltungsindustrie Elvis Presley inszenier(t)en*, in Samples Online-publikationen des Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V. (ASPM), Hg. v Ralf von Appen et.al., Jahrgang 8 (2009)

Shepherd, John: *Tin Pan Alley*, Routledge & Kegan Paul, London, 1982

Stambler, Irwin und Landen Grelun: *The Encyclopedia of Folk, Country & Western Music*, 2nd Edition, St. Martin's Press, New York, 1982

Szatmary, David P.: *Rockin' in Time - A social History of Rock-and-Roll*, 3rd Editon, Prentice-Hall, New Jersey, 1996

Tribe, Ivan M.: *Country Music*, The new grove Dictionary of music and musicians, 2nd Edition Vol. 6, Claudel to Dante, Macmillan, 2001

Walser, Robert: *Rock and Roll*, in New Grove Dictionary of Music and Musicans 2nd edition, Bd.16, Macmillan Publishers Limited, 1980

Walser, Robert: *Rockabilly*, in New Grove Dictionary of Music and Musicans 2nd edition, Bd.16, Macmillan Publishers Limited, 1980

Weisethaunet, Hans und Lindberg, Ulf: *Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real*, Popular Music and Society, 33: 4, 465 — 485, online Publikation 2010

Wicke, Peter: *Populäre Musik*, Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 7/2 Org - Que, Bärenreiter, Kassel et.al., 1998

Wicke, Peter: *Rockmusik - Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums*, Philipp Reclam jun., Leipzig, 1987

Wicke, Peter: *Vom Umgang mit Popmusik*, Volk und Wissen, Berlin, 1993

Internetquellen:

<http://testifyse15.blogspot.com/2008/06/marty-robbins-and-el-paso-saga.html> (abgerufen am 10.10.2011)

http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5198/pdf/Popularmusik-27_28-S13-33.pdf

http://en.wikipedia.org/wiki/Elvis_Presley's_Sun_recordings

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

[http://de.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson_\(Blues-Musiker\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson_(Blues-Musiker))

http://de.wikipedia.org/wiki/Dust_My_Broom

[http://en.wikipedia.org/wiki/That's_All_Right_\(Mama\)](http://en.wikipedia.org/wiki/That's_All_Right_(Mama))

lyrics: Hey Good Lookin' von: <http://www.cowboylyrics.com/lyrics/williams-hank-jr/hey-good-lookin-993.html>

lyrics: Dust My Broom von: <http://blues.about.com/od/bluesglossary/g/DustMyBroom.htm>

lyrics: Over The Rainbow von:

<http://www.stlyrics.com/lyrics/thewizardofoz/somewhereovertherainbow.htm>

Bildquellen:

Karte von Amerika von: www.malvorlagen.cc/malvorlage/USA/

Alle Transkriptionen von Thomas Strohmayer

außer Fig.2 aus David Brackett, *Interpreting Popular Music*, University of California Press, Berkley et.al., 2000 S.94

Abstract Deutsch

In dieser Arbeit habe ich die Entwicklung von Rock 'n' Roll in den USA geschildert.

Insbesondere habe ich einen Schwerpunkt auf Elvis Presley gelegt, der mit seiner Interpretationen von früheren Blues-Stücken eine neue, in den Anfängen seiner Karriere noch unbenannte, und in späterer Folge als Rockabilly bezeichnete Musikform, kreierte.

Aus dieser entsprang die Bezeichnung Rock ,n' Roll. Rock ,n' Roll ist eine kommerzielle Musikform, bei der weiße Musiker die Musik der Schwarzen spielen. Nebenbei sind in dieser Musik noch Einflüsse von Country-Musik und Tin Pan Alley-Musik zu finden. Alle diese Musikformen (Blues, Country, Tin Pan Alley) hatten ihr spezifisches Publikum und ihren eigenen Stil. Rock ,n' Roll hat diese Barrieren gebrochen.

Des Weiteren gehe ich der Frage nach, in wie weit eine kommerzielle Musik authentisch sein kann. Authentizität lässt sich in der Musik schwer erfassen. Verschiedene soziologische, journalistische und philosophische Ansätze lassen eine definitive Bezeichnung für Authentizität nicht zu. Das Ergebnis meiner Untersuchungen ist, dass Musik (in diesem Fall Rock ,n' Roll) zum größten Teil eine subjektive und persönliche Geschmacksache ist, die jeder Mensch unterschiedlich bewertet. Wichtig ist, dass sich der Zuhörer angesprochen fühlt und dass seine momentane Stimmung in der Musik widergespiegelt.

Abstract Englisch:

In this essay I will explain the evolution of rock ,n' roll in the USA. I concentrated on Elvis Presley, who created a new musical style by interpreting early blues-songs his personal way. At first his music was called rockabilly, later it was named rock 'n' roll. Rock 'n' roll is a commercial music, in which white musicians play the songs of the black people. Besides that, it contains elements of country-music and Tin Pan Alley-Music. Each of that musical form had its own audience and its own style. Rock 'n' Roll put it all together.

Further I ask how commercial music can be authentic. Authenticity is hard to explain because of its vague definition. The result of my investigation is that music, in this case rock 'n' roll, is a highly subjective thing. Its value cannot be defined as a whole. It is important, that the music reaches the listener in an emotional way and reflects his current mood.

Lebenslauf:

Thomas Strohmayer

Geboren am 26.3.1982

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung:

1988 – 1992 Volksschule Hainburg an der Donau

1992 – 2000 Realgymnasium Bruck an der Leitha

2001 – 2003 Externistenmatura in Wien

2004 – 2012 Studium der Musikwissenschaften an der Universität Wien

Studienbegleitende Tätigkeiten:

Praktikum beim Österreichischen Volksliedwerk

Mitarbeit beim SRA Wien – Archiv für österreichische Populärmusik

Mitarbeit bei sms.at – Erstellen und Verwirklichung polyphoner Klingeltöne und Realtones

Mitarbeit bei der Band Monti Beton als Roadie